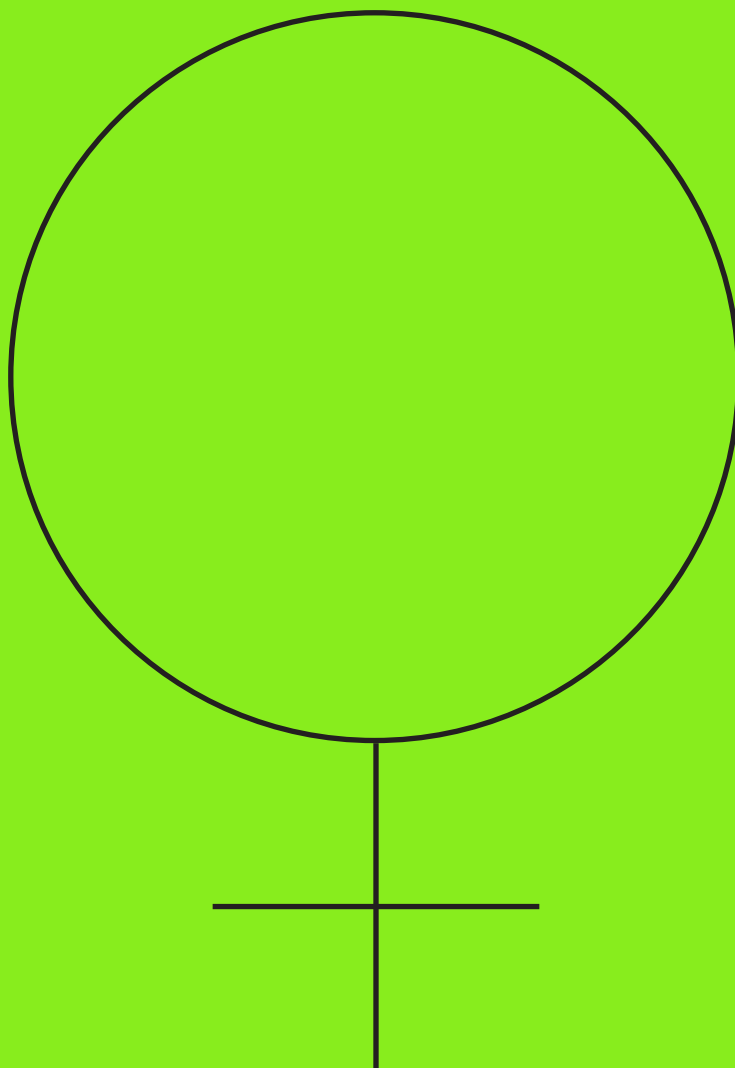


# língua



**Literatura  
História  
Estudos Culturais**

Mundos femininos

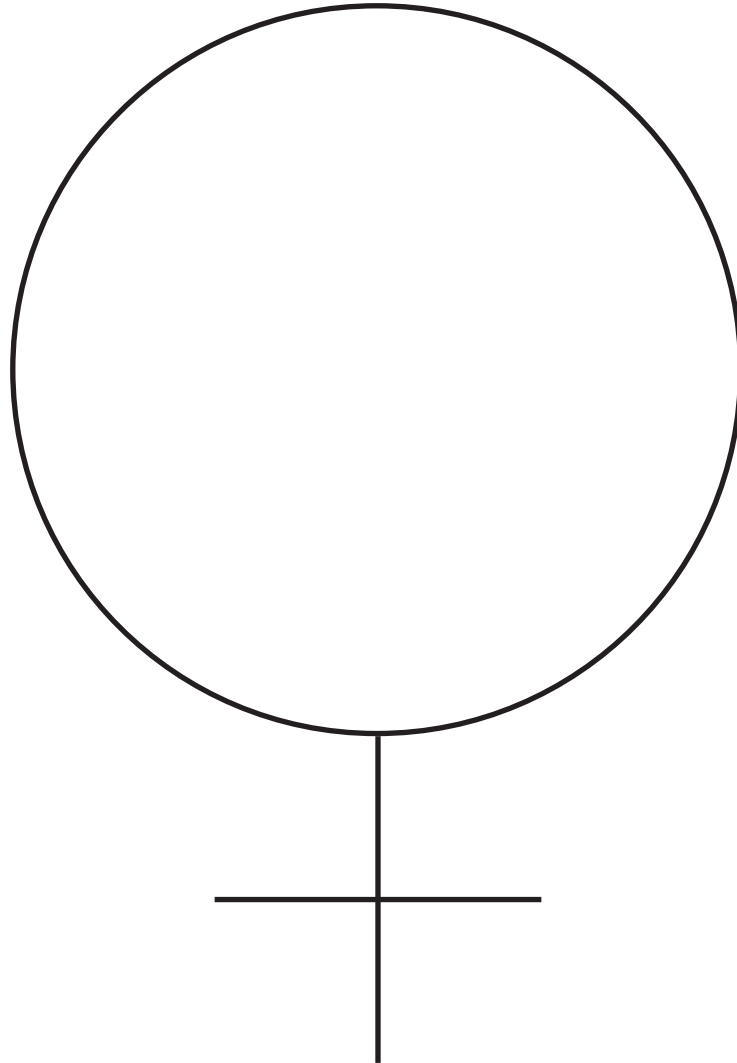
N.04 • dezembro 2021

Université de Genève  
Universität Zürich

# lugar



# língua



**Literatura  
História  
Estudos Culturais**

Mundos femininos

N.04 • dezembro 2021

Université de Genève  
Universität Zürich

# lingar

#### Comissão editorial

Alexander Keese Université de Genève . Suíça  
André Masseno Universität Zürich . Suíça  
Eduardo Jorge de Oliveira Universität Zürich . Suíça  
Nazaré Torrão Université de Genève . Suíça  
Pedro Cerdeira Université de Genève . Suíça  
Sofia L. Borges Cátedra Lídia Jorge . Suíça

#### Conselho científico

Ana Cristina Chiara Universidade do Estado  
do Rio de Janeiro . Brasil  
António Sousa Ribeiro Universidade de Coimbra . Portugal  
Armelle Enders Paris-8-Vincennes-Saint-Denis . França  
Cláudia Castelo Universidade de Lisboa . Portugal  
Corinne Fournier Kiss Universität Bern . Suíça  
Francisco Noa . Moçambique  
Helena Buescu Universidade de Lisboa . Portugal  
Jens Andermann New York University . EUA  
Jerónimo Pizarro Universidad de los Andes . Colômbia  
José Pedro Monteiro Universidade de Coimbra . Portugal  
Luís Trindade Universidade de Coimbra . Portugal  
Margarida Calafate Ribeiro Universidade de Coimbra . Portugal  
Maria Graciete Besse Sorbonne-Université . França  
Michel Riaudel Sorbonne-Université . França  
Onésimo Teotónio Almeida Brown University . EUA  
Paulo de Medeiros Warwick University . Reino Unido  
Pedro Cardim Universidade Nova de Lisboa . Portugal  
Rita Chaves Universidade de São Paulo . Brasil

#### Direção artística e Curadoria

Sofia L. Borges

#### Design editorial

Igor Ramos

#### Secretariado

Sofia L. Borges

#### Contactos

Comissão editorial: [lingua-lugar-edicao@unige.ch](mailto:lingua-lugar-edicao@unige.ch)  
Secretariado: [lingua-lugar-info@unige.ch](mailto:lingua-lugar-info@unige.ch)

#### Conduta editorial

A revista *Língua-lugar: Literatura, História, Estudos Culturais* é uma publicação semestral temática, que publica artigos originais, examinados por pares (*peer-review*) de livre acesso, indexada nas bases de dados da UNIGE e disponível para impressão.

#### Norma Ortográfica

A estrutura editorial da revista segue o acordo ortográfico de 1990. Os artigos serão redigidos de acordo com a norma escolhida pelos autores.

#### ISSN

2673-5091

#### Acessível online através do link

<https://oap.unige.ch/journals/lingua-lugar/index>

#### Uma edição de

Cátedra Lídia Jorge  
Unité de portugais, Université de Genève, Suíça  
Parceria Romanisches Seminar, Universität Zürich, Suíça

dezembro 2021

#### Apoio

Joint Seed Funding UNIGE & UZH



Soutenu par l'Académie suisse  
des sciences humaines et sociales  
[www.assh.ch](http://www.assh.ch)



A revista *Língua-lugar: Literatura, História, Estudos Culturais* é uma publicação da Université de Genève em colaboração com a Universität Zürich, cujo objetivo é difundir as literaturas e culturas de Portugal, Brasil e países africanos de língua oficial portuguesa. Publicada duas vezes por ano, a revista possui um dossiê temático, ensaios, entrevistas e espaço de criação artística e literária, promovendo assim, um espaço de circulação de textos e de reflexões em língua portuguesa a partir das duas universidades suíças, e aberta à colaboração de investigadores de todo o mundo que trabalhem estes temas. *Língua-lugar* tem como ponto de partida a obra de Herberto Helder, a dicção do falar das coisas, da expressão exata e do lugar preciso da própria literatura e suas relações com a história e com os estudos culturais. Esses campos, por sua vez, fornecem aos estudos literários em português, aspetos socioculturais tais como a dimensão da diáspora, da migração e dos estudos pós-coloniais para os quais a língua, na sua dinâmica estética, social, política e global, se torna um lugar para novos pontos de partida para estudos e debates.



# Índice

08	Editorial	Sofia L. Borges
<hr/>		
	<b>Dossiê temático: Mundos femininos</b>	
12	<b>Mulheres, poder e palavra</b>	Nazaré Torrão
22	<b>"Insinança das Damas": Educação e literacia femininas na corte portuguesa de Quatrocentos</b>	Maria Barreto Dávila
46	<b>Do medo da individualidade à exaltação de competências: as freiras de Santa Mónica de Goa no século XVII</b>	Ana Teresa Hilário
66	<b><i>Asas de fumo, Asas de poesia:</i> para uma leitura da imagem em Maria Teresa Horta</b>	Daniel dos Santos Tavares
80	<b>De alguns galináceos na obra de Clarice Lispector</b>	Michel Riaudel

90 **Comunhão decolonial no *slam* de mulheres latino-americanas** Raffaella Fernandez

---

**Varia**

110 **Resenha: *Antropofagias: um livro manifesto!*** Danilo Bueno

120 **“Interminável onça”, de João Guimarães Rosa a Micheline Verunschik: Reflexões em torno de “Meu tio, o lauretê” e *O som do rugido da onça*** Patrick Santos Rebelo

---

**Lugar de memória**

136 **“O Lavra” de Irene Lisboa, uma sonda modernista do tempo de Salazar** Carina Infante do Carmo

---

**Fora do lugar**

154 **Nas bordas da língua: Mitos Mbyá-Guarani nas fronteiras do *portuñol salvaje* de Douglas Diegues** Eduardo Jorge de Oliveira

162 **TRANS AYVU ROPYTA** Douglas Diegues

---

198 **Notas Biográficas**



# Editorial

Concretizar-se enquanto *lugar*, continuado, de agregação de pensamento, mantém-se o intuito desta publicação. O quarto número da revista *Língua-lugar* surge num ano ainda labiríntico e procura tornar visível num mesmo espaço escrito, o trabalho de investigadores e investigadoras destes tempos. Com o objetivo duplo de justapor o português enquanto método, na sua qualidade de força de pensamento de problemáticas contemporâneas, e, ao mesmo tempo, enquanto objeto de estudo, esta publicação reflete uma realidade transversal a várias disciplinas e a várias épocas.

O dossiê deste número é apresentado por Nazaré Torrão no texto introdutório “Mulheres, poder e palavra”. Nele percorremos os artigos do dossiê que debatem, no seu conjunto e numa perspectiva contemporânea, o processo de conquista do espaço público através da palavra literária das mulheres em toda a sua complexidade. Nomeadamente no artigo assinado por Maria Barreto Dávila a ““Insinância das Damas” – Educação e literacia femininas na corte portuguesa de Quatrocentos” que aborda a presença activa das mulheres da alta aristocracia — D. Isabel de Coimbra, Isabel, duquesa da Borgonha e D. Leonor — na tradução e divulgação do *único* livro que promoveu a *educação e mecenatos femininos* na corte portuguesa durante os séculos XV e XVI. Discute-se o poder das mulheres, por vezes subversivo, enquanto força e transformação cultural num contexto de elites e, também por isso, formador.

Segue-se o artigo “Do medo da individualidade à exaltação de competências: as freiras de Santa Mónica de Goa no século XVII” por Ana Teresa

Hilário. Um artigo que reflete sobre vontades individuais das freiras em Goa e a diversidade da vida religiosa feminina quotidiana em contraste com os desejos iniciais dos poderes religiosos, dominantes, masculinos que estreitavam a uma imagem única a identidade destas mulheres. Em “*Asas de fumo, Asas de poesia: para uma leitura da imagem em Maria Teresa Horta*” Daniel Santos Tavares parte do conceito de aparição de Didi-Huberman para se ancorar à ideia de um corpo que se inscreve (e que se escreve) numa literatura que intenta estar para além da sua referência, da sua visibilidade. Asas são, então, uma lente que permite esse focar no que ainda não tem corpo, no que ainda vem.

O pensamento antropofágico de Oswald de Andrade estará presente adiante na secção Varia, mas é anunciado neste dossiê no artigo “De alguns galináceos na obra de Clarice Lispector” de Michel Riaudel no qual se analisam os diálogos, figurados e não, entre uma criança e uma galinha no universo literário de Clarice Lispector. O último artigo do dossiê intitula-se “Comunhão decolonial no *slam* de mulheres latino-americanas”, é da autoria de Raffaella Fernandez e trabalha as apresentações de *slam* de mulheres de países como o Brasil, México, Cuba e Colômbia que têm em comum a poesia falada inventada por, nas palavras da autora, mulheres *periféricas*. Aqui observam-se “feminismos insurgentes” com preocupações contra a colonialidade de género. Uma inscrição de agora com base no passado que se predispõe a pensar um futuro necessariamente múltiplo.

As restantes secções da revista abrangem outros temas, ainda relacionados ora com o poder da palavra ora com o discurso literário de uma mulher. É exemplo a secção Varia onde são apresentados dois textos que leem autores fundamentais na cultura brasileira. É, primeiro, apresentada a resenha do livro *Antropofagias: um livro manifesto!* por Danilo Bueno. O livro coloca em questão o *Manifesto Antropófago* (1928) e elabora sobre as diferentes formas interpretativas da obra de Oswald de Andrade, autor cujo pensamento redefiniu a cultura brasileira do século XX principalmente em questões que tratam da história da cultura colonial, sendo fulcral para a formulação de configurações artísticas contemporâneas. É, depois, numa crítica comparativa entre Eduardo Viveiros de Castro e João Guimarães Rosa, que Patrick Rebelo Santos se propõe, no seu texto sobre a *Interminável onça!*, a ler os aspectos domésticos e selváticos da literatura brasileira que são, eles também, alicerces para uma compreensão mais lata da atualidade. Na secção Lugar de Memória deste número é proposto ainda o trabalho de Carina Infante do Carmo ““O Lavra” de Irene Lisboa, uma sonda modernista do tempo de Salazar”.

Num contexto politicamente reprimido devido à ditadura em Portugal, repensam-se as lutas de classe, género, fascismo e guerra através do carácter alegórico de imagens urbanas.

Apresentado por Eduardo Jorge de Oliveira, que o descreve como "paraíso periférico que entoa o canto coexiste[ente] com os modos de habitar o mundo", o trabalho de Douglas Diegues "'TRANS AYVU ROPYTA" selección, traducciones y gravuras", é o trabalho escolhido para o Fora do Lugar deste número. Elaborando sobre uma *nova língua*, o *portuñol salvaje*, a sua língua, o trabalho imagina uma *trans-inbención* visual da poesia, onde gravura e uma não poesia regressam ao paraíso onde tanto os adultos como as crianças vivem.

É no campo da escrita e nas suas articulações que este número se propõe estar. É, no entanto, um estar ativo que procura dar a conhecer quem da palavra exige. De entre as figuras consideradas periféricas, que existem nos limites políticos, procurou-se trazer para o campo do público formas de vida e de língua, na sua pluralidade. A imagem, metafórica, é trazida tanto na forma de Asas como na de uma galinha, é traduzida, também numa forma não metafórica, numa língua que não sendo da terra é nativa (TRANS AYVU ROPYTA) e é portadora do lugar de onde se vê.

Mantemos um compromisso de continuar a trazer à revista Língua-lugar *lugares* onde a língua portuguesa é corrompida por si mesma e ganha a força de outro lugar. Desejo em nome do comité editorial, bons encontros.

Sofia L. Borges

---

DOI <https://doi.org/10.34913/journals/lingualugar.2021.e687>

**Dossiê  
temático:  
Mundos femininos**

# Mulheres, poder e palavra

---

**Nazaré Torrão**

Université de Genève

Cátedra Lídia Jorge

• nazare.torrao@unige.ch

**DOI** <https://doi.org/10.34913/journals/lingualugar.2021.e708>

'Mãe', diz ele, 'volta para os teus aposentos, e toma o teu próprio trabalho, o tear e a roca ... o discurso será assunto de homens, de todos os homens, e de mim acima de tudo; pois meu é o poder nesta casa'.  
*Odisseia*, Homero (fala de Telémaco a Penélope)

Minhas irmãs: Mas o que pode a literatura?  
 Ou antes: o que podem as palavras? (1/6/71)  
 Maria Isabel Barreno, Maria Teresa Horta, Maria Velho da Costa

Género: uma categoria útil de análise histórica.  
 Joan W. Scott

Mary Beard no seu livro *Women and Power: A manifesto* (2017), fala-nos das dificuldades de acesso das mulheres ao poder e da relação intrínseca do poder com o acesso à palavra, melhor dizendo, no caso das mulheres, com a interdição da palavra. A autora percorre a cultura ocidental dando exemplos que o comprovam, da antiguidade clássica até aos nossos dias, em situações que vão do âmbito da privacidade ao domínio público, de narrativas literárias canónicas que influenciaram o pensamento ocidental como *Odisseia* ou *Metamorfoses* a discursos recentes dos jornais, televisões e redes sociais. De todos os exemplos só se pode retirar a conclusão que não se trata de casos individuais, mas de um sistema cultural que se reproduz ainda hoje, apesar das leis de igualdade entre os géneros entretanto aprovadas, tendo de se concluir como Joan Scott que o género é uma categoria útil de análise histórica (1986).

A pergunta das autoras de *Novas Cartas Portuguesas* (1972), em epígrafe, constitui, pois, uma chamada de atenção para o poder das palavras e da literatura. Como é conhecido, a decisão de escrever esse livro partiu da reação à publicação de *Minha Senhora de Mim* (1971) de Maria Teresa Horta, em que o prazer sexual de uma mulher era tratado sem peias. O livro foi apreendido pela polícia política, a autora perseguida e atacada fisicamente. Se as palavras de uma mulher podiam desencadear tamanha reação, como seria com as palavras de três mulheres unidas? A opção pelo discurso público da mulher, sem tabus de espécie alguma, num país em ditadura, teve como consequência a acusação e julgamento das autoras, Maria Isabel Barreno, Maria Teresa Horta e Maria Velho da Costa, designadas a partir de então como as “três Marias”, por ousarem

expor sem reservas a situação de repressão e desigualdade de que as mulheres são vítimas de forma sistémica e estrutural desde os tempos mais remotos:

Inevitavelmente, passámos de amor à história e à política, e aos mitos que calçam circunstâncias históricas e políticas, [...] Mas a esta leitura [das relações de produção] é necessário acrescentar todos os sistemas de cristalização culturais em que a mulher é imbecil jurídica, irresponsável social, homem castrado, a carne, a pecadora, Eva da serpente, corpo sem alma, virgem-mãe, bruxa, mãe abnegada, vampiro do homem, fada do lar, ser humano estúpido e muito envergonhado pelo sexo, cabra e anjo, etc., etc. (Barreno, Horta, Costa, 1998, pp. 89-90).

A pergunta em epígrafe teve a sua resposta no movimento internacional de apoio que a acusação das três gerou, tendo sido considerado pela National Organization for Women (NOW) a primeira causa internacional feminista, e nas repercussões da obra em Portugal depois da revolução de 1974.<sup>1</sup> Por outro lado, a atualidade da questão é comprovada pelo facto de o livro continuar a incomodar, pois só recentemente suscita de novo o interesse público em Portugal e é uma obra mais falada do que lida e estudada.

---

<sup>1</sup><http://www.novascartasnovas.com/>

Desde o momento da publicação de *Novas Cartas Portuguesas*, as discussões internacionais sobre o feminismo passaram por diversas fases e teorias. Uma vez dada satisfação legal, na maior parte dos países ocidentais, às reivindicações iniciais e clássicas de cidadania, como o direito ao voto e o reconhecimento legal de igualdade perante a lei sem depender de tutelas masculinas, das reivindicações económicas e profissionais como o direito de exercer todas as profissões e de igualdade salarial, e do direito sobre o próprio corpo com o direito à contraceção e ao aborto, a uma grande parte da população pareceu que tudo estava garantido e não havia mais lutas a empreender. As feministas continuaram, todavia, a questionar o sistema, apontando o facto de este ser baseado no androcentrismo, associando o modo de funcionamento das sociedades capitalistas à visão paternalista do estado e à hierarquia de género na sociedade, promovida por esse mesmo ponto de vista masculino predominante. Essa organização traduz-se na divisão de trabalhos segundo os géneros e a sua remuneração (remunerado e produtivo e masculino ou não remunerado e doméstico e feminino) e tem como contrapartida o reconhecimento social das características atribuídas à masculinidade e a desvalorização das que são atribuídas ao feminino.



A organização económica da sociedade provoca assim como contraponto os valores culturais prevaletentes em que o poder e o discurso público (e muitas vezes privado) continua a ser uma prerrogativa masculina, ainda que a lei preveja a igualdade. As alterações conseguidas não se tornaram ainda sistémicas, dado a paridade na representatividade das mulheres na esfera do poder político e económico constituir ainda um objetivo a atingir. A relação entre identidade de género e injustiça social ganhou uma importância maior nas discussões, e a questão alargou-se a outros grupos tradicionalmente excluídos da esfera do poder, em relação com a orientação sexual, a classe social ou a raça. A partir daí tem-se desenvolvido no chamado terceiro mundo, em particular na América Latina, uma corrente que recusa o feminismo tradicional nascido entre as mulheres brancas, afirmando que a sua luta não pode ser a mesma, associando o colonialismo à equação da desigualdade de género. A partir de 2017, o movimento #MeToo, nascido nos Estados Unidos e propagado a outros continentes, as marchas na América Latina contra as violações e os feminicídios, o luto nacional em Portugal para lutar contra a violência doméstica em 2019 ou a greve nacional das mulheres na Suíça no mesmo ano são sinais de que os movimentos feministas continuam ativos e, infelizmente, com lutas e objetivos muito básicos e que já se poderia considerar terem sido alcançados.

A organização deste dossiê e dos dois ciclos de conferências que lhe deram origem na Université de Genève, no ano letivo de 2019-2020, partem da premissa que, apesar dos avanços conseguidos para a igualdade entre homens e mulheres, a situação se mantém, na prática, muito desigual, pelo que nunca é demais chamar a atenção para o facto ou dar visibilidade à ação das mulheres que, apesar das dificuldades encontradas, conseguiram fazer ouvir a sua voz e impor a sua vontade. O primeiro ciclo de conferências intitulava-se *Les femmes dans le monde lusophone* e o segundo *Discours littéraires sur le féminin en portugais*.<sup>2</sup> No primeiro consideravam-se exemplos de mulheres como sujeitos históricos e como agentes, nos diferentes contextos temporais e geográficos, em relações de força diversas (dominantes ou dominadas), segundo as suas capacidades de ação e os papéis que lhes couberam, tanto em Portugal como no Brasil, ou no império colonial e na emigração. Foram apresentadas mulheres da corte portuguesa do século XV ou uma rainha africana (Njinga Mbandi), escravas, trabalhadoras domésticas, a primeira deputada da Assembleia Nacional Constituinte do Brasil, freiras e guerrilheiras, entre outras. O segundo ciclo centrou-se nas vozes literárias e

---

<sup>2</sup> <https://www.unige.ch/lettres/roman/unites/portugais/actualites/archives/conferences-cours-publics-semester-dautomne-2019/>

<https://www.unige.ch/lettres/roman/unites/portugais/actualites/archives/conferences-cours-publics-semester-de-printemps-2020/>

artísticas femininas.<sup>3</sup> Também no campo das letras a desigualdade continua a imperar, sendo a visibilidade das autoras muito menor que a dos seus congêneres masculinos. A título de exemplo, podemos referir que na obra *O Cânone Ocidental* (1994) Bloom apenas considera duas autoras. Nesse ciclo foram discutidas as obras de escritoras que se tornaram canônicas, como Clarice Lispector, Agustina Bessa-Luís ou Lídia Jorge e escritoras que desafiaram o cânone, como Carolina Maria de Jesus, Patrícia Galvão (Pagu) ou Adília Lopes.

---

**3** Foi ainda realizada uma conferência sobre as duas pintoras que ilustravam os materiais de divulgação, Aurélia de Sousa e Helena Almeida: <https://www.unige.ch/lettres/roman/unites/portugais/actualites/archives/magnetismes/>

O presente dossiê retoma alguns dos textos dessas conferências, mantendo a dupla inscrição em história e em literatura. “‘Insinância das Damas’: Educação e literacia femininas na corte portuguesa de Quatrocentos”, de Maria Barreto Dávila e “Do medo da individualidade à exaltação de competências: as freiras de Santa Mónica de Goa no século XVII”, de Ana Teresa Hilário tratam dois temas importantes e relativamente recentes na história das mulheres: uma nova apreciação e análise do que realmente era a vida em clausura e a importância das mulheres da alta nobreza como agentes culturais da corte, através da compra, tradução e difusão de obras literárias. São artigos que exemplificam como dentro das circunstâncias históricas que lhes foi dado viver, as mulheres souberam impor a sua vontade e construir as suas vivências face às autoridades masculinas e aos pressupostos normativos das sociedades de então. Os artigos “*Asas de fumo, Asas de poesia: para uma leitura da imagem em Maria Teresa Horta*”, de Daniel Santos Tavares e “De alguns galináceos na obra de Clarice Lispector”, de Michel Riaudel, analisam a obra de duas escritoras consagradas: Clarice Lispector, brasileira, e Maria Teresa Horta, portuguesa, uma das três Marias anteriormente referidas, e durante bastante tempo pouco estudada, apesar da inegável qualidade literária da sua obra. Já Raffaella Fernandez em “Comunhão decolonial no *slam* de mulheres latino-americanas” apresenta-nos um estudo sobre a literatura insurgente, de meios periféricos, assumidamente feminista e decolonial.

Maria Barreto Dávila é investigadora do CHAM – Centro de Humanidades da Universidade Nova de Lisboa, com o projeto de pós-doutoramento intitulado *Género, espaço e poder: representações da autoridade feminina na corte portuguesa (1438-1521)*. No seu artigo “‘Insinância das Damas’: Educação e literacia femininas na corte portuguesa de Quatrocentos” mostra como as rainhas e princesas da corte portuguesa entre o século XV e XVI foram agentes ativas no âmbito das estratégias de comunicação literária da corte, granjeando prestígio e poder para si e para as

suas casas e influenciando a educação de outras mulheres e mesmo de homens. Com efeito é citada a obra da infanta D. Filipa com conselhos políticos dedicados ao rei D. João II, seu sobrinho. A obra que dá o título ao artigo, *Livre des Trois Vertus ou Trésor de la Cité des Dames*, traduzido como *A Insinança das Damas*, da autoria de Christine de Pizan, autora que é considerada a primeira mulher de letras de língua francesa, aconselhava a educação das mulheres nobres para se prepararem para o governo dos seus domínios quando necessário. Conselho amplamente posto em prática na corte portuguesa, segundo o retrato que nos pinta Maria Barreto Dávila. O dinamismo cultural era intenso por parte das mulheres da corte portuguesa dessa época, que liam, traduziam obras para português, escreviam e promoviam o mecenato cultural com a cópia e depois edição de obras, nomeadamente a citada de Pizan, traduzida por D. Isabel de Coimbra c. 1446-1455 e posteriormente impressa sob o patrocínio da rainha D. Leonor no século XVI. Este artigo vem completar a informação sobre o papel de mecenato na cópia e publicação de obras literárias na corte portuguesa de quatrocentos. O artigo é seguido de um quadro com a listagem dos livros descritos no inventário *post mortem* da infanta D. Beatriz, com a indicação da descrição, material, destino final e possível identificação.

Ana Teresa Hilário é bolsista na mesma instituição, onde se encontra a desenvolver o projeto de doutoramento sobre o convento de Santa Mónica em Goa, intitulado *Rebanho de cãndidas cordeiras? Género, regulação e resiliência no Convento de Santa Mónica de Goa (1606-1734)*. Neste artigo começa por uma breve introdução sobre a nova perspectiva de encarar os espaços conventuais, não só como lugar de clausura e por isso de repressão feminina, mas também como um espaço de acesso à cultura e a uma maior liberdade do que a que era permitida a muitas dessas mulheres nas casas paternas ou no seio do matrimónio, e sobre os métodos adotados para obter essa nova perspectiva (estudando os documentos disponíveis sob uma nova perspectiva com outras perguntas e valorizando o subtexto). De seguida passa a confrontar os pressupostos normativos desse espaço, ditados por homens, com a realidade vivenciada pelas mulheres que muitas vezes contrariavam os desejos masculinos, seja de familiares seja das autoridades eclesiásticas e das suas orientações (ou da sua desobediência à ordem, que a superiora do convento tentava contrariar). A sua descrição desse microcosmo feminino assenta sobretudo na diversidade social das mulheres que o compunham, tanto quanto à origem social, como geográfica-racial, quanto ao seu estatuto no interior do convento (alunas, freiras tendo tomado os votos, mulheres ali recolhidas sem que fizessem parte da ordem, criadas, etc.)

e nas diferentes atividades em que ocupavam o seu tempo: a aprendizagem da leitura e da escrita, a música, a escrita, demonstrando que o convento funcionava como um catalisador da educação das mulheres e que lhes permitia uma maior liberdade das mentes, apesar da reclusão dos corpos. Contrariamente ao império espanhol, o português criou poucos conventos no espaço imperial e o de Santa Mónica em Goa foi o primeiro. É, pois, também um elemento interessante para o estudo da história das mulheres no império português.

Daniel Santos Tavares, professor auxiliar na Universidade do Minho, no seu artigo “*Asas de fumo, Asas de poesia: para uma leitura da imagem em Maria Teresa Horta*”, analisa as obras *Anunciações. Um romance* e *Estranhezas*, escolhendo como ponto de entrada para a compreensão das mesmas e da obra da autora em geral, um elemento particular, a imagem da asa. Com efeito, muitos seres alados percorrem a obra poética de Maria Teresa Horta. Partindo da teoria da imagem de Georges Didi-Huberman que se baseia na falena e no bater de asas da mesma como metáfora da relação entre imagem e real, vê a imagem literária como uma aparição, surgida no espaço *entre* dos batimentos da asa, do virar da folha ou do espaço mental *entre* na criação literária. Também o anjo (Gabriel, em *Anunciações*) se movimenta no espaço entre o céu e a terra acabando por se aproximar mais da condição terrena, avançando na desmesura – *hybris* – das paixões. Continuando a análise nesse sentido, Daniel Tavares apresenta a asa como o movimento para fora, e a representação poética do amor e da relação na obra de Horta como a exteriorização e o descentramento, na poesia e no amor (corpo físico do eu poético e corpo da obra fazendo um só em muitos poemas), no fundo como o ultrapassar dos limites. Recorre ainda a uma citação de Eduardo Prado Coelho para lembrar que o corpo excitado é o corpo descentrado, em movimento para fora de si. Trata-se de uma abordagem original da essência poética das obras em questão, deixando de parte a leitura sociocultural de género mais evidente.

Michel Riaudel, professor catedrático de literatura brasileira na Sorbonne Université, analisa no seu artigo o conto “Uma galinha” da coletânea *Laços de Família* (1960) e a crónica “Uma história de tanto amor” de 1968. Ambos os textos se centram no interesse de duas meninas por galinhas. O autor refere que o interesse de crianças por aves é um tema recorrente na obra de Clarice Lispector, mas o interesse de meninas por galinhas, associadas à maternidade, ao ciclo da vida e da morte, às mudanças de estado ao longo da sua curta vida, permitem à autora desenvolver uma reflexão sobre questões que vão para além da mais evidente de género,

das diferenças entre galo e galinha/homem e mulher e das possibilidades da maternidade. O ovo, elemento central do conto “A galinha”, permite entrar nos domínios da forma perfeita, dos binómios interioridade e exterioridade, identidade e alteridade. Num desenvolvimento mais inesperado, o autor demonstra na sua análise que a dimensão sacrificial da galinha pode ligar-se à antropofagia, como essência da cultura brasileira (o sacrifício da galinha, no conto, é associado ao almoço de domingo e assim à eucaristia cristã, e na crónica é colocada em evidência a coincidência entre o rito ameríndio e o cristão). Recorrendo a citações do antropólogo Eduardo Viveiros de Castro, demonstra a dimensão de pensadora da cultura identitária brasileira de Clarice Lispector e, sobretudo, a sua análise evidencia a forma como a autora absorve formas e géneros, se liberta de convenções, transgride normas e transforma tudo numa forma literária pessoalíssima.

O último texto do dossiê é um artigo de Raffaella Fernandez, com um doutoramento em Teoria e História Literária e com um projeto de pós-doutoramento em curso, intitulado “Palavração, a partilha entra a letra e a voz no *slam* de mulheres latino-americanas” desenvolvido no seio da Faculdade de Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro. O *slam* consiste numa competição de poesia falada, criada nos Estados Unidos da América, em meios marginalizados e introduzida no Brasil em 2008. *Slam*, significa *batida*, e nessas competições apresentam-se poesias autorais com uma duração até três minutos, sem acompanhamento musical nem utilização de instrumentos cénicos, pelo que o corpo e a voz adquirem uma grande importância. A presença de mulheres no *slam* brasileiro surgiu em 2012 e insere-se num movimento de estética decolonial dos feminismos insurgentes na América Latina. A autora mostra como as redes sociais são utilizadas para ocupar um espaço público com a voz da mulher, em particular das habitualmente excluídas, caracterizando essas agentes do *slam* como mulheres periféricas, negras, não-brancas, indígenas, lésbicas, não-binárias ou transexuais. As redes sociais tornaram-se para essas mulheres um espaço interrelacional em que inscrevem voz e corpo, ao mesmo tempo que colocam em evidência o passado colonial, o modo como este ainda se inscreve no presente e os sonhos para um futuro que idealizam mais justo. Insiste-se assim no diálogo intercultural das mulheres dos diferentes países da América Latina, dando exemplos de como elementos culturais de uns são usados nas composições de mulheres originárias de outros, numa perspetiva decolonial em que o que importa é o passado colonial comum às diferentes sociedades e a revalorização do corpo da mulher indo-americana, valorizando as culturas ancestrais. Raffaella Fernandez enfatiza o facto de

se tratar de uma arte ao serviço do combate, tanto do mais básico contra o feminicídio e o estupro, como contra os discursos elitistas que excluem certas formas de literatura não canónicas. Assim escolhe como termos para caracterizar essa forma de *slam palavração* e *ativismo*, insistindo no carácter indissociável de uma certa ideia de literatura, da palavra e da política, numa perspetiva de género.

Com este artigo voltamos à importância da palavra, do poder da literatura e da conquista da presença da palavra das mulheres no espaço público, numa perspetiva indubitavelmente do século XXI, pelo recurso às redes sociais e ao carácter marcadamente decolonial, mas que dá seguimento, na nossa perspetiva, à luta iniciada por outras formas de feminismo de mulheres brancas e burguesas, cuja luta abriu caminho a estas mulheres periféricas, não brancas e com orientações sexuais divergentes do binarismo predominante.

---

## Bibliografia

Scott, J. W. (1990). *Gender: a useful category of historical analyses: Gender and the politics of history*. New York: Columbia University Press.

Beard, M. (2017). *Women & Power: A manifesto*. Mary Beard Publications Ltd.

Barreno, M. I., Horta, M. T., Costa, M. V. (1998). *Novas Cartas Portuguesas*. Lisboa: Dom Quixote.

<http://www.novascartasnovas.com/>,  
acedida a 09.12.2021.



# **“Insinança das Damas”: Educação e literacia femininas na corte portuguesa de Quatrocentos**

---

**Maria Barreto Dávila**

CHAM - Centro de Humanidades  
Faculdade de Ciências Sociais e Humanas  
Universidade Nova de Lisboa  
• mariabarretodavila@gmail.com

**DOI** [https://doi.org/10.34913/  
journals/lingualugar.2021.e709](https://doi.org/10.34913/journals/lingualugar.2021.e709)



A corte portuguesa foi uma das primeiras a traduzir a obra de Christine de Pizan, *Livre des Trois Vertus ou Trésor de la Cité des Dames*. Segundo a tradição, a tradução para português foi ordenada pela rainha D. Isabel de Coimbra, c. 1446-1455, mas o livro terá chegado à corte anos antes, enviado por Isabel, duquesa da Borgonha. Intitulado *Livro das Tres Vertudes A Insinança das Damas* este é o único livro sobre a educação das mulheres a circular na corte portuguesa neste período. A mesma obra seria impressa no início do século XVI, com patrocínio da rainha D. Leonor. Estas duas edições desta obra são paradigmáticas de um modelo de educação e mecenato femininos praticados na corte. Neste artigo analisarei como as mulheres da alta aristocracia estiveram envolvidas na leitura, escrita, posse e edição de livros, actuando como agentes de mudança cultural na corte portuguesa.

**Palavras-chave:** História das Mulheres; Livraria; Mecenato; Escrita.



*La cour portugaise a été l'une des premières à traduire l'œuvre de Christine de Pizan, Livre des Trois Vertus ou Trésor de la Cité des Dames. Selon la tradition, la traduction portugaise a été ordonnée par la reine Isabel de Coimbra, c. 1446-1455, mais le livre serait parvenu au sein de la cour des années avant, envoyé par Isabelle, duchesse de Bourgogne. Intitulé Livro das Tres Vertudes A Insinança das Damas (Livre de Trois Vertus L'enseignement des Dames) c'est le seul livre sur l'éducation des femmes à circuler dans la cour portugaise à cette époque. La même œuvre sera imprimée au début du XVI<sup>e</sup> siècle, parrainée par la reine Eleanor. Les deux éditions de cette œuvre sont paradigmatiques d'un modèle d'éducation et*

*de mécénat féminins pratiqués à la cour. Dans cet article, je vais analyser comment les femmes de la haute aristocratie ont été impliquées dans la lecture, l'écriture, la possession et l'édition de livres, et agissent comme sources de changement culturel dans la cour portugaise.*

**Mots-clés:** *Histoire des femmes; Librairie; Mécénat; Écriture.*

Os infantes de Avis, filhos da nova dinastia fundada por D. João I de Portugal em finais do século XIV, dedicavam-se à escrita de tratados, à poesia e até à tradução, e possuíam um grande interesse por música, ciência, astrologia, entre outros assuntos. Eram príncipes letrados, que sabiam diversos idiomas, como o latim, por exemplo, mas que também se dedicavam à aprendizagem da caça e da montaria (Monteiro, 1988). As mulheres de que falaremos ao longo deste artigo cresceram, justamente, nesta corte. Sendo mulheres, teriam aprendido, para além de ler e escrever em português e talvez nalgum outro idioma como o latim ou o francês, a coser e a bordar, atividades que desenvolveriam ao longo de toda a vida. No entanto, estas infantas tinham sido sobretudo preparadas para se tornarem rainhas ou grandes damas da nobreza. Nesse sentido, era necessário que estivessem a par dos assuntos políticos mais relevantes e aptas para gerir e administrar grandes casas senhoriais, de modo a poderem auxiliar os seus futuros maridos no governo das suas casas e/ou dos seus reinos.

O destino destas jovens aristocratas era casar ou com um rei, ou com um membro da alta nobreza, e a sua educação refletia-o. As infantas foram, portanto, alvo de uma instrução cuidada, que lhes permitiria cumprir as funções sociais a que estavam votadas. Educadas segundo os preceitos morais impostos pela doutrina cristã, tais como a humildade e a obediência, estas infantas tinham sido preparadas para se tornarem mulheres piias, leais e devotas aos seus maridos (Segura Graiño, 2007). A corte portuguesa deste período era uma corte extremamente instruída, o que muito se devia à educação dada aos infantes pela fundadora da dinastia, a rainha inglesa D. Filipa de Lencastre (Silva, 2009).

Não obstante desconhecermos o percurso educativo destas infantas portuguesas. Tal como a maioria das mulheres nobres que viveram na Baixa Idade Média, deverão ter sido educadas num primeiro momento pela sua progenitora e respetivas damas e, numa segunda fase, por um eventual mestre, muito provavelmente o mesmo dos irmãos, já que não há praticamente referências a mestres para as raparigas e, muito menos, à existência de perceptoras ou mulheres sábias na corte quatrocentista portuguesa.

A primeira destas infantas é D. Isabel (1397-1471), a futura duquesa da Borgonha, única filha dos reis D. João I e D. Filipa de Lencastre. Isabel deverá ter tido uma educação similar à dos irmãos Duarte, Pedro, Henrique, João e Fernando, ainda que com algumas singularidades, pelo facto de ser rapariga. Segundo Luís Miguel Duarte, autor da biografia do rei D. Duarte, “todos os infantes leem muito e escrevem com extrema desenvoltura” (Duarte, 2005, p. 35). Apesar de não incluir neste grupo a infanta D. Isabel, a verdade, é que ela se vai destacar na vida política e cultural do seu novo ducado. A infanta de Portugal casou com Filipe III, duque da Borgonha, em 1430, e teve um importante papel na gestão do ducado, sobretudo durante as ausências do seu marido, demonstrando que tinha sido educada e preparada para tal (Somme, 1998). Ainda em Portugal, Isabel tinha assumido a administração da Casa da Rainha após a morte da mãe, D. Filipa de Lencastre, em 1415 (Antunes, 2012 e Silva, 2013). Mesmo depois da sua ida para a Borgonha, iria manter uma estreita relação com o reino de origem, onde tinha vivido 30 anos, e com os seus familiares mais próximos (Paviot, 1995).

A educação dos infantes de Avis deveu-se, em grande parte, ao ambiente cultural e religioso da corte dos pais. Aliás, é o próprio rei D. Duarte (1391-1438) quem afirma que “E nos havemos por muito bem-aventurados, além da honra e proveito, por havermos tão virtuosos Padre e Madre por senhores, dos quais recebemos nossa principal ensinaça” (D. Duarte, 1982a, p. 429). Apesar de nesta altura não existirem ainda livros específicos para a educação das mulheres na corte portuguesa, a rainha D. Filipa de Lencastre é usada como o modelo máximo a seguir (Silva, 2014, p. 161). D. Duarte foi aliás o autor da obra mais próxima de um espelho de príncipes produzida no Portugal quatrocentista, o *Leal Conselheiro*, um livro “feito principalmente para senhores e gentes de suas casas”. No entanto, esta obra foca-se em temas também respeitantes às mulheres, como a lealdade, o amor, a amizade e a devoção, e teve como principal instigadora a rainha D. Leonor de Aragão. É o próprio D. Duarte quem o afirma no prólogo: “Muito prezada e amada Rainha Senhora: vós me

requerestes que juntamente vos mandasse escrever algumas coisas que havia escritas para bom regimento de nossas consciências e vontades” (D. Duarte, 1982a, p. 1).

No entanto, é no seu caderno de apontamentos, que levava consigo para todo o lado, hoje conhecido como o *Livro dos Conselhos de El-Rei D. Duarte*, que o rei afirma que D. Filipa de Lencastre deveria ser um exemplo para todas as mulheres por haver manifestado a necessidade “de amarem seus maridos e lhes guardarem direita lealdade” (D. Duarte, 1982b, p. 237).

Seguindo o exemplo da geração anterior, também as netas da rainha D. Filipa de Lencastre tiveram uma educação cuidada. O futuro cardeal de Alpedrinha, D. Jorge da Costa, então cónego da Catedral de Lisboa, foi nomeado mestre da infanta D. Catarina (1436-1463), filha de D. Duarte e de D. Leonor de Aragão, em 1454. Nesse mesmo ano, D. Jorge da Costa adquiriu para a educação dela e da sua irmã D. Joana (1439-1475), futura rainha de Castela, dois livros de gramática e um breviário para que elas pudessem orar (Beceiro Pita, 2016). D. Catarina é um dos vários exemplos de infantas portuguesas que, não tendo casado, abraçaram a vida religiosa. D. Catarina optou por tomar votos no convento de Santa Clara, em Lisboa, onde se destacou como intelectual, dedicando-se à escrita, mas sobretudo à tradução de obras de latim para português (Frade, 2016).

A entrada para o convento oferecia a estas mulheres da elite um espaço privilegiado para se dedicarem à escrita, leitura e tradução de obras de cariz moral e religioso (Beceiro Pita, 2016, p. 332). Na corte portuguesa, algumas das filhas mais novas dos infantes são reservadas à vida religiosa, normalmente por falta de pretendentes à altura. É o caso da infanta D. Catarina, de quem já falámos, mas também de D. Filipa, senhora de Almada, filha do infante D. Fernando e de algumas filhas do 2º duque de Bragança. A infanta D. Joana, filha de D. Afonso V, quis tomar votos mesmo contra a vontade paterna.

Contudo, o mais comum é que estas mulheres optem por viver paredes meias com um convento ou mosteiro (normalmente da sua fundação) quando ficam viúvas, casos da infanta D. Beatriz, filha do infante D. João, e das suas filhas, a rainha D. Leonor de Lencastre e D. Isabel, a duquesa de Bragança.

Já D. Filipa de Coimbra (1437-1497), filha do infante D. Pedro e de D. Isabel de Urgel, parece ter sido das poucas infantas solteiras a optar por esta

situação, facto que levou muitos a considerar que a infanta tinha tomado votos, o que nunca chegou a fazer.

D. Filipa foi também educada no ambiente cultural da corte, pois após a morte do pai em 1449, na sequência da batalha de Alfarrobeira, integra a casa da sua irmã mais velha, a rainha D. Isabel de Coimbra (1432-1455).

Após a morte da irmã, em 1455, e como não havia casado, D. Filipa manteve-se na corte, assumindo uma posição central na educação dos sobrinhos, a infanta D. Joana e o príncipe D. João, com quem, aliás, manteria uma relação muito próxima até ao final da sua vida (Vicente, 2018).

A infanta D. Filipa foi uma prolífera escritora, conhecida por ser a autora de várias obras de teor moral e religioso, como as *Nove Estações ou Meditações da Paixão mui devotas para os que visitão as igrejas Quinta-feira de Endoenças. Livro de Devoções*, e até mesmo de alguns conselhos políticos dedicados ao rei D. João II, que por ela fora educado nas primeiras letras.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> D. Filipa de Coimbra, “Conselho e voto sobre as terçarias e guerras de Castela”. Arquivo Nacional da Torre do Tombo (ANTT), Gaveta 25, mc. 4, nº 16, p. 1483.

Na corte, estas infantas deveriam ter acesso à livraria real que continha livros de patrística, filosofia, liturgia, devoção, mas também o *liuro das trouas d el rey dom denjs*, alguns romances de cavalaria, como *O Livro de Tristão*, e *O Amante*, uma tradução da *Confessio Amantis*, de John Gower (Buescu, 2010, pp. 53-81). Apesar de já existir uma listagem da livraria real para o reinado de D. Duarte (D. Duarte, 1982b, pp. 206-208), que Manuela Santos Silva defende que deverá ter sido, em parte, herdada dos seus pais (Silva, 2014, pp. 168-171), foi o seu filho, D. Afonso V, “o primeiro rei destes Reinos que ajuntou bons livros e fez livraria em seus paços” (Pina, 1977, cap. CCXIII). O rol de livros de D. Duarte tinha oitenta e quatro obras e o do seu irmão mais novo, D. Fernando, tinha trinta e duas. São bibliotecas em consonância com outras da época, mas com números parcos quando comparados com os 900 códices identificados na excepcional biblioteca do cunhado de ambos, Filipe, o Bom, duque da Borgonha. Foi, aliás, esta ligação à Borgonha, através da infanta D. Isabel que permitiu que a corte portuguesa tivesse acesso aos livros que circulavam nas outras cortes europeias.

O mecenato literário foi uma das maneiras que estas mulheres encontram para aumentar a sua autoridade, e as obras que escolheram não foram por acaso. Há, naturalmente, questões de gosto pessoal que explicam a promoção e o apoio de obras e autores específicos. No entanto, os livros tendem a representar uma imagem de poder, como foi frisado por Joana Ramôa Melo na sua análise da presença de livros nas efígies femininas na Catedral de Lisboa

posicionado de forma a sugerir a leitura, o livro claramente significava ser um elemento-chave para retratar a identidade dessas mulheres, traduzida numa imagem de poder: o poder de possuir livros; o poder de lidar diretamente com o texto sagrado (Melo, 2019, p. 16).<sup>2</sup>

Os livros são também uma forma de transmitir cultura. A rainha D. Filipa de Lencastre, grande promotora da cultura inglesa na corte, deverá ter encomendado a Robert Payn, cónego da Catedral de Lisboa e familiar de um dos escrivães da puridade da rainha a tradução do *Confessio Amantis*, de John Gower para português (Beceiro Pita, 2016, pp. 337-38). Ainda que não tenhamos prova de ter sido a rainha a mandatária desta tradução, a verdade é que o livro integrava a biblioteca do seu filho, o rei D. Duarte, com o título *O Amante*. Esta obra tornou-se muito popular entre a elite portuguesa da altura, conservando-se ainda um exemplar manuscrito produzido em Ceuta, em 1430, sob encomenda de um nobre, D. Fernando de Castro, o moço, e que atualmente se encontra na Real Biblioteca de Madrid.<sup>3</sup> A receção desta obra inglesa em Portugal é demonstrativa do papel cultural que as infantas e rainhas que se casavam com príncipes estrangeiros podiam desempenhar entre o seu reino de origem e o seu novo reino.

Como vimos, foi a presença de D. Isabel, duquesa de Borgonha, no centro da Europa, que permitiu à periférica corte portuguesa adquirir obras muito relevantes e que já circulavam em outras cortes europeias. Muito provavelmente terá sido ela a responsável pela introdução da *Vita Christi* em Portugal. De acordo com Augusto Aires do Nascimento, a tradução deste trabalho em linguagem vernácula foi uma tarefa em que vários membros da família real participaram, incluindo D. Duarte, exímio escritor e tradutor, e algumas rainhas e infantas portuguesas (Nascimento, 2001). Foi, verdadeiramente, uma atividade familiar levada a cabo no ambiente cortesão. Não se sabe ao certo quem a fez e em que altura foi feita a

<sup>2</sup> A tradução é minha. "Positioned in a way to suggest reading, the book is clearly meant to be a key element for portraying these women's identity, translated into an image of power: the power of owning books; the power of dealing directly with the sacred text" (Melo, 2019, p. 16).

<sup>3</sup> Real Biblioteca de Madrid, II/3088.

tradução. No entanto, sabe-se que o livro integrava a biblioteca de D. Duarte e que à data da sua morte, em 1438, já estaria praticamente todo vertido para português.

Contudo, existiam mais cópias da obra a circular na corte portuguesa. Em 1444, D. Isabel de Urgel (1409-1470), a duquesa de Coimbra, ordenou uma cópia da versão latina original a um de seus moços de câmara. Esta cópia poderá ter passado para sua filha, a rainha D. Isabel de Coimbra, e, posteriormente, para a rainha D. Leonor, sua nora, que foi responsável pela edição impressa deste livro em 1495, como veremos.

Foi também na corte que as infantas D. Catarina e D. Filipa, primas, colaboraram na tradução da obra *Vida e doutrina do bemaventurado Lourenço Justiniano primeiro patriarca de Veneza*.<sup>4</sup> Esta colaboração deverá ter ocorrido na década de 1450.

---

<sup>4</sup> AANTT, Manuscritos da Livraria, 513.

<sup>5</sup> Biblioteca Nacional de Madrid (BNM), Ms. 11515.

<sup>6</sup> BNM, Ms. 11515, fl. 1 (transcrição minha).

A tradução do trabalho de Christine de Pizan também foi uma ação conjunta entre várias mulheres, desta feita, entre a duquesa da Borgonha, a rainha D. Isabel e sua nora, a rainha D. Leonor. A duquesa foi provavelmente a pessoa que enviou a obra de Christine para sua sobrinha, a rainha D. Isabel, que a terá mandado traduzir em linguagem vernácula, presumivelmente logo após o seu casamento em 1446. Este livro, agora na Biblioteca Nacional de Madrid,<sup>5</sup> afirma aos seus leitores que o seu principal objetivo era fornecer um manual de comportamento para a comitiva feminina da rainha. Várias décadas depois, em 1518, o livro seria impresso pela rainha D. Leonor.

Maria de Lurdes Crispim, que estudou o manuscrito de Madrid, diz ter algumas dúvidas acerca de quem terá sido responsável da tradução para português, levantando também a hipótese de que o livro tenha sido traduzido na Borgonha, a expensas da duquesa D. Isabel (Pizan, 2002). O que sabemos é que o livro foi traduzido por iniciativa feminina e que o prólogo do manuscrito madrileno começa precisamente com uma referência à rainha D. Isabel:

Aqui se começa o Livro das Tres Vertudes a Insinança das Damas. [...] O qual livro foy tomado de françes em esta nossa linguagem portugues, per mandado da muyto exçilente e comprida de muitas vertudes Senhora, a Rainha Dona Jsabel.<sup>6</sup>

Aliás, é muito provável que as mulheres da corte desta geração estivessem familiarizadas com a obra em questão, uma influência que se infere no seu

carácter e acções, próximos daquilo que é descrito pela autora (Correia, 2013). Para Pizan, as mulheres deviam estar preparadas para governar as suas Casas e as suas terras e deveriam tomar parte no conselho dos seus maridos, pois podiam ter de os substituir a qualquer momento. Trata-se, no entanto, de uma mera hipótese acerca dos modelos educativos femininos adotados na corte já que, como afirmámos anteriormente, não há qualquer notícia acerca destas infantas.

Estranhamente entre as listas de livros dos infantes de Avis que chegaram aos nossos dias, não há notícia de livros em francês, que seria o idioma que D. Filipa de Lencastre melhor dominaria, e o que usava para se corresponder com os seus parentes ingleses. No entanto, a maioria dos infantes e infantas portugueses deveriam estar familiarizados com o idioma, até porque de outra forma, a duquesa de Borgonha não teria enviado a obra de Pizan. Há notícia de que D. Filipa de Coimbra se encontrava a traduzir uma obra do francês, embora com alguma delonga, no final da sua vida (Brandão, 1643).

Também não há notícia de que D. Leonor, irmã de D. Afonso V e imperatriz da Alemanha, tenha enviado obras para Portugal. Sabemos, no entanto, que a imperatriz encomendou uma cópia sumptuosa da obra do Papa Pio II *De Liberarum Educatione* para o seu filho, o futuro imperador Maximiliano I. Esta cópia foi feita por um escrivão austríaco, mas iluminada de acordo com as novas tendências artísticas italianas (Bell, 1982, p. 757).

Apesar de terem chegado até nós algumas notícias acerca dos livros que estas mulheres escreveram e patrocinaram, são muito poucas as listas dos livros que elas possuíam. Conhecemos alguns deles através de inventários *post mortem*, de testamentos e de doações feitas a instituições religiosas e a privados, mas a informação é normalmente parca e dificulta análises comparativas.

Sabemos, por exemplo, que no seu segundo testamento (que está incompleto), a rainha D. Isabel de Coimbra encomendava a construção de um mosteiro dedicado a S. João Evangelista, da Ordem de Santo Elói, ao qual deixaria “todas as outras minhas Relíquias, e hu dos meus misaes, e o meu breviário novo, e os dous livros dos autos dos Apostolos, e dos Evangelistas” (Sousa, 1946, II, p. 43).



Uma destas listagens de livros realizada num inventário *post mortem* (Freire, 1914) pertence à infanta D. Beatriz de Portugal (1429-1506), duquesa de Viseu e Beja, mãe do rei Manuel I e da rainha D. Leonor, e prima da rainha D. Isabel de Coimbra e das infantas D. Catarina e D. Filipa (Dávila, 2019).

É, para este período, a lista mais completa que temos para uma livraria feminina, composta por cerca de trinta entradas respeitantes a livros, que correspondem a cerca de quarenta e dois ou quarenta e três volumes, na sua grande maioria livros litúrgicos, auxiliares do serviço religioso da capela privada da infanta. O modo como estão descritos impossibilita, na maioria das vezes, a sua identificação, pois não são mencionados títulos, autores ou editores.<sup>7</sup> A sua enumeração cinge-se à atribuição de um pequeno título identificativo do tipo de livro, a uma descrição dos materiais utilizados, do estado de conservação e da encadernação, à indicação de se são manuscritos ou impressos e, por vezes, do seu valor fiduciário. Neste sentido, não nos é possível aferir os hábitos de leitura da infanta através da sua biblioteca. Sabemos que lia e escrevia, que a maioria dos seus livros era de temática religiosa e que tinha uma caixinha onde guardava os seus óculos, muito possivelmente para a auxiliarem nas suas leituras.<sup>8</sup>

---

<sup>7</sup> Para uma listagem e respetiva identificação dos livros pertencentes à infanta D. Beatriz consulte-se a tabela no final deste artigo.

<sup>8</sup> Os óculos, como auxiliares de leitura ou de trabalhos mais minuciosos, começaram a ser utilizados no século XIII mas foi apenas em meados do século XV que foram introduzidas as lentes côncavas que permitiram às pessoas com miopia continuarem a ler (Bell, 1982, p. 746).

Contrariamente aos restantes objetos descritos no inventário, os livros surgem quase sempre referidos no momento da sua entrega ao destinatário final, o que impossibilita associá-los fisicamente a um espaço específico do paço da infanta. Pela sua tipologia, podemos partir do pressuposto de que a maioria destes volumes integraria a capela pessoal de D. Beatriz, e de que os restantes, pelo seu valor e importância, se encontrariam na sua câmara ou guarda-roupa. Mas temos outros indícios disto: D. Manuel I refere um missal de pena que servia pelas festas na capela de D. Beatriz e que a infanta queria doar ao mosteiro de Nossa Senhora da Conceição, e é mencionado um arcaz em que estavam os livros, o qual se guardava na sacristia, e que valia 300 reais. Claro que os livros mais valiosos estariam na guarda-roupa/câmara da infanta, numa das arcas que continha os objetos da capela. Há, depois, algumas referências a estantes de coro e da capela, mas não à existência de uma livraria ou biblioteca. Como acontecia com quase todos os outros objetos pertencentes à infanta, os livros eram guardados em arcas, normalmente forradas, como

a que foi entregue a Nuno Velho, contador das compras da casa ducal, para que guardasse os seus livros e os desembargos das contas.

Considerando que todos os livros foram doados, só uma parte foi alvo de avaliação monetária. Esta parte terá correspondido aos mais valiosos, ainda que os valores oscilem muito, dado que vão dos 150 reais a mais de 15.000 reais. Devido à riqueza dos materiais usados, bem como ao intrincado nível do trabalho artesanal, algumas capas dos livros da infanta são também consideradas verdadeiras joias, o que tem evidentes repercussões no montante final que lhes é atribuído. Entre eles está um dos objetos mais valiosos do inventário, só ultrapassado por algumas peças de aparato da infanta. Trata-se de um livro Diurnal, de letra de forma, coberto de veludo preto, com doze chapas de ouro esmaltado de roxo, cré, pardo verde e branco, que foi avaliado em 40 cruzados, isto é, 15.600 reais, metido num guardanapo com lavoires de seda nos cabos, e um bolso de veludo preto forrado de cetim encarnado, guarnecido de ouro e preto.

Nesta livraria, os livros mais valiosos têm, normalmente uma funda própria, que protegia as capas trabalhadas, com insígnias e metais preciosos. Os restantes têm encadernações de couro, que vai variando de cor, havendo capas vermelhas, pretas, roxas e brancas. Há também livros encadernados em pelo de carneiro e couro de veado. Estas capas têm, por vezes, algumas aplicações em ouro ou prata. Oito livros são descritos como sendo de pergaminho e apenas três em papel.

O livro mais valioso da infanta D. Beatriz é um incunábulo. Todavia, os livros impressos não são a maioria, como é fácil de supor dado que a infanta morreu em 1506. São sete os livros descritos como “de letra de forma”. Dentro destes livros impressos há dois descritos como velhos: um missal de letra de forma, velho e roto em partes, com a sua funda de chamalote azul; um breviário de forma, velho, em papel, coberto de couro preto, o que nos leva a concluir que a infanta D. Beatriz tenha abraçado desde o primeiro momento a novidade da imprensa, algo a que, como veremos, a sua filha D. Leonor dedicou particular atenção.

Os restantes livros descritos no inventário da infanta são todos manuscritos. “letra de pena” é a expressão mais utilizada para os descrever, ainda que também se use a expressão “letra de mão”. Entre estes, apenas três são livros iluminados.

Apesar de a infanta D. Beatriz ter abraçado esta novidade da imprensa, e de os livros impressos ocuparem um lugar de relevo na sua livraria, estes estão, neste início do século XVI, longe de destronar a cultura dos livros manuscritos.

A temática, de natureza devocional, é uma constante da livraria da infanta D. Beatriz. Nesta altura, esta elite aristocrática portuguesa assume uma relação mais direta com o divino, deixando de ter sempre a igreja como intermediária (Buescu, 2010, p. 39). E no inventário da infanta D. Beatriz isto é visível nos seus livros, mas também nos relicários que possui, transformados em joias para uso pessoal, que se podiam transportar junto ao corpo, exemplo de alguns dos seus relicários adaptados a colares.

Alguns destes livros pertencentes à infanta D. Beatriz, sobretudo os impressos, poderão ter sido ofertados pela sua filha, a rainha D. Leonor que foi uma das impulsionadoras da imprensa em Portugal. Os restantes deverão ter sido adquiridos pela própria infanta. Sabemos que na altura da sua morte a infanta tinha encomendado a Garcia de Galez um saltério apontado para a sua capela, no valor de 3.000 reais.

Após a sua morte, os livros da infanta D. Beatriz tiveram três destinatários, o mosteiro de Nossa Senhora da Conceição de Beja, o mosteiro de Santo António da Vila de Beja e o rei D. Manuel I, que parece ter adquirido os livros mais valiosos da mãe. A doação dos livros seguia instruções específicas deixadas pela própria, como refere D. Manuel I a Antão de Oliveira, dizendo “dos livros que ficaram da dita senhora fareis entregar à abadessa do dito mosteiro e ao vigário de Santo António da dita vila aqueles que vos sua Senhoria disse antes do seu falecimento, que lhe desseis” (Freire, 1914, p. 64).

### **A novidade da imprensa**

A novidade da imprensa em Portugal teve como grande mecenas a rainha D. Leonor de Lencastre, filha da infanta D. Beatriz. Enquanto rainha-viúva de D. João II grande parte da intervenção régia de D. Leonor durante o reinado do seu irmão, D. Manuel I, far-se-ia através do mecenato religioso e literário (Sá, 2011). É neste âmbito que vai rapidamente abraçar a imprensa, que permitia produzir e divulgar as obras com muito menor custo e menos tempo de produção.

A rainha vai empenhar-se na impressão de obras traduzidas para português, facilitando assim o acesso às mesmas de uma comunidade

de leitores, mas sobretudo de leitoras, que não tinha conhecimentos de latim. Dado que as mulheres não tinham acesso à carreira eclesiástica, eram poucas as que aprendiam latim, sendo normalmente apenas ensinadas a ler e escrever em língua vulgar. Esta preocupação de rainhas e infantas em traduzir importantes obras devocionais demonstra isso mesmo (Sá, 2015).

D. Leonor, pelo contrário, tinha aprendido latim e, segundo o humanista siciliano Cataldo Parísio:

É tão grande a força do seu engenho tanto para interpretar como para ler os volumes das páginas sagradas e da língua latina, que se pensa ser, não leitora ou intérprete, mas mestre de intérpretes e leitores de obras (Sículo, 1974, p. 59).

Não podemos afirmar o mesmo acerca da sua mãe, a infanta D. Beatriz. Como vimos na sua biblioteca, D. Beatriz não tinha obras clássicas em latim, apenas os livros de oração.

A livraria da rainha D. Leonor é conhecida e está estudada (Cepeda, 1987), pois sobreviveram algumas listas dispersas dos livros da rainha, quer numa cópia do seu testamento, quer na doação que fez a uma das suas damas e, finalmente, num inventário feito no Mosteiro da Madre de Deus no ano de 1537.

Através destas listas podemos inferir que apesar de ter abraçado a modernidade da imprensa, D. Leonor preferia autores medievais e que, tal como a sua mãe, privilegiava as obras de temática religiosa. No entanto, a rainha também tinha alguns romances de cavalaria e um livro de Marco Paulo.

A rainha deverá ter deixado grande parte dos seus livros ao Mosteiro da Madre de Deus, em Lisboa, que a própria tinha fundado. Segundo o seu testamento, copiado em parte por Frei Jerónimo de Belém, a rainha deixava ao mosteiro:

todos os meus livros de latim, e os da lingoagem, e quaesquer Breviarios, diurnaes, cadernos, contemplanções, orações, quantos se acharem em minha Capella, Oratorio, arcas, todos se entreguem á Madre abadessa do dito Moesteiro; e assi lhe seja entregue o Breviario, que agora mandei fazer para rezarem por elle no Coro, o qual he de purgaminho, porque ora rezaõ os Capellães em minha Capella; e assi os livros por que me lem á mesa com todos os outros, que em minha casa acharem (Belém, 1755, p. 86).

Esta citação do testamento da rainha D. Leonor é interessante porque demonstra, como já afirmámos, que a leitura era uma prática colectiva e os livros eram lidos em voz alta. Também a mãe de D. Leonor, a infanta D. Beatriz tinha livros que lhe eram lidos durante as suas refeições.

Delmira Custódio refere que a rainha teria cerca de 313 livros (Custódio, 2018). Sabe-se, todavia, que estas listas não abarcam a totalidade dos livros da rainha D. Leonor, já que se conhecem exemplares pertencentes à rainha que aí não são referidos. É o caso de uma Bíblia em dois volumes, impressa em Basileia em 1498, atualmente na Biblioteca Nacional de Portugal,<sup>9</sup> e de uma tradução castelhana da *Vita Christi*, atualmente na Biblioteca da Palácio de Vila Viçosa.<sup>10</sup> Ambos contêm notas de pertença à rainha ameaçando de excomunhão quem se livrar deles: “Este lliuro foi da Rainha dona lianor e nom se pode dar a ninguem de todo, so pena de escomunhão por que asi se deixou que fezese em seu testamento”<sup>11</sup> e ainda “Este liuro nõ se pode dar fora sob pena d’escomunhão por que foy da rainha dona Leonor”.<sup>12</sup> Estas notas de posse são muito curiosas e demonstrativas da importância que as obras e a doadora das mesmas tinham no ambiente cultural do Portugal do início do século XVI.

É muito simbólico que em 1518, já no final da sua vida, a rainha D. Leonor tenha escolhido patrocinar a edição impressa da obra de Christine de Pizan, que circulava na corte desde meados do século anterior. Apesar da existência deste manuscrito em vernáculo, a rainha D. Leonor encomendou a sua própria tradução, pois esta edição de 1518 apresenta variáveis importantes, não só no título, o livro era agora chamado *Espelho de Christina*, mas também porque esta edição é uma versão menos fiel ao manuscrito francês original, apresentando diferenças na segunda parte e com uma terceira parte muito abreviada. Contrariamente ao manuscrito que se encontra na Biblioteca Nacional de Madrid, esta edição não menciona a acção da rainha no prólogo.<sup>13</sup> A rainha é, todavia, mencionada pelo impressor da obra, Herman de Campos, no colofon, explicando que a obra se fez “por mandado dela muyto esclarecida reyna dona Lyanor molher do poderoso y muy magnífico rey dom Juan segundo de Portugal”.<sup>14</sup>

<sup>9</sup> BNP, Inc. 71-72.

<sup>10</sup> Museu-Biblioteca da Casa de Bragança, Inv. BDMII 18.

<sup>11</sup> BNP, Inc. 71-72. (transcrição minha).

<sup>12</sup> Museu-Biblioteca da Casa de Bragança, Inv. BDMII 18. (transcrição minha).

<sup>13</sup> BNP, Res. 404 V.

<sup>14</sup> Idem.

Este *Espelho de Christina* constituía um verdadeiro manual de princesas, com instruções específicas para a elite acerca de práticas devocionais, comportamentais e de governança. Foi este o legado que a rainha D. Leonor quis deixar para as gerações futuras, para as quais (apesar de

não ter deixado descendência) era um modelo a seguir. A sua sobrinha, D. Beatriz, duquesa de Sabóia, tinha com ela uma edição do *Espelho de Cristina* que, quiçá, tenha levado de Portugal para o seu novo ducado em 1521 (Lacarra Lanz, 2001).

### **Conclusão**

Na corte portuguesa, a posse do livro torna-se uma parte essencial da identidade das mulheres. Ler, escrever, possuir e editar livros eram formas de agência cultural e social.

A leitura era essencialmente uma prática coletiva durante este período, uma prática de profunda devoção. Como refere Luís Miguel Duarte, os livros “eram o grande utensílio de ensino e um dos principais veículos de leitura” (Duarte, 2005, p. 200). Possuir, encomendar e escrever livros também era uma forma de essas mulheres se conectarem com o Divino e de dar um exemplo de devoção e piedade para a restante sociedade. A leitura era uma importante componente da *Devotio Moderna*. A maioria destas obras tinha o objetivo de ser lida em grupo e, nem todas as mulheres do círculo cortesão das rainhas e infantas, tinham sido educadas para compreenderem o latim. Prova disso, é a importância que estas mulheres vão dar à tradução das suas obras prediletas para linguagem, isto é, para português e, nalguns casos, para castelhano.

Como refere Isabel dos Guimarães Sá, “a devoção das rainhas, era, antes de mais performativa; elas procuravam ser o exemplo a seguir por todas as mulheres” (Sá, 2015, p. 178). O seu exemplo foi seguido, em primeiro lugar, pelas restantes mulheres da família real portuguesa, que sabiam que o mecenato era uma forma privilegiada de expressarem as suas personalidades e os seus próprios desejos e preocupações, uma vez que lhes permitia construir a sua imagem através do tempo.

## Bibliografia

- Antunes, A. P. (2012). *De infanta de Portugal a duquesa de Borgonha: D. Isabel de Lencastre e Avis (1397-1429)*. Lisboa: Dissertação de Mestrado em História Medieval apresentada à FCSH da Universidade Nova de Lisboa.
- Beceiro Pita, I. (2016). "Poder Regio y Mecenazgo en el Occidente Peninsular". *Anuario de Estudios Medievales*, 46/1, janeiro-junho, pp. 329-360.
- Belém, Fr. J. (1755). *Chronica Seráfica da Santa Província dos Algarves da regular observância*. Lisboa: Officina de Ignácio Rodrigues.
- Bell, S. (1982). "Medieval women book owners: arbiters of lay piety and ambassadors of culture". *Signs*, vol. 7 (verão), pp. 742-768.
- Brandão, F. (1643). *Conselho, e voto da Senhora Dona Felippa filha do Infante Som Pedro, sobre as terçarias, & guerras de Castella*. Lisboa: Oficina de Lourenço de Anveres.
- Buescu, A. I. (2010). "Livros e livrarias de reis e de príncipes entre os séculos XV e XVI. Algumas notas". In: *Na corte dos reis de Portugal. Saberes, ritos e memórias*. Lisboa: Edições Colibri, pp. 53-81.
- Cepeda, I. (1987). "Os Livros da Rainha D. Leonor, segundo o códice 11352 da Biblioteca Nacional, Lisboa". *Revista da Biblioteca Nacional*. Lisboa: S. 2, 2 (2), pp. 51-81.
- Correia, L. (2013). *A Insinança das Damas: formas de poder no feminino no século XV (o caso de Isabel de Lencastre)*. Lisboa: Dissertação de Mestrado em História Medieval apresentada à FCSH da Universidade Nova de Lisboa.
- Custódio, D. (2018). *As perfeitíssimas horas da rainha D. Leonor*. Madrid: Taberna Libreria.
- Dávila, M. (2019). *A Mulher dos Descobrimentos: D. Beatriz, Infanta de Portugal*. Lisboa: Esfera dos Livros.
- (2018) "Enxoval e casamento: a materialidade do poder familiar no enlace dos infantes D. Beatriz e D. Fernando de Portugal (c. 1447)". In: *Casamentos da Família Real Portuguesa. Êxitos e fracassos*. Coord. de A. M. Rodrigues, M. S. Silva e A. L. de Faria, vol. IV. Lisboa: Círculo de Leitores, pp. 141-168.
- Duarte, D. (1982a). *Leal Conselheiro*. Ed. de J. M. Barbosa (atualização ortográfica, int. e notas). Lisboa: INCM.
- Duarte, D., (1982b). *Livro dos Conselhos de El-Rei D. Duarte (Livro da Cartuxa)*. Ed. diplomática de J. Alves Dias. Lisboa: Estampa.
- Duarte, L. M. (2005). *D. Duarte: requiem por um rei triste*. Lisboa: Círculo de Leitores.
- Frade, Mafalda (2016). "Contributo para a história da tradução em Portugal: as primeiras tradutoras conhecidas". *Ágora. Estudos Clássicos em Debate*, 18, pp. 141-155.
- Freire, A. B. (1914). "Inventário da infanta D. Beatriz, 1507". In: *Arquivo Historico Portuguez*. Lisboa: Typ. Calçada do Cabra, vol. IX.
- Goehring, M. (2011). "Exploring the border: The Breviary of Eleanor of Portugal". In: Blick, S. e Gelfand, L. D. (eds.). *Push me, Pull me: Imaginative and Emotional Interaction in Late Medieval and Renaissance Art*. Leiden / Boston: Brill.
- Lacarra Lanz, E. (2001). "Las enseñanzas de Le Livre des trois vertus à l'enseignement des dames de Christine de Pizan y sus primeras lectoras". *Cultura Neolatina*, LXI, pp. 335-360.
- Martins, M. (1982). *Guia Geral das Horas de el rei D. Duarte*. Lisboa: Edições Brotéria.
- Melo, J. R. (2019). "Open books: performativity and mediation in elite women's effigies at Lisbon Cathedral (14th c.)". *Journal of Medieval Iberian Studies*. DOI: 10.1080/17546559.2019.1614646
- Monteiro, João Gouveia (1988). "Orientações da cultura de corte na 1ª metade do século XV (A literatura dos Príncipes de Avis)". *Vértice*, II série (Agosto), pp. 89-103.
- Nascimento, A. A. (2001), "A Vita Christi de Ludolfo de Saxónia em Português. Percursos da tradução e seu presumível responsável". *Euphrosyne*, nº 29, pp. 125-142.
- (1993). "As livrarias dos príncipes de Avis". *Biblos, Actas do Congresso Comemorativo do 6º Centenário do Infante D. Pedro*, pp. 265-287.
- Paviot, J. (1995). *Portugal et Bourgogne au XV<sup>e</sup> Siècle*. Lisboa/Paris: Centro Cultural Calouste Gulbenkian – Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses.

- Pina, R. (1977). *Crónicas*. Intr. e rev. De M. L. Almeida. Porto: Lello & Irmão.
- Pizan, C. (2002). *O Livro das Tres Vertudes ou a Insinança das Damas*. Ed. de M. L. Crispim. Lisboa: Caminho.
- Sá, I. G. (2015). "Rainhas e cultura escrita em Portugal (séculos XV-XVI)". In: *Religião e linguagem nos mundos ibéricos: identidades, vínculos sociais e instituições*. Brasil: Laboratório de Mundos Ibéricos, pp. 169-180.
- (2011). *De Princesa a Rainha-velha. Leonor de Lencastre*. Lisboa: Círculo de Leitores.
- Segura Graiño, C. (2007). "La educación de las mujeres en el tránsito de la Edad Media a la Modernidad". *Historia de la Educación: Revista Interuniversitaria*, 26, pp. 66-75.
- (2004). "Influencias de Isabel de Portugal em la educación y formación política de su hija Isabel I de Castilla". In: Ribot, L., Valdeón, J. e Maza, E. (eds.). *Isabel, la católica y su época: actas del Congreso Internacional*. Valladolid: Universidad de Valladolid, pp. 319-334.
- Sículo, C. P. (1974). *Duas Orações*. Ed. de M. Brandão da Silva e A. da Costa Ramalho. Coimbra: Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos.
- Silva, M. S. (2014). *D. Filipa de Lencastre, a rainha inglesa de Portugal*. Lisboa: Temas & Debates.
- (2013). "Isabel of Portugal: First Lady in a Kingdom without a Queen (1415-1428)". In: Woodacre, E. (ed.). *Queenship in the Mediterranean. Negotiating the Role of the Queen in the Medieval and Early Modern Eras*. New York: Palgrave MacMillan, 013, pp. 191-205.
- (2009). "Phillipa of Lancaster, Queen of Portugal (1360-1415): educator and reformer". In: Oakley-Brown, L. e Wilkinson, L. J. (eds.). *Rituals and Rhetorics of Queenship (Medieval to Early Modern)*. Dublin: Four Courts Press, pp. 37-46.
- Somme, M (1998). *Isabelle de Portugal, duchesse de Bourgogne: une femme au pouvoir au XV<sup>e</sup> siècle*. Lille: Presses Universitaires du Septentrion.
- Sousa, A. C. (1946). *Provas da História Genealógica da Casa Real Portuguesa*. Coimbra: Atlântida. vol. II.
- Vicente, M<sup>a</sup> G. (2018), "D. Filipa - uma donzela de sangue real por casar". *Casamentos da Família Real Portuguesa. Êxitos e fracassos*. Coord. A. M. Rodrigues, M. S. Silva e A. L. de Faria, vol. IV. Lisboa: Círculo de Leitores, pp. 111-139.



## Listagem dos livros descritos no inventário *post mortem* da infanta D. Beatriz, 1507<sup>15</sup>

Descrição	Material	Destino Final	Possível identificação
Um missal impresso, velho e roto, com uma funda de azul. <i>Hum livro misall de letra de forma, velho e rroto em partes, com sua fumda de chamalote azull</i> - 1 peça.		Mosteiro de Nossa Senhora da Conceição de Beja	
Um missal manuscrito, que pertencera ao infante D. João, em pergaminho. <i>Hum livro missal de letra de pena, que foy do Ifamte dom Joham, de purguaminho</i> - 1 peça.	Pergaminho	Mosteiro de Nossa Senhora da Conceição de Beja	Missal que tinha pertencido ao pai da infanta D. Beatriz, o infante D. João. É possivelmente o mesmo missal identificado na lista do enxoval da infanta D. Beatriz (Dávila, 2018).
Um missal, manuscrito, em pergaminho, coberto de couro vermelho. <i>Hum missal de letra de pena em purguaminho, cuberto de coyro vermelho</i> - 1 peça.	Pergaminho	Mosteiro de Nossa Senhora da Conceição de Beja	
Um breviário impresso, velho, em papel, coberto de couro preto. <i>Hum briviario de forma, velho, em papell, cuberto de coiro preto</i> - 1 peça.	Papel	Mosteiro de Nossa Senhora da Conceição de Beja	
Dois livros velhos de canto de órgão, ambos cobertos de couro vermelho e ouro preto. <i>Dous livros velhos de camto dhorgom, ambos cubertos de coiro vermelho e ouro preto</i> - 2 peças.		Mosteiro de Nossa Senhora da Conceição de Beja	
Doze cadernos de procissões pequenos e encadernados. <i>Doze cadernos de procissoes, pequenos, emcadernados</i> - 12 peças.		Mosteiro de Nossa Senhora da Conceição de Beja	
Um livro de canto de órgão em papel, coberto de couro vermelho. Hum livro em pappell de <i>camto dhorgam, cuberto de coiro vermelho</i> - 1 peça.	Papel	Mosteiro de Nossa Senhora da Conceição de Beja	

<sup>15</sup> Inventário transcrito em Freire, 1914. Para saber mais acerca deste inventário vide Dávila, 2019.

Descrição	Material	Destino Final	Possível identificação
Um livro de salmos, apontado, de pergaminho, encadernado com couro vermelho e pregos de latão. <i>Hum livro samtal apomtado de purguaminho, emcadernado em coiro vermelho e pregos de latam</i> - 1 peça.	Pergaminho	Mosteiro de Nossa Senhora da Conceição de Beja	
Um caderno de pergaminho, apontado, que contém as missas do ofício do anjo. <i>Hum caderno de purguaminho apomtado, em que estam certas misas doficio do amjo</i> - 1 peça.	Pergaminho	Mosteiro de Nossa Senhora da Conceição de Beja	
Um caderno de canto de órgão da missa de Roma, em papel da marca grande. <i>Hum caderno de camto dhorgam de papel da marca gramde, da missa de Roma</i> - 1 peça.	Papel	Mosteiro de Nossa Senhora da Conceição de Beja	
Um livro grande, de marca maior (em papel), de canto de órgão, encadernado em pelo de carneiro. <i>Hum livro gramde de marca maior de camto dhorgam, emcadernado em pello de carneiro</i> - 1 peça.	Papel	Mosteiro de Nossa Senhora da Conceição de Beja	
Um livro grande de canto de órgão, coberto de couro preto. <i>Hum livro gramde de câto dhorgam, cuberto de coiro preto</i> - 1 peça.		Mosteiro de Nossa Senhora da Conceição de Beja	
Um livro de vésperas, em pergaminho apontado, coberto de couro que já havia sido branco. <i>Hum livro de besperas de purguaminho apomtado, cuberto de coiro que foy branco</i> - 1 peça.	Pergaminho	Mosteiro de Nossa Senhora da Conceição de Beja	

Descrição	Material	Destino Final	Possível identificação
Um oficial de missas místico, apontado, de pergaminho, coberto de couro de veado. <i>Hum oficial de missas mistiquo apomtado de purguaminho, cuberto de coiro de beado - 1 peça.</i>	Pergaminho	Mosteiro de Nossa Senhora da Conceição de Beja	
Um missal, em pergaminho, manuscrito e iluminado, com uma capa de veludo carmesim, adorada com prata. <i>Hum livro missaal em puarguaminha de letra de mão, enluminado, com funda de veluso crimsisym forrado de chamalote de desa çamguento, com borlas de retros roxo e verde, com tecidos e biqueiras e registo de prata, avaliado em dez myl reaes - 1 peça.</i>	Pergaminho	Mosteiro de Nossa Senhora da Conceição de Beja	
Dois livros da <i>Vita Christi</i> . <i>Dous livros de Vita Christi, o primeiro e o segundo, em que estam todas as quatro partes, avaliado em sete mil reaes - 2 peças.</i>		Mosteiro de Nossa Senhora da Conceição de Beja	A <i>Vita Christi</i> , o mais conhecido incunábulo português, de que a infanta tinha dois volumes, o primeiro e o segundo, em que estavam as quatro partes, e que tinha sido avaliado em sete mil reais, ou seja, 3.500 reais cada volume. Nesta obra, da autoria de Ludolfo de Saxónia, narra-se, tal como o título indica, a vida de Jesus Cristo (Nascimento, 2001). Esta impressão da <i>Vita Christi</i> , feita em 1495 por Valentim Fernandes e Nicolau de Saxónia, foi publicada em quatro volumes <i>in-folio</i> , em Lisboa, em 1495, por ordem e a expensas do rei D. João II e da rainha D. Leonor. É considerado o terceiro incunábulo português. É fácil supor que estes dois volumes tenham sido oferecidos pela rainha à sua mãe. A tradução seria, muito provavelmente, a que já circulava na corte portuguesa desde o reinado do rei D. Duarte.

Descrição	Material	Destino Final	Possível identificação
1 peça. Um livro da Contemplação de Nosso Senhor, por Frei João Boaventura, manuscrito. <i>E outro livro da Contemplaã de nosso Senhor feyto per sam Joham Boavemtura de letras de pena, avaliado em 150 reaes - 1 peça.</i>		Mosteiro de Nossa Senhora da Conceição de Beja	
Um Geney Alfonse. <i>Hum livro de geney alfonse, avaliado em 400 reaes - 1 peça.</i>	Pergaminho	Mosteiro de Santo António de Beja	Obra que diversos autores identificam com a <i>General Estorea</i> de Afonso X, o Sábio. Contudo, o mais provável é que se trate da obra <i>Genesi Alfonse</i> , de Bernardo de Brihuega, clérigo próximo de Afonso X (Martins, 1982). Como é hábito na descrição dos livros da infanta D. Beatriz, não há qualquer indicação acerca do idioma, pelo que não sabemos se a obra que a infanta tinha era no castelhano original ou uma tradução portuguesa. Se estava completa, se era apenas uma das cinco partes. O que sabemos é que foi doada ao mosteiro de Santo António de Beja e que estava avaliada em 400 reais, pelo que não deveria ser iluminada nem ter uma encadernação luxuosa.
Um livro Vida Angélica. <i>E outro da Vida amgelica, em mil reaes - 1 peça.</i>		Mosteiro de Santo António de Beja	
Um livro manuscrito e encadernado com couro roxo. <i>E outro de letra de pena, emcadernado e cuberto de coiro roxo, em trrezemtos reaes - 1 peça.</i>		Mosteiro de Santo António de Beja	<i>Corte Imperial</i> , obra anónima dos finais do século XIV, em diálogo, escrita em português e que se integra na chamada literatura de controvérsia religiosa. Diversos estudos atribuem como fontes principais desta obra os autores Raimundo Lúlio e Nicolau de Lyra.
Um livro da <i>Corte Imperial</i> . <i>E outro Corte empereal, em quatrocentos reaes - 1 peça.</i>		Mosteiro de Santo António de Beja	Consiste na teatralização de uma controvérsia religiosa na corte celeste, onde, diante do imperador celestial – Cristo, se discute com uma assembleia composta de gentios, judeus, cristãos e muçulmanos. Esta obra já fazia parte das obras “em linguagem” da livreria do rei D. Duarte, tio e sogro de D. Beatriz, pelo que era uma obra que circulava entre os membros da dinastia da de Avis.

Descrição	Material	Destino Final	Possível identificação
Um Sacramental, impresso. <i>E outro Sacramental, de letra de forma, em 250 - 1 peça.</i>	Pergaminho	Mosteiro de Santo António de Beja	Obra de Clemente Sánchez de Vercial, que foi o primeiro livro impresso em língua portuguesa, com uma primeira edição em 1488, o que faz dele um dos incunábulos mais importantes da história da imprensa em Portugal. Todavia, como houve mais edições desta obra feitas durante o século XV, apenas com a descrição fornecida pelo inventário não é possível aferir que edição tinha a infanta D. Beatriz. Sabe-se apenas que era um livro de letra de forma, isto é, impresso, e que estava avaliado em 250 reais.
Um Catecismo, impresso em português. <i>E outro Catecismo, em forma portuguesa, com tavoas em cem reais- 1 peça.</i>		Mosteiro de Santo António de Beja	
Um livro das <i>Penas do inferno e da glória final. E outro livro das Penas do inferno e da gloria final, em 250 - 1 peça.</i>		Mosteiro de Santo António de Beja	
Um breviário de pergaminho, manuscrito, com tecido e brochas de prata, com as divisas da infanta D. Beatriz, com uma funda. <i>Hum Briviayro de purgaminho de letra de pena, com huns texidos e brochas de prata com divisas da lfamte, com funda de chamalote alionado, que foi avaliado em 12.000 reais - 1 peça.</i>	Pergaminho		
Livro de rezar (livro de horas) iluminado, coberto com uma funda de chamalote verde, com brochas de para esmaltadas a ouro e uma cruz de Cristo no meio. <i>Outro livro de rezar iluminado, cuberto com huma fumda de chamalote verde, e brocha de prata esmaltada douro, com cruz de Christos no meao, avaliado em 4.000 reaes - 1 peça.</i>		D. Manuel I	Poderá tratar-se de um exemplar da Biblioteca Pública de Évora que, por ter uma cruz da Ordem de Cristo na encadernação, se julgava, até agora, pertencer ao infante D. Henrique e que está a ser estudado pela historiadora de arte Delmira Espada Custódio.

Descrição	Material	Destino Final	Possível identificação
<p>Um livro Diurnal, impresso, coberto de veludo preto, com doze chapas de ouro esmaltado.</p> <p><i>Hum livro Diornal, de forma, cuberto de veludo preto, com doze chapas douro esmaltado de roxo cree e pardo verde e bramco, que foy avaliado em quorenta cruzados metido em hum guardanapo com lavoires de seda nos cabos, e hum bolso de veludo preto forrado de çatim emcarnado, guarnecido douro e preto em que amda o dito livro - 1 peça.</i></p>		D. Manuel I	
<p>Um breviário, manuscrito, iluminado e rico, com chapas e brochas de prata e ouro.</p> <p><i>Hum Brevyario, de letra pena, iluminado e rico, com chapas e brochas de prata e ouro postas em tecidos ricos, com huma fumda de chamalote azul, com toalha dolamda - 1 peça.</i></p>		D. Manuel I	
<p>Um Flos Santorum. <i>E outro Flos Samtorum, em trezentos reaes - 1 peça</i></p>		Mosteiro de Santo António de Beja	<p>O <i>Flos Sanctorum</i> era uma tradução portuguesa da <i>Legenda Áurea</i>, do dominicano Jacobus de Voragine (c. 1230-1298). Era um livro de hagiografia muito popular na cultura quatrocentista portuguesa. A sua edição impressa data de 1513, posterior à data da morte da infanta D. Beatriz, mas é precedida de uma vasta tradição manuscrita e é possível encontrar exemplares desta obra noutras bibliotecas da época, como a do Infante D. Fernando, tio de D. Beatriz (Nascimento, 1993).</p>
<p>Confessional, impresso, coberto de baldréu vermelho.</p> <p><i>E outro Confesional de costado, em forma, cuberto de baldreu vermelho, em 200 reaes - 1 peça</i></p>		Mosteiro de Santo António de Beja	



# Do medo da individualidade à exaltação de competências: as freiras de Santa Mónica de Goa no século XVII

---

**Ana Teresa Hilário**

CHAM - Centro de Humanidades  
Faculdade de Ciências Sociais e Humanas  
Universidade Nova de Lisboa  
• anahilario@fcsh.unl.pt

**DOI** <https://doi.org/10.34913/journals/lingualugar.2021.e710>



O convento feminino cumpria vários objetivos na sociedade da época moderna, sendo de enorme relevo nesta época. Em Goa, a primeira instituição deste tipo foi criada em 1606, numa fundação proporcionada pelo poder político do então arcebispo D. Frei Aleixo de Meneses, aliado à vontade de D. Filipa da Trindade. Ligado à Ordem de Santo Agostinho, recebeu o nome da mãe deste – Santa Mónica – e albergou centenas de mulheres ao longo dos seus anos de funcionamento, atingindo o seu número máximo em 1643, com 108 freiras de véu negro. De origens diversas, idades distintas e realidades sociais díspares, estas mulheres seriam um “rebanho de cândidas cordeiras”, como Frei Agostinho de Santa Maria, cronista do convento, escreveu em 1699? Será possível idealizarmos esta comunidade como um grupo homogéneo de mulheres a partilharem o mesmo espaço e as actividades do seu quotidiano, sem nada que as diferenciase umas das outras?

Com vista a responder a estas perguntas, com recurso às *Constituições* do Convento de Santa Mónica de Goa e à crónica do convento (1699), procuraremos o espaço existente entre os desejos das autoridades religiosas masculinas para a vida religiosa feminina e a realidade que pautava o quotidiano das freiras goesas.

**Palavras-chave:** História das mulheres; conventos femininos; império português.

*Le couvent féminin a rempli diverses fonctions dans la société de l'ère moderne, étant d'une importance énorme à cette époque. À Goa, la première institution de ce type a été créée en 1606, sur une base fournie par le pouvoir politique de l'archevêque de l'époque, D. Frei Aleixo de Meneses, allié à la volonté de D. Filipa da Trindade. Lié à l'ordre de Saint-Augustin, il a été nommé d'après mère de celui-ci - Sainte Monique - et a hébergé des centaines de femmes tout au long de ses années de fonctionnement, atteignant, en 1643, un nombre maximum de 108 religieuses portant le voile noir. D'origines et d'âges divers, de réalités sociales disparates, ces femmes constituaient-elles un « troupeau de d'agneaux candidates », comme l'écrivait en 1699 le frère Agostinho de Santa Maria, chroniqueur du couvent ? Est-il possible d'idéaliser cette communauté comme un groupe homogène de femmes partageant le même espace et les mêmes activités quotidiennes, sans que rien ne les différencie les unes des autres ?*

*Pour répondre à ces questions, à partir des Constitutions du Couvent de Sainte Monique de Goa et de la chronique du couvent (1699), nous chercherons l'espace qui existait entre les souhaits des autorités religieuses masculines pour la vie religieuse féminine et la réalité qui guidait la vie quotidienne des Sœurs religieuses de Goa.*

**Mots-clés:** Histoire des femmes; couvents de femmes; empire portugais.

Em 1606 foi fundado em Goa um convento feminino “para que pudesse servir àquelle perdido mundo, como de outra arca, em que se salvassem muitas almas, que fora delle se podiam alagar, e subverter no mar dos vícios, que até ali tinham quase submergido aquelas vastas regiões” (Santa Maria, 1699, p. 2). A relevância historiográfica desta instituição, destinada ao enquadramento social e religioso das mulheres do Estado da Índia e à consequente salvação de uma sociedade que se dizia estar moralmente decadente, é justificada a vários níveis. Por um lado, pelo seu cariz de inovação, uma vez que este foi o primeiro convento feminino criado no espaço ultramarino português, numa dinâmica bastante diferente daquela que vinha sendo posta em prática no império espanhol; por outro lado, por ser um organismo decalcado dos seus pares metropolitanos, mas destinado a uma sociedade com características próprias. Estando inserido num contexto político-geográfico-social de pendur colonial, contava com especificidades a nível de vivência, religiosidade e sociabilidade, que se faziam notar tanto internamente como na relação do convento com o exterior.

As Constituições do Convento de Santa Mónica, divididas em quatro partes que regulavam o culto divino, a observância religiosa, o governo da casa e os cargos e eleições do convento, são uma fonte valiosa para a compreensão da expectativa que as tutelas do convento tinham para as vidas destas mulheres e dos pressupostos normativos que estavam por detrás da vida conventual em Goa. Através desta fonte, não percebemos quem eram as mulheres que entravam num convento, mas em quem elas se deviam tornar, se seguissem os modelos de conduta determinados. A vida real é, aqui, condicionada pelo “dever ser” constante na documentação normativa (Clavijo, 2001, p. 153). Por seu turno, Frei Agostinho de Santa Maria, publicou em 1699 a *História da fundação do Real Convento de Santa Mónica da Cidade de Goa*, escrita a partir de Lisboa, e para a qual terá utilizado os escritos de Frei Diogo de Santa Ana,<sup>1</sup> bem como documentação que lhe era enviada pelos responsáveis do convento goês.<sup>2</sup> Transversais a toda a nossa pesquisa, pelas valiosas informações que contêm, estes textos refletem tanto a autoridade que era conferida aos seus autores pelo facto de serem homens, quanto os propósitos de valorização e engrandecimento da Ordem. No entanto, como demonstrado pelo trabalho de Clavijo, são fontes que, quando analisadas criticamente, nos podem permitir uma percepção significativa da forma como estas mulheres agenciavam e construíam as suas vivências

---

<sup>1</sup> Frei Diogo de Santa Ana assumiu a função de tutor e protetor do convento goês após o regresso de Frei Aleixo de Meneses a Portugal.

<sup>2</sup> Em alguns momentos do seu trabalho o cronista refere dificuldade em aprofundar determinado assunto porque a documentação enviada pelos responsáveis pelo convento não o permitia, o que nos leva a perceber que o cronista estava em contacto com Santa Mónica e que escreve com base nas informações que lhe são enviadas a partir de Goa.

(Clavijo, 2001, p. 153). Num artigo onde abordou os percursos da investigação sobre história das mulheres e da sua relação com a religião, Ivone de Freitas Leal chamou a atenção para a necessidade de rever todas as fontes, mesmo aquelas já conhecidas e amplamente estudadas, reformulando as questões que já lhes foram feitas (Leal, 2015, p. 12). Esta revisão poderá ser, então, baseada numa alteração do quadro de perguntas que a historiografia tem feito a estes autores e às suas obras, mas também seguindo a linha metodológica que Kirk aplicou ao estudar os conventos femininos e coloniais do México. Ou seja, levando a cabo uma valorização do subtexto, assente numa “crítica de estudos de género para questionar a transparência dos factos, abrindo a possibilidade de acção humana e refutando a posição de que esses textos foram escritos num vácuo no qual a negação, a resistência e a reinterpretação não desempenharam qualquer papel” (Kirk, 2007, p. 9).<sup>3</sup>

A mesma linha é defendida por Valerie Traub que, advertiu sobre a necessidade de contornar o poder aparentemente implacável da contenção masculina da vida feminina, sem antes procurarmos a possibilidade de existência de uma atuação no feminino capaz de emergir além desse controlo masculino (*apud* Kirk, 2007, p. 49).

---

<sup>3</sup> “I use a gender-studies critique to question the ‘transparency of facts’, opening up the possibility for human agency and disproving the position that these texts were written in a vacuum in which negation, resistance, and reinterpretation played no part.”

### Porquê o convento?

À freira pedia-se uma vida totalmente dedicada a Deus. O seu tempo devia ser ocupado em oração e contemplação, pedia-se-lhe o silêncio e o compromisso total com a comunidade em que estava inserida. Parece-nos, aos olhos do século XXI, um caminho difícil de cumprir e, ainda mais, difícil de desejar. No entanto, na época moderna, o convento cumpria um papel social de grande relevo, e permitia à mulher aquilo que a vida matrimonial, muitas vezes, não permitia. A simples possibilidade de uma profissão solene servir como fuga a um casamento não desejado, à muitas vezes comum violência conjugal e até aos perigos associados ao parto, podia, por si só, tornar o convento um lugar desejado (Evangelisti, 2007, p. 4). No entanto, as vantagens para as mulheres e para as suas famílias não se esgotavam no medo e na falta de vontade de abraçar uma vida familiar e conjugal.

Na verdade, o convento funcionava como mecanismo de enquadramento social, moral e religioso para as mulheres, constituindo-se como uma grande ajuda às famílias que, sem mais do que um investimento inicial, podiam descansar quanto à preservação da honra das suas filhas

e ainda dar à sua família alguma notoriedade e proteção divina, provida pelo facto de terem alguém da sua esfera continuamente a rezar por si, e num contacto privilegiado com Deus.

Proteger as mulheres solteiras ou viúvas da família com muros altos, por detrás dos quais podiam passar a sua vida a rezar pela salvação do que existia para lá deles, e transformando-as em exemplos de santidade para a sociedade que as rodeava,<sup>4</sup> era uma solução comum na Europa. As especificidades do contexto colonial da capital do Estado da Índia – o clima oriental, a constante chegada e partida de soldados, a heterogeneidade social e religiosa e o ambiente de conflituosidade inerente a um território com essas características – na ótica dos homens do século XVII, promoviam um ambiente desregrado. Por tal, o convento era, em Goa, um local especialmente adequado.

Assim sendo, não é de estranhar que os conventos se tornassem “depósitos de mulheres da elite”, tornando-se possível encontrar famílias praticamente transplantadas para dentro dos muros do convento (Laven, 2003, p. 55). Consultando a “Relação completa das religiosas do Mosteiro de Sta. Mónica de Goa”, extraída do *Livro das Profissões do Mosteiro*, percebemos que dentro dos muros de Santa Mónica encontramos os casos de Leonor do Sacramento, Maria de São José, Luísa de Jesus e Melícia dos Anjos, todas irmãs. Catarina do Monte do Carmo era irmã de Graça da Trindade e de Joana da Coluna; Maria de Jesus era mãe de Mariana de Jesus e Filipa da Trindade mãe de Maria do Espírito Santo; Catarina de Jesus era tia de Maria dos Anjos e de Catarina de São Miguel, irmãs; Bárbara de Jesus, Helena da Madre de Deus e Inácia das Chagas eram irmãs, filha da também freira Catarina de Santa Mónica.

O convento era, ainda, local privilegiado para as mulheres gozarem de alguma liberdade e independência. Os seus dotes e a riqueza da sua família extramuros permitiam que muitas vezes se fizessem acompanhar por criadas, e viver uma vida próxima àquela que teriam em suas casas, com a vantagem de terem um grau de autonomia superior àquele de que gozavam as que tinham um marido ou que viviam sob alçada dos pais. Kirk refere como os conventos de freiras mexicanos foram duramente criticados, sofrendo tentativas de reforma por parte dos Bispos que os tutelavam, por promoverem um estilo de vida *particular*, baseado no

---

<sup>4</sup> Na biografia de Soror Filipa da Trindade, Santa Maria escreve que “tão poderoso foy o seu exemplo, que muitas Donzellas, só de as ver, se inflamãrão nos desejos de as imitar, & de lhes fazer companhia: & alguas o solicitarão, & conseguirão, acompanhando-as para o Recolhimento, que se fazia” (Santa Maria, 1699, pp. 497-498). Se a passagem pode não reflectir a realidade, constituindo-se apenas como um exercício de retórica e em cumprimento dos objectivos apologeticos do seu texto, não deixa de denotar a importância que estes homens conferiam à criação de exemplos de santidade e recolhimento para a possível resolução dos problemas de uma sociedade que consideravam moralmente decadente.

serviço de escravas e servidoras e celas que eram como pequenas casas, assente numa elite que queria viver dentro do convento como vivia fora dele (Kirk, 2007, p. 89).<sup>5</sup> Não poucas vezes, efectivamente, o seu poder dentro dos claustros ultrapassava aquele que algum dia uma mulher casada comum poderia alcançar, mesmo que sempre tuteladas pelas instâncias de poder masculinas do convento (Ibsen, 1999, p. 6). No caso de Santa Mónica, a tutela era exercida pelos frades agostinhos, e esta tutela seria, no século XVIII, contestada pelo arcebispo de Goa, o que despoletaria um grande conflito, a divisão da comunidade conventual e, inclusivamente, a saída de um grupo de freiras do espaço de clausura.

---

<sup>5</sup> Na Sobre este movimento de Reforma veja-se igualmente Fraschina (2008).

Além disso, a vida em clausura concedia às mulheres um ambiente propício ao desenvolvimento das suas capacidades e competências intelectuais, que possivelmente não lhes seria permitido pela maioria dos pais e maridos, motivo pelo qual Elizabeth Jones desenvolve a sua dissertação em torno daquilo que apelida de função dicotómica do convento: enclausurar corpos e libertar mentes (Jones, 2008).

### Clausura desejada

Não é de admirar, portanto, que algumas mulheres se tornassem freiras por opção, e não por imposição. Além disso, é necessário enquadrá-las no pensamento da época, em que a realização religiosa através de uma vida dedicada ao serviço e contemplação a Deus podia ser algo muito desejado (Evangelisti, 2007, p. 3).

Soror Mécia de Jesus, filha de pais ricos, entrou para o convento acompanhada por uma escrava, pelo que teria por certo capacidade de ser provida com um dote competente ao seu estatuto social. Rejeitando várias propostas de casamento, acabou por se tornar freira em Santa Mónica. Caso semelhante foi o de Soror Helena da Madre de Deus, que se dirigiu ao convento, onde tinha uma tia, após a morte da avó, com quem vivia. Diz o cronista que esta avó “não queria de nenhuma maneira se lhe falasse em ser Freira, e para que o não pudesse vir a ser, lhe impedia o poder ir ao convento de Santa Mónica” (Santa Maria, 1699, p. 734). O seu medo passava pelo facto de ser esta a sua única neta, e de por isso assentar na sua pessoa a possibilidade de sucessão da casa. Tempos depois da entrada da jovem no convento, o pai tentou retirá-la a fim de a casar e assegurar a descendência, mas esta recusou-se a cumprir a ordem.

Também o pai de Soror Ágata de Santa Inês tentou retirá-la do convento, sem sucesso, perante a sua resistência. A menina afirmava que Santa Inês havia sido martirizada aos treze anos a mando de um tirano por guardar a fé e a castidade, e que ela o seria aos doze pelo pai, se este levasse adiante o seu desejo de a retirar do convento, e que nem com a espada na garganta como Santa Inês o pai a tiraria viva da clausura. Esta jovem foi deixada em Santa Mónica aos quatro anos de idade, após a morte da mãe e perante necessidade do pai embarcar para o reino em negócios. Não tendo com quem deixar a criança e garantir a sua segurança física e moral, optou por entregá-la às freiras de Goa (Santa Maria, 1699, pp. 746-750).

D. Catarina Vieira era a filha mais velha de António Rodrigues e Maria Vieira, honrados, virtuosos e ricos. O seu destino não era o convento, e “logo de menina, assentárão entre si de lhe dar o estado do matrimonio” (Santa Maria, 1699, p. 765). O cronista refere que não era este o futuro que D. Catarina desejava. Seguindo as tradições matrimoniais da época, as suas duas irmãs mais novas, Graça e Joana, receberam o convento como destino, e professaram em Santa Mónica. Catarina casou, então, com D. Pedro de Mascarenhas, capitão da fortaleza de Diu. Anos depois, foi no próprio dia do funeral do marido que D. Catarina se encaminhou para o convento goês, onde viveu o último ano da sua vida, cumprindo finalmente o desejo que tinha desde criança.<sup>6</sup>

Um dos casos mais claros de clausura desejada em Santa Mónica é, não obstante, o de Filipa da Trindade, fundadora do convento. Nascida em Ormuz, era filha de Belchior Cerniche e de Helena Mendes, “nobres pelo sangue [...] devotos, & timoratos”, é descrita pelo cronista de Santa Mónica como “safira graciosa, & resplandecente”. Ficou viúva ainda jovem, com uma filha de seis anos a seu cargo e, segundo as fontes, empobrecida, recusou a hipótese de contrair novo matrimónio. Assim, “occupouse [...] nos exercicios da virtude, nos quais instruhia a filha”. Depois de se curar de uma doença grave, D. Filipa terá viajado de Taná até Ormuz para cumprir uma promessa, e aí estabeleceu contacto com frei Diogo de Santa Ana, que acabaria por se tornar o braço direito do arcebispo Aleixo de Meneses no Convento de Santa Mónica (Santa Maria, 1699, pp. 486-501).<sup>7</sup>

<sup>6</sup> A entrada de D. Catarina no convento de Santa Mónica despoletou o primeiro grande conflito pelo qual Santa Mónica passou, poucos anos depois da sua fundação, sendo apelidada por Francisco Bethencourt como a “gota de água” que fez transbordar os poderes locais, que já vinham criticando a acumulação de património por parte do convento, e a forma como este atraía mulheres ricas e as suas fortunas para a sua esfera. O conflito duraria até ao milagre do crucifixo, em 1636, e com a aceitação, por parte do rei, do padroado de doação gratuita do Convento, e consequente exclusão da vereação de Goa da gestão dos assuntos de Santa Mónica. Com maior detalhe, *cf.* Bethencourt, 1995.

<sup>7</sup> A Sobre a importância de Filipa da Trindade no contexto religioso do império português, *cf.* Gonçalves, 2005.

Não obstante, as vantagens para as famílias e as imposições sociais da época promoviam não raras vezes, casos de clausura imposta. Agostinho de Santa Maria narra a história de duas irmãs, D. Catarina e D. Maria de Mendonça que, filhas de pais “muito nobres, & tementes a Deos; mas muito faltos de cabedaes para poderem dar estado a suas filhas” (Santa Maria, 1699, p. 725), optaram por fazê-las ingressar em Santa Mónica. Diríamos que nem a opinião nem a vocação de ambas as meninas terão sido tidas em conta neste processo, especialmente tendo em conta que a mais velha entrou tão jovem que não poderia ainda receber o véu de noviça. Não há nada que nos indique que as duas irmãs não tenham abraçado o seu destino com o rigor e seriedade que lhes era pedido, ou que nos diga que tenham tido qualquer tipo de resistência à vida conventual, religiosa e espiritual. Ainda assim, entendemos este caso como um caso de clausura imposta pelo facto de ser perceptível a questão financeira como fator decisor para a vida enclausurada de ambas as irmãs.

Também os casos das noviças Brites da Luz e Joana da Ressurreição precisam de ser destacados como possíveis casos de clausura imposta em Santa Mónica de Goa. Ambas as histórias são contadas pelo cronista não do ponto de vista destas mulheres que, como veremos, demonstravam pouca vontade de permanecer no convento, mas sim com vista a enaltecer as capacidades das freiras mais influentes, que as conseguiram convencer a ficar. Brites da Luz recebeu uma “boa herança” de uma tia poucos meses depois de ter entrado no noviciado e, ao receber a notícia, “se resolveo a deyxar o habito, & ir buscar ao mundo outra vida, & outro estado”. Graças às diligências e conversas com Soror Maria do Espírito Santo, “a noviça abrio os olhos, conheceo o seu engano, & pedindo perdão do seu desatino a nosso Senhor, lhe prometteo de o não deixar” (Santa Maria, 1699, p. 561). Somos levados a considerar a hipótese de esta jovem ter sido encaminhada para o convento pela família, na impossibilidade de a prover de dote para casar, e que Brites da Luz tenha visto nesta herança a possibilidade de fugir a uma vida que não desejava. Se era esse o seu desejo, não o viu concretizado, e não só cumpriu o ano de noviciado como viveu a sua vida no convento. É igualmente importante, no entanto, ter em conta que o cronista nos conta esta história muito mais com intenção de exaltar as virtudes de Soror Maria do Espírito Santo do que para nos contar a resistência de Brites da Luz. Por este motivo, e porque Santa Maria não refere novamente o seu nome ou algum pormenor da sua vida depois deste momento, devemos deixar em aberto o desfecho desta crise de vocação.



Também ainda no tempo do noviciado, Joana da Ressurreição teve dúvidas sobre a sua continuidade no convento. Filha do vice-rei de Goa, D. Jerónimo de Azevedo, “padeceo grandes tentações para deixar aquella vida, que lhe parecia nimiamente rigurosa: & assim se resolveo a declarar com a Prioieza, foy a buscala, & disselhe que se queria ir, porque não podia com aquelle rigor” (Santa Maria, 1699, p. 528). Neste caso foi Soror Filipa da Trindade, enquanto Prioieza, que através da oração fez os desejos da noviça serem alterados, “resolvendose a perseverar no estado de Religiosa. Professou, & foy muito virtuosa” (Santa Maria, 1699, p. 529).

**“A singularidade nas coisas exteriores gera muitas vezes espírito de soberba”**

Refletindo sobre os textos normativos da vida comunitária feminina, Stephanie Kirk conclui que o objetivo que os norteava passava por tornar estas mulheres numa massa de corpos dóceis a viver de acordo com as regras estritas que a hierarquia eclesiástica estabelecia. Viam ser-lhes vedada a hipótese de exhibir algum rasgo de singularidade no seu comportamento (Kirk, 2007, p. 13). Seguindo o padrão, nas *Constituições de Santa Mónica*, os freis Aleixo de Meneses e Diogo de Santa Ana escrevem que “a singularidade nas coisas exteriores gera muitas vezes espírito de soberba” (*Constituições*, Parte 2, Capítulo 4) e que, por isso, “devem as irmãs fugir muito à singularidade, deixando-a só para o recolhimento da sua cela, onde não sejam notadas” (*Constituições*, Parte 2, Capítulo 5). Referem-se, no mesmo documento, à “peste da singularidade”, contagiosa e capaz de acabar com a comunidade conventual. Se tivermos em conta as linhas que norteavam a vida religiosa, e a importância que nela tinha a ideia de renúncia do «eu», percebemos que não é estranho esta ideia estar plasmada nos textos normativos. Uma comparação superficial com estudos feitos sobre comunidades religiosas femininas pertencentes a outras ordens religiosas permite observar a manutenção destas normas (Silva, 2011, Capítulo 3).

A própria roupa que estas mulheres recebiam aquando da cerimónia da profissão e que deviam envergar ao longo de toda a sua vida as levava neste sentido. O véu negro servia, por um lado, para identificar a freira e, por outro, para desidentificá-la, apagando a sua individualidade e o seu corpo (Kirk, 2007, p. 47). Assim, dentro do convento, entre as suas pares, estas mulheres deviam formar uma mancha homogénea, não se destacando umas das outras nem à vista nem nas suas condutas. As *Constituições* regulavam também a forma de falar e gesticular das freiras, exigindo-lhes a modéstia nas palavras e nos movimentos.

Quando olhamos para a comunidade, no entanto, percebemos que esta homogeneidade não seria fácil de alcançar. Segundo o texto de Miguel Vicente D'Abreu, as 661 freiras que entraram no convento desde a sua fundação ao seu encerramento tinham trinta e seis locais de proveniência diferentes. Estas proveniências eram tão díspares quanto havendo mulheres vindas de Lisboa, Porto, Macau, Malaca ou Goa. Também a sua origem racial e o seu estatuto social eram consideravelmente heterogêneos, sendo emblemático o caso das duas princesas de Jafanapatão (Ceilão), já estudado por Oliveira, em que anos depois de professar, uma delas pede ao rei uma tença com vista a garantir a sua equidade aos olhos das restantes irmãs de religião, que a tratavam como inferior (Oliveira, 2019, p. 150). Além disso, como na grande maioria dos conventos femininos, os percursos pessoais eram também consideravelmente diferentes. Temos mulheres solteiras e outras viúvas, com e sem filhos, muito jovens e de idade avançada, doentes e saudáveis, com talentos e conhecimentos vários. Toda esta heterogeneidade contribuiria para uma panóplia de vivências e dinâmicas relacionais no quotidiano de Santa Mónica. Efectivamente, a última parte da obra de Agostinho de Santa Maria dá-nos uma perspectiva bastante rica. Sendo desejo expresso do autor “tratar das Religiosas, que resplandecerão em virtudes no Convento” (Santa Maria, 1699, p. 485), dedica o quarto capítulo do seu trabalho às biografias de mais de três dezenas de mulheres. Através das páginas que escreveu, encontramos histórias de mulheres que se destacaram do todo nos mais variados campos, e que agenciaram as suas vivências e experiências no claustro.

### As letras

O capítulo das Constituições de Santa Mónica que regula a criação das jovens que entravam para o Convento para serem criadas até poderem professar diz que a mestra tinha como tarefa ensinar as meninas, entre muitas outras coisas que se relacionavam com o ofício divino, a ler e a escrever (*Constituições*, Terceira Parte, Capítulo 6). Tinha, também, a obrigação procurar que todas as meninas, a partir do momento em que soubessem ler, tivessem livros devotos que tratassem de coisas espirituais e de vidas de santos, bem como vigiar para que não chegassem às suas mãos livros de cariz profano ou de “histórias do mundo”, e queimar aqueles deste género que encontrasse, sem os mostrar a ninguém, e averiguando de que forma eles tinham entrado no convento (*Constituições*, Terceira Parte, Capítulo 6).

Onde está regulado o ano do noviciado, encontramos uma chamada de atenção para a obrigação da mestra em prover a casa do noviciado com livros espirituais, ou de vidas de Santos “para que cada irmã possa ter alguns no leito”, de modo que os lessem muitas vezes, em busca da perfeição (*Constituições*, Terceira Parte, Capítulo 3). Também o *Livro das Constituições* devia ser lido, e era inclusivamente incitado que as noviças o lessem em voz alta durante as refeições. A leitura devia acontecer também depois das noviças regressarem da antífona para os seus leitos, aparecendo assim associada a um espaço concreto – a cama –, como já anteriormente o lugar dos livros tinha sido associado ao quarto e ao leito. Pretendia-se que estas fossem atividades individualizadas e silenciosas, realizadas no recato da cela e no silêncio individual. Saber ler e escrever era considerado fundamental para o serviço no coro e para o bom governo do convento, motivo pelo qual se incitava que as noviças que não o soubessem fazer – em latim e em português – o aprendessem rapidamente (Oliveira, 2019, p. 192).

No *Regimento* de Frei Diogo de Santa Ana encontramos uma lista de objectos que deviam compor o enxoval das meninas que entrassem para noviças. No que diz respeito aos livros, especifica-se que deviam fazer-se acompanhar de “um Breviário Plantino; um Diurno; umas Horas de Nossa Senhora; um livro de oração de fr. Luis de Granada; um *Contemptus mundi*; os Trabalhos de Jesus de fr. Thomé de Jesus; outros livros espirituais” (Santa Ana, 1636, fl. 242-243).

Sobre a vida intelectual nos conventos femininos, Isabel Morujão ressaltou a sua individualidade, como se cada freira se constituísse como um caso de estudo isolado. Se algumas religiosas eram donas de bibliotecas particulares ricas e dedicavam muito do seu tempo à sua leitura e estudo, outras podem ser encontradas no polo oposto. Quase todos os conventos, no entanto, pelas suas características catalisadoras da educação destas mulheres, têm registo de algumas freiras que se destacaram por escreverem, e cujos textos inclusivamente saíram do espaço da clausura (Morujão, 2013, p. 57). Em Santa Mónica temos conhecimento, pela crónica, de duas freiras que escreveram as suas vidas: Soror Maria da Ressurreição e Soror Filipa da Apresentação.

Soror Maria da Ressurreição entrou para o Convento de Santa Mónica em 1609, com apenas dezoito anos. Dentro do convento, foi mestra das noviças duas vezes, mestra do seminário, priora – também duas vezes – e porteira. O cronista refere que foi o seu intelecto que fez com que ocupasse no mosteiro todos os cargos de maior relevo, e gaba variadas

vezes as suas capacidades intelectuais. Em dois momentos, na crónica, é referida a ligação entre a monja, o confessor e a sua actividade de escrita, sendo afirmado que esta a exercia “obrigada com muitos preceitos, & instancias do seu Confessor”. Os seus textos são maioritariamente autobiográficos, registando através deles os “grandes favores que de nosso Senhor recebeo” (Santa Maria, 1699, p. 584).<sup>8</sup>

---

<sup>8</sup> Sobre o tema, cf. Arenal e Schlau, 2010, e Ibsen, 1999.

<sup>9</sup> “A larga distância que há de Portugal à Índia, me impede o desejo, que tinha de tratar de todas” (Santa Maria, 1699, p. 485).

Tendo em conta os constrangimentos sociais a que as mulheres estavam sujeitas, apenas um número considerado bastante restrito atingiu a dignidade de ver impressos os seus textos. Ao mesmo tempo, o manuscrito, pela sua fragilidade, chegou em pouca quantidade aos nossos dias (Morujão, 2013, p. 19). Os textos de Sorores Maria da Ressurreição e Filipa da Apresentação ultrapassaram as fronteiras do Estado da Índia e chegaram, pelo menos, até Portugal, de onde o cronista, que os cita, entre aspas e na primeira pessoa, não saiu.<sup>9</sup> Não temos, no entanto, conhecimento de onde se encontram os seus originais, sendo possível ter conhecimento do seu conteúdo apenas através das citações constantes na crónica de 1699.

### A música

Na primeira visita do Arcebispo de Goa, D. Cristóvão de Lisboa, ao convento de Goa, em 1614, receberam-no as religiosas no coro baixo do Convento, segundo o cronista, “com muitos instrumentos”. Aquando da entrada deste na Igreja, “cantarão a Antiphona [...] a dous côros; & tão perfeitamente, que se admirou o Arcebispo, ficando igualmente satisfeito assim da musica, como do recebimento” (Santa Maria, 1699, pp. 519-520). A música era indissociável dos atos litúrgicos, solenizando o culto, e a sua associação a um momento solene que podia ser aproveitado para enaltecer as freiras e o convento, denota a sua importância no seio da vida monástica.

Por esse motivo, a existência de freiras que tivessem dotes musicais, boa voz, e conhecimento sobre instrumentos era valorizada pelos conventos, sendo que o próprio dote podia ser negociado caso a candidata preenchesse alguma lacuna existente neste campo. Também para as mulheres com estes conhecimentos o convento se constituía como uma excelente opção, uma vez que lhes permitia exercer este ofício de forma digna, e socialmente aceite. Além disso, ocupando esses lugares, o seu estatuto dentro do convento alterava-se, e em determinados casos gozavam mesmo de amplos privilégios (Monson, 1995, p. 3).

Apesar da inequívoca importância da música no ambiente claustral (Silva, 2011, p. 556), em Goa não havia nenhum cargo específico para esta actividade,<sup>10</sup> nem vemos nas Constituições nenhum capítulo que a regule, mas breves referências ao longo do texto, como por exemplo no capítulo onde é definida a divisão dos tempos das freiras. Todos os dias, no fim da missa, devia haver uma aula de canto para aquelas que precisassem, dada por alguma que tivesse competência na área. Era também possível que se chamassem mestres de fora. Nesses casos,

as lições (...) de canto ou tanger, se dará na grade do locutório, e por nenhum caso noutra parte, e estando com as que aprenderem uma ou duas religiosas das graves do mosteiro, ao modo de escutas. As que tomarem lição não terão véu, e o mestre tem de ser pessoa grave e de idade (*Constituições*, Segunda Parte, Capítulo 9).

Não deixamos, no entanto, de ter registo de algumas freiras em Goa que se destacaram pelos seus dotes para a música e canto, nomeadamente Soror Maria da Assunção, Helena da Madre de Deus e Filipa da Apresentação. As primeiras duas eram organistas,<sup>11</sup> e a segunda tinha

claro entendimento, & assim se applicou à música, sahindo brevemente muito destra, & como tinha exellente voz, ainda se applicava com mayor cuidado, para se empregar toda nos divinos louvores. E como sahio muito sabia nesta arte, a fizerão logo Vigária, & o foi muitas vezes (Santa Maria, 1699, p. 757).<sup>12</sup>

Este claro entendimento para as artes musicais e a sua boa voz foram motivo de conflito entre Soror Filipa da Apresentação e Soror Maria da Ressurreição. Santa Maria escreve que “levada a Madre Sor Phillipa de alguma vaidade do sonoro, & da gala da sua excellente voz”, sendo ainda jovem, troçava de Soror Maria da Ressurreição, que não tinha boa voz, e cantava desafiada. Segundo o cronista, por castigo divino, durante três meses esta freira perdeu a voz, ficando tão rouca que não podia nem conseguia cantar (Santa Maria, 1699, p. 757). Um episódio insólito, que o cronista nos conta para evidenciar o momento de tomada de consciência por parte da freira que se havia afastado do amor e respeito que devia manter incondicionalmente às suas irmãs de profissão, mas que vem contrariar a ideia da existência de um “rebanho de cândidas cordeiras” no convento goês, e corroborar a teoria defendida inicialmente de que estas fontes, ainda

<sup>10</sup> Sobre a importância que os cargos musicais podiam desempenhar no seio de um convento feminino, veja-se o trabalho de Restiffo, 2018. A propósito do papel que a música desempenhava nas suas vidas, vejam-se Lessa, 1997-1998, e Monson, 1995.

<sup>11</sup> A Soror Maria da Assunção “mandou a Prioriza [...] que fizesse o compasso à Organista: porque era muito destra na musica, & o sabia ella fazer perfeitamente” (Santa Maria, 1699, p. 707), enquanto Helena da Madre de Deus “applicou se com grande cuidado, & curiosidade às cousas do coro, & foy muito destra na arte da musica; & porque não tinha muita voz, se inclinou ao órgão, & sahio tão destra, & sabia no tanger, que nas Missas que se cantavão a dous, & a tres coros, ella tangia hum dos órgãos com grande perfeição” (Santa Maria, 1699, p. 737).

<sup>12</sup> Enquanto vigária do coro, também Soror Maria do Espírito Santo devia saber cantar e dar o compasso às restantes, e o cronista intitula-a “mestra de quase todas”, entre outras coisas, no cantar.

que apologéticas e normativas, têm informações nas entrelinhas que permitem reconstruir um quotidiano diferente daquele que vemos numa primeira análise.

A música nos conventos femininos devia auxiliar o louvor a Deus durante os actos litúrgicos, solenizar o culto divino e orientar os sentidos dos fiéis (Silva, 2011, p. 556). Não se pretendia, portanto, festiva. No século XVIII estalou em Santa Mónica um conflito que dividiu a comunidade em duas facções: uma era fiel ao arcebispo, a outra dissidente. Nesse âmbito, Madalena de Santo Agostinho, priora eleita no convento e líder do segundo grupo, escreveu uma *Relação* da situação vivida por estas mulheres. Nesse documento descreve com detalhe as inúmeras violações às regras do mosteiro perpetradas pelo arcebispo Inácio de Santa Teresa: entrada no convento na hora do silêncio, sem aviso prévio; comunicação ilícita com membros da sua facção; horas passadas de porta fechada na cela de freiras suas parciais. Certo dia, comemorando-se o último dia da novena, terá o arcebispo entrado no convento na companhia de um rapaz “com huma viola ao pescoço”. Depois da procissão que se cumpria fazer nesse dia, o arcebispo terá mandado

as Religiosas estromentista tocar o *outavado* para o rapas bailarem dançar, e não sabendo ellas, nem ainda pello nomem este som, elle mesmo pegou na viola e o toucou, e rapas o bailo, e para que este não perdesse o compasso o Senhor Arçebispo lhe fazia com os meneios do corpo, da cadeira onde estava assentado (Michon, 2020, pp. 30-32).

O *outavado* era, segundo Carvalho, uma dança popular em Lisboa no início do século XVIII, descrita como “extremamente sensual”, que devia ser acompanhada pela guitarra ou pelo mandolim (*apud* Michon, 2020, p. 162). Não é de estranhar, portanto, que soror Madalena tenha frisado que as suas freiras desconheciam totalmente a música a que se referia o arcebispo. No seu total cumprimento das regras, nem pelo nome estas mulheres conheceriam tal música/dança, se não fosse o arcebispo a levá-la para dentro da clausura. Descrição totalmente fiel à realidade, ou um exercício de retórica para atacar o arcebispo,<sup>13</sup> deixa claro como a música – quando não inserida em contexto de acto litúrgico – era vista como facilitadora da *relaxação* no cumprimento das regras do convento e, por isso, reprovável.

---

**13** Note-se que não é a única descrição deste género associada ao arcebispo de Goa, que Segundo o vice-rei Francisco José de Sampaio e Castro, “havia de levar música e viola para lhe tocar, o que mais lhe agradava eram as danças de rapazes vestidos de traço de bailadeiras gentias, que são as danças mais profanas que há em todo o mundo, e que tanto tem arruinado os portugueses em toda a Índia” (*apud* Michon, 2021, p. 162).

As artes e o espaço

Pela descrição de frei Diogo no *regimento* (1636) havia sete capelas em Santa Mónica de Goa, número que terá subido para 16 nas décadas seguintes, pelas informações constantes no *inventário* (1874) e no texto de Miguel Vicente D'Abreu (1882). Ambos os autores referem também que “Todas etas capellas, & altares tem muito ricos ornatos, & muitos ornamentos, não só de grande custo, & preço; mas obrados com grande perfeição em ricos bordados, & lavores: porque ha naquelle Mosteyro, & ouve sempre Religiosas insignes nesta parte de lavrar, & bordar” (Santa Maria, p. 463).

A capela maior da igreja do Convento de Santa Mónica contava com um retábulo, adjetivado por frei Agostinho de Santa Maria como “em nada inferior aos melhores de Portugal” (Santa Maria, 1699, p. 462). Com ricos ornatos e formosas imagens, este retábulo foi fruto do empenho de Soror Maria do Espírito Santo, que por ser tão empenhada na perfeição destas obras, era temida pelos melhores escultores, receosos que esta encontrasse falhas nos seus trabalhos (Santa Maria, 1699, p. 556). Denota-se aqui o empenho das freiras nos projetos artísticos/decorativos do Convento e a existência de um contacto direto entre estas e os artistas, traduzido, inclusivamente, numa autoridade delas sobre eles.<sup>14</sup>

---

<sup>14</sup> Sobre a arte e o património no Convento de Santa Mónica de Goa, cf. Serrão e Amorim, 2007.

Além do contexto de encomenda deste retábulo, Soror Maria do Espírito Santo é citada também por ter ordenado que fosse erigida uma capela, junto à porta do coro alto, mandando que fosse dedicada a Nossa Senhora da Graça, porque “Na claustra de cima daquelle Convento lhe appareceo esta Senhora nove noites continuadas, com seu precioso Filho nos braços; [...] dando-lhe a entender que se agradaria muito de que naquelle mesmo lugar da clausura alta se lhe edificasse huma capella” (Santa Maria, 1699, p. 555). Não só mandou que se erigisse, ornasse e decorasse a capela tendo em conta as suas devoções pessoais, justificando-as com visões e êxtases repetidos, como “ordenou também certas devoções, & louvores à Mesma Senhora, que ainda hoje se continuaõ no mesmo Cõvento” (Santa Maria, 1699, p. 555). Desta forma, logrou não apenas mexer no espaço e na sua disposição e ornamentação, como também na vivência do mesmo, prolongada no tempo.

Também justificada por um sonho, desta vez tido por Soror Maria do Sacramento, foi a pintura de uma cena religiosa numa das capelas do claustro de Santa Mónica:



Adormeceo nesta occasião, & naquelle suave sono, de que foy arrebatada, vio a soberana Rainha dos Anjos, & consolação dos afflictos, com o precioso Infante JESUS nos braços, em hum campo de flores, ou cercada de muitas, (como hoje a tem pintada, em huma Capella do seu claustro, a qual pintura se mandou fazer por allusão a este favor) (Santa Maria, 1699, p. 744).

Estamos uma vez mais perante o caso de uma freira que, utilizando uma visão que teve, conseguiu alterar o espaço da clausura, dotando-o com uma imagem e com uma cena que eram particularmente relevantes na sua devoção pessoal. O relevo e crédito dispensados aos fenómenos místicos vividos e sentidos pelas freiras fica claro nestes casos, e é atestado pela frequência com que relatos do mesmo género surgem nas vivências de outras casas religiosas femininas.<sup>15</sup> São vários os relatos de visões tidas por freiras, servidoras e até escravas no Convento de Santa Mónica, pelo que futuras investigações sobre esta temática podem trazer um olhar mais completo sobre os fenómenos místicos das mulheres enclausuradas em Goa.

---

**15** Sobre o discurso e o fenómeno místico em conventos femininos, cf. Andrade, 2000; Enríquez, 2006; e Ribeiro, 2013.

## Conclusão

As vivências e as agências exercidas dentro dos conventos femininos têm sido alvo de estudos metódicos nas últimas décadas, que têm permitido atestar e compreender a complexidade das situações vividas e proporcionadas dentro dos altos muros que enclausuravam as freiras. Graças aos avanços desta linha historiográfica, e à multiplicação de trabalhos sobre conventos em cronologias e geografias díspares, tem sido cada vez mais possível substituir os antigos lugares-comuns de uma quase total homogeneidade das comunidades, de constantes situações de aprisionamento forçado e infeliz e de total sujeição destas mulheres perante as suas tutelas masculinas, por uma imagem bastante mais completa, complexa e dinâmica da vida das freiras.

O convento de Santa Mónica foi o único convento feminino estabelecido em Goa, e o primeiro de apenas três no espaço imperial português no século XVII. Esta realidade terá contribuído para uma insuficiente análise historiográfica que reflectisse especificamente sobre o tema, ainda que pela sua importância e raridade, o convento seja comumente referido em monografias e estudos sobre Goa. Acresce que a documentação é vasta, ainda que dispersa e não sistematizada. Julgamos ter demonstrado que, além de se constituir um objeto de estudo de grande interesse, Santa Mónica tem também uma riqueza considerável nas histórias das mulheres



que lá viveram. A heterogeneidade de vivências e experiências dentro dos muros de Santa Mónica são desde logo notados na composição da própria comunidade conventual (Oliveira, 2019, Capítulo 2.2).

Cada uma das mulheres que o habitaram tinha, como é expectável, características particulares, que as individualizavam e as faziam destacar-se dentro de um grupo homogéneo de hábitos pretos. Mulheres capazes de fazer a sua história nas condições que lhes foram dadas (Clavijo, 2001, p. 153), com poder de discernimento e escolha (Jones, 2008, p. 4). Os exemplos que tratamos neste artigo são apenas uma parte de um mundo mais vasto, ainda por explorar.

---

## Bibliografia

### Fontes:

*Livros das profissões do Mosteiro de Santa Mónica de Goa.* Apud: Moniz (Júnior), A. F. Relação completa das religiosas do Mosteiro de Sta. Monica de Goa. In: *O Oriente Português*, vol. XV, nº 07-08, pp. 177-198, 1918; vol. XVI, nº 09-10, pp. 284-294, 1919; vol. XVI, nº 11-12, pp. 354-363, 1919; vol. XVII, nº 03-04, pp. 92-102, 1920; vol. XVII, nº 05-06, pp. 188-197, 1920; vol. XXX, nº 02-03, pp. 111-119, 1932. Disponível em: <<http://memoriaafrica.ua.pt/Catalog.aspx?q=T1%20relacao%20completa%20das%20religiosas%20do%20mosteiro%20de%20santa%20monica%20de%20goa>>

Meneses, Frei A. de; Santa Ana, Frei D. de (s.d.). *Constituições que hão de guardar as religiosas da ordem de nosso Padre Santo Agostinho, assim neste mosteiro de nossa madre Santa Mónica fundado nesta cidade de Goa.* ANTT, Convento de Santa Mónica de Goa, liv. 01.

Santa Ana, Frei D. de (1636). *Regimento do Culto Divino è observancias deste insigne Mosteiro de nossa Madre S. Monica de Goa, feito em conformidade da sagrada Constituição do mesmo Mosteiro, e quase como, em, interpretação do religioso instituto delle, segundo o clima da terra, e a possi-bilidade dos sogeitos que o professão.* BPE, G.R., Armº III – IV, nº 24.

Santa Maria, Frei A. de. (1699). *História da fundação do Real Convento de Santa Mónica da Cidade de Goa, Corte do Estado da Índia, & do Império Lusitano do Oriente.* Lisboa: Officina de Antonio Pedrozo Galram.

### Referências:

Abreu, M.V. (1882). *Real Mosteiro de Santa Mónica de Goa: memória histórica.* Nova Goa: Imprensa Nacional.

Algranti, L. (1993). *Honradas e devotas: mulheres na Colônia. Condição feminina nos conventos e recolhimentos do Sudeste do Brasil, 1750-1822.* Brasília: Edunb.

Andrade, M.F. (2000). "A Beatitude no Feminino: Modelos de Santidade e formas de Poder". *Discursos, Língua, Cultura e Sociedade*, 3ª Série, nº 2, pp. 71-84.

Arenal, E.; Schlau, S. (2010). *Untold Sisters: Hispanic Nuns in Their Own Works.* Albuquerque: University of New Mexico Press.

Bell, D. (1995). *What Nuns Read: Books and Libraries in Medieval English Nunneries.* Minnesota: Liturgical Press.

- Bethencourt, F. (1995). "Os conventos femininos no império português: o caso do convento de Santa Mónica em Goa". *Cadernos Condição Feminina*. Lisboa: Comissão para a Igualdade e para os Direitos das Mulheres.
- Clavijo, M. (2001). "Religiosidad feminina y la vida cotidiana del convento de Santa Clara de Santafe, siglos XVII-XVIII: una mirada detrás del velo de Johanna de San Esteban". *Revista Colombiana de Antropología*, Volume 37, pp. 152-186.
- Enríquez, V.H. (2006). "Imágenes simbólicas del mal en el discurso místico novohispano". *Revista Nuestra América*, nº1, pp. 68-78.
- Evangelisti, S. (2007). *Nuns: A History of Convent Life 1450-1700*. Oxford: Oxford University Press.
- Fraschina, A. (2008). "Reformas en los conventos de monjas de Hispanoamérica, 1750-1865: cambios y continuidades". *Hispania Sacra*, LX 122, julho-dezembro, pp. 445-466.
- Gonçalves, M. (2005). *Império da fé: andarilhas da alma na era barroca*. Rio de Janeiro: Editora Rocco.
- Ibsen, K. (1999). *Women's Spiritual Autobiography in Colonial Spanish America*. Gainesville: University Press of Florida.
- Jones, E. (2008). *Convent Spaces and Religious Women: A Look at A Seventeenth-Century Dichotomy*. Ohio: College of Fine Arts, Universidade de Ohio.
- Kerr, J. (2009). *Life in the Medieval Cloister*. Londres/Nova Iorque: Continuum.
- Kirk, S. (2007). *Convent Life in Colonial Mexico: A Tale of Two Communities*. Gainesville: University Press of Florida.
- Laven, M. (2003). *Virgens de Veneza: vidas enclausuradas e quebra de votos no convento renascentista*. Lisboa: Imago.
- Leal, I. (2015). "As mulheres na vida religiosa portuguesa: fontes, itinerários e problemáticas". In Fontes, J.L.; Andrade, M.F.; Marques, T.P. (coords.). *Voices da vida religiosa feminina: experiências, textualidades e silêncios (séculos XV-XXI)*. Lisboa: Centro de Estudos de História Religiosa, Universidade Católica Portuguesa, pp. 11-21.
- Lessa, E. (1997-1998). "A música no quotidiano das monjas nos séculos XVII e XVIII: mosteiros de beneditinas e ursulinas em Portugal". *Revista Portuguesa de Musicologia*, 7-8, Lisboa, pp. 47-58.
- Michon, D; Smith, D.A. (2020). *To Serve God in Holy Freedom: The Brief Rebellion of the Nuns of the Royal Convent of Santa Mónica, Goa, India, 1731-1734*. Londres: Routledge India.
- Monson, C. (1995). *Divas in The Convent: Nuns, Music & Defiance in 17th Century Italy*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Morujão, I. (2013). *Por trás da grade: poesia conventual feminina em Portugal (séculos XVI-XVIII)*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- Oliveira, R. (2013). "Amor, perfeição e recolhimento no Oriente: o cotidiano ideal das mónicas de Goa através das suas Constituições". *Revista 7 Mares*, Número 2, abril, pp. 80-97.
- Oliveira, R. (2015). "Mãe e filha a serviço de Deus: as vidas exemplares das madres fundadoras do Convento de Santa Mônica de Goa nos seiscentos". *XXVIII Simpósio Nacional de História: Lugares dos Historiadores: velhos e novos desafios*, Florianópolis, 27-31 de julho.
- Oliveira, R. (2019). *As mónicas no Vale dos Lírios: das "santas" fundadoras às freiras sublevadas do Monte Santo em Goa, de 1606 a 1738*. São Gonçalo: Universidade do Estado do Rio de Janeiro.
- Penalva, E. (2011). *Mulheres em Macau: donas honradas, mulheres livres e escravas (séculos XVI e XVII)*. Lisboa: CHAM/Centro Científico e Cultural de Macau.
- Restiffo, M. (2018). "De la música al poder: los oficios musicales como estrategia de ascenso político en el monasterio de Santa Catalina de Sena (Córdoba, siglo XVIII)". *Revista Argentina de Musicologia* 19, pp. 143-173.
- Ribeiro, A. (2013). "Quando os santos recolhem ao leito: mística, santidade e modernidade em Portugal entre os séculos XVII e XX". *Lusitania Sacra*, nº 28, pp. 119-152.

Serrão, V.; Amorim, M.A. (2007). "Arte e História do Mosteiro de Santa Mónica de Goa, à luz da 'Apologia' de Fr. Diogo de Santa Ana (1633)". *Problematizar a história: estudos de História Moderna em homenagem a Maria do Rosário Themudo Barata*. Casal de Cambra: Caleidoscópio, pp. 677-713.

Silva, R. (2011). *Casar com Deus: vivências espirituais femininas na Braga Moderna*. Minho: Universidade do Minho, Instituto de Ciências Sociais.

# ***Asas de fumo, Asas de poesia: para uma leitura da imagem em Maria Teresa Horta***

---

**Daniel dos Santos Tavares**

Instituto Politécnico de Viana do Castelo  
Centro de Estudos Humanísticos  
da Universidade do Minho

• danieltavares@ese.ipv.c.pt  
• daniel@elach.uminho.pt

**DOI** <https://doi.org/10.34913/journals/lingualugar.2021.e712>

Ancorada nas lições de imagem dialética de Didi-Huberman, propomos uma abordagem às duas últimas obras de Maria Teresa Horta (*Anunciações e Estranhezas*) sob o prisma da imagem-falena. Considerando tópicos como a dobra e a sombra, interessa-nos sobretudo explorar corpos eminentemente carnis ou (supostamente) etéreos que, na poesia de Maria Teresa Horta, estão num estado limiar e em relação com o espaço. Ler os corpos que não estão (d)escritos e que, no universo hortiano, parecem situar-se sempre além da referencialidade mais imediata: para além do visível ou, retomando as palavras do pensador francês, em “aparição”, aparição esta que se parece coadunar com a obra de Teresa Gonçalves Lobo, nomeadamente na série *A leveza do sonho*, que gravita em torno das asas, elemento central da obra de Maria Teresa Horta.

**Palavras-chave:** Maria Teresa Horta; Asas; imagem; Anunciação.



*En nous appuyant sur les leçons de Didi-Huberman sur l'image dialectique, nous proposons une approche des deux dernières œuvres de Maria Teresa Horta (Anunciações et Estranhezas) à partir du prisme de l'image-phalène. En considérant des sujets tels que le pli et l'ombre, nous sommes principalement intéressés par l'exploration des corps éminemment charnels ou (supposément) éthérés qui, dans la poésie de Maria Teresa Horta, sont dans un état liminal et en relation avec l'espace. Lire les corps qui ne sont pas (d)écrits et qui, dans l'univers de Horta, semblent toujours se situer au-delà de la referentialité la plus immédiate : au-delà du visible ou, reprenant les mots du penseur français, en « apparition », une apparition qui semble s'inscrire dans la ligne du travail de Teresa Gonçalves Lobo,*

notamment dans la série A leveza do sonho, qui gravite autour des ailes, élément central de l'œuvre de Maria Teresa Horta.

**Mots-clés:** Maria Teresa Horta; Ailes; image; Annonciation.

O título deste texto recupera dois poemas que integram *Anunciações* (2016), pertencentes à nona e segunda estação respetivamente. Se escolhemos as asas para dar rosto a este texto, é precisamente porque este elemento constitui uma porta de entrada na poesia de Maria Teresa Horta. Considerando todo o substrato simbólico que carregam,<sup>1</sup> as asas são, em *Anunciações* e *Estranhezas*, metáfora do próprio corpo, de um corpo duplo: corpo da obra e corpo de carne, num movimento metamórfico, “em devir”. Teceremos aqui algumas considerações acerca destas obras, tendo como ponto de partida o conceito de imagem de Georges Didi-Huberman, pois a articulação entre a poesia de M.T. Horta e o pensamento de Didi-Huberman não ocorre somente da feliz coincidência que encontramos no facto de ambos, poetisa e crítico, recorrerem à asa como metáfora, como também pela aproximação se tornar particularmente produtiva pelo facto de apontar para um método de leitura que nos parece abrir portas interpretativas da poesia de M.T. Horta, nomeadamente no que à imagem diz respeito.<sup>2</sup>

<sup>1</sup> Vejam-se as considerações no *Dicionário de Símbolos* de Chevalier; Gheerbrant (Chevalier; Gheerbrant: 2010).

<sup>2</sup> Enquadrável numa tradição crítica que se enraíza nos pensamentos de Walter Benjamin e Aby Warburg, Didi-Huberman tem dado continuidade a essa corrente da crítica e pensamento da imagem, da (história da) arte.

Em *Phalènes*, Didi-Huberman recorre às falenas como metáfora da relação entre imagem e real. Os batimentos das asas de uma falena corresponderiam ao movimento de surgimento das imagens “diante dos olhos”, ocorrendo sempre, como “batimento. Uma vibração rítmica” (Didi-Huberman, 2015b, p. 9), ou seja, a imagem é um *happening* no sentido em que se proporciona diante de nós, espetadores, e que se apresenta muito para além de um objeto, configurando uma presença (noção

que, de resto, reencontramos em autores como John Berger,<sup>3</sup> mas que nos escritos do crítico francês adquire uma amplitude alargada em termos de heterogeneidade discursiva e operatória). Como uma porta, este “batimento” marca uma cadência rítmica, como se de uma artéria de tratasse, num movimento de abertura e fechamento constante. Em entrevista, o pensador francês falava de um movimento dialético, de um movimento “sim-não-sim” quando, na realidade, estes três passos são o desdobramento de um fenómeno: a imagem, mas sobretudo a imagem como aparição.<sup>4</sup> A palavra-chave parece ser aqui “desdobramento”, pois considerar um desdobramento pressupõe a existência de uma dobra, e a dobra já é em si resultado de um movimento: sim-não-sim, diria Didi-Huberman ou, se preferirmos, os batimentos das asas de uma falena.

A proposta de imagem-falena contém também um “saber-falena” que se afigura especialmente produtivo no que diz respeito ao ver, sobretudo porque pensa uma consciencialização do ato.<sup>5</sup> Cremos, por isso, que as asas *encarnam* esse movimento. E é precisamente nas palavras “encarnar” e “movimento” que residem conceitos nucleares para a nossa aproximação à poesia de Maria Teresa Horta.

Na poesia hortiana, e especialmente nas duas obras que referimos, as asas são metáfora do próprio fazer poético, porque as asas são também dobra, como Maria (bíblica) debruçada sobre o livro.<sup>6</sup> O livro anuncia-lhe antes o que viria a ser a *Anunciação*, como podemos ler na epígrafe da primeira estação: “No início foi a luz / em torno de Maria // Dançante, enquanto lia” (Horta, 2016, p. 17). Maria dobra-se sobre si, como escreve, mas simultaneamente se escreve, como lê e se lê num movimento dialético em que se cumpre este gesto de tecer com forte pendor autorretratístico, que vai engendrando o eu poético: “eu sou a minha poesia” (título da obra publicada em 2019), palavras da poetisa e, lembrando aqui as de Dante, “quem uma figura pinta, se não pode sê-la, não a pode dar” (Alighieri, 1992, p. 144) senão vejamos:

Debruçada sobre si mesma  
No início do seu dia  
Maria estava tão longe

Que em si mesma se perdia  
(Horta, 2016, p. 19)

<sup>3</sup> Desde a sua publicação em 1972, *Ways of seeing* tornou-se uma obra incontornável na crítica contemporânea da arte.

<sup>4</sup> Entrevista a Didi-Huberman (*La condition des images*) conduzida por Frédéric Lambert e François Ninet (Augé, Didi-Huberman, Eco, 2011, pp. 83-107).

<sup>5</sup> O termo “saber-falena” é aqui usado como prolongamento de toda a teoria hubermaniana da imagem, pois não se explora aqui um conceito imagético que assenta numa observação passiva, antes uma dialética entre a imagem e o ato de *ver*. A imagem da falena a que o crítico recorre é sobretudo ilustrativa do “movimento” da imagem, deste abrir e fechar imagético que ocorre (o *happening* suprarreferido) *diante* do observador, sublinhando assim o carácter de aparecimento e desaparecimento.

<sup>6</sup> Sobre a figura de Maria, veja a heterogeneidade das figuras bíblicas no ensaio “O tosão de Maria Madalena”, de Daniel Arasse, integrado em *Não se vê nada* (*On n’y voit rien*, na sua versão original).

Maria distante e descentrada é uma Maria leitora, uma Maria induzida em texto. Fora, digamos, de um eixo de real. Também porque se lê, está perdida em si mesma e é o livro, a escrita a leitura, enfim, a poesia que, recuperando um famosíssimo verso de Luísa Neto Jorge, a “ensina a cair” (Jorge, 1966). Dir-se-ia que a Maria que abre a primeira estação é a Maria que se abre para si própria, numa espécie de *mise-em-abyme* sobre si mesma. Abre uma nova Maria a partir de si. Porque, historicamente, é precisamente neste momento que Maria passa a ser Maria, preenchendo um nome com todo o peso que virá a carregar. Nome este que também pertence à poetisa, que é e foi parte das três Marias, como se a autora fosse também ela Maria, um momento de ser-livro, ser-carne, ser a sua própria poesia. Coincidentemente, e numa outra linha de leitura, dir-se-ia que Maria Teresa Horta se engendra *da* e *para* a leitura, nos mesmos termos usados por Daniel Arasse para se referir às Marias bíblicas. Se, para Arasse, a Maria é uma idealização – uma figuração ideal, um retrato – é porque esta se compõe de várias *Marias*. Seguindo as palavras do crítico francês, estamos perante uma “condensação”, um “pot-pourri” (Arasse, 2015, 51), uma Maria múltipla na sua unicidade, já que a sua figura é plural. Plural como os títulos das obras de Maria Teresa Horta aqui em apreço: o desvio em relação ao singular humaniza o encontro entre Gabriel e Maria (figura bíblica). Assim, não se tratará de um episódio isolado, uma revelação, antes episódios, traçando assim um circuito de paixão.

Na asa consubstancia-se um trânsito de símbolos que parecem estar em suspenso, entre o céu e a terra. Não será a asa uma chave, um antever através da fechadura, veículo intermédio entre celestial e terreno? Em termos simbólicos, a resposta é afirmativa e é daí que advém a dificuldade, a hesitação, o recuo da relação amorosa. Este caminho sinuoso da paixão é um caminho hermético em todos os sentidos, no da leitura e escrita e também porque o termo tem a sua origem em Hermes, o deus sinuoso “das coisas ocultas, que nem deuses, nem homens conseguem ver: adorava o segredo.” (Citati, 2005, p. 25). Mais adiante, lembra Citati: “o seu espírito tinha muitas formas, vias, facetas; sempre sinuoso, volvia-se para todos os lados [...] Nunca seguia a direito, avançava e recuava, desviava-se para a direita e para a esquerda, avançava em todas as direções, entortava e invertia o caminho” (Citati, 2005, p. 27). Este movimento, esta deslocação é o destino *desta* Maria figurada em *Anunciações*. É o caminho hortensiano da escrita e da leitura e é daqui que surge a terrível proibição que o humano suporta, em oposição às divindades. Em “Esfinge ou a poesia”, Eduardo Lourenço destaca esse peso que não se cinge apenas a uma condição, mas que se exprime no próprio fazer poético:



É todavia difícil suportar continuamente a ideia de que o mundo, a história, os valores e os outros são para nós a criação do ato de liberdade pelo qual os aceitamos ou combatemos. A tentação suprema é a de nos despirmos dessa terrível liberdade, alienando-nos para descansar no mundo dos objetos ou no mundo dos deuses. Fácil é ser definitivamente animal ou deus. Difícil é assumir a realidade monstruosa de superar um e combater com outro, como é uma esfinge, como é um homem (Lourenço, 2016, p. 69).

Em Maria Teresa Horta, o livro sempre foi um livro feito de carne, de folhagens cujas dobras concorriam para a abertura do livro e do corpo (carne) para um campo de afirmação (social, política, pessoal), como, de resto, nos parece perfeitamente ilustrado através da pintura de Botticelli, usada na capa de *Anunciações*, sendo suficientemente eloquente no que à “coreografia da leitura” de Maria diz respeito. Na representação, a leitura da (sua) Anunciação é pressentida através das vestes, apontando para o corpo, para a carne. Porque o livro é também feito de batimentos ou, melhor dizendo, é quando o nosso olhar de leitor pousa sobre o livro que pulsa, que ganha cadência nos movimentos de vai e vem da página: ir e vir, exatamente como na metáfora hubermaniana (“sim-não-sim”), a leitura de nova página assenta na renúncia de outra. Associa-se ainda à imagem uma certa devoção do espectador, pois toda a experiência da imagem é uma experiência de aparecimento “Porque é um erro acreditar que, uma vez *aparecida*, a coisa *está*, permanece, resiste, persiste tal qual no tempo, como no nosso espírito que a descreve e a conhece.” (Didi-Huberman, 2016, p. 9).<sup>7</sup>

---

<sup>7</sup> Ainda em relação ao aparecimento, dir-se-ia que estas folhagens e dobras estão em sintonia com uma certa figurabilidade sugerida nos termos em que a artista belga Lili Dujourie as explora, nomeadamente através de um processo de releitura de quadros canónicos da cultura ocidental, mais particularmente nos seus trabalhos com veludo, entre os quais destacamos “Places devoted to the night” (1983).

Curiosamente, uma das palavras prediletas do pensador francês é “contemplar” porque, explica Didi-Huberman que a palavra tem as suas raízes em *contemplum*, i.e., contemplar é colocar um templo diante dos olhos. Contemplar é assim a delimitação de um espaço no qual *acontece algo*. Em *S/Z*, Roland Barthes olhava para o carácter estelado do texto, explorando a questão fragmentária:

O texto, no seu conjunto, é comparável a um céu simultaneamente plano e profundo, liso, sem margens nem pontos de referência; tal como o águia que, com a ponta do cajado, corta um retângulo, fictício no céu, para nele interrogar, segundo certos princípios, os voos dos pássaros, assim o comentador traça, ao longo do texto, zona de leitura, para nelas observar a migração dos sentidos, o aflorar dos códigos, a passagem das citações (Barthes, 1999, p.18).

Este processo é altamente visual e o texto ganha uma dimensão espacial assinalável. O motivo foi aliás recuperado por Rosa Maria Martelo num texto acerca de uma exposição de António Gonçalves (*Contemplanção Particular*, de 2017), texto no qual se lê precisamente que este ato de contemplar fora uma primeira forma de os áugures lerem sinais no céu. Continuando por caminhos etimológicos, “auguro” tem na sua raiz a palavra “pássaro” (*avis*, de onde deriva *ave*). Nesta postura ativa de ver, a contemplação tem, no entanto, tanto de ganho como de perda, como se cada imagem estivesse associada a uma partida, a uma ruína: “O conhecimento-falena seria, pois, um alegre saber [gai savoir] assombrado pela destruição, prevenido da destruição: *saber em luto*, já, pela sua própria vocação à ruína. (Didi-Huberman, 2016, p. 9).

A ruína apela ao fragmento e é com fragmentos que lidamos, com intervalos. A asa é fragmento de um corpo, como o ilustra a asa de Dürer na capa de *Estranhezas*, e assume este papel dialético e de um estar *entre*, pois o livro está figurativamente marcado pela asa de Dürer.<sup>8</sup> Se a pintura a óleo de Dürer explora o fragmento, a ruína e a perda, não deixará contudo de se articular com a noção de *construção* presente no poema de abertura: “É preciso construir / a encenação do livro // na perfeição do alinhamento // O traço da contenção / as asas do desatino” (Horta, 2018, p. 13). O poema está, neste sentido, em *devoir*: caminha para uma autonomia enquanto remete e, simultaneamente, projeta. A ruína é um todo de um absoluto presente, e daí vem a sua inefabilidade, porque a ruína, como o texto, acontece dentro de um espaço movente. A Anunciação assenta uma gramática visual dada a um movimento, a uma movimentação, a uma metamorfose e, sendo a Anunciação um tema incontornável na história da arte, de uma tradição eminentemente visual, é repositório de inúmeras representações que, em boa parte, têm como denominador comum um foco nas estratégias de dualidade estaticismo/movimento.

Vemo-lo desde as canónicas representações de Botticelli (capa aliás das *Anunciações* de Maria Teresa Horta), Da Vinci ou Crivelli, como em reescritas, mais recentes e sob novas formas, em Godard e Mièville (*Je vous salue Marie*, 1985), na série televisiva *The Handmaid’s Tale* (Hulu, 2017), inspirada na obra homónima de Margaret Atwood, ou ainda na poderosíssima série fotográfica de Elina Brotherus (*Annonciation* [2009-2013]), que propõe uma Anunciação às avessas destacando o carácter temporal de uma não-anunciação e a angústia. Em todos os exemplos aqui citados, a questão arquitetónica é fundamental, emulando as gramáticas

---

<sup>8</sup> *Asa de um rolieiro-europeu*, Albrecht Dürer (1512), coleção Albertina.

visuais pictóricas da tradição artística (Da Vinci, Botticelli, apenas a título de exemplo) e cuja função pode ser estabelecida com limite do olhar (a noção de contemplação). Com efeito, nas representações da narrativa bíblica da Anunciação (com especial enfoque nas sintaxes visuais renascentistas), os espaços são parte fulcral da narrativa pictórica: partindo de noções tais como templo, de fora/dentro, celestial/terreno, tudo converge para a casa, i.e. o corpo de Maria como “cidade ideal” (Arasse, 1999).<sup>9</sup> São estes limites entre movimento e estaticismo, entre ser e devir, que as asas fazem explodir (num sentido ou noutro), como se verifica em *Asas de poesia*, poema no qual se explora este ponto intermédio que, simbolicamente, sempre esteve associado às asas. Senão vejamos:

Olhou suas asas de arcanjo  
uma de luto  
outra de dia

uma cruel  
outra de perda

uma de negrume  
outra de meio-dia

E quando Maria  
entendeu as palavras  
de crivo que lhe eram ditas

começou a criar a sua  
identidade própria

a partir da poesia  
(Horta, 2016, p. 42)

As asas são assim portas e desde sempre cumpriram simbolicamente essa função, como eram as de Hermes para que pudesse ser mensageiro dos deuses. Deus da comunicação, das passagens, a função de Hermes em tudo se assemelha à de Gabriel: movimento e palavra. Iríamos mais longe: movimento, palavra e movimento (regresso). Como descreve Pietro Citati, em Hermes “[...] tudo era duplo, ambíguo e ilusório: era o que era e o seu oposto; a espelunca coincidia com o palácio, o pequeno, com o grande, o pobre, com o rico, o crónico, com o olímpico, o fumoso, com o límpido – tal

<sup>9</sup> Vejam-se as considerações de Daniel Arasse acerca da importância dos espaços nas representações da Anunciação, muito particularmente no Renascimento: “Se a arquitetura é, em pintura, a ferramenta privilegiada da perspectiva linear, a própria arquitetura é com efeito tradicionalmente o suporte de metáforas e de ‘semelhanças’ designando a Virgem Maria, tanto nas suas virtudes morais como na natureza misteriosa do seu corpo físico em que a Encarnação pode ter tido lugar, quer dizer, à letra, encontrar o seu lugar. (...) Maria é uma cidade (esta, perfeita, na visão de Ezequiel, na qual só Deus pode entrar), mas ela é também uma casa, a *domus conscientiae*, cuja *Summa* o arcebispo de Florença, Santo Antonino, descreve com cuidado, em pleno século XV, cada elemento : os alicerces sólidos representam Cristo, as paredes elevadas a esperança e os quatro terraços (*solaria*) a temperança, a sabedoria, a justiça e a virtude. (...) ela é em particular o tabernáculo onde germinou o corpo de Deus encarnado (...)”. No original: “Si l’architecture est, en peinture, l’outil privilégié de la perspective linéaire, l’architecture elle-même est en effet traditionnellement le support de métaphores et de ‘similitudes’ désignant la Vierge Marie, tant dans ses vertues morales que dans la nature mystérieuse de son corps physique où l’Incarnation a pu avoir lieu, c’est-à-dire, à la lettre, trouver son lieu. (...) Marie est une ville (celle, parfaite, de la vision d’Ézéchiél, dans laquelle seul Dieu peut entrer), mais elle est aussi une maison, la *domus conscientiae* dont la *Summa* de l’archevêque de Florence, saint Antonin, décrit avec soin, en plein XV<sup>e</sup> siècle, chaque élément: ses fondements solides signifient le Christ, ses murs élevés l’espérance et ses quatre terrasses (*solaria*) la tempérance, la sagesse, la justice et la vertu. (...) elle est en particulier le tabernacle où a pris corps le Dieu incarné (...)” (Arasse, 1999: 55-56). Remete-se ainda para a exploração dos conceitos de arquitetura e *Anunciações* de M.T. Horta em: “Retratos e relatos do/ no feminino: leituras intermediais a partir de Maria Teresa Horta e Yolanda Castaño” (Ribeiro, E.; Sabaris, X.; Tavares, D., 2021).

como tudo é duplo e contraditório, no reino de Hermes.” (Citati, 2005, p. 25): eis o “sim-não-sim”, seja palavra ou imagem aparecida. O que Maria explora em *Anunciações* é a *hybris*, porque o verbo é tornado carne, anjo que já não estará tanto *entre* o céu e a terra, mas cuja balança pende para o terreno. O Anjo é errático, como toda a carga semântica que o termo comporta, ou seja, no sentido de percurso e de errado, relembrando aqui que a sua presença ocorre ao longo de diferentes estações, pelo que a ideia de transgressão ganha particular relevo ou não se tratassem de *Anunciações* e não de uma *Anunciação*: “Gabriel vacila”; tem um ato de “contrição” e “apagando o fulgor/ de cada um / dos seus traços”, “Gabriel afasta-se” (Horta, 2016, pp. 248-251). Anteriormente, em *Desacertos*, lemos precisamente este equilíbrio posto em causa:

Talvez  
Se te desacertar um pouco  
As asas

Me seja possível  
tocar na tua  
mão  
mudar o lírio em rosa  
E porque não

Colher nos teus lábios  
As palavras

E trancar-te depois  
No coração  
(Horta, 2016, p. 77)

Este desequilíbrio que advém da hipótese do desacerto é, se tivermos em conta a história da arte, uma quebra da sintaxe visual mais tradicional. É chamar à terra um anjo, dar-lhe corpo, dar-lhe sombra, dar-lhe nome, e nomear é simultaneamente trazer para a frente e excluir o resto, como uma casa (de Maria), como um templo. Parece almejar-se um ponto intermédio, entre terra e céu, entre anjo e humano, carnal e etéreo. Em Maria Teresa Horta, amor e relação exploram esta exteriorização e descentramento. O “trancar” é um fechamento, é certo, mas, nas já referidas dobras, e lembrando aqui Gilles Deleuze, a dobra tem um duplo sentido, fecha e exclui, mas abre simultaneamente para o infinito (Deleuze, 2009). A escrita do último poema de *Estranhezas* na contracapa do livro inscreve-se nesta lógica: marca o fechamento, mas, nesse mesmo momento de leitura, abre o livro no sentido em que faz com que este exceda os próprios limites, uma espécie de transbordamento da leitura. Afirmamos anteriormente

que o livro obedece à lógica do movimento de leitura, aqui, propomos uma ideia de excesso, i.e., o livro e a asa apontam metonimicamente para o corpo mais amplo, para uma leitura, uma espécie de *lexia barthesiana*.

Na poesia de Maria Teresa Horta, as palavras parecem sempre inscrever-se nesse intervalo, no limiar de uma porta entre céu e terra ou, recuperando as palavras da poetisa e mais concretamente o poema “memória”, de *Estranhezas*:

Memória a nomear  
as marés e os ventos  
Mas também a esquecer

As maiores tempestades

Há um cisne cruel  
que nos atravessa o peito  
Desejando ser céu

mas também um milhafre  
(Horta, 2018, p. 300)

Para explorar o conceito mnemónico, voltemos aos gregos. Mnemosina (Memória, portanto) é mãe das musas, servindo frequentemente como uma espécie de símbolo ideal de harmonia entre as artes. Neste caso, cremos que Mnemosina ilustra perfeitamente o que temos vindo a dizer, pois além de mãe das musas ela surge, na *Teogonia*, no “catálogo das mulheres”, entre Leto e Deméter: é, também ela, uma passagem entre visível e invisível.

Escrevo como quem desenha  
Uma asa  
Uma estrela-cadente

Como quem persegue o nada  
Ao querer descobrir

O próprio continente

É precisamente nesta aproximação entre o ato de escrita e de desenho que nos abeiramos da última parte deste texto.

Porque temos também vindo a falar sobretudo de imagens, gostaríamos de evocar aqui o trabalho de uma artista que, *mutatis mutandis*, parece inscrever-se na senda da poesia hortiana e no pensamento hubermaniano,

referimo-nos a Teresa Gonçalves Lobo (TGL). Não raras vezes ancorada numa tradição literária (Herberto Helder, por exemplo), a obra de Teresa Gonçalves Lobo explora esse caráter duplo entre escrita e imagem. Aliás, recuperando uma expressão usada por Júlio Pomar, dir-se-ia que a junção entre escrita e pintura se condensa mais certamente na palavra inscrição. Inscrição no sentido em que se abre um sulco, sulco que, segundo Didi-Huberman, é “o fluxo dado com o seu rasto movente.”<sup>10</sup>

Em *A Leveza do sonho*, os traços parecem explorar esse espaço-entre. Sim-não-sim, dizia Didi-Huberman. Os desenhos de Teresa Gonçalves Lobo marcam a subtileza da cadência de um corpo, de um gesto. Neste sentido, as asas que aqui vemos são, também elas, um reflexo da própria artista que deposita as formas no papel. Um registo de uma pulsão. Há nestes desenhos uma sensação de quietude vertiginosa. Talvez por isso, Nuno Faria se referia à obra da artista como um “mapa do ar”.<sup>11</sup> Voltamos às leituras de Barthes e aos áugures que traçam no céu. As suas leituras tornam brevemente tangível o intangível. Entramos novamente no terreno de Hermes, *A Leveza do sonho* pertence também ela à sua dimensão onírica. Como notam Chevalier e Gheerbrant, as asas nunca são recebidas, antes conquistadas. Também por isso as asas de Hermes são do domínio dos sonhos, representam a vontade de elevação. Asas que são “símbolo de levantar voo, isto é, do aligeiramento, da desmaterialização, da libertação” (Chevalier; Gheerbrant 2010, p. 92).

Em *sem título* (2015) abeiram-se os traços de uma aproximação do figurativo (ou será um afastamento progressivo?) através de um traço que tende para o ruinoso. Os traços de Teresa Gonçalves Lobo exploram este espaço limiar. Porque não só os traços interessam (mas o que reside entre eles), e daqui surge o discurso: entre traço e superfície, entre marca e ausência, entre palavra e silêncio.

Teresa Gonçalves Lobo e Maria Teresa Horta fazem-se enquanto traço, enquanto escrita, num movimento que atira para fora, que descentra o corpo. Uma emoção que, como defende Didi-Huberman, é precisamente a *e-moção*,<sup>12</sup> um movimento para fora do corpo (ex-moção), conceito aliás que dialoga com um texto de Eduardo Prado Coelho, escrito para a revista *Umbigo*, no qual o crítico referia que um corpo excitado é um

<sup>10</sup> A distinção entre escrita e inscrição é retomada a partir dos escritos de Júlio Pomar. O artista vê o traço como *inscrição*, estabelecendo-se como zona comum entre escrita e traço, aproximando pintura do exercício da escrita. (cf. Pomar, 2014).

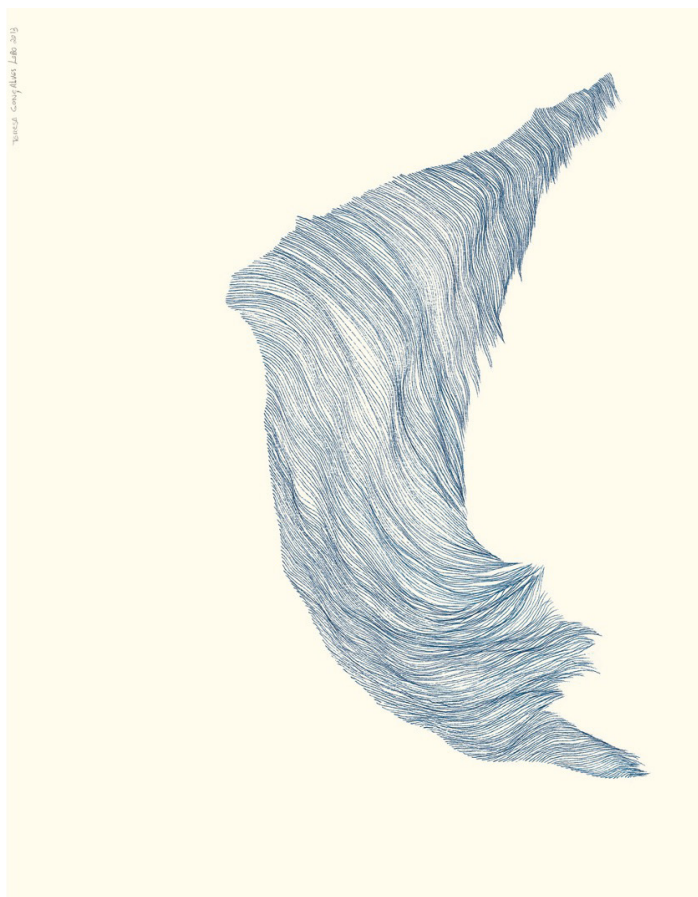
<sup>11</sup> Texto do Catálogo da exposição “Parte de mim”, Museu de Arte Contemporânea do Funchal, Fortaleza de S. Tiago, 2015. <<http://www.teresagoncalveslobo.com/2017/11/25/nuno-faria-o-mapa-do-ar/>> (último acesso a 1 de julho 2021).

<sup>12</sup> Na obra *que emoção? Que emoção!*, Didi-Huberman descreve a “emoção” como sendo: “moção, um movimento que consiste em colocar-nos de fora (e-, ex-), de fora de nós mesmos?” (Didi-Huberman, 2015a, p. 25). Esta definição parece articular-se, por exemplo, com a distinção entre emoção e sentimento delineada na vasta obra do neurocientista António Damásio.

corpo descentrado, fora de si.<sup>13</sup> Desacertado, para recuperar as palavras de Maria Teresa Horta.

Nesta experiência inelutável do ver, resta, entre dois batimentos de asa, recolhermo-nos a um estado de pós-visão, antever ou entrever (novamente, o buraco da fechadura). O que resta depois da escrita, o que resta depois do traço? Porventura o mesmo que restava aos águies: ler os batimentos de umas asas.

**13** “A questão fundamental é hoje (como foi sempre, mas em modalidades inovadoras): o que excita um corpo? Digamos que “excitar” se pode ler no seu sentido mais etimológico: o que faz com que um corpo saia de si próprio? E onde fica um corpo que saia de si próprio? Não na pura exterioridade positiva, mas numa espécie de estado terceiro, dá-lhe um lugar no espaço, define as suas leis de intermitência. Nessa medida, toda a arte tem uma dimensão erótica.” (Coelho, 2005, p. 8)



**imagem 1**

Teresa Gonçalves Lobo – *(Sem título)*  
da série *A leveza do sonho*.  
Tinta-da-china sobre papel.  
41 × 32cm (2013)



---

**Bibliografia**

- Arasse, Daniel (1999). *L'Annonciation Italienne. Une histoire de perspective*. Paris: Hazan.
- Arasse, D. (2015). *Não se vê nada*. Lisboa: KKYM.
- Augé, M.; Didi-Huberman, G.; Eco, U. (2011). *L'expérience des images*. Paris: Ina.
- Barthes, R. (1999). *S/Z*. Lisboa: Edições 70.
- Citati, P. (2005). *Ulisses e a Odisseia. A mente colorida*. Lisboa: Cotovia.
- Coelho, E.P. (2005). "De/composições do Corpo", in *Coordenadas do corpo na arte contemporânea*. Lisboa: Umbigo Associação Cultural.
- Alighieri, D. (1992). *Convívio* (trad. de Carlos Eduardo de Soveral), Lisboa: Guimarães Editores.
- Deleuze, G. (2009). *Le Pli. Leibniz et le baroque*. Paris: Les Éditions de Minuit.
- Didi-Huberman, G. (2015a). *Emoção! Que emoção?*. Lisboa: KKYM.
- Didi-Huberman, G. (2015b). *Falenas*. Lisboa: KKYM.
- Hesíodo (2005). *Teogonia. Trabalhos e dias*. (introdução, tradução e notas de Ana Elias Pinheiro e José Ribeiro Ferreira), Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda.
- Horta, M. T. (2016). *Anunciações*. Lisboa: Dom Quixote.
- Horta, M. T. (2018). *Estranhezas*. Lisboa: Dom Quixote.
- Jorge, L. N. (1966). *O Seu a Seu Tempo*. Lisboa: Ulisseia.
- Lourenço, E. (2016). *Obras Completas III – Tempo e Poesia* (coordenação e introdução de Carlos Mendes de Sousa), Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- Martelo, R. M. (2017). "Contemplating". In *Contemplação Particular*. Lisboa: Documenta.
- Pomar, J. (2014). *Temas e variações, parte escrita III*. Lisboa: Documenta.
- Ribeiro, E.; Sabaris, X.; Tavares, D. (2021). "Retratos e relatos do/no feminino: leituras intermediais a partir de Maria Teresa Horta e Yolanda Castaño", in *Revista de Estudos Literários*, pp. 177-209, Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra.





# De alguns galináceos na obra de Clarice Lispector

---

**Michel Riaudel**

Sorbonne Université, CRIMIC

• m.riaudel@orange.fr

**DOI** [https://doi.org/10.34913/  
journals/lingualugar.2021.e713](https://doi.org/10.34913/journals/lingualugar.2021.e713)

A história mais curta da coletânea *Laços de família*, “Uma galinha”, oferece uma versão condensada do universo literário de Clarice Lispector, cujo potencial semântico e simbólico sugerimos que se desenvolva cruzando-o com a crônica “Uma história de tanto amor” (10 de Agosto de 1968). E se o diálogo entre uma menina e algumas galinhas reiterasse a ofensiva antropofágica de Oswald de Andrade? A não ser que se trate de rito mágico, de sacrifício, de redenção ou de ressurreição.

**Palavras-chave:** Clarice Lispector; literatura brasileira; bestiário; antropofagia cultural.



*La nouvelle le plus courte du recueil Laços de família, « Uma galinha », est un condensé de l'univers littéraire de Clarice Lispector, dont nous suggérons de développer le potentiel sémantique et symbolique en la croisant avec la chronique « Uma história de tanto amor » (du 10 août 1968). Est-il possible que le dialogue entre une fillette et des poules puisse prolonger l'offensive anthropophagique d'Oswald de Andrade, à moins qu'il ne s'agisse de rituel magique, de sacrifice, de rédemption ou de résurrection ?*

**Mots-clés:** Clarice Lispector; littérature brésilienne; bestiaire; anthropophagie culturelle.

Em *Laços de família*, Clarice Lispector vale-se de diversos registros: a atmosfera fantástica (Ana vagueia no Jardim Botânico, em “Amor”), o conto filosófico (a desorientação e a inversão de escala à maneira do século XVIII em “A menor mulher do mundo”), características que fazem lembrar a narrativa existencialista (“O jantar”), elementos de realismo (“Os laços de família”), a farsa satírica (“Feliz aniversário”)... A esses traços rapidamente esboçados, deve-se acrescentar o maravilhoso e o conto de fadas: uma galinha” põe um ovo inesperado e torna-se magicamente a “rainha da casa, intocável, escapando assim por algum tempo ao destino que lhe foi prometido: converter-se no almoço de domingo da família. A abertura e o final da história jogam com reminiscências de fórmulas consagradas: “Era uma galinha de domingo” recorda o “Era uma vez...”. E o brutal desenlace, “Até que um dia mataram-na, comeram-na e passaram-se anos” vai na contramão da conclusão eufórica tradicional: “Casaram-se, viveram felizes para sempre e tiveram muitos filhos”, abrindo-se contudo para um tempo aberto indefinido (Lispector, 1990, pp. 43-46). Em todo caso, esses processos dizem algo dos modos de Clarice Lispector escrever, absorvendo formas e gêneros, pervertendo-os até se tornarem seus. Seu gesto criativo liberta-a das convenções e transgride as normas.

### **Quando uma galinha encontra duas galinhas...**

Em “Uma galinha”, lembremos que a primeira a reagir no momento fatídico do ovo é a menina, testemunha imediata da cena: “– Mamãe, mamãe, não mate mais a galinha, ela pôs um ovo! Ela quer o nosso bem!”. Em seguida, a criança continua a mais próxima da ave: “A menina, de volta do colégio, jogava a pasta longe sem interromper a corrida para a cozinha”. Se o pai juntou imediatamente sua voz ao pedido de deixar a galinha viver, logo se distraiu: “O pai de vez em quando ainda se lembrava: ‘E dizer que a obriguei a correr naquele estado!’”

A literatura brasileira explorou com certa frequência esta relação privilegiada entre uma criança e uma ave criada, por assim dizer, dentro da família, antes de virar comida: o peru de Natal de Mário de Andrade, o menino e o peru em “As margens da alegria” (*Primeiras estórias*) de João Guimarães Rosa, o capítulo 6 de *Ó* de Nuno Ramos: “Galinhas, justiça”... A própria Clarice Lispector dramatizou muitas vezes o interesse de meninas por galinhas. Logo nas primeiras linhas de *Perto do coração selvagem*, Joana contempla através da janela “o grande mundo das galinhas-que-não-sabiam-que-iam-morrer”. A personagem central de *A vida íntima de Laura*, uma história contada a uma criança, é também uma galinha.

A crônica “Uma história de tanto amor” (Lispector, 1984, pp. 173-176) tem como personagens uma menina (anônima) e algumas galinhas que ela “possui” e nomeia: Pedrina e Petronilha, assim como, mais tarde, Eponina. Muito próxima do conto de *Laços de família* em vários aspectos, esta crônica realiza algumas das suas potencialidades e incita a uma leitura comparativa e interpolada das duas histórias.

“Uma galinha” estrutura-se em torno de uma série de surpresas: 1) a fuga do animal (“Foi pois uma surpresa quando a viram abrir asas de curto voo, inchar o peito e, em duas ou três lanças, alcançar a murada do terraço.”); 2) a aparição do ovo, que, antes de maravilhar a família, é inicialmente um susto para a própria galinha, “[s]urpreendida, exausta”; 3) finalmente a última frase, que enuncia um desfecho abrupto e pacificamente terrível. A virada central do surgimento do ovo permanece em parte enigmático. Em que ele provoca a mudança de atitude na menina e no pai? “Ela quer o nosso bem” soa mais como um comentário moral do que como uma explicação. Pode significar, para além da intenção atribuída à galinha (que supõe dela uma capacidade de intencionalidade ética), que ela está no plano comum ao mundo humano. Este é um ponto abundantemente discutido na crônica (que também se reveste da roupagem de um conto de fadas: “Era uma vez uma menina [...]”), uma vez que no início a menina trata suas galinhas como bonecas vivas e as antropomorfiza: “A menina ainda não tinha entendido que os homens não podem ser curados de serem homens e as galinhas de serem galinhas: tanto o homem como a galinha têm misérias e grandeza.” É como se ainda não existisse uma consciência especista na menina. Ela faz funções de enfermeira, diagnostica-as, cura-lhes o fígado com o “remédio” fornecido pela sua tia (querendo também curá-las de serem galinhas). Os recursos para construir uma comunidade de destino invertem-se quando a mãe justifica que os homens comem as galinhas: “– Quando a gente come bichos, os bichos ficam mais parecidos com a gente, estando assim dentro de nós. O argumento aliás não constitui uma defesa da mãe uma vez que, tal como a sua filha neste momento, ela não come frango.

### **O ovo de Clarice Lispector**

O episódio do ovo assinalaria, portanto, uma mudança no estado do galináceo. Um tanto mais humano, e sobretudo uma mãe. É o que indica o reflexo materno da galinha, que muda o seu comportamento e começa a chocar em vão a falsa promessa de uma cria, e a projeção do pai, que se culpa de ter feito a galinha correr “grávida”. Bem sabemos da importância da maternidade na obra de Clarice Lispector, ao mesmo tempo mistério

da procriação, o dois em um, revelação e exteriorização da interioridade, lei natural da perpetuação, inscrita desde os primórdios dos tempos. A “corrente biológica”, nas palavras de Brigitte Thiérion (2021). Lembremos as considerações em torno da “parturiente”: “nascida que fora para a maternidade, parecia uma velha mãe habituada”.

Mas a crônica acrescenta outro elemento que pode, por sua vez, contribuir para o efeito mágico: a grandeza da galinha “é a de pôr um ovo branco de forma perfeita”. O ovo é um exemplo de perfeição formal, com o seu recinto encerrando um universo inacessível à vista, uma vida. Segundo Eduardo Viveiros de Castro, “O ovo, um personagem central no imaginário de Clarice, é o inverso do espelho. ‘O que é um espelho?’ pergunta ela em outro texto. Eu responderia: um espelho é o anti-ovo.” (Castro, 2018, p. 22).

Este parêntese do antropólogo não passa de uma sugestão, mas podemos ver claramente o significado da afirmação: o espelho devolve uma imagem superficial, reflete a exterioridade da coisa, propicia à introspecção. O ovo, por outro lado, apenas remete à interioridade: a da galinha e a do próprio ovo. O espelho interpela e responde, o ovo é secreto, intempestivo. Um duplica pela imitação, pela cópia, o mesmo artificial (seria necessário atravessá-lo para entrar no mundo da alteridade, como Alice); o outro multiplica pelo princípio da oviparidade: no ovo, o ser é sucessivamente ele próprio e o outro. Curiosamente, a explicação sobre a gênese do conto assimila a história a uma espécie de ovo (que Clarice Lispector teria posto inadvertidamente, *com amor*):

“Uma galinha” foi escrito em cerca de meia hora. Haviam me encomendado uma crônica, eu estava tentando sem tentar propriamente, e terminei não entregando; até que um dia notei que aquela era uma história inteiramente redonda, e senti com que amor a escrevera. Vi também que escrevera um conto, e que ali estava o gosto que sempre tivera por bichos, uma das formas acessíveis de gente (Lispector, 1984, 364-365).<sup>1</sup>

Se dar à luz e a maternidade são próprios à mulher, as marcas do gênero ultrapassam estas características e percorrem tanto o conto quanto a crônica. Comparemos. A crônica afirma no primeiro parágrafo:

A galinha é ansiosa, enquanto o galo tem angústia quase humana: falta-lhe um amor verdadeiro naquele seu harém, e ainda mais tem que vigiar a noite toda para não perder a primeira das mais longínquas claridades e cantar o mais sonoro possível. É o seu dever e a sua arte.

<sup>1</sup> A “A explicação que não explica”, onde a escritora comenta a gênese dos contos de *Laços de família*, sai na imprensa, antes de integrar a seção “Fundo de gaveta” da primeira edição de *A legião estrangeira*, em 1964 (divisão que desaparece nas edições posteriores, mas será editada em título autônomo, *Para não esquecer*: Lispector, 1999), com o título “A explicação inútil”. Clarice Lispector retoma o mesmo texto numa crônica do *Jornal do Brasil*, no 11 de outubro de 1969, finalmente incorporadas a *A descoberta do mundo*.

## O galo, a galinha, o galinheiro

No conto, a distinção entre a galinha e o galo só é considerada quando esta escapa e anda num telhado:

Não vitoriosa como seria um galo em fuga. Que é que havia nas suas vísceras que fazia dela um ser? A galinha é um ser. É verdade que não se poderia contar com ela para nada. Nem ela própria contava consigo, como o galo crê na sua crista. Sua única vantagem é que havia tantas galinhas que morrendo uma surgiria no mesmo instante outra tão igual como se fora a mesma.

O galo é menos singular do que ele se pensa, incumbido da missão de cantar ao amanhecer, o que o proíbe praticamente de dormir. Sente uma espécie de orgulho de artista que a galinha desconhece. Ele tem fé na sua crista, diz o conto. Mas sem querer ter consciência disso, a galinha fugitiva enfeita momentaneamente os telhados: “Lá ficou em adorno deslocado”. E a sua plumagem é como terno elegante, com os seus botões formados pelos seus olhos e as suas pálpebras... Quase humano na sua capacidade de dividir com o homem um sentimento de inquietação, o galo parece ser (ou acha-se) superior à galinha, que não passa de um ser, que só sente ansiedade. Já na história, fala-se do “anseio” da galinha que ninguém na família tinha percebido quando a escolheram. O galo é um personagem épico, seja no extremo, seja no excesso – por vezes, beirando o ridículo, como o pai galgando em calção de banho os telhados da vizinhança; a galinha pertence à tragédia íntima e sacrificial. Ela compartilha a solidão das heroínas imoladas, tal como Ifigênia, única que embora parecida com suas irmãs de condição, é substituída assim que morta no altar da família: “morrendo uma surgiria no mesmo instante outra tão igual como se fora a mesma”, diz o conto. O galo tem o seu harém, mas fica desprovido de um verdadeiro amor: a sua solidão não é ontológica, nasce de uma falta. Por isso, ao contrário de outras histórias de Clarice Lispector, “Uma galinha” não parece contar a história de um devir, nem de uma metamorfose: assim como o ovo é ele próprio e o outro ao mesmo tempo, a galinha é sucessivamente rainha e refeição, que no seu caso, tal como Édipo, príncipe e filho de pastor, rei e logo velho cego, são os dois lados do mesmo destino – como se ela tivesse de se tornar rainha um dia para ser comida. René Girard evoca estas impressionantes inversões da crise sacrificial, mas ao invés da “crise das diferenças” por ele analisadas (Girard, 1981, p. 77), aqui se substitui um sacrifício que resulta da indiferença: somente quando tiver regressado à sua plena “neutralidade”, a galinha pode morrer, sem mais nem menos.

O conto carrega também um significado latente, discretamente sugerido, ao apresentar a ave como “uma galinha de domingo”, com a vocação do que a crônica chama de “um destino na mesa”. A galinha dominical ocupa um lugar central num ritual semanal, em dia especial do calendário cristão: um dia de descanso, mas sobretudo o dia do Senhor, da Missa e da Eucaristia. Isto não pode ser mais claro na crônica: logo que a garota aceita plenamente comer o animal, no final do texto, ela prepara-se para um “pagão ritual que lhe foi transmitido de corpo a corpo através dos séculos, comeu-lhe a carne e bebeu-lhe o sangue”. A frase desvia fórmulas das celebrações católicas (*os séculos de séculos; que todos bebam e comam; eis a minha carne, eis o meu sangue...*), entrelaçadas de forma paradoxal e vertiginosa com a menção a um rito profano. A subversão de passagens famosas do Novo Testamento, bem como do Antigo, é um procedimento muito frequente na obra da escritora.

Além disso, a transmissão da tradição não é apenas oral, mas se dá também de modo fisicamente encarnado, sendo o resultado de uma perpetuação carnal, corporal (“de corpo a corpo”), que aponta para o que devemos considerar como um tipo de antropofagia. As palavras da mãe retiram deste feito todo o seu significado: há no comer a galinha uma apropriação e uma transformação, ela torna-se um pouco de nós, nós tornamo-nos um pouco da galinha. Na sua palestra anteriormente citada sobre Guimarães Rosa e Clarice Lispector, Eduardo Viveiros de Castro distingue entre o canibalismo, devorando os semelhantes da mesma espécie, e a antropofagia, em que uma espécie devora a outra (Castro, 19). No caso de G. H., consumir o branco leitoso da barata é, nesta perspectiva, antropofagia na medida em que a personagem se torna inseto e o inseto acaba por se parecer com a mulher. Opera-se uma espécie de *cross-over* que nos leva a transitar entre espécies a ponto de nos aproximarmos de um tipo de autofagia: “No caso de G.H., ela é antropófaga porque come a si mesma. Ela, na verdade, devora a própria imagem humana ao comer a barata que ela é” (Castro, 19). Aos olhos do antropólogo, o que aqui é descrito corresponde a um dispositivo próximo do que Oswald de Andrade propôs, “a antropofagia como máquina de guerra estético-político-cosmológica, aríete contracultural, dispositivo ‘descolonial’ avant la lettre” (Castro, 12): “Vejo Rosa e Clarice em continuidade com Oswald, nesse aspecto. E vejo Oswald, Clarice e Rosa como os maiores pensadores brasileiros do século XX.” (Castro, 14). Quer seja comer a barata ou comer o frango, “a diferença ameríndia se aproveita do duplo movimento de diferir-absorver próprio do canibalismo: diferir



como alterar-se pela incorporação do outro” (Castro, 14).

A antropofagia seria assim uma autofagia “indireta”, um comer o humano daquele que come, devorar-destruir o que há de sujeito naquele mesmo que come outro sujeito. Aquele que come o homem se “desumaniza”: para comer o homem é preciso primeiro comer a si mesmo enquanto homem, comer o humano de si mesmo de forma a poder comer o outro humano; para que o outro seja humano é preciso que eu não seja (Castro, 20).

No caso da crônica, seguindo esta lógica, a menina deve dar um passo em direção à galinha que ingere, e esta galinha comestível tornar-se um pouco humana.

[...] comeu Eponina mais do que todo o resto da família, comeu sem fome, mas com um prazer quase físico porque sabia agora que assim Eponina se incorporaria nela e se tornaria mais sua do que em vida.

Esta leitura adapta-se melhor à crônica do que ao conto, em que o sacrifício da galinha é muito elíptico. No entanto podemos mobilizar outra linha de interpretação igualmente adaptada a diversos textos de Clarice Lispector: a questão da destruição e do assassinato, o peso da famosa proibição bíblica: “Não matarás”. Os seus textos oscilam de fato frequentemente entre o fascinante apelo do impulso assassino e o medo do insuperável tabu. Dentre todas as menções possíveis, recordemos outra crônica, “A geleia viva como placenta”, publicada a 29 de Janeiro de 1972 no *Jornal do Brasil*, que começa com o relato de um pesadelo e continua com a observação do mundo “real”, ao despertar:

[...] havíamos matado tudo o que se podia matar, tentando restaurar a paz da morte em torno de nós, fugindo ao que era pior que a morte: a vida pura, a geleia viva. Fechei a luz. De repente um galo cantou. Num edifício de apartamentos, um galo? Um galo rouco. No edifício caído de branco, um galo vivo. Por fora a casa limpa, e por dentro o grito? Assim falava o Livro. Por fora a morte conseguida, limpa, definitiva - mas por dentro a geleia elementarmente viva (Lispector, 1984, 634-635).

Esta citação, mais do que qualquer outra, devido à ligação entre a *hybris* assassina digna de um Ajax, fazendo um deserto à sua volta, “a paz da morte”, e o pânico provocado pelo espetáculo da vida sem forma, “pura”, que se refere às origens, à placenta, ao ovo de certa forma. No seu ensaio “Uma cadeira e duas maçãs: presença judaica no texto clariciano”, Berta Waldman argumenta, referindo-se em particular a *A paixão segundo G. H.* e à crônica “Mineirinho” (Lispector, 1999, 123-126), que o sacrifício da vida contém paradoxalmente nele algo vital, vitalista por assim dizer:

A matéria viva da barata é anterior à classificação puro/impuro, assim como o grão de vida de Mineirinho está antes de sua existência social e histórica. A busca de uma espécie de estágio primeiro da vida, flutua no horizonte do texto, na contramão dos preceitos e da lei (*Cadernos*, 2004, 254).

E acima de tudo porque encontramos de novo o galo, lembrando a culpa de São Pedro no momento da prisão de Cristo. Pois o galo é também a expressão intermediária da voz divina, do *Livro*, o que pode explicar seu sentimento de importância vã.

Insistimos até agora nas interpolações entre a crônica e o conto, negligenciando o que as distingue ou opõe. A principal diferença é provavelmente a mudança de personagem central, aqui a galinha, lá a menina, ela no centro da crônica. Este deslocamento de eixo também transforma a narrativa numa história de metamorfose, ou pelo menos de transformação e iniciação. Se as galinhas permanecem as mesmas, a garota cresce e experimenta cada experiência com os seus animais de estimação como fases da sua evolução e do seu crescimento, até se tornar por sua vez mulher. Assim interpretamos a conclusão: “A menina era um ser feito para amar até que se tornou moça e havia os homens”.

---

## Bibliografia

- Cadernos de literatura brasileira*, São Paulo, Instituto Moreira Salles, n. 17-18, dez. 2004.
- Eduardo Viveiros de Castro, "Rosa e Clarice, a fera e o fora", *Revista Letras*, Curitiba, Universidade Federal do Paraná, n. 98, p. 9-30, julho-dez. 2018. Versão eletrônica: <https://revistas.ufpr.br/letras/article/view/65767>. Último acesso em 04/12/2021.
- René G., *La Violence et le Sacré* [1972], Paris, Grasset, coll. "Pluriel", 1981.
- HispanismeS*, n. 15, maio de 2021 (dossiê sobre *Laços de família*): <https://hispanistes.fr/index.php/31-hispanismes/1733-hispanismes-n-15>. Último acesso em 04/12/2021.
- Clarice L., *A descoberta do mundo*, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1984.
- Clarice L., *Laços de família* [1960], Rio de Janeiro, Francisco Alves Editora, 1990.
- Clarice L., *Para não esquecer*, Rio de Janeiro, Rocco, 1999.
- Benedito N., *O dorso do tigre*, São Paulo, Perspectiva, 1969.
- Eduardo Jorge de Oliveira e Maria Elisa Rodrigues Moreira, "Alguns bestiários na literatura brasileira contemporânea", *Revista Crioula*, (7). <https://doi.org/10.11606/issn.1981-7169.crioula.2010.55239>. Último acesso em 04/12/2021.

# Comunhão decolonial no *slam* de mulheres latino- -americanas

---

**Raffaella Fernandez**

Universidade Federal da Integração  
Latino-Americana (UNILA)  
• raffaellafernandez@yahoo.com.br

**DOI** [https://doi.org/10.34913/  
journals/lingualugar.2021.e714](https://doi.org/10.34913/journals/lingualugar.2021.e714)

Nesse texto apresento parte da pesquisa de pós-doutorado intitulada “Palavração, a partilha entra a letra e a voz no *slam* de mulheres latino-americanas” desenvolvida junto à Faculdade de Letras da UFRJ durante os anos de 2017 a 2020, com destaque para as poetisas do cenário carioca, em específico, do grupo *Slam* das Minas RJ: Gênesis e Rejane Barcelos, da cubanas, chilena Mónica Idzi do *slam* SLhambe, da cubana Afibola Sifunola do Àşę Poetry *Slam*, Mel Duarte do *Slam* das Minas SP e Bell Puã do *Slam* das Minas Pernambuco. A partir do diálogo intermediado por entrevistas, preparação de documentos audiovisuais entregues como devolutiva em parceria com as *poetriss slamers*, ambos realizados durante apresentações de *slam* em seus países (Brasil, México, Cuba e Colômbia) e outros países, capturados pelas redes sociais (Facebook, Youtube, blogs e Instagram), nos quais foi possível identificar alguns pontos em comum que marcam a produção da poesia falada inventada por mulheres no contexto latino-americano. Entre eles, os processos de criação de uma estética feminista decolonial dos “feminismos insurgentes” (BIDASECA) marcada pela interligação entre ética e arte no combate à colonialidade de gênero (LUGONES) e aos discursos elitistas que negam suas criações literárias. As demandas dessas mulheres periféricas, negras, não-brancas, indígenas, lésbicas, não-binárias ou transexuais, encontram no fulgor da palavra e da performatividade dos corpos (TAYLOR) um espaço interrelacional de comunhão ancestral, um local de inscrição do passado reverenciado no presente apontando para um futuro idealizado, mais justo e inclusivo.

**Palavras-chave:** *Slam*; América Latina; Decolonialidade; Poesia falada; Performance.

*Dans cet article, je présente une partie de ma recherche postdoctorale intitulée « La parole, partage entre la lettre et la voix dans le slam des femmes latino-américaines » développée à la Faculté des lettres de l'UFRJ au cours des années 2017 à 2020, avec un accent sur les poètes de la scène de Rio de Janeiro, en particulier, du groupe Slam das Minas-RJ: Genesis et Rejane Barcelos, des femmes cubaines, Mónica Idzi du slam chilien SLhambe, du cubain Afibola Sifunola du Àse Poetry Slam, Mel Duarte du Slam das Minas SP e Bel Puã du Slam das Minas Pernambuco. Par le biais d'interviews, de préparation de documents audiovisuels délivrés en retour d'expérience en partenariat avec les poetrys slameurs, tous deux réalisés lors de présentations de slam dans leurs pays (Brésil, Mexique, Cuba et Colombie) et d'autres pays captés par les réseaux sociaux (facebook, youtube, blogs et instagram), dans lequel il a été possible d'identifier quelques points communs qui marquent la production de poésie parlée inventée par les femmes dans le contexte latino-américain. Parmi ces points, les processus de création d'une esthétique féministe décoloniale des « féminismes insurgés » (BIDASECA) sont marqués par l'interconnexion entre éthique et art dans la lutte contre la colonialité de genre (LUGONES) et les discours élitistes qui nient leurs créations littéraires. Les exigences de ces femmes périphériques noires, non blanches, indigènes, lesbiennes, non binaires ou transsexuelles trouvent dans l'éclat de la parole et la performativité des corps (TAYLOR) comme corps interrelationnel de communion ancestrale, un lieu d'inscription du passé vénéré dans le présent pointant vers un avenir idéalisé, plus juste et plus inclusif.*

**Mots-clés:** Slam; Amérique latine; Décolonialité; Poésie parlée; Performance.

(...) *de uma trenza que perdura em sabiduría*  
*Del petate que deja flor aberta*  
*Para dejar ver la palma de quien lo trabaja*  
*Nadien detiene la buena hierba*  
*Que traigo em mis genes*  
*Qué tiene de temblor ser morena?*  
(Cynthia Franco)

As interpelações dispostas nesse texto se reportam ao estudo de pós-doutorado intitulada “Palavração, a partilha entra e letra e a voz no *slam* de mulheres latino-americanas” desenvolvido junto à Faculdade de Letras da UFRJ durante os anos de 2017 a 2021, onde apresento parte do trabalho de ancoragem e afloração de um refazer seminal da palavra escrita e falada de uma outra história, ou como diria Miguel Unamuno, da história que está em outro centro: o centro da margem no qual a palavra não pode estar separa da ação. Trata-se do *slam* latino-americano produzido por mulheres localizadas em espaços periféricos, em geral, mulheres negras não-brancas ou indígenas, algumas lésbicas, não-binárias ou transexuais, porém todas com um ponto em comum: buscam encontrar o fulgor da própria existência através da palavra e da performatividade através de seus corpos, que se inscrevem no mundo declamando/gritando/vociferando/cantando nas ruas dos grandes centros urbanos de seus países.

No Brasil, a presença massiva das mulheres na “cena do *slam*” começará em 2012, trazendo para esse território, corpos da dissidência, antes predominadas por homens heteronormativos. Essas mulheres encontram, portanto, na poesia falada um lugar de refúgio, alívio, desabafo, luta, liberdade e criatividade em meio a uma sociedade hostil às existências colocadas em condições de subalternização. Como sabemos, a concepção etnocêntrica valoriza a cultura do homem cis europeu em detrimento de outras culturas e se estende a todos os espaços urbanos fazendo com que os valores patriarcais se reproduzam também nos espaços marginais. Portanto, as *slamers* constroem seus próprios terri-

tórios onde suas dororidades,<sup>1</sup> conquistas e elaborações artísticas são compartilhadas em rodas onde a escuta é ponto de partida e caminho, ou seja, um momento de discussão interna de acolhimento das dores de outra mulher não branca em situação similar ou semelhante.

As palavras em ação, a que denomino palavração, método estético, pedagógico e político, corresponde aos *slams* performatizados através dos corpos de mulheres em resistência e reexistências, fazendo ecoar novos sentidos e sentimentos praticados por elas no contexto latino-americano na tessitura comunicativa real e imaginária, onde podemos encontrar diversas ressonâncias, sobretudo, na expressividade rasuradora de padrões, produtora de respostas aos modos de opressão contestados por elas, em um duplo movimento poético e político frente ao espaço público marcado por práticas de origem coloniais. A exemplo do *slam* intitulado “Enjambre” da mexicana Cynthia Franco, nota-se a configuração de um discurso contra colonial que insurrecciona suas raízes ancestrais como fonte de inspiração e combate:

[...] Mujeres denominadas fétils por la cosmogonía.  
del alba y el ocaso  
medicina son ya nuestras gargantas  
y han de volverse himnos  
enraizadas a la memoria e la piedra damos a  
luz no sólo humano sino hogueras  
mujeres em flor de loto  
uniendo enjambre de lucha  
cantando com nuestro vientre ancestra  
cantando por todas,  
porque somos todas las historias  
unidas desde el estambre del que fuimos [...]  
(Franco, 2016, p. 30)

Desse modo, a autora amplia o lugar do fazer poético consubstanciando nele o fazer político (fala) associado à terra (corpo): “medicina son ya nuestras gargantas / y han de volverse himnos / enraizadas a la memoria e la piedra damos a / luz no sólo humano sino hogueras / mujeres em flor de loto / uniendo enjambre de lucha”. Em suas apresentações no contexto das ruas, a slamer mexicana faz suas performances corporais utilizando danças ancestrais dos povos maias e astecas, utilizando o slam como manifesto onde explicita sua demanda e todo o passado ancestral que reafirma/visibiliza no presente rumo a um futuro de valorização do seu corpo indo-americano.

<sup>1</sup> “Conceito desenvolvido por Vilma Piedade onde discute a sororidade entre mulheres negras ou não-brancas. Para a autora a dororidade intersecciona as dores provocadas pela opressão de uma sociedade patriarca diferenciando as demandas e formas de articulação entre o feminismo branco e o feminismo negro: “Racismo que vem da criação Branca para manutenção de Poder... E o Machismo é Racista. Ai entra a Raça. E entra Género. Entra classe. Sai a sororidade e entra Dororidade” (Piedade, 2017, p. 46).



Apregoado ao caráter denunciativo dos *slams* ou mesmo de *saraus* organizados por mulheres, está o desenvolvimento desse tipo de inteligência corporal mobilizador de práticas contra-hegemônicas, que experimentam e reconhecem terrenos estéticos e afetivos compreendidos na perspectiva dos “feminismos Insurgentes” de Karina Bidaseca (2019), asseverando a contribuição das particularidades da descolonização do corpo feminino no âmbito da América Latina. Nesse sentido, essa produção literária e libertária representa um patrimônio intangível da humanidade construindo uma teia poética de resistências nas ruas e das redes sociais ligada a um mesmo objetivo: a disseminação de lugares de fala (Ribeiro, 2019) e de escuta dos corpos da diferença dilacerados físico e psicologicamente. São corpos dissidentes que se mobilizam em um entrecruzamento por meio das redes virtuais na luta pelos direitos sociais e pela emancipação e pela arte produzida por mulheres subalternizadas.

Em geral, nos *slams* produzidos por mulheres latino-americanas estão presentes vozes de diferentes países presentes no ambiente virtual, gerando uma cadeia contínua de significações e ressignificações estruturadas e possibilitadas pela abertura de olhares, de pertencimento ou opacidade<sup>2</sup> por intermédio das novas possibilidades dessas ferramenta de disseminação das *slamers* e seus espectadores/leitores, sobretudo através da utilização desse suporte como meio de criação. As redes sociais virtuais geram diálogos possíveis entre mulheres de diferentes origens, com destaque para a utilização do Facebook, Instagram, WhatsApp e Youtube onde se miram, se comunicam e se fortalecem cotidianamente para além de seus próprios territórios. Vejamos como esse diálogo entre *slamers* aparece no *slam* “Abya Yala”<sup>3</sup> da chilena Mónica Idzi do *slam* SLhambé de Libertad, ao fazer referência à personagem Iracema do escritor José de Alencar, denunciando os males do estupro do corpo feminino como rastros do patriarcalismo colonial comum às latino-americanas:

Te nombro, América Latina.  
La novia sensual de la élite europea.  
Tan latina y tan fértil  
que sólo eso esperan de ella:  
beber su néctar, morir de resaca en su arena.  
Tal vez amarla. Plantar bandera.  
Rota, después de cada vez

<sup>2</sup> Utilizo opacidade na esteira de Glissant (2017), para quem uma poética da opacidade conduziria a uma política da relacionalidade, ou seja, as coisas podem ser encaradas em si mesmas, mas isso não será um obstáculo para a interação, uma vez que na medida em que se respeita a diferença se respeita a opacidade. Para esse autor, a relação é transversal, sendo feita a partir do reconhecimento entre um ser e outro, de modo que a opacidade construtiva marca a diferença e gera uma política da relação.

<sup>3</sup> Abya Yala, que na língua Guna significa “terra em plena maturidade” ou “terra de sangue vital”, é o nome usado pelo povo nativo americano Guna, que habita perto do desfiladeiro de Darién (hoje noroeste da Colômbia e sudeste Panamá).

prepara un café, medio muerta  
 y secándose las lágrimas  
 marca próximo encuentro en su agenda.  
 Se ha olvidado que tiene la maza y la cantera  
 suelo, mar y cielo.  
 Sólo no usa más sus alas  
 (su espiritualidad robada)  
 el amo se ha apropiado de ellas.  
 Pero levantará.  
 No como fénix,  
 porque nunca ha muerto.  
 Levantará como el cóndor en la cordillera.  
 Sabía como siempre no aceptará más  
 "estupro corretivo",  
 aquele que ensina a ser mulher direita.  
 No por cómo su cuerpo vestía.  
 No por cómo sonreía.  
 No porque sola a la noche volvía.  
 Cuando finalmente se levante, emancipada,  
 conozca el aire de los libres;  
 la mañana le traerá con el sol  
 Antu,  
 Inti Raymi, la noche larga  
 antes de la mañana definitiva,  
 Kuarahy, la confianza en su sabiduría.  
 La alborada de su soberanía.  
 Potestad plena.  
 Y no más José de Alencar  
 dibujando a Iracema  
 acostada en la hamaca  
 como te quieren para si, América  
 de Tupac Amaru  
 de Lautaro.  
 Esté alerta:  
 la noche anterior a la alborada,  
 aquella noche  
 te servirá un cóctel  
 molotov  
 tua namorada  
 cheers! y sonría a la cámara  
 porque hoy  
 un crimen pasional  
 te borrará del mapa  
 (Idzi, 2020)

É possível observar, que as ferramentas virtuais se estabelecem nesse processo enquanto acervo eletrônico e espaço de reconhecimento de identidades sincréticas, e complementares, inclusive no que concerne ao elemento linguístico, quando a *slamer* Mónica Idzi pronuncia "estupro

corretivo", e insere, desse modo, esse termo desconstruído pelas *slamers* brasileiras feministas no combate às violações do corpo feminino. O discurso está assentado em reivindicações emancipatórias na luta contra o estupro, que acometeu e acomete as diversas mulheres na América Latina ou Abya Yala. Esse *slam* reivindica em um uníssono grito de denúncia desde de sul, um movimento feminista com uma nova agenda reconfigurada por meio de uma reciprocidade interterritorial, plural e interseccional.

Da palavra falada à performance, adota-se o corpo presente ou a sua virtualidade para propor novos rumos à poesia que transita entre a encenação e as lutas culturais, de modo que o corpo como gesto falante parece anteceder a escrita, chegando em alguns casos, a calar a voz para conferir ao gesto a intensidade do silêncio performatizador da dor de muitos silenciamentos que oprimem essas mulheres, como por exemplo, faz a *slamer* carioca Gênesis ao apresentar seu *slam* "Quando não sobra nem o dinheiro nem a dignidade, ainda resta o papel e a caneta e a vontade..." (Gênesis, 2017) e diz "sou o abismo que mora dentro dos meus olhos" e após essa frase faz uma longa pausa como quem rememora essa dor e faz o expectador olhar a mesma traduzida em seus olhos, e, em seguida fala "Quem ousará olhar nos olhos das suas próprias sombras".

São essas entre outras estratégias discursivas justapostas às corporais que compõem os processos de criação das *slamers* desde trânsitos literários, diálogos inter representativos (soy negra si!/sou negra sim!) próprios das oralidades e vivências diaspóricas na América Latina, passando pela utilização contemporânea das linguagens próprias dos suportes midiáticos aplicados aos seus processos de criação. De modo que, pode-se notar que esses elementos convocam leituras hermenêuticas e comparatistas desses textos-performatizados produzidos nas confluências e divergências de interlocuções poéticas em constante diálogo. Não à toa, aparece em diversos *slams* brasileiros, assim como é mencionado em entrevistas<sup>4</sup> ou vídeos online das *slamers* dos outros países (Cuba, Uruguai, Chile, Colômbia, Guatemala e Argentina) o caso Marielle e a crítica ao neofascismo que eclode com força no Brasil com os adventos catastróficos das eleições de 2018.

---

<sup>4</sup> Refiro-me ao trabalho de campo que realizei entre os anos de 2017 a 2019.

A articulação da memória e os processos históricos vivenciados por mulheres latino-americanas em situação de vulnerabilidade, atravessam e integram as narrativas comuns a todas, despertando, consolidando e sensibilizando uma consciência social nos espectadores/ouvintes e

produtoras do *slam*: “eu sou isto: apenas uma moça latino-americana me agarro às lutas do passado pra ter força no presente não defendo vidraça de banco defendo gente ao que é injusto sou desobediente” (Puã *apud* Duarte, 2019, p. 31). Assim, ‘para além de se nutrirem apenas da ludicidade da competição fictícia de uma batalha de poesia, como regra geral dentro do *slam*, todos envolvidos são conduzidos ao patamar de reflexão crítica e consciente das desigualdades em todas as instâncias, inclusive, aqueles referentes às relações entre língua, literatura e sociedade. São diversos *slams* que evocam outros espaços de saberes como a própria rua ocupada no momento da “batalha” e outros agentes do saber e da arte, fazendo remissão a vazios segregacionistas dentro das universidades, a exemplo da assim autodenominada “preta doutora” ou “Natty de poesia”, a da *slamer* Natiely Castro do *slam* das minas do Acre no Brasil (Castro, 2019).

O discurso dessas *slamers* revigoram o ânimo dessas mulheres e remanejam esforços daqueles que vivem reexistindo as mazelas de suas vidas descartáveis, pois “a partir de agora [...] não tremerei face a olhos vidrados [...] psicopatias falocêntricas não tiraram a minha paz, estou me autoproclamando, senhora da minha liberdade”, conforme afirma a *slamer* Rejane Barcelos do *Slam* das Minas do Rio de Janeiro (Barcelos, 2019), assim como suprem lacunas derivadas de toda sorte de destituição social, reconhecendo a educação escrita e a oratória como direitos humanos fundamentais e complementares na articulação entre linguagem e identidade, conforme tenho constatado nas pesquisas de campo realizada.

Essas congregações de escritas promovidas por mulheres são defendidas por elas como espaços de literatura, uma ideia de literatura onde a palavra e política são indissociáveis e aderem a todas as formas de manifestação da linguagem, desde a música e a oralidade, assim como os autores canônicos e não-canônicos. O percurso de suas produções é autóctone, passando pelos clássicos universais, pelas teias feministas, pelas criações étnicas em um invólucro criativo de vozes multi-idiomáticas ou transculturais, conforme compreendido por Glissant em seu estudo sobre o discurso antilhano:

Pasar de lo oral a lo escrito es inmovilizar el cuerpo, someterlo (poseerlo). Um ser desposido de su cuerpo no puede alcanzar lo inmóvel donde se amontona lo escrito. E esse universo mudo, la voz y el cuerpo son la continuación de uma carência (Glissant, 2002, p. 255 e p. 226).

O autor está falando sobre os corpos esvaziados pela palavra no contexto caribenho, que durante os processos diaspóricos foram aglomerados diferentes falantes de vários territórios da África de modo, que a comunicação não pode se dar de forma facilitada, portanto, formas de mobilização contra a escravização, entretanto, a comunicação se dá pela via da gestualidade tentativa de corporificar a palavra, pensamento e sentimento. Trazer a oralidade para escrita é imobilizar ainda mais o corpo, mas ao mesmo tempo possui-lo e submetê-lo. Para as *slamers* a escrita parece fazer mais sentidos através da oralidade, manifesta agora dentro da engenhosidade de suas literaturas que carregam essas características ancestrais de retroalimentação com a oralidade. A escrita leva a uma retomada do corpo que convoca a oralidade, pois “en ese universo mudo, la voz y el cuerpo son la continuación de uma carência”. Essa carência aparece na escrita, seja por meio do tema, da forma ou ambos juntos: [...] não / eu não falo pelas mulheres / chega de sermos interrompidas / não / eu não falo pelas mulheres / quero ouvi-las” (Puã *apud* Duarte, 2019, p. 29).

A despeito da presença de discursos feministas, alguns textos-performances, sobretudo naqueles que se aproximam do Hip Hop que é essencialmente masculino, se espelham e enformam aspectos essenciais da sociedade patriarcal, razão pela qual é preciso dotar o espectador de um aparelho para a leitura interpretativa desses encontro-manifestos a fim de libertar, as mulheres de toda forma de opressão/expressão sobre seus corpos desde sempre colonizados. Essa constitui uma base cognitiva para a eficaz interpretação de todas as formas de textos, orais ou impressos, verbais ou imagéticos divulgados, sobretudo na web e concretizados como ação denunciadora e espaço de dororidade e reconhecimento como forma de acolhimento. Como consequência à eficaz interpretação e à verbalização da explicação de fatos misóginos que acometem todas as mulheres, resulta um empoderamento dos espectadores na averiguação de suas condições como sujeitos sociais e corpos femininos com suas especificidades que exigem respeito. Para tanto, os encontros constituem importantes passos de interlocução na elaboração e correlação dos debates realizados entre essas poéticas em uníssono. Dentre eles, salienta-se a constatação de que todas as performances realizadas pelas *slamers* perfazem uma crítica direta à estética tradicional, notadamente no que concerne ao entendimento da mulher como objeto de prazer, beleza intocável e fragilidade, sensação intelectualizada e padrão de beleza da mulher branca europeia.

Com base nas correntes contemporâneas da teoria e da crítica literária, a abordagem hermenêutica e comparatista das diferentes poéticas latino-americanas, os estudos feministas decoloniais e as teorias sobre performance ocupam um lugar privilegiado para pensar essa literatura. Nesse viés, observa-se como estratégia descolonial, os momentos em que as *slamers* evidenciam a materialidade de seus corpos para dentro de suas poesias faladas e formas de pensar e criar autônomas. Em primeiro lugar, pela fala em si muitas vezes acompanhada pelo grito, mas também pelos sons guturais, vocalização de sons da natureza ou das emoções, sussurros, entonação na ênfase de determinadas palavras, e ruídos proferidos em suas performances; em segundo lugar, por intermédio da dança ou dos gestos que amplificam elementos latentes no discurso. Em contraposição à contemplação passiva da arte clássica, o palpável tira a *slamer* do lugar de objeto fetichizado consubstanciando seu lugar de sujeito ativo feito de um corpo resistente e potente.<sup>5</sup> Todas essas performances funcionam como “uma episteme, um modo de conhecer, e não simplesmente como objeto de análise”, conforme Taylor (2013).

O *slam* produzido por essas mulheres aciona sistemas de linguagem verbal, visual e sonoro, assim como suas formas híbridas nas artes e nas manifestações intermidiáticas, interrogando a formação histórica das relações sociais do continente latino-americano marcada pela negação e pelo silenciamento do Outro, pela subjugação das subjetividades, pela subalternidade e pelos conflitos que caracterizam a existência de segmentos sociais tais como os povos originários, os afrodescendentes, as mulheres, com ênfase para a violência, o genocídio e a discriminação sofrida pelas mulheres e suas famílias que ocupam os lugares marginalizados.

Como observou a feminista decolonial María Lugones (2019) o desencanto com a categoria universal de mulher permitiu ver a multiplicidade de mulheres, e, por conseguinte, os feminismos constituídos por mulheres de origens diferentes, mas igualmente marcadas pelas consequências do colonialismo de modo a comungarem de uma práxis crítica à colonialidade de gênero e resistência de coalizão contra as relações de opressão em geral. A partir do feminismo decolonial de Lugones (2019), Segato (2012), Oyěwùmí (2016), podemos desenvolver uma cartografia da produção artística e intelectual produzidas por mulheres além da associação direta com os parâmetros de uma escrita feminina com a sensibilidade, a beleza ou impressão entre outros atributos que permeiam a crítica tradicionalista. Nesse caso não apenas a ação é repensada,

---

<sup>5</sup> Essas remarcações contra-hegemônicas também estão presentes nas performances de Priscila Rezende, Ana Mandieta, Marcia X, Grada Kilomba, Nona Faustine, Karolina Pacheco, Cecilia Cuña, Rosane Paulino, entre diferentes erupções de artistas mulheres que expõem suas vísceras para a e da sociedade.

mas a legitimidade daquilo que é considerado literário ou não-literário ou conhecimento e ou mera impressão, questiona os paradigmas de um essencialismo e de um universalismo que determinam os critérios estéticos tradicionais e as estratégias interpretativas da crítica em geral. O desafio está circunscrito em reaprender a olhar sob novas perspectivas que sejam capazes não apenas de acolher e reconhecer os sujeitos silenciados ou excluídos na história, mas também evidencia suas memórias e produções evitando ausências e retrocessos para que haja significativas transformações em todos os âmbitos da sociedade.

As *slamers* latino-americanas mobilizam o que Caroline Marin denominou como “ações de guerrilhas afetivas”<sup>6</sup> ao analisar performances decoloniais feministas, que segundo ela valorizam um novo olhar sobre práticas originalmente associadas às mulheres desde sempre, tais como, o ato de cozinhar, bordar, cuidar de si, fazer amor e cuidar do outro. Além disso, os objetivos que orientam suas práticas poéticas são conduzidos pela diferenciação estabelecida por Walsh (2010) como “interculturalidade crítica” em contraposição à “interculturalidade funcional”, isto é, processos pautados em promoção de relações dialógicas e igualitárias entre grupos pertencentes a diferentes universos culturais, mas confluentes no mesmo “*locus* fraturado” (Lugones) em luta contra todas as formas de violência, opressão, discriminação, desigualdades e toda forma de subalternização ao sistema colonial/patriarcal/capitalista, refém das suas relações de poder, notoriamente assimétricas, como expõe e resiste a *slamer* cubana Afibola Sifunola:

Pensando en las putas negras  
que nos parieron  
y en las que no parieron porque no pueden,  
no se lo permiten  
o no se les dio la gana  
pero son irreversiblemente negras  
majestuosamente putas  
pensando, pensando en las perdularias, en las mariquitas  
y maricones de carnaval  
en la araperas, en las tortilleras  
en las locas, en las gordas, en las pecadoras,  
en las indígenas, en las brujas, en las raras, en las sucias  
y en toda la variedad de hijas de putas  
orgullosas de existir

Nos declaramos maravilla absoluta  
el tirei y el equilibrio de esta tierra

<sup>6</sup> Durante condução de Fórum Estéticas decoloniais durante a I Jornada de Feminismos Decoloniais em Questão! realizada em julho de 2021.

infectada de hétero blanca cristiana católica  
sangrienta y represiva

¡Observa! observa cómo creamos  
desde nuestras calles ¡sim nos faltar  
cómo bailamos nuestra libertades  
cómo cantamos nuestras virtudes  
No estamos aquí para educarte  
No estamos aquí para ti  
¡Estamos aquí!

Subvertiendo y enterrando los recursos de tu opresión  
radicalmente felices  
No estamos aquí para explicarte  
no estamos aquí para ti  
¡Estamos aquí!

No estamos aquí para agradecer tu desarrollo  
Tu desarrollo erosionado  
Tu desarrollo explotador  
Tu desarrollo feminicida  
tu desarrollo transfóbico  
tu desarrollo gentrificado  
tu desarrollo especista  
tu desarrollo racista

tu desarrollo  
que desarrolla en mí  
un inmenso orgullo  
de ser esta cuerpa melaninada  
esta hija de puta recicladora  
esta poeta maravillosa  
que como tantas no tiene salario  
este ser radicalmente feliz.  
(Sifunola, 2021)

Nesse sentido, encontra-se como matriz semeadora em seus trabalhos o reconhecimento e a valorização da diversidade cultural: “en las perdularias, en las mariquitas / y maricones de carnaval / en la araperas, en las tortilleras / en las locas, en las gordas, en las pecadoras, / en las indígenas, en las brujas, en las raras, en las sucias”, bem como da sabedoria que se constitui nos espaços subalternizados, promovem um processo de reconstrução de identidades socioculturais em movimento, trânsitos de livros e gêneros sexuais e textuais, estimulação da produção de conhecimento sobre os problemas socioambientais, a incentivar seus múltiplos impactos nos grupos sociais silenciados, discriminados ou marginalizados com foco na “descoloniação do olhar” (Oyèwùmí), por



meio apropriação dos espaços públicos em que o político é entendido como algo pessoal e como experiência vivida (Kiloma).

Os eventos organizados pelas *slamers* intentam erigir sistemas de práticas de defesa e cura da “ferida aberta” (Anzaldúa), a fim de reconquistar os espaços e mentes colonizados, partindo de suas próprias potências discursivas como base de legitimação de seus próprios aportes para falarem de si mesmas e por suas comunidades, mas acima de tudo, instituir uma outra forma do fazer literário.

Além da questão linguística reconfigurada por intermédio das experiências político-sociais da escuta, enquanto prática ancestral da oralidade, foi pertinente no aprofundamento das relações entre o plurilinguismo e os processos de construção de cidadanias e de integração de luta de constituição de uma arte da diferença produzida pelas *slamers* na América Latina. Esses pontos foram suscetíveis a esta pesquisa no que concerne à discussão sobre o discurso literário, histórico e testemunhal, as analogias entre poder e resistência, política e estética, memória e representação coletivas.

Essas formas de apropriação da palavra salientam o quão singular é a questão da identidade quando se lê/escuta um texto da periferia inserida em movimentos globais para além da guetização desses espaços, mas compreendida enquanto encontros de quilombos diaspóricos nos enlances das discursividades de mulheres negras. As *slamers* situam, alimentam e encorajam quem se deixa afetar por esses espaços das margens ocupados por elas. Seus textos performances reivindicam um espaço e corpo que não é objetificado, mas são rerepresentados através de subjetividade que se quer própria e autêntica, ainda que seja atravessada por diversas implicações de caráter mais reacionário (como está sendo investigado de maneira mais profícua na análise dos discursos que envolvem os *slams*). De todo modo, o contato com o interlocutor é um verdadeiro exercício de posse recíproca, um pertence ao outro: o leitor lê o texto-corpo, mas o texto-corpo também lê o leitor, tanto no momento do sarau/slam quanto nas formas de produzir os textos e disseminar todo um movimento nas redes sociais e mídias virtuais.

Outro aspecto relevante refere-se à perspectiva de uma literatura cidadã, considerando selecionados temas transversais relativos aos espaços subalternizados latino-americanos, sempre em atenção às relações contemporâneas entre sociedade, indivíduos e território. Dentre os diversos temas que implicam necessariamente esse diálogo estão as

Literaturas, as Linguagens, as migrações e as imigrações, as diásporas e a globalização, a sociedade, a educação, os direitos humanos, as identidades, a alteridade, as subjetividades; a decolonialidade e acima de tudo a “explosão feminista”<sup>7</sup> a partir de 2013 e suas interseccionalidades (momento em que eclode o *slam* de mulheres em várias regiões no Brasil).

---

<sup>7</sup> Cf. Hollanda, 2018.

Nesse sentido, esses trânsitos guiados pelos pontos de vista das mulheres latino-americanas, enquanto uma multiplicidade de re-existências faladas e escritas, a partir de autorias múltiplas presentes nas ruas e nas mídias na criação, valorizam e visibilizam outros saberes e invenções que são nutridores de espaços marginalizados nas grandes cidades. Acerca dessa “Epistemologia dos saberes”, Boaventura dos Santos (2007) irá afirmar que é necessário inventar novas formas de saber para atuar politicamente, entretanto, as mulheres do *slam* produzido na América Latina parecem não separar o pessoal do político, tampouco o espiritual e o artístico, ao contrário, a atuação política não se separa de qualquer prática do corpo ou do espírito humano. De igual modo, avançam na “economia dos saberes”, proposta desenvolvida pelo mesmo sociólogo, como mesclas de saberes distintos, ancestrais aos saberes científicos. Ao passo em que articulam suas formas de resistências por reconhecerem em suas produções discursivas-performáticas a luta contra todas as formas de dominação, em geral essas *slamers* parecem estar mais articuladas em seus “ativismo” do que as esquerdas que se dissolvem em demandas específicas.

A poesia é meio de atualização da narrativa do passado em presente. (Garramuño, 2014), sendo a poesia falada um espaço de manutenção da tradição de cosmogonias e cosmovisões negadas como uma tradição viva: uma reserva sentido onde a história negra e indígena são manifestadas na América Latina contemporânea. Como refletiu Audre Lorde, a poesia é reveladora da experiência, por isso, para as mulheres, a poesia não é um luxo, é necessidade vital da existência que fundamenta esperanças de sobrevivência e mudança, “primeiro como linguagem, depois como ideia, e então como ação mais tangível” (Lorde, 2019, p. 47). A poeta ressalta que o compartilhar de sentimentos na poesia é fazê-los sobreviver numa estrutura definida pelo lucro e relações de poder que desumanizam, é resistir à lógica colonial, cito:

[...] quando entramos em contato com nossa ancestralidade, com a consciência não europeia de vida como situação a ser experimentada e com a qual se interage, aprendemos cada vez mais a apreciar nossos sentimentos e a respeitar essas fontes ocultas do nosso poder – é delas

que surge o verdadeiro conhecimento e, com ele, as atitudes duradouras. [...] Os patriarcas brancos nos disseram: “Penso, logo existo”. A mãe negra dentro de cada uma de nós – a poeta – sussurra em nossos sonhos: “Sinto, logo posso ser livre”. A poesia cria a linguagem para expressar e registrar essa demanda revolucionária, a implementação da liberdade (Lorde, 2019, p. 46).

Sem dúvida, temos no *slam* produzido por mulheres latino-americanas uma comunhão decolonial em movimento intenso e inovador de abertura de novos horizontes e quebra de paradigmas fetichizados *más allá* das formas das organizações políticas contra o racismo, machismo e heteronormatividade estruturais, buscando através dos afetos alcançados pela prática do *slam* a revisão do presente na afirmação de um passado negado, porém hoje, dito em voz alta nas ruas como ferramenta de guerrilha poética:

Aqui estamos nós, donas de  
nossas próprias palavras,  
revolucionárias do cotidiano,  
regando a terra outrora batida  
por nossas antepassadas,  
firmando nossas pegadas,  
sabendo que hoje, cada vez  
que nossa fala se propaga  
equivale a dez que antes  
foram silenciadas

Mulheres de uma geração  
atrevida, filhas dos saraus e  
das batalhas de poesia,  
alquimistas, libertárias,  
propagandistas da oralidade  
compartilhando nossas travessias,  
bradando nossa realidade! [...]  
(Duarte, 2019, segunda capa)

A comunhão empreendida nessa estética decolonial ativa um reconhecer-se em ligação com a sociedade como um todo, implicando na “sisión chefe”, conforme elaborada pela socióloga Silvia Cusicanqui: “En realidad, la creatividad es algo que acompaña mucho mas la vida que el acto de narcisismo estético” (Cusicanqui, 2012). O *slam* é um gesto de leitura e criação dentro de uma geografia dentro e fora das bordas sociais, onde o antagonismo não é destrutivo, mas vitalizador e permite que as subjetividades subalternizadas se encontrem e se mobilizem por meio de uma “economia de saberes” criativa muito além das “comunidades imaginadas”, muitas vezes, diminuídas como meras vozes representativas de

uma verossimilhança das margens. Essas produções nutrem e criam epistemes cognitivas e uma estética coletiva que ultrapassa as fronteiras, apontando para um mundo transformado por seu fazer cultural.

---

## Bibliografia

- Barcelos, R (2019). "Slam das Minas está agora participando de bancada, feira de publicações...", <<https://www.facebook.com/slamdasminasrj/videos/365878517391843>> (último acesso em 09/06/2019).
- Bidaseca, K. (2019). *Feminismos insurgentes*. Buenos Aires: Lugar.
- Castro, N (2019). "Vocês não gostam de mulher", <<https://www.facebook.com/SlamDasMinasAC/videos/396653080913186>> (último acesso em 04/04/2020).
- Cusicanqui, S. R. (2012). "DIALOGO #1: SILVIA RIVERA CUSICANQUI (Oído Salvaje, 2012)", <[https://www.youtube.com/watch?v=qFvVcrBhjEA&ab\\_channel=FabianoKueva](https://www.youtube.com/watch?v=qFvVcrBhjEA&ab_channel=FabianoKueva)> (último acesso em 23/4/2018).
- Duarte, M. (org.) (2019). *Querem nos calar: poemas para serem lidos em voz alta*. São Paulo: Planeta do Brasil.
- Franco, C. (2016). *Hatsí*. Ciudad de México: Haz um livro y haz um barrio.
- Garramuño, F. (2014). *Frutos estranhos: sobre a inespecificidade na estética contemporânea*. Tradução de Carlos Nougué. Rio de Janeiro: Rocco.
- Gênesis (2017). "Quando não sobra nem o dinheiro nem a dignidade, ainda resta o papel e a caneta e a vontade", <[https://www.youtube.com/watch?v=hA-aANP949c&ab\\_channel=SlamdasMinasRJ](https://www.youtube.com/watch?v=hA-aANP949c&ab_channel=SlamdasMinasRJ)> (último acesso em 15/01/2018).
- Glissant, E. (2002). *El discurso antillano*. Caracas: Monte Ávila Editores Latinoamericana.
- (2017). *Poética de la relación*. Beral: Universidad Nacional de Quilmes.
- Hollanda, H. B. de (2018). *Explosão feminista: arte, cultura, política e universidade*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Idzi, M. "SLHAMBE DE LIBERTAD". <<https://www.facebook.com/slamenchile/videos/979002389218403>> (último acesso em 24/09/2020).
- Kilomba, G. (2019). *Memórias da plantação: episódios de racismo cotidiano*. Tradução Jess Oliveira. Rio de Janeiro: Cobogó.
- Lorde, A. (2019). *Irmã outsider*. Belo Horizonte: Autêntica Editora.
- Lugones, M. (2019). "Rumo a um feminismo decolonial" In: Hollanda; H. B. de (org.). *Pensamento feminista: conceitos fundamentais*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, pp. 357-377.

- Oyěwùmí, O. (2016) *The Invention of Women: Making an African Sense of Western Gender Discourses*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2016 [1997].
- Piedade, V. (2017). *Dororidade*. São Paulo: Nós.
- Ribeiro, D. (2019). *Lugar de Fala*. São Paulo: Polen.
- Santos, B. de S. (2007). "Beyond Abyssal Thinking. From Global Lines to Ecologies of Knowledges", *Review*, XXX (1), pp. 45-89.
- Segato, R. L. (2012). "Gênero e colonialidade: em busca de chaves de leitura e de um vocabulário estratégico descolonial", *E-cadernos CES* (Online), v. 18, pp. 1-5.
- Sifunola, A (2021). "Otrix poetx americanx de nuestra comunidad Abya Yala Poetry Slam. Representando a Àşę Poetry Slam con su poema 'Radicalmente feliz'", <<https://www.facebook.com/watch/?v=941362819950068>>, (último acesso em 30/06/2021).
- Taylor, D. (2013). *O Arquivo e o Repertório: performance e memória cultural nas Américas*. Belo Horizonte: Editora da UFMG.
- Walsh, C.; Viaña, J.; Tapia, L. (2010). *Construyendo Interculturalidad Crítica*. La Paz: Convenio Andrés Bello.



# Varia

# **Resenha: *Antropofagias: um livro manifesto!***

---

**Danilo Bueno**

Universidade de São Paulo  
• buenodanilo@hotmail.com

**DOI** [https://doi.org/10.34913/  
journals/lingualugar.2021.e715](https://doi.org/10.34913/journals/lingualugar.2021.e715)



Imaginado a partir da jornada de estudos ocorrida na Universidade de Zurique em 2018: *Antropofagias: um livro manifesto! Práticas da devoração a partir de Oswald de Andrade* (Peter Lang, 2021) editado por Pauline Bachman, Dayron Carillo-Morell, André Masseno e Eduardo Jorge de Oliveira, aprofunda a discussão acerca da antropofagia próximo ao centenário da *Semana de Arte Moderna* (1922) – marco simbólico da produção modernista –, bem como do próprio *Manifesto Antropófago* (1928), ainda muito latente (poderia ter escrito *experimental*) na cultura brasileira, como reafirmam as heteróclitas abordagens presentes no volume, ao mostrarem que o conhecimento da obra de Oswald de Andrade é central para a compreensão da cultura brasileira do século XX e para a reconfiguração interpretativa do passado colonial, bem como, e isso talvez seja o mais instigante, para as ficções da ate futura.

Os ensaios costumam um amplo painel, passando por referências como Haroldo de Campos, o tropicalismo, Oscar Niemeyer, Glauber Rocha, Hélio Oiticica, José Agrippino de Paula, Waly Salomão, entre tantas outras. A relevância do manifesto faz-se sentir em praticamente todas as ações artísticas brasileiras posteriores, cuja influência determina novas táticas de leitura da herança colonial e da percepção das vanguardas e dos modernismos do século XX. O manifesto, retomado por Oswald em texto de 1946, traz o *clarividente* título “Mensagem ao antropófago desconhecido” que confirma: “Nada existe fora da Devoração. O ser é a Devoração pura e eterna” (Andrade, 1992, p. 286), citação que faz convergir a arte brasileira em uma temporalidade múltipla entre passado/presente/futuro vistos pela “eternidade” da canibalização cultural, além

de ratificar a necessidade do manifesto para uma compreensão geral da cultura brasileira.

Além da importância mais evidente, balizada entre o modernismo e o contemporâneo, o manifesto contribuiu também para uma percepção crítica dos autores coloniais, principalmente para se reler Padre Vieira e Padre José de Anchieta, reatualizando as políticas e ideologias culturais advindas dos séculos anteriores a partir de um ponto de vista iconoclasta que não enxerga a história como monumento, antes a recoloca como *movimento* em face aos debates culturais do século XX.

O plano do livro contém três seções de estudos, acrescidas de uma quarta parte de cariz artístico e criativo, a saber: I “Só a Antropofagia nos une”; II “Mecanismos de devoração e metabolismos históricos da antropofagia”; III “Traduções antropofágicas da cultura” e IV “Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros...”. A esses ensaios, somam-se um prefácio e uma introdução assinada pelos editores. Dessa estrutura analítica, depreende-se um fio heterogêneo, assim como a própria escrita oswaldiana, por meio de abordagens literárias, históricas, antropológicas, pictóricas, tradutórias etc. O volume ainda apresenta um trabalho de André Vallias, que perpassa o livro, sugerindo uma narrativa visual que conjuga o incêndio ocorrido em 2018 no Museu Nacional do Rio de Janeiro com fotogramas do filme *O Homem do Pau-Brasil* (1981), de Joaquim Pedro de Andrade. A todo esse material, acrescenta-se também, o volume foi editado em duradoura capa dura, tornando-se um “corpo” para resistir à devoração ritualística dos estudantes, dos pesquisadores e do público em geral.

A primeira parte do livro ocupa-se dos desdobramentos históricos do manifesto; a segunda parte relaciona-o com abordagens transversais como a gravura, a arquitetura e a contracultura; a terceira explora as traduções e recriações da influência oswaldiana no cenário brasileiro. Na parte final, há um diálogo-homenagem feito pela artista argentina Julieta Hanono, intitulado “Antroupofagia”, além de uma “Biografia com dados históricos”, assinada por Marcela Vieira.

A primeira parte, “Só a Antropofagia nos une”, abre com um ensaio de Beatriz Azevedo intitulado “Antropófago Manifesto”, texto pelo qual se explora a *noção de falta*, fundamental para se entender o eixo estético-político do manifesto e a sua força de inversão da ação colonizadora:

Mas a seguir, curiosamente, Oswald passará a valorizar é o fato de que “nunca tivemos” gramática, nem coleções de velhos vegetais, não sabíamos geografia nem diferenciar urbano de suburbano ou continental. Assim, para Oswald, “não tivemos especulação” e também “nunca fomos” catequizados. E sobretudo, nunca admitimos o nascimento da lógica entre nós. Ou seja, a partir dessa perspectiva, é exatamente o “não ter”, a “falta de”, a carência, este “negativo”, que vai nos qualificar. O termo “falta” entendido aqui enquanto “diferença” do padrão vigente, enquanto afirmação do “menor” (Bachmann et alii, 2021, p. 81).

Essa percepção da “falta”, signo do “eternamente vindouro” da nação brasileira, radicada na infeliz perífrase “país do futuro”, é lida como forma paradoxal cuja ação nega os “bens ausentes” e requisita que a lógica e a gramática sejam constituídas por essa mesma falta, à revelia das noções demarcadas pelas metrópoles culturais, criando-se uma percepção autoral e crítica, já que a negação “nunca admitimos” ressoa como um “princípio de legalidade”, que baseia toda a amplitude dessa visão em prol de um lugar transversal à ação cultural colonizadora.

Na sequência da primeira parte, outro desdobramento importante do manifesto será explorado: o lugar do índio enquanto referência identitária performada pela celeberrima frase: “Tupy, or not tupy that is the question”, analisada com grande riqueza de informações por Alexandre Nodari e Maria Carolina de Almeida Amaral, no estudo “A questão (indígena) do ‘Manifesto Antropófago’”:

Em primeiro lugar, não se pode perder de vista que a questão do “Manifesto” é essencialmente indígena, na forma de um sarcasmo feroz referente a uma querela que lhe era contemporânea. Aceso, um pouco ao acaso, em fins do século XIX, o debate se prolongaria até pelo menos a década de 1930, dizendo respeito aos povos indígenas que “dominavam” São Paulo nos tempos coloniais, e que, portanto, seriam os antepassados simbólicos e mesmo biológicos da elite de um estado que buscava afirmar seu poderio e construir sua identidade (Bachmann et alii, 2021, p. 58).

O ensaio defende a ideia de que o aforismo oswaldiano busca questionar a identidade formada pela elite paulista após os séculos coloniais. A subjetividade herdada seria conflitiva, de forma que esses “antepassados simbólicos” não seriam exatamente aqueles supostos pela elite branca, colocando-se, de saída, uma construção falseada dessa ancestralidade. Oswald devolve a complexidade do debate ao desmontar o binômio entre bom selvagem e mau selvagem, e, com isso, enfraquecer a ideologia identitária dos colonizadores. A conclusão do ensaio é esclarecedora, e novamente repõe a atualidade do manifesto, visto, por exemplo, sob a lógica de aculturação dos dias atuais:

Não uma questão identitária, mas sim um outro gênero de questão, que aponta para uma identidade de outro gênero, que não diz respeito ao que somos (ou seremos) imutavelmente (num futuro sempre adiado), mas ao que podemos e queremos nos transformar (agora). Ela não se refere apenas aos índios e ao passado, mas, a partir deles, apresenta “roteiros” para o nosso futuro presente, ameaçado pela tentativa de unificar o mundo, excluindo tudo o que não se encaixa na sua lógica binária, e de reduzir a multiplicidade de povos, sujeitos e coisas a objetos equivalentes (Bachmann *et alii*, 2021, p. 81).

O terceiro ensaio da primeira seção intitula-se: “Diante da lei – da gramática – da história”, de Eduardo Sterzi, e discute certos usos da “lei” gramatical para ampliar os espectros da antropofagia:

O que são os *manifestos* senão cartas constitucionais, por vezes algo paródicas, a coligar as leis fundamentais de uma nova realidade poética? Daí que, em tantos casos, e é muitas vezes o que ocorre com Oswald, seja tão difícil e sobretudo infrutífero buscar descolar a leitura das obras “propriamente literárias” da leitura dos manifestos a partir dos quais foram escritos. É certo que a leitura dos poemas de *Pau-Brasil* não se esgota numa redução dos seus versos às premissas expostas no “Manifesto da Poesia Pau-Brasil”, porém é no jogo dialético entre a ação poética “propriamente literária” dos poemas e a nova legalidade reivindicada no manifesto que emerge a singularidade e o significado mais amplo daqueles poemas, assim como também a função e o sentido do manifesto se altera com a leitura conjunta com os poemas (Bachmann *et alii*, 2021, pp. 94-95).

É por meio dessa reivindicação de uma nova ordem jurídica, fundada pela “carta constitucional” oswaldiana, que se pretende desterritorializar as coordenadas culturais coloniais e assinalar outra base para as leis gramaticais e históricas. Nesse passo, a “realidade poética” torna-se indissociável da percepção política e da leitura do passado, mediadas pela compreensão própria dos usos gramaticais. O movimento dialético entre o poeta-crítico e o crítico-poeta torna-se inescapável, o que pode ser percebido, por exemplo, pelo arquiconhecido poema “senhor feudal”: “Se Pedro Segundo / Vier aqui / Com história / Eu boto ele na cadeia” (Andrade, 2017, p. 46), pois, do mesmo modo que o manifesto funda uma nova ordem poético-política, a escrita poética acompanha o redimensionamento desse poder.

“O Sermão está servido – Comer Vieira no mapa-múndi do Brasil”, de Eduardo Jorge de Oliveira, encerra essa parte de análise histórica. Nele, o gênero textual do manifesto é lido em aproximação ao sermão, ambos gêneros que perpassam os âmbitos político, religioso e jurídico. Acima de tudo, são formas retóricas que visam um interesse público, logo postulam

certos comportamentos e readequações de seus receptores. Dessa comparação, tem-se uma inventiva relação sonora e conceitual entre utopia e “utupya” trazida pelo ensaísta, ao ver no manifesto a condição necessária para uma pregação de alcance transhistórico:

Sermão e Manifesto, por mais que sejam opostos quanto à forma, são dois gêneros textuais com frequência postos à prova pela eficácia social. Eles são endereçados a uma audiência objetivando seja “reformatar os costumes” ou “alterar um comportamento estético”. Em ambos, no entanto, no interior da diferença das formas textuais, essa eficácia depende de um certo tom, ou da voz, que o texto imprime, assim como da cadência das palavras. Citando Vieira: “O sermão há de ser duma só cor, há de ter um só objeto, um só assunto, uma só matéria”. E Oswald: “Só a Antropofagia nos une. Socialmente. Economicamente. Filosoficamente” que continua: “Única lei do mundo. Expressão mascarada de todos os individualismos, de todos os coletivismos. De todas as religiões. De todos os tratados de paz” (Bachmann *et alii*, 2021, pp. 109).

Essa aproximação centra-se na noção de “lábria”, que Oswald explora como se quisesse (re)fundar por meio de seus aforismos, de suas provocações, enfim, de sua visão poético-crítica, um novo porvir, conforme resume lapidarmente Eduardo Jorge “A lábria é uma *utopia* antropofágica” (Bachmann *et alii*, 2021, pp. 115). Essa ideia pode ser aproximada da bela frase de Oswald: “No fundo de cada utopia não há somente um sonho, há também um protesto” (Andrade, 2011, p. 284).

A segunda parte do livro, “Mecanismos de devoração e metabolismos históricos da antropofagia”, abre com o ensaio de Lena Bader “*Quelques visages de Paris* (1925) de Vicente Rego Monteiro”, detalhado estudo que revela a transculturalidade das gravuras de Monteiro, descrito como um “*traveller selvagem*” (Bachmann *et alii*, 2021, p. 138) que expõe com bastante contundência as perspectivas assimétricas da exploração colonial, correlacionando-as transhistórica e transversalmente com o manifesto. Além disso, o ensaio traz imagens desse pouco divulgado trabalho de Monteiro.

No ensaio seguinte, Dayron Carrillo-Morell pontua em “Arquitetura (para) canibal – Oscar Niemeyer e a curva poética do ritual antropófago”, como a construção curva pode ser lida pela ótica da devoração dos modelos arquitetônicos anteriores e por esse caminho relaciona o manifesto, passando por aproximações políticas no sentido de compreender as revoltas populares de 2003 e de 2013 no Brasil como uma forma de “deglutição simbólica do edifício federal: o monumento da modernidade democrática, baseada numa troca corpórea entre o *ego* biopolítico e

seu *alter* arquitetônico” (Bachmann *et alii*, 2021, p. 164). A relação entre política, arquitetura e antropofagia faz desse ensaio uma leitura indispensável para a compreensão mais atual da cultura brasileira.

Já André Masseno, em seu “Consumindo o consumo – Linguagem-Brasil e antropofagia cultural nos anos 60/70”, pontua com afinada consciência política a produção vinculada à *estética da fome*, que em larga medida foi uma reação aos padrões de consumo cultural derivados do imperialismo cultural anglo-americano. Essa passagem é notória para a perspectiva do Brasil atual, imerso no reacionarismo protofascista:

Além disso, o desejo oswaldiano da transformação do tabu em totem, trazendo para o primeiro plano questões reveladoras de um moralismo estrutural presente na sociedade brasileira, parece atual para a reflexão de um momento cada vez mais misógino, homofóbico, racista, revanchista e defensor de uma sede de justiça saciada pela própria sociedade. Mas se levarmos em consideração o percurso histórico do Brasil como uma “construção de fora”, um espaço ora colônia, ora nação, que sempre buscou delimitar um espaço no mundo para chamar de seu (um espaço algumas vezes cultural, outras vezes identitário e partindo de elementos a priori não considerados estritamente locais), então fica no ar uma pergunta circular acerca do contexto atual: o que e quem está devorando quem e o quê (Bachmann *et alii*, 2021, p. 177).

O Brasil que oscila entre ser colônia e ser nação e se entrega facilmente a toda ordem de discurso “conservador” e “moralista”. Nesse passo, o manifesto, com o seu viés patriarcal, torna-se absolutamente necessário para essa sociedade que espalha, além de notícias falsas, muito preconceito e admiração reverencial pelo que vem de “fora”.

Como encerramento da segunda parte do livro, Pauline Bachmann revisita a produção da Poesia Concreta, do Poema/processo, da Tropicália, e da Poesia Marginal, no ensaio intitulado: “Processual, experimental, marginal – A materialidade da poesia dos anos 70”, período de busca libertária, ainda que na conjuntura da Ditadura Civil-Militar (1964-1985) e do acirramento do AI-5 (Ato Institucional número 5) que suspendeu as garantias constitucionais, estatuiu a censura prévia e normalizou a tortura. A ensaísta percorre, por exemplo, o ambiente da música com “Gal a todo vapor” (1971) e a emblemática publicação *Navilouca* (1974), síntese dos encontros e devorações culturais da década, passando ainda por Caetano Veloso, Glauco Mattoso e Nicolas Behr. Esse percurso é dimensionado pela reflexão entre materialidade da escrita e o contexto de produção, mostrando a incidência de Oswald de Andrade para essas décadas.

A terceira parte “Traduções antropofágicas da cultura” começa com Sara Ferrilli e seu “Antropofagias simbólicas e canibalismos ausentes – anotações para uma redefinição do nexu Futurismo-modernismo”, em que a ensaísta mostra o impacto da visita de Filippo Tommaso Marinetti ao Brasil em 1926, um ano depois de sua adesão formal ao fascismo por meio da subscrição ao “Manifesto dos intelectuais fascistas”, o que pode sugerir o interesse dos artistas brasileiros em distanciarem-se de certas ideias futuristas. O ensaio é um amplo detalhamento das relações entre o futurismo e do modernismo heroico brasileiro.

Em seguida, Melanie P. Strasser traz “O canibal triste – Rastros da antropofagia na tradução” explora a leitura de Haroldo de Campos das coordenadas tradutórias implícitas no manifesto, ou seja, devorar a influência estrangeira e destruir sua dominância política e simbólica. Para tanto, a tradução deixaria de ter um papel passivo e “angelical” para assumir uma postura “luciferina”, usurpadora dos textos fontes:

No entanto, o campo da devoração metafórica não vira apenas um topos emblemático em termos de produção cultural, mas também no discurso sobre a linguagem, a literatura, a língua, a tradição cultural. A antropofagia parece destinada a evidenciar o processo de traduzir enquanto devorar, ou seja, ler, transformar o outro. Ela torna-se um meio de reflexão para pensar o passado, para relê-lo e ressignificá-lo (Bachmann et alii, 2021, p. 225).

O livro encerra-se com a quarta parte, de natureza criativa “Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros...” com o trabalho de Julieta Hanomo “Antroufografia”, uma leitura-manifesto calcada na ideia de “falta” já citada anteriormente. O texto é escrito em português, francês, espanhol e em Qom, idioma ameríndio de populações argentinas. Há uma alternância dos idiomas de modo a operar encadeamentos em que as línguas se completam. O verso a seguir resume o poder de afirmação transcultural do texto: “hablo com um acento y escribo como hablo” (Bachmann et al, 2021, p. 240).

Para os interessados em cultura brasileira, *Antropofagias: um livro manifesto! Práticas da devoração a partir de Oswald de Andrade* torna-se uma sólida fonte, principalmente pelo alcance das questões levantadas e pela investigação ampla que originou os ensaios. Os desdobramentos do manifesto são tantos e tão variados que não é de se estranhar a sua permanência cada vez mais recorrente no imaginário cultural brasileiro, por meio da envolvente capacidade de engendrar o futuro, como escreveu Raul Bopp: “O ‘nosso’ Brasil começa lá adiante. Terra do sem-lhe-achar-fim, com áreas paradas. Caboclo vai acompanhando a

linha de mato. Ficam para trás cidadezinhas descalças, fora do centro de gravidade, acocoradas nas abas dos morros” (Bopp, 2012, p. 48).

---

## Bibliografia

- Andrade, O. de. (2017). *Poesias reunidas*. 1.<sup>a</sup> edição. São Paulo: Companhia das Letras.
- (2011). “A marcha das utopias”. In: *A utopia antropofágica*. 4.<sup>a</sup> edição. São Paulo: Globo, pp. 220-298.
- (1992). “Mensagem ao antropófago desconhecido”. In: *Estética e política*. 1.<sup>a</sup> edição. São Paulo: Globo, pp. 285-286.
- Bachmann, P.; Carrillo-Morell, D.; Masseno, A.; Oliveira, E. J. de (eds.) (2021), *Antropofagias: um livro manifesto! Práticas da devoração a partir de Oswald de Andrade*. Berlim: Peter Lang.
- Bopp, R.. (2012). *Vida e morte da antropofagia*. 2.<sup>a</sup> edição. Rio de Janeiro. José Olympio.





# **“Interminável onça”, de João Guimarães Rosa a Michéline Verunschik: Reflexões em torno de “Meu tio, o lauréatê” e *O som do rugido da onça***

---

**Patrick Santos Rebelo**

Universität Zürich

• [patrick.santosrebelo@hotmail.com](mailto:patrick.santosrebelo@hotmail.com)

**DOI** [https://doi.org/10.34913/  
journals/lingualugar.2021.e731](https://doi.org/10.34913/journals/lingualugar.2021.e731)

"Interminável onça!", remata Micheline Verunschik no seu mais recente romance, *O som do rugido da onça* (2021). A partir dessa epígrafe e da onça como *Leitmotiv* em cada um dos autores aqui convocados, este ensaio aborda primeiro as suas origens dentro da literatura e cultura brasileiras, recorrendo a textos de Ariano Suassuna e Alberto Mussa. Esses textos servirão como chave de leitura, assim como o perspectivismo ameríndio de Eduardo Viveiros de Castro. Propõe-se uma reflexão crítica e comparativa da linguagem metamórfica no conto "Meu tio, o Iauaretê" (1961), de João Guimarães Rosa, e do romance acima mencionado, na qual se aponta para aspetos análogos nestas narrativas, sempre na presença da onça como motivo central: primeiro, ao mostrar um jogo de poder entre a voz domesticada e o silêncio selvagem, composições só aparentemente contraditórias, para depois alcançar o lugar comum da transcendência, o lugar da escuta.

**Palavras-chave:** onça; Iauaretê; linguagem; Micheline Verunschik; João Guimarães Rosa.



*"Jaguar sans fin !", conclut Micheline Verunschik dans son dernier roman, O som do rugido da onça (2021). A partir de cette épigraphe et du jaguar comme Leitmotiv dans chacun des auteurs ici convoqués, cet essai porte d'abord sur ses origines dans la littérature et la culture brésiliennes, en recourant à des textes d'Ariano Suassuna et Alberto Mussa. Ces textes serviront comme clé de lecture, ainsi que le perspectivisme amérindien d'Eduardo Viveiros de Castro. On propose une réflexion critique et comparative sur le langage métamorphique dans la nouvelle « Mon oncle, le*

*jaguar » (1961) de João Guimarães Rosa et dans le roman ci-dessus mentionné, dans laquelle on souligne des aspects analogues dans ces récits, toujours en présence du jaguar comme motif central: montrant d'abord un jeu de pouvoir entre la voix domestiquée et le silence sauvage, des compositions qui ne sont contradictoires qu'en apparence, pour ensuite atteindre le lieu commun de la transcendance, le lieu de l'écoute.*

**Mots-clés:** jaguar; iauaretê; langage; Micheline Verunschck; João Guimarães Rosa.

À primeira vista, pode parecer disparatada a eleição dos dois seguintes textos comentados neste ensaio: por um lado, o conto rosiano, exaustivamente estudado pela crítica, e, por outro, o mais recente romance de Micheline Verunschck, autora nascida cinco anos após o falecimento de João Guimarães Rosa. Ainda que seja evidente o desencontro entre os dois autores, não o é o eixo temático das suas obras. A onça, interminável – assim o prova a escritora pernambucana ao introduzi-la em vários planos espaciotemporais – é um tópico recorrente, não só na literatura, mas na história e cultura do Brasil. Se em “Meu tio, o iauaretê” o leitor está perante um monólogo-diálogo proferido por um onzeiro que se transforma em onça, na narração *O som do rugido da onça*, conta-se o extravio de dois indígenas, entre eles Iñe-e, menina que um dia desaparecera e fora depois encontrada à margem dum rio, sã e salva, em companhia duma onça.<sup>1</sup>

Esta reflexão aponta para questões comuns a essas narrativas, reconhecendo a onça como denominador comum. Conceitos presentes nos textos como a identidade, a alteridade, o poder, a voz ou o silêncio, transportam o leitor para um lugar comum, o lugar da escuta. Numa temporalidade cíclica, atravessam fronteiras espaciotemporais, reorganizando-se e renegociando-se continuamente através de ecos de rugidos de onça, ao colocar questões identitárias: num país povoado por indígenas, negros, índios, miscigenados e brancos, como se identificam os brasileiros? Uma possível resposta a estas perguntas pode ser identificada através da semântica do oncismo:

---

<sup>1</sup> Paralelismo com o vaqueiro sertanejo de José de Alencar que dorme uma noite inteira numa rede amarrada aos ramos dum jacarandá, em companhia duma onça, sem se deixar incomodar (de Alencar 1973, p. 56). Este tópico recorrente do encontro entre homem e onça, do qual pode resultar um pacto com o animal selvagem, atravessa vários géneros, até mesmo a literatura infanto-juvenil, como, por exemplo, em *Onde a onça bebe água* (Stigger, 2000).

O oncismo é revelador de uma mentalidade, um discurso estético – claro metafórico –, com efeito polifônico, carregado de símbolos, imagens; [...] verbo-substância, criado pela imaginação do artista da palavra, para expressar um conteúdo, refratar um real, redizê-lo, através de outro real. [...] [A sua presença vem] rediscutir aspetos históricos que ainda se reverberam na compreensão que se tem do que seja literatura oral, cultura popular, tradição e memória discursiva, expressões relegadas pelo cânone e pelas escolas às bordas do conhecimento, ao preconceituosamente dito marginal, de valor estético duvidoso (Nóbrega et alii, 2021, p. 152).

João Guimarães Rosa conseguiu criar essa substância verbal densa em significados, expressando um conteúdo através do outro, que também é real, pois tudo depende da perspectiva dentro da conceção do perspectivismo ameríndio, “segundo a qual o mundo é habitado por diferentes espécies de sujeitos ou pessoas, humanas e não-humanas, que o apreendem segundo pontos de vista distintos” (Castro 1996, p. 115). Como admiravelmente deslindado por vários estudiosos, entre os quais se destacam Haroldo de Campos e Nogueira Galvão, em “Meu tio, o iauaretê”, conto considerado como “o estágio mais avançado do seu experimento com a prosa” (de Campos 1992, p. 59), Rosa monta a linguagem da onça a partir do tupi, cujo uso, pouco a pouco, ganha peso na narração, possibilitando, no seu clímax, o devir-jaguar.<sup>2</sup> “Então, não é a história que cede o primeiro plano à palavra, mas a palavra que, ao irromper em primeiro plano, configura a personagem e a ação, devolvendo a história” (ibid.).

<sup>2</sup> Apoiando-se em Deleuze e Guatarri, Castro (2015) esclarece que “estar implicado em um devir-jaguar não é a mesma coisa que virar um jaguar. O jaguar “totêmico” em que um homem se transforma “sacrificialmente” é imaginário, mas a transformação é real. É o devir ele próprio que é felino: em um devir-jaguar, “jaguar” é um aspecto imanente da ação, não seu objeto transcendente, pois devir é um verbo intransitivo”.

### Entre união de contrários e separação: o fogo

A tese de livre-docência “A onça castanha e a ilha Brasil” apresentada em 1976 por Ariano Suassuna, mais conhecido pela sua obra literária, assim como, O meu destino é ser onça, restauração de um mito tupinambá, de Alberto Mussa, apresentam uma chave de leitura para entender o conceito do oncismo e certa visão da sociedade brasileira, os quais transparecem tanto no conto de Rosa, como no romance de Verunschik. Contrapondo em seus textos termos eurocêntricos frente a sertanejos, como por exemplo “tapir” e “anta” ou “jaguar” e “onça”, Suassuna dá ênfase às relações com os povos colonizadores e à própria construção de identidade brasileira. Num dos capítulos do seu livro *Romance da Pedra do Reino* (1971) pode-se ler o seguinte discurso (Mongelli, 2017, p. 31):

acontece que entre nós [latino-americanos] os Conquistadores ibéricos dominaram os Povos negros e vermelhos e foi sobre o extermínio ou sobre

a escravatura que se fundaram esses arremedos de Nações que somos nós”. E o Brasil, especificamente, “só será uma Nação quando reparar essa injustiça, acabando essa dualidade, [...] essa separação entre Brancos-ricos e Negros-pobres, e tornando-nos, todos nós, orgulhosamente, Negros, Vermelhos e Brasileiros! (p. 523).

Na sua tese, Suassuna desenvolve de forma ainda mais elaborada essa visão da cultura brasileira, tratando-a como uma “união de contrários, da tendência para assimilar e fundir contrastes numa síntese nova e castanha que dá unidade a uma complementaridade de opostos.” Esta síntese nova e castanha intensifica-se do litoral ao interior: “Esse castanho, que no Brasil, vem se forjando no Sertão mais do que em qualquer outra parte, é a aspiração talvez inconsciente, mas verdadeira e profunda, irreprimível, do Povo brasileiro” (1976, p. 14). Parece ser, então, no interior do Brasil que se pode encontrar o cerne e a origem da sociedade brasileira.

Ora, essa origem comum existiria mesmo? Numa passagem de *Tristes Trópicos*, o antropólogo Claude Lévi-Strauss relembra as palavras proferidas pelo então embaixador do Brasil em Paris, que pela sua visão fortemente heterogénea do povo brasileiro, não deixa de ser atual:

Índios? infelizmente, prezado cavalheiro, lá se vão anos que eles desapareceram. Ah, essa é uma página bem triste, bem vergonhosa da história de meu país. Mas os colonos portugueses do século XVI eram homens ávidos e brutais. Como reprová-los por terem participado da rudeza geral dos costumes? Apanhavam os índios, amarravam-nos na boca dos canhões e estraçalhavam-nos vivos, a tiros. Foi assim que os eliminaram, até o último. Como sociólogo, o senhor vai descobrir no Brasil coisas apaixonantes, mas nos índios, não pense mais, não encontrará nem um único... (p. 50).

Essa postura retrata nitidamente a alta sociedade brasileira que demonstra uma clara aversão à parte da realidade do seu próprio país, à qual na realidade também pertence: os povos índios e/ou indígenas.<sup>3</sup> Qualquer possível parentesco ou ascendência com esses povos é ocultado e relegado ao esquecimento. À pergunta se todas as pessoas nascidas no Brasil são indígenas do Brasil, o antropólogo Viveiros de Castro responde que sim e que não: sim, no sentido etimológico da palavra, como naturais do lugar onde vivem, mas não, porque não se identificam como tais (2017, p. 4). No capítulo introdutório de *O meu destino é ser onça* (2009), Mussa afirma que a “estranha sensação” de que os brasileiros não estão relacionados com os povos indígenas é uma ilusão. Basta recorrer a fontes históricas para comprovar que ocorreu uma

---

**3** “Devemos começar então por distinguir as palavras ‘índio’ e ‘indígena’, que muitos no Brasil pensam ser sinônimos, ou que ‘índio’ seja só uma forma abreviada de ‘indígena’. Mas não é. Todos os índios no Brasil são indígenas, mas nem todos os indígenas que vivem no Brasil são índios” (Castro, 2017).

“intensa miscigenação entre homens portugueses e mulheres índias”. A este respeito é preciso lembrar que o sexo era uma forma de dominação e que essas mulheres indígenas foram violentadas. Ressalta também, para além do mítico casal Caramuru e Paraguaçu, do qual “descendem todos os baianos e, em consequência, quase todos os brasileiros [...] símbolo por excelência – [ainda que não deva ser romantizado] – desse Brasil mestiço, a quem pouco depois se somariam os africanos”, argumentos de estudos genéticos que apontam para uma probabilidade altíssima de cada brasileiro ter ascendência indígena. Cita a esse propósito outra frase de Viveiros de Castro: “No Brasil, todo o mundo é índio, exceto quem não é” (ibid., p. 22), para depois concluir o seu discurso: “Há 15 mil anos somos brasileiros; e não sabemos nada do Brasil”. Para saber mais sobre o Brasil e as suas origens indígenas, Mussa restaura então um mito dos tupinambá. Restauração é o termo escolhido pelo próprio autor, pois descreve fielmente o exercício de costura de vários discursos, antropológicos e teóricos, afim de construir uma unidade textual a partir da epopeia tupinambá, que faltava incorporar à cultura literária brasileira. Observa-se nessa reflexão uma exaltação da antropofagia, imprescindível para a transcendência espiritual dos seres humanos: “o destino do tupinambá era ser onça, era ser canibal, porque já não era possível atingir a terra-sem-mal em vida”. Porém, não se trata dum egoísmo individual, mas dum intuito de extinguir o mal da terra (Mussa, 2009, p. 72):

Quando um tupinambá matava, sabia que fazia o mal, porque sua atitude dava à parte contrária um direito legítimo de vingança. Todavia, se no plano imediato um homicídio tinha um valor negativo, o canibalismo o transfigurava, simbolicamente, em algo positivo. No jogo canibal, cada grupo depende totalmente de seus inimigos, para atingir, depois da morte, a vida eterna de prazer e alegria. O mal, assim, é indispensável para a obtenção do bem; o mal, portanto, é o próprio bem.

O paralelismo entre o homem e a onça não é casual dentro da cosmovisão tupinambá: um dos primeiros homens, Sumé, tinha o poder, posteriormente passado aos seus parentes, de se transformar em onça, o que lhe era de grande proveito para a pesca e a caça. O destino do homem é, então, precisamente, o de ser onça para poder “enfrentar as provas da morte”. Ao mesmo tempo, o animal feroz é inimigo do homem. A narrativa de Verunschik ilustra essa relação conflituosa e intrincada entre indígena e onça na perfeição. Após lñe-e ter sido avistada à margem do rio com uma grande onça: “o entendimento do pai dizia que a filha, por haver se ajuntado em pacto com a inimiga, mesmo sem ter ciência do que havia de facto acontecido, era agora inimiga como a onça” (p. 18). A própria lñe-e “não sabia se gostava de ter sido onçada por Tipai uu,

mas em seu coração sabia que, por outro lado, não desgostava” (p. 19), pois todas as qualidades do animal selvagem talvez um dia haveriam de lhe servir de alguma forma. Certo é que a separação – não só espacial – dos brancos dos índios, aproxima estes últimos da fera e os afasta dos homens. É justamente essa exclusão social que está na origem da metamorfose no conto de Guimarães Rosa. O onzeiro, enviado por um fazendeiro para “desonçar os confins do sertão, vai gradativamente rejeitando o civilizado e se reconhecendo no animal. Acaba preferindo onças a homens, acaba virando onça e matando homens” (Galvão, 2008, p. 11). O “civilizado”, entenda-se, na perspectiva ocidental, o que não significa que o onzeiro não o seja igualmente. Como também aponta a autora, “no mito, o fogo era da onça e os homens o roubaram dela. O conto devolve, ou tenta devolver, o seu a seu dono” (ibid., p. 12). Noutra reflexão, a autora alega que (1978, p. 23): “o conto de Guimarães Rosa [...] mostra a penosa tentativa do índio – perdidos seus valores, sua identidade, sua cultura – de abandonar o domínio do cozido e voltar ao domínio cru”, chegando à conclusão que (ibid., p. 32):

o narrador sabe muito bem qual é sua opção, pelo cru, não pelo cozido, nem pelo podre: “Eu como carne podre não, axe! Onça também come não”. Mas não conseguiu ficar inteiramente no domínio do cru. Por isso, pelo fogo de seu rancho foi encontrado; pelo fogo da cachaça foi revelado; pelo fogo do revólver foi destruído. Esse passo definitivo, esse cruzar da linha divisória do cozido para o cru, esse retorno impossível, será sua perdição.

O discurso da autora aqui citada, refere aspetos essenciais, mas precisa de ser matizado: só porque o índio volta ao domínio do cru, não quer dizer que tenha perdido os seus valores, a sua identidade e a sua cultura, pelo contrário, foi no abandono, no fundo do Sertão que os encontrou. Além disso, “a distinção clássica entre natureza e cultura [...] não pode ser utilizada para descrever dimensões ou domínios internos a cosmologias não ocidentais sem passar antes por uma crítica etnológica rigorosa” (Castro 2015), pois “o que uns chamam de natureza, pode bem ser a cultura dos outros (ibid.). A condição do onzeiro, nesse conto, abandonado e isolado, pode ser comparada com a dos *catrumanos* do *Grande Sertão: Veredas*, descritos por Finazzi-Agrò como estando “fora de qualquer consciência de si e do mundo, estão fora de qualquer linguagem, estão fora de toda consideração ética ou política – eles são, enfim, esse *fora* que é porém o *dentro* mais interno e profundo do homem” (2004, p. 152). Ao mesmo tempo, o papel do fogo nesse conto constitui um claro paralelismo com a colonização do Brasil pelos portugueses que desde o ponto de vista colonial trouxeram a “civilização”, pois da mesma forma que o onzeiro é assassinado por uma arma de fogo dum branco “civili-



zado”, também uma parte da cultura indígena foi destruída a partir do contacto com os colonizadores (Lopes da Silva, 2006, p. 182). Contudo, o fogo não é o único elemento que Guimarães Rosa devolve à onça, neste caso, ao homem-onça, pois este nunca careceu de cultura. Na realidade, o recurso mais importante que os autores aqui analisados restituem ao seu dono é a palavra e todo o poder de subversão que ela implica.

### Um jogo de poder: voz domesticada, silêncio selvagem

Guimarães Rosa e Verunschck concedem a voz nas suas narrativas ao indivíduo indígena, o onceiro e as duas crianças, respetivamente. Não obstante, é preciso distinguir as estratégias narrativas usadas. Em “Meu tio, o lauretê”, o poder da voz é atribuído ao onceiro, pois no seu monólogo-diálogo somente obtemos informações sobre o seu interlocutor através dos seus comentários. “Ao retomar o índio como personagem principal, atribui voz a esta minoria [...] condenada à incompreensão, ao preconceito e ao extermínio” (Sperber, 1992, p. 91). Como já descrito, o autor não só outorga o poder da voz ao onceiro, como também a transforma, criando o jaguanhenhém, espécie de linguagem de onça. Como esclarece Haroldo de Campos (1992, p. 60), trata-se duma palavra-montagem do autor, composta pelos vocábulos do tupi “nhehê” (falar) e “jaguetê” (onça). Logo, como apontado por Sperber (supra, p. 93), “Guimarães Rosa é um autor que consegue deixar de falar sobre o índio para dar voz ao índio”. Não surpreende, então, que o conto termine exatamente com a morte do narrador, pois o ser assassinado a tiros pelo seu interlocutor, homem branco da “civilização”, é sugestivo do que sucede no Brasil desde a invasão portuguesa: a negação da voz indígena e a tentativa de aniquilar a sua identidade, reforçando a relação desigual do poder entre os homens.

Eu - Macuncôzo... Faz isso não, faz não... Nhenhenhém... Heeé!... Hé...  
Aar-rrã... Cê me arrhoû... Remuaci... Rêiucàanacê... Araaã... Uhm... Ui...  
Ui...Uh...uh...êêê...êê...ê...ê...” (Rosa, 1969)

É certo que existem várias interpretações acerca do final do conto, contudo, as últimas frases, expressadas totalmente em tupi e com a inclusão de um termo africano, *macunôzo*, parecem apontar para o silenciamento do homem-onça por parte do seu hóspede. Consequentemente, é uma representação da tentativa constante de eliminar o selvagem ou o indomesticável, como comenta com outras palavras Ailton Krenak em *Ideias para adiar o fim do mundo*, ao referir-se à alienação do homem moderno do organismo que é a terra, o planeta em que vivemos: “os únicos núcleos que ainda consideram que precisam ficar agarrados nessa

terra são aqueles que ficaram meio esquecidos pelas bordas do planeta, nas margens dos rios, nas beiras dos oceanos, na África, na Ásia ou na América Latina. São caiçaras, índios, quilombolas, aborígenes — a sub-humanidade” (2019, p. 21). Além disso, voltando ao texto, ao conceder a voz ao homem-onça, tornando o seu interlocutor um ouvinte silencioso, Rosa constrói uma coincidência direta entre o caçador e o leitor (de Oliveira, 2021, p. 95). Esse aspecto também foi apontado por Lopes da Silva (2006, p. 78) ao relacioná-lo com o nome da revista:

De início, o texto é publicado, em 1961, em uma revista chamada *Senhor*, o que já revela uma possível identificação entre o leitor da revista e o caçador misterioso que ouve a história do sobrinho-do-lauaretê. Essa história, portanto, não deixa de ser uma espécie de recado que o autor manda para seus leitores, pois é esse caçador (o “Senhor” civilizado) que acaba assassinando o protagonista do texto e, portanto, interrompendo a história.

Contrariamente, em *O som do rugido da onça*, parte-se desse silenciamento da voz selvagem e do colonizado para, em seguida, retribuir-lhe a oportunidade de contar a sua história, até então só conhecida desde a perspectiva do opressor, neste caso, dos naturalistas Spix e Martius, num relato “domesticado”, que apenas “documenta o seu desejo de verdade” (p. 32). Esse desejo de verdade acarreta emendas, elipses, edições, que a autora engenhosamente imagina e inclui no texto, visivelmente riscadas (p. 33):

Na manhã antes da nossa partida, os índios homens apareceram enfileirados no pátio na frente da casa. Apontei para um belo menino Juri, o capataz o tirou da fila. Era filho do líder de uma horda indígena que morrera em combate.

A verdade de Martius “omite o destino do menino. Precisa apagar rastros, estabelecer o lugar do corte entre o vivido e aquilo que gostaria que tivesse acontecido” (ibid.) “Palavras podem ser animais dóceis” (p. 34) e “letras são animais que, depois de domesticados, apenas obedecem” (p. 37) – assim descreve o pensamento do cientista. A este ponto merece a pena mencionar a relevância da diferença entre escrita e fala para o pensamento ameríndio, esclarecida em *A queda do céu* de Kopenawa e Albert (2015, p. 75):

“Os brancos se dizem inteligentes. Não o somos menos. Nossos pensamentos se expandem em todas as direções e nossas palavras são antigas e muitas. Elas vêm de nossos antepassados. Porém, não precisamos, como os brancos, de peles de imagens para impedi-las de fugir da nossa mente.

Não temos de desenhá-las, como eles fazem com as suas. Nem por isso elas irão desaparecer, pois ficam gravadas dentro de nós. Por isso nossa memória é longa e forte.”

Apesar de ter sobrevivido ao longo e desumano sequestro num porão dum navio ao lado de numerosos animais de todo o tipo, *Lñe-e*, num plano figurativo, “morreu com todos, porque lhe faltava a palavra” (p. 42). É, então, com o intuito de redizer esse momento histórico do ponto de vista do oprimido, que se empresta “para *Lñe-e* essa voz e essa língua, e mesmo essas letras, todas muito bem-arrumadas, dispostas umas atrás das outras, como um colar de formigas pelo chão, porque agora esse é o único meio disponível. O mais eficiente.” (p. 15). A estratégia narrativa radica no livre uso da língua – da sua sintaxe, do seu léxico – com o objetivo de ferir, de vingar-se de quem silenciou essa voz, que “é a voz do morto, na língua do morto, nas letras do morto”, neste caso, “a voz da menina morta”, pois tinha somente doze anos de idade quando morreu. “E toda voz da infância, sabe-se, é selvagem, animal” (ibid.). O pacto que fez com a onça vai se ver refletido numa tensão constante que transluz na voz de *Lñe-e*. A terceira parte do romance inicia com uma cosmo-visão oncista: “Vocação de tudo é virar onça, e tudo é onça porque Tipai uu amou Igaibati primeiro” (p. 120). Em seguida, a voz narrativa mistura-se com a da onça, afim de poder contar fidedignamente a história do encontro com *Lñe-e* (p. 121):

Começo a devolver a sua linguagem e a recuperar a minha. Arre! [...] Precisei de mascar o seu cuspo junto do meu, com tabaco e coca, pra mó de contar essa história. O cuspo grosso da minha linguagem misturado no cuspo seu, fino, mas por demais adocicado [...]. Mas antes que me despeça e retome por completo a minha fala própria e natural, conto que *Lñe-e* era menina de Tipai uu. Porque Tipai uu chamou um dia ela lá no rio, e ela foi. Porque ela era destinada de Tipai uu desde antes de nascer.

E foi então que o pacto se deu e *Lñe-e* se tornou menina-onça. Nesse momento, a voz é cedida a Tipai uu, culminando-se a metamorfose narrativa, caracterizada por um português que transforma a concordância verbal e o léxico da norma culta, pois lembre-se que “tem palavras que só as onças usam e que não é dado a nenhum outro animal dizê-las” (p. 38). De forma hipotética e em tom de ameaça constante,<sup>4</sup> noutro claro paralelismo com o conto rosiano, em que o onceiro joga com o medo do seu interlocutor, contando-lhe histórias de como caçou onças e ameaçando-o se este o chamasse de assassino

<sup>4</sup> De Oliveira (2021: p. 109), aludindo ao conceito de Derrida (1997, p. 45) da ambivalência entre hospitalidade e hostilidade, no qual “o estrangeiro [é] acolhido como hóspede ou como inimigo”, descreve essa tensão de alteridade entre parente e inimigo, em que os ruídos do onceiro se podem “inscrever como marcas de oralidade e animalidade”. Comenta ainda que “para Rosa, essa alteridade se constrói pelos espaços virtuais da língua. Dito, por outras palavras, pela dimensão material das palavras nascidas de várias línguas e pelo silêncio que as rodeia, os seus textos são sobre tudo um feito de oralidade”.

– a narradora de *O som do rugido da onça* comenta repetidas vezes o que lñe-e faria, se se tivesse transformado em onça: “Tivesse se tornado onça naquele dia já distante em que a pegaram e a levaram de casa, ali nem estaria. Teria matado a todos. Ela, Tai-tipai uu, assomada e translúcida fera de palavras, rugidos, garras e dentes.”. Entretanto, por mais que ela tentasse, e “bem que tentou chamar a onça [...] invocando dentro de si mesma o animal que ali habitava”, a onça não aparecia em seu auxílio, pois lñe-e, menina-onça, não deixava de ser uma menina e, por isso, “não tinha ciência do miado certo que deveria de dar pra Tipai uu tomá-la de dentro de sua carne mesma” (p. 127). Não obstante esse desencontro comunicativo, num momento posterior, já após a chegada dos naturalistas alemães àquele local, lñe-e contraiu uma doença “que branco botou na barriga dela”. Ela encontrava-se então:

em vias de morrer quando de dentro do olho de Tipai uu começou a se acender o olho da menina. E num instante, un-un, olho de uma era tal qual o olho da outra, verdejante-colorido. E, sem que ninguém procedesse pra ela ensinamento final de chamar onça pra si, o aprendizado deu de acontecer porque sempre estivera dentro dela mesma, pois sim. A hora era chegada. Uaara-lñe-e! falou a Onça Grande com sua voz muito antiga. E num instante muito rápido onça era menina, e menina era onça. (pp. 127-128).

Se em Rosa a metamorfose, o devir-jaguar, termina na morte do homem-onça, em Verunschck, representa um novo começo. Num novo corpo de onça e com um novo nome, Uaara-lñe-e começa a rugir tal qual um felídeo e, ao ver o seu reflexo no espelho da água, observa “sua cara nova de onça” (p. 129). A partir desse momento, a menina-onça deixa de pisar o mesmo chão que os seus familiares, sendo levada por Tipai uu. O desencontro comunicativo acima descrito havia surgido também em solo germânico, pois as palavras que os meninos indígenas conheciam “não encontravam as coisas que poderiam nomear nem ouvidos que as pudessem entender” (p. 55). A situação em que se encontravam criava um silêncio entre eles, mas, ao mesmo tempo, aproximava-os, pois sentiam coisas semelhantes, “e por habitarem agora em um mundo de palavras que ignoravam ambos se tronavam, de certo modo, irmãos” (p. 54):

Estranhos irmãos, inimigos desde antes de nascerem, que asco um do outro tantas vezes sentiam por inimigos que eram desde os ancestrais, mas que ora paridos pela mesma sina naquela outra vida, ninguém diria que irmãos não fossem.

A inimizade que existia entre os seus povos não era de longe tão diferenciadora como a distância cultural que experimentavam nesses momentos,

pois desde o início foram tratados “como os animais de criação que os brancos tinham certeza de que eram” (p. 40).

### **O lugar da escuta: ecos dum só rugido**

O conto de Guimarães Rosa, com um fim trágico, pode ter uma leitura alegórica do fracasso da mestiçagem cultural, no sentido em que uma se distancia da outra, oprimindo-a. Colocando o leitor na mesma posição do interlocutor na história, ou seja, como recetor do evento comunicativo, provoca a identificação natural do leitor com o assassino, incutindo-o numa autorreflexão mais profunda. No final do conto, o onçeiro já não é homem, nem onça. Compete, pois, ao leitor, transferir essa escuta a si mesmo, fora do conto. Esse passo transgressor ocorre em múltiplas ocasiões no romance de Verunschck de forma anacrónica. Primeiro, através das viagens visionárias que Tipai uu empreende com Uaara-lñe-e, mostrando-lhe os massacres que os povos indígenas sofreram: depois, naquele momento silencioso em Munique, em que lñe-e começa a escutar a voz do rio Isar, e, finalmente, através da introdução da personagem Josefa, estudante paraense em São Paulo, que dois séculos depois se reconhece na imagem do rosto de lñe-e exposto no museu.

De olhos fechados, num processo de interiorização do espírito de onça, Tipai uu levava lñe-e ao futuro, obrigando-a a ver como os seus povos viriam a ser maltratados, dizendo-lhe: “Não retire a vista dessa cena, Uaara-lñe-e. É de se ver o que a máquina de matar é capaz de fazer (p. 135) [...] Por isso que eu quis mostrar isso pra tu. Pra que mecê não se esqueça.” (p. 137). Mais adiante, a onça mergulha nas profundezas do igapó com Uaara-lñe-e, onde lhe mostra ainda mais mortes: “Sangue como o dela. Sangue do povo negro. Sangue dos pobres do mundo” (p. 139). Nessa passagem, a narração é interrompida por fragmentos de notícias e testemunhos que, além dos morticínios, revelam a apropriação cultural nas cidades dos brancos (p. 141):

Viu que, depois de irem acabando com as nações do povo de origem, foram pegando os nomes dos mortos pra botar nos novos lugares que se alevantavam. Como o caçador que bota na parede cabeça de bicho feito triunfo. [...] Rua Guaicurus, rua Cayowaá, rua Caraíbas, Araranguá, Caetés, Gamboa, Boiçucanga, Ibirapuera

Dessa subordinação duma cultura a outra, derivou “uma grande negação, o povo negando a si mesmo. Tudo é índio, ninguém é índio” (ibid.) Aqui, é evidente a intertextualidade com a frase de Viveiros de Castro antes citada. Nessa escuta induzida, a menina-onça identificava a onça que

havia em si. Noutro momento de escuta silenciosa, já em terras bávaras, Iñe-e comunica com o rio Isar, pois os rios conhecem todas as línguas, pois neles se encontrava a corrente dos acontecimentos de todo o mundo: “trazia notícias de tempos, lugares, pessoas, coisas que Iñe-e nunca conhecera” (p. 57). A comunicação com e através da natureza precisa de ser entendida dentro da cosmovisão ameríndia (cf. Castro, Krenak ou Kopenawa). Numa altura em que se sentia perdida, longe de casa, o rio falava-lhe “com as vozes dos rios de sua terra e, assim, contava da sua mãe, do seu irmão, do velho avô e dos parentes” (ibid.). O rio, símbolo do tempo cíclico, tem aqui uma função crucial, pois nele se encontram ecos do mesmo rugido que levam o leitor a Josefa. Ao entrar numa exposição sobre cinco séculos da história do país, ela depara-se com uma imagem de três rostos acompanhados da seguinte descrição: “Os índios vistos como parte da fauna”. A partir desse momento, essas imagens não a largam mais. Josefa chega à conclusão que é “exatamente igual a ela” (p. 100) e decide comprar uma passagem para Munique, querendo ver de perto o lugar, para onde os meninos haviam sido levados. Após visitar o museu da cidade bávara e reencontrar as imagens das crianças extraviadas, ela compra a gravura deles. Ao olhar para os seus rostos, “parecem reconhecê-la. Mas ela sabe que é exatamente ao contrário. Que é ela que os adota, que é ela que neles se reconhece” (p. 115).

Josefa já sabe quem é, pois como a cidade de Atalanta, no romance que ela começava a ler “acordou, agora via o mundo com os olhos de um grande felino” (p. 116). Eis a missão cumprida da “onça interminável”, que justamente no momento da escuta, que também é o da leitura, surge na vida de Josefa, e que continuará a surgir na vida de muitos brasileiros e brasileiras.

Numa resenha do romance,<sup>5</sup> a poeta Adriane Garcia traça essa circularidade do tempo através da narração de Verunschck, em que a cronologia é desnecessária, pois tudo faz parte duma só história:

A forma que a autora escolhe para narrar pode nos fazer perceber uma história única, em consonância com o movimento de fluxo contínuo entre as personagens, em que a narração vai e volta, dando a própria ideia da circularidade do tempo. No círculo qualquer lugar pode ser o começo e o passado, o presente e o futuro estão juntos. Os antepassados ensinam os viventes. Iñe-e também é Josefa.

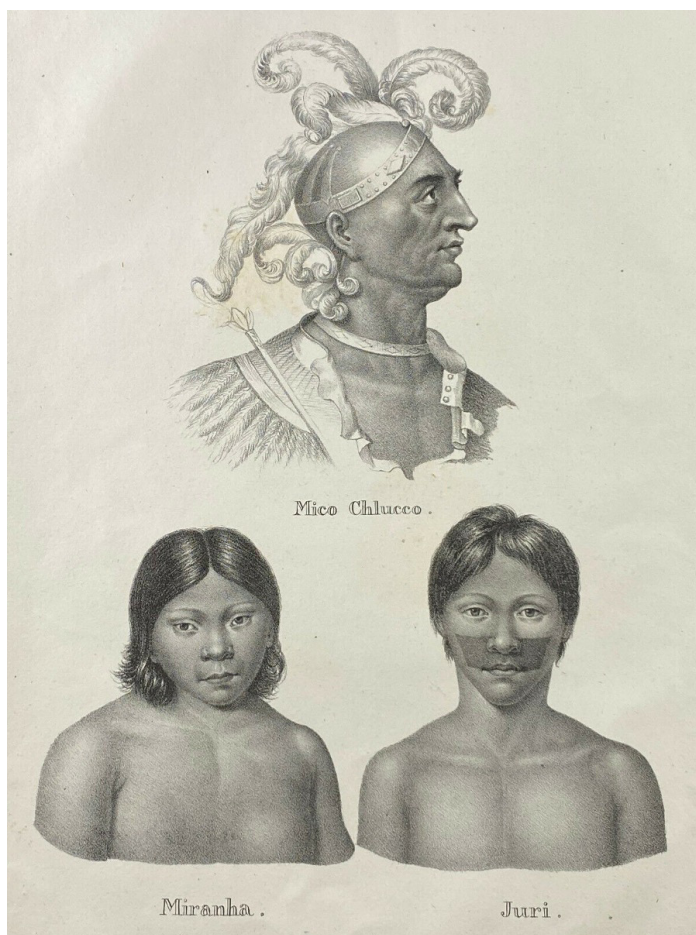
Neste ensaio, tentou-se demonstrar que, Micheline Verunschck, como exemplo mais recente, mas também muitas outras narrativas, antes e

---

<sup>5</sup> <https://www.miradajanela.com/2021/07/o-som-do-rugido-da-onca-de-micheliney.html> [consultado 07/01/2022]



depois de Guimarães Rosa, são ecos de rugidos de onças intermináveis. Partindo do protagonismo do animal selvagem no conto de Guimarães Rosa, “Meu tio, o lauaeté”, assim como das palavras emprestadas a Iñe e no romance *O som do rugido da onça*, mostrou-se o poder subversivo da voz desde o oprimido que leva o leitor a repensar estas e outras histórias. Para além da linguagem, caracterizada pela oralidade, a hibridez linguística e estratégias narrativas como a edição, a elipse e saltos temporais, aspetos como a identidade, a metamorfose e a transcendência, mas também as limitações dos mesmos, foram aqui contrastados e provaram ter a onça como denominador comum. Ambos os textos, com palavras indomesticadas, parecem propor ao leitor uma mensagem de escuta atenta dos seus rugidos de onça num silêncio selvagem que nos aproxima mais do “outro” a partir da autorreflexão.



**imagem 1**

Litografia do volume *Naturgeschichte und Abbildungen der Säugetiere*, 2ª ed., 1827, H.R. Schinz.

## Bibliografia

- Campos, H. (1992). *Metalinguagem e outras metas*. São Paulo: Perspectiva.
- Castro, E. V. de. (1996). "Pronomes cosmológicos e o perspectivismo ameríndio". *Mana* [online]. v. 2, n. 2, pp. 115-144, <<https://doi.org/10.1590/S0104-93131996000200005>>.
- (2015). *Metafísicas canibais: elementos para uma antropologia pós-estrutural*. São Paulo: N-1 edições Cosac Naify.
- (2017). "Os Involuntários da Pátria: elogio do subdesenvolvimento". *Caderno de Leituras*, n. 65, <[https://chaodafeira.com/wp-content/uploads/2017/05/SI\\_cad65\\_eduardoviveiros\\_ok.pdf](https://chaodafeira.com/wp-content/uploads/2017/05/SI_cad65_eduardoviveiros_ok.pdf)>.
- De Alencar, J. (1973). *O sertanejo*. Rio de Janeiro: Edições de ouro.
- De Oliveira, J. (2021). "A passos de barata, a saltos de onça. Dois instantâneos animais de João Guimarães Rosa e Clarice Lispector". *Língua-lugar*, <<https://doi.org/10.34913/journals/lingualugar.2020.e421>>.
- Finazzi-Agrò, E. (2004). "O Brasil é longe daqui?: poder e exceção em Grande Sertão: Veredas". Palestra pronunciada na UFSC, em 22 de julho de 2004.
- Galvão, N. (1978). "O Impossível Retorno". Em: *Mitológica rosiana*. São. Paulo: Atica. pp. 13-35.
- (2008). *Mínima mímica: ensaios sobre Guimarães Rosa*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Garcia, A. (2021). "O som do rugido da onça de Micheline Verunschck, <<https://www.miradajanela.com/2021/07/o-som-do-rugido-da-onca-de-micheline.html>>.
- Kopenawa, D. e Albert, B. (2015). *A queda do céu: palavras de um xamã yanomami*. 1ª ed. Companhia das Letras.
- Krenak, A. (2019). *Ideias para adiar o fim do mundo*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Lévi-Strauss, C. (1996). *Tristes Trópicos*. Tradução: Rosa Freire d'Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras.
- Lopes da Silva, D. (2006). *O pulo da onça em "Meu tio, o iauaretê"*. Tese de doutoramento. Universidade Federal de Santa Catarina. Paripiranga-BA.
- Mongelli, L. M. (2017). "Ariano Suassuna: «A legenda e o real são uma coisa só»". *Teresa: revista de literatura Brasileira*. v. 18. São Paulo.
- Mussa, A. (2009). *Meu destino é ser onça*. Rio de Janeiro: Record.
- Nóbrega, M.D et alii. (2021). "O oncismo na literatura popular: movências entre os diferentes gêneros de tradição oral em sala de aula", *Pesquisa e ensino: uma abordagem holística*. Piracanjuba: Editora Conhecimento Livre. 1ª ed. v. 2. pp. 150-163.
- Rosa, J. G. (1969). *Estas Estórias*. Rio de Janeiro: José Olympio.
- (1956). *Grande Sertão: Veredas*. Rio de Janeiro: José Olympio.
- Sperber, S. F. (1992). "A Virtude do Jaguar: mitologia grega e indígena no sertão rosiano". *Remate de Males*. Campinas-SP. v. 12. pp.89-94.
- Stigger, V. (2015). *Onde a onça bebe água*. São Paulo: Cosac Naify.
- Suassuna, A. (1976). *A onça castanha e a ilha Brasil*. Tese de livre docência. Recife.
- Verunschck, M. (2021). *O som do rugido da onça*. São Paulo: Companhia das Letras.



# **Lugar de memória**

# “O Lavra” de Irene Lisboa: uma sonda modernista do tempo de Salazar

---

**Carina Infante do Carmo**  
Universidade do Algarve  
Centro de Estudos Comparatistas,  
Faculdade de Letras da Universidade  
de Lisboa  
• ccarmo@ualg.pt

**DOI** <https://doi.org/10.34913/journals/lingualugar.2021.e716>

Em “O Lavra”, de Irene Lisboa, o movimento pendular de um ascensor de transporte público, metaforiza o devir colectivo, nos seus ritmos, tensões e bloqueios. Aí a cronista não apenas se pensa no fazer do texto e experimenta uma forma de escrita ajustada ao ponto de mira modernista sobre o espectáculo urbano. Com ela representa a evanescência do movimento humano, no plano inclinado da cidade, mas também o transe histórico, marcado por gritantes assimetrias de classe e género, pela consolidação do fascismo e por sinais da guerra ao longe. Por meio da exemplaridade e do gesto alegórico com que se lêem cenas e figuras, a crónica indaga o significado de estruturas político-ideológicas subjacentes a tipos e classes sociais, na conjuntura de maior força do salazarismo: o limiar dos anos 1940. É essa a pista de leitura que tenciono explorar na referida crónica de *Esta cidade!* (1942).

**Palavras-chave:** Crónica como forma artística; escrita modernista; cronótopo; personalidade autoritária; alegoria histórica



*Dans « O Lavra », d'Irene Lisboa, le mouvement pendulaire d'un ascenseur de transport public, métaphorise le devenir collectif, dans ses rythmes, ses tensions et ses blocages. La chroniqueuse ne se contente pas de réfléchir à la fabrication du texte et d'expérimenter une forme d'écriture adaptée au point de vue moderniste sur le spectacle urbain. Avec elle, l'évanescence du mouvement humain est représentée sur le plan incliné de la ville, mais aussi à travers une transe historique, marquée par les asymétries flagrantes de classe et de genre, par la consolidation du fascisme et par les signes de guerre au loin. À travers*

*l'exemplarité et le geste allégorique avec lequel les scènes et les figures sont lues, la chronique s'interroge sur la signification des structures politico-idéologiques qui sous-tendent les types et les classes sociales, au moment où le salazarisme est le plus fort : au seuil des années 1940. C'est cette orientation que j'ai l'intention d'explorer dans la chronique susmentionnée de Esta cidade! (1942).*

**Mots clés:** *Chronique comme forme artistique; écriture moderniste; chronotopie; personnalité autoritaire; allégorie historique.*

“Eu escrevo porque busco mas não encontro. Busco a ilusão, recolho-me à contemplação introvertida, não ao labor interessado, com regra. Contemplo-me como se olhasse água, água fugidia, que nada guarda.” (Lisboa, 1999, p. 98). Assim lemos no diário *Solidão II* (1974) em que Irene Lisboa define a sua escrita com o traço próprio dos modernistas: o esboço, a forma fragmentária e caleidoscópica que se alimenta do acontecer da escrita e da auto-reflexividade que a questiona. Naquele excerto definem-se a contemplação intimista, o solilóquio mental, o registo de memória, a que sempre preside a passagem do tempo e que se declara dependente das relações entre linguagem e pensamento, sentimento e sensação. Uma linha de rumo constante na obra de uma autora que assume a porosidade das fronteiras entre géneros literários e entre a prosa e o verso.

Assim sucede com a crónica que, denodadamente, Irene Lisboa se empenha em publicar em livro, à entrada da década de 1940. A recolha e revisão desses textos consolida o género dentro da sua obra editada, numa sequência que vai de *Esta cidade!* (1942) a *Crónicas da serra* (1960). Neste conjunto de livros, o registo intimista vira-se para fora, abre a grande-angular sobre o quotidiano anódino e flagrante dos outros. Ensaia, para o efeito, uma forma híbrida de “realismo integral” (Lisboa, 1998, p. 129). Quase reportagem sob a forma escrita, a crónica objectiva, *de dentro para fora*, quadros insignificantes, tipos humanos, na maioria, populares e urbanos, de que tenta captar e “traduzir” – o termo é usado em *Apontamentos*, de 1943 (Lisboa, 1998, p. 133) – a gestualidade e as falas, sem nunca esquecer o processo de narração e a inventiva ficcional

nele praticado. Nas mãos de Irene o género significa uma “impressionabilidade reflexa em acção” (Lisboa, 1998, p. 23), a projecção e descoberta simultâneas do real anódino, em função do dizer interior de quem escreve, o que o título *Esta cidade!* prenuncia com o deíctico e a exclamação.

É justamente nesta obra que Irene Lisboa se lança como grande experimentadora e modeladora da crónica, em pleno modernismo português. Entendo este conceito periodológico como duração média (como o faz Martinho, 2004) que não se ficou pela revista *presença* (1927-1940) e se fez a múltiplas vozes, em iniciativas editoriais, movimentos e correntes várias, até aos meados do século XX. Pelo meio, os anos 1940 são um momento alto e exigente (sobretudo na poesia) de religação e enfrentamento criadores com a geração de *Orpheu* e, em particular, com Pessoa. Para a prosa, o renovado impulso modernista acentua-se nos anos 1950/60 – Eduardo Lourenço (1994) chamou-lhe *literatura desenvolta*, sob o signo de Campos –, com José Cardoso Pires, Fernanda Botelho, Maria Judite de Carvalho, Augusto Abelaira e até Carlos de Oliveira, e de que Irene é uma predecessora forte.

À entrada da década de 1940, Irene começa a publicar, em edições de autor, a versão retrabalhada de material oriundo, no essencial, da *Seara Nova*, revista com a qual colabora desde 1929. A primeira delas é *Esta cidade!* (1942), embora, dois anos antes, algumas crónicas integrem os fascículos 1 e 3 de *Lisboa e quem cá vive* (coleção “À Pena”, editada pela Seara Nova, em 1940).<sup>1</sup> É aí também que, finalmente, assume o nome de autora, mesmo se a capa do livro ainda o associe, entre parênteses, a João Falco, pseudónimo masculino que Irene usou para assinar, na década anterior, grande parte das publicações periódicas, a poesia e o diário.

Em *Esta cidade!*, abrem-se opções auspiciosas para a sua oficina literária. Destaco as duas mais significativas. Por um lado, o retrato de Adelina, renovado, como tema e variação, em três textos distintos e apurado em personagens sucedâneas de títulos posteriores, a começar pela impressionante senhora Beatriz, protagonista de “Teatro” (*O pouco e o muito*, 1956). Note-se que, em “A Adelina, e etc.” I, II e III (os títulos apenas diferem na numeração romana), o retrato apanha a mulher-a-dias da cronista no flagrante do dizer e do agir, entre lides domésticas, e regista-a em testemunho paradramático, entremeado pelas deixas, reflexões e movimentos interiores da narradora. Por outro lado, “O Lavra” revela-se capaz de apreender o sobe e desce de um elevador lisboeta,<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> Em *Lisboa e quem cá vive 1*, encontram-se “Maria José” e “O cabeleireiro” e, em *Lisboa e quem cá vive 2*, “A Adelina”.

enquanto o texto vai expondo a sua feitura e se ajusta ao ponto de mira modernista sobre a realidade urbana. Além disso, procura pensar o substrato político-ideológico de tipos e classes sociais, na conjuntura de maior força do salazarismo: o limiar dos anos 1940. E como o faz? Dando a ver e ouvir, na paisagem evanescente da cidade, preconceitos e conflitos de classe e género, que atravessam uma sociedade muito desigual e hierarquizada, e lendo sinais discretos da opressiva hegemonia ideológica do salazarismo. São precisamente estas duas pistas de leitura que tentarei explorar de seguida em “O Lavra”.

“O elevador estava parado. Entrei nele e entraram outros, pouca gente. Ainda não era ou talvez tivesse passado a hora de saída dos *funcionários* e o Torel naquele momento também dava um pequeno, quase nulo contingente de passageiros” (Lisboa, 1995, p. 98; *itálico do texto*). Assim abre o *incipit* da crónica, já marcado pela busca do melhor termo, pela correcção vigilante da escrita e também por uma cena obscenamente violenta, a cujo significado voltarei mais à frente: o ascensor do Lavra, ao pôr-se em marcha, trucidada um gato, sem que ninguém o impeça, seja pela inércia funcionária do condutor e do guarda-freio, seja pelo alarme anestesiado e impotente dos passageiros.

A partir desta primícia narrativa, a crónica toma a forma serial, com a sucessão de tipos sociais (nove no total), isolados ou em grupo, fixados à vez pelo traço do retrato, pelo relato de episódios da vida comum e pela composição da voz citada da maioria das figuras que a cronista regista e interpreta. Por “pequena e ordinária” (Lisboa, 1995, p. 99) que seja a rota, a pino, do elevador, esta é, uma e outra vez, equiparada ao movimento de “dar largas voltas pelo mundo” (Lisboa, 1995, p. 99). A aparição de cada uma das personagens alterna com a referência ao ritmo pendular do meio de transporte, às condições de apreensão sensível da cronista e ao enquadramento panorâmico, fluido, poliédrico, dos anónimos que por ele vão passando.

Reproduzo variantes da mesma imagem que, à força de ser reformulada, salienta a dispersão do olhar da cronista e a confluência do seu corpo com o veículo em que repetidamente encontra estímulo para fazer uma espécie de *literatura de terreno* ou “prosa documental”, para usar os seus próprios termos (Lisboa, 1998, p. 126): “O sítio é bom, calmo e

---

**2** O Ascensor do Lavra é um funicular de transporte público colectivo, situado na Calçada do Lavra, em Lisboa, constituído por dois carros, ligados por um cabo subterrâneo, que sobem e descem ao longo de duas vias paralelas de carris de ferro. Inaugurado em 1885, é o elevador mais antigo da cidade, com projecto do engenheiro Raoul Mesnier du Ponsard. Faz a ligação, numa via íngreme, entre o Largo da Anunciada e a Travessa do Forno do Torel ou a Rua Câmara Pestana, perto do Jardim do Torel, através da Calçada do Lavra. Foi movido, inicialmente, por sistema hidráulico, passou, mais tarde, a locomover-se a vapor, tendo conhecido, em 1915, a sua total electrificação. Em 1926, tornou-se propriedade da Companhia Carris de Ferro de Lisboa.

nítido, um pedaço de rua que tem a virtude de levar a muitos destinos. Leva e traz, deixa passar uma grandíssima soma de interesses, uns diários outros esporádicos” (Lisboa, 1995, p. 102) ou “Pulsa aqui um coração múltiplo. Faz-se o pequeno negócio, apeiam-se presos, gente conversa da vida...” (Lisboa, 1995, p. 105). O corpo da cronista é permeável, perde os seus limites, não só porque, amiúde, fala em nome dos passageiros, mas também por se diluir e tomar a forma fragmentada e sinestésica do cenário envolvente: “Este som [do guarda-freio] era iniludível e tinha sempre expressão, acompanhava-nos o giro do sangue nas veias” (Lisboa, 1995, p. 106).<sup>3</sup>

**3** Numa formulação que presentifica a cena, simula inclusive, com uma primeira pessoa do plural, a incorporação do leitor naquela paisagem mutante: “Continuemos, porém, como o elevador que não espera mais que cinco minutos. Falando de gente que passa não é devida a demora.” (Lisboa, 1998, p. 104)

Esta forma de escrita está sintonizada com o seu tempo artístico. Na sequência do romance romântico e da sua tendência para a percepção interiorizada do espaço, a literatura (a par das artes visuais) das primeiras décadas de novecentos tendem a fundir sujeito e espaço, tornando invisível o homem que olha a paisagem e que assim impregna o cenário da representação, por meio do fragmento e da sinestesia (cf. Buescu, 1990, pp. 98-108). E, assim, Irene leva à prática uma atenção dispersiva, móvel e corporalizada, que a modernidade oitocentista inaugurara e o modernismo intensifica, isto é, potenciada pela simultaneidade, pela velocidade, pelos estímulos da cidade moderna, e também ironicamente consciente do material linguístico e dos seus limites de representação.

Lembremos nas odes de Campos, cujo mestre é Cesário, a apropriação fragmentada do visível, do fugaz, “num caos expansivo de imagens, mercadorias e estimulação” (Crary, 2017, p. 45), movidas que são pela vontade de “[s]entir tudo de todas as maneiras”, como se lê no poema “Passagem das horas” (Campos, 1993, p. 165). Claro que, entretanto, se interpõe um princípio de frustração face à cidade moderna. Mesmo quando não está em causa a exuberante mecanização da vida moderna, a opacidade da linguagem face ao real remete o sujeito, múltiplo e incoincidente consigo mesmo, para uma presença em perda no mundo. E junta-se, depois, uma razão suplementar: “a estrutura fundamental da cidade burguesa, aquela ‘lei tendencial da vida social sob o capitalismo’ de que fala Frederic Jameson, que separa o público do privado e o político do poético” (Trindade, 2010, p. 376).

Ora, em “O Lavra” há comunicação com todo este caudal artístico, pelo que a descoberta da cidade passa por buscar as ligações escondidas no desfile de anónimos a fazerem “a *navette* do elevador” (Lisboa, 1995,

p. 105). Na sua memória textual está o olhar do poeta-*flâneur* que, ao ver, transforma as coisas do mundo. Assim o haviam feito, a seu modo, a *metafísica* (intelectualizada) das sensações de Bernardo Soares, como lhe chamou José Gil, e, mais para trás, Cesário Verde, cujo olhar pensava: ele deu à sensação “a profundidade temporal que a mera regra realista-naturalista não contempla[va]” (Martins, 1988, p. 98) e procurou o “‘espírito secreto’ das coisas” (Martins, 1988, p. 98) que se acumula e expande espacializando o presente.

A este propósito, é curioso que a cronista ireniana se demarque das imagens reproduzidas nos escaparates das revistas, que tem por superficiais, porque juntam pessoas e eventos “sem olhar ao espaço e ao tempo” (Lisboa, 1998, p. 105). Depreciar a imprensa é um conhecido *topos* modernista, não obstante ela ser o modelo da criação estética daquele movimento, como aglomerado narrativo em circulação ininterrupta que requer uma forma específica de percepção (cf. Trindade, 2016). Afinal, os jornais são máquinas de visibilidade, da experiência da ubiquidade (todos os acontecimentos no mesmo espaço) e da leitura como experiência temporal da simultaneidade (todos os leitores a partilhar os mesmos eventos). Condicionam mesmo a temporalidade urbana, organizando-a pelo ritmo das suas edições e pela montagem do seu filme noticioso.

Contudo, para a cronista de “O Lavra” a depreciação dos escaparates tem uma motivação mais funda: a de quem sabe que só se apreende o tempo através da experiência psíquica, da memória, do corpo e do desejo, na vivência disponível e lúcida do espaço em redor. Contar torna-se, por isso, uma experiência ampliada do tempo, mudando perpetuamente a natureza do que é visto, a constituição daquela que vê e os modos de a crónica “junt[ar] aqui pessoas e acontecimentos” (Lisboa, 1995, p. 105) de um lugar chamado Lisboa. E Irene leva-o à prática sob a forma da escrita de uma crónica, um dos redutos da racionalidade intelectual que, nos anos 1930, resiste à institucionalização do autoritarismo fascista e às formas audiovisuais da política e do entretenimento de massas (cf. Trindade, 2016, pp. 193-194).

Não por acaso, em fase adiantada de “O Lavra”, enumeram-se acções e etapas do trabalho exploratório de quem escreve crónicas, ainda que camufladas pelo uso dos verbos no infinitivo e pela estrutura verbal da passiva. Descreve-se o método de extrair sentidos da insignificante “monotonia da cidade”, para passar a escrito a percepção instável e efémera dos seus habitantes, embalados pelo ritmo pendular do ascensor e, por extensão metafórica, da própria vida:



E cada um lá vai moendo o seu tempo...

Há quem julgue que a monotonia da cidade, a de escrever cartas e ofícios, dar lições, apanhar lugar sentado nos carros, ouvir pregões, ver caras parecidas, embota os sentidos. Mas não! Nunca a surdez ou cegueira psíquica chega a ser total. A máquina humana tem muitos recursos. Acha-se sempre apta a descobrir a variedade (Lisboa, 1995, p. 109).

Num efeito de quase preterição irónica, a narradora pode bem dizer que esta nota é um mero “exórdio” (Lisboa, 1995, p. 109) para dar entrada a novo quadro de personagens. Assim não é, de facto: o que faz é desmentir as evidências e as práticas dominantes da escrita no quadro de representação realista. Fala de gestos rotineiros que são também seus e, com eles, traduz autobiograficamente um programa de narração documental, sumariamente exposto na introdução de *Esta cidade!*: “[...] lembrei-me de narrar. Porque hei-de eu romancear? Conto, exercito-me a analisar casos e as criaturas” (Lisboa, 1995, p. 16). Escolhe manejar a crónica, pois ela adequa a escrita à personagem que observa o mundo e se observa num *ir, vir*, e prova a aptidão para “descobrir a variedade” do mundo, prosseguindo a desassossegada linhagem moderna/ista: a tal que desvela o *espírito secreto das coisas* na composição do real e do corpo da narradora, neles espacializando o tempo. Os termos usados em “O Lavra” são de um superlativo grau de consciência literária: “Não é que jamais importe o tempo que faz ou que fez, mas quem relata não se pode libertar desta pecha... O tempo fica-lhe na pele. Se o não acusa parece-lhe que tira a moldura aos quadros” (Lisboa, 1995, p. 103).

Em “O Lavra”, feito de blocos textuais separados por brancos gráficos, a entrada dos anónimos é dada pelas indicações de “Um dia”, “De uma vez”, “De outra vez”. Lembram os títulos de *Um dia e outro dia: diário de uma mulher* (1936), o que não se estranha numa autora para a qual são fluidas as fronteiras da prosa e da poesia. Daí que tenha sentido reconhecer aqui a proposta de leitura que Paula Morão defende para aquele primeiro livro de poesia de Irene: a “repetição, que parece o princípio ordenador do tempo e da vida que nele decorre, apagando o que fica para trás, é, no entanto, vencida pela sedimentação e pela ‘durée’” (Morão, 1991, p. 11). *Mutatis mutandis*, é o que sucede com os dias de “O Lavra”, contados numa narração iterativa, com repetidos momentos de observação reflexiva sobre a paisagem e que, à semelhança de “O sentimento dum ocidental” (1880; Verde, 1992), também desenha um arco delimitado de tempo, entre “a hora da saída dos *funcionários*” (Lisboa, 1998, p. 98), no *incipit*, até “[à] noitinha reduzido a pouco todo aquele movimento” (Lisboa, 1995, p. 112), no fecho do texto.

A dinâmica na entrada das personagens e cenas evidencia igualmente uma “consciência de um mundo de imagens” (Trindade, 2010, p. 375), na esteira do que já se reconhece em Campos e em Cesário. Aí está um dos impactos da cultura visual e da modernização da cultura de massas urbana numa escritora que não reconhece o cinema (mas a pintura) como modelo de representação artística. Figurar um dia típico da grande cidade é, lembremo-lo, um dos traços definidores das sinfonias urbanas europeias dos anos 1920-30. Não se trata aqui de encontrar uma simplista equivalência interartística entre esta crónica e o cinema documental modernista, mas é inegável que “O Lavra” incorpora alteração de ângulos e de velocidade narrativa, assim como faz alternar planos de pormenor com panoramas avistados de um ponto elevado. Senão leia-se este passo em que uma personagem sai de cena e é engolida pela cena movente (momentaneamente figurada no presente do indicativo) dos passageiros do elevador:

Em cima desapareceu, como era natural. A pequena onda dos desembarcados, posto o pé em terra [,] some-se, recupera a sua liberdade, perde instantaneamente todo o interesse que tem acumulado no elevador. O que aconteceu com o senhor Manuel acontece com todos os passageiros. (Lisboa, 1995, p. 102)

No andamento derradeiro da crónica, as últimas levas de passageiros – estudantes, gente a tratar de burocracia, mulheres com sacos de oleado com rabo de peixe de fora, o Figueira e o seu nariz que liga em espírito Xabregas ao Campo de Santana – têm significado metafórico e alegórico (“A cidade está toda ali! Ali, como em qualquer outra parte” – Lisboa, 1995, p. 112), sem perder de vista que a experiência por ele estimulada equivale à “sensação de ver correr mundo” (Lisboa, 1995, p. 99).<sup>4</sup>

Estes dias comuns vividos num funicular têm potencial alegórico suficiente para “O Lavra” falar de um ponto no tempo português, o limiar da década de 1940, quando eram evidentes a fascização do regime ditatorial e os ameaçadores ventos de guerra. Não que a factualidade histórico-política seja aqui relevante: há apenas a referência discreta, a um atentado contra um ministério, ocorrido anos antes, deixando sugerida a sucessão falhada de revoltas e golpes que foi perturbando a implantação do salazarismo até 1937. As restrições de Censura em que Irene publica também não permitiriam dizer muito mais. A atenção da cronista vai, contudo, noutra direcção.

---

<sup>4</sup> Assim termina a crónica: “À noitinha reduzido a pouco todo aquele movimento, apetece chegar-se cada um para o seu canto e fechar um bocadito os olhos. Mas não é isso que faz, olha para os bicos dos pés.” (Lisboa, 1995, p. 112). A pessoa verbal abranda a implicação autobiográfica da enunciação (antes assumida pela 1ª. pessoa do singular e sobretudo do plural) numa 3ª. pessoa do singular mais neutra que deixa no ar um comentário irónico sobre a forma de ver o espectáculo do mundo, que nunca pára, sempre de um ponto de vista pessoal, nem que seja olhando para os bicos dos pés.

Apesar de associar aos passageiros o “perfeito desconsolo de autómatos” (Lisboa, 1995, p. 102), não adere à imagem mais convencional entre os modernistas de desumanização das massas urbanas e consumistas, com a consequente alergia ao conformismo burguês. “O Lavra” organiza a apresentação serial do quotidiano e “transforma o estereótipo em exemplar”<sup>5</sup> (Sapega, 2008, p. 107) para depois pensar politicamente as estruturas sociais e ideológicas que enquadram as personagens, em movimento no espaço-tempo do elevador. Sem seguir a ordem pela qual aparecem no texto, elejo três casos que ilustram essa opção pela exemplaridade (subtil, feita de meios linguísticos depurados, mas eficaz no poder de referenciação histórica) das personagens e que terá continuidade em notas ou crónicas de *Apontamentos* e *O pouco e o muito*.

Em primeiro lugar, a miséria desamparada de uma mulher das furnas de Monsanto, de criança ao colo, vítima de violência doméstica e em busca de auxílio das autoridades. O traço rápido do *croquis* faz-se numa sequência quádrupla de adjetivos: “Robusta, tostada, feia e boçal, vinha de Monsanto a pé.” (Lisboa, 1995, p. 111) “Não era um espectáculo de todos os dias.” (Lisboa, 1995, pp. 110-111), diz a narradora que dá voz às queixas da personagem, quase sem verbos declarativos, até, subitamente, ela desaparecer numa paragem do elevador, seguindo “a pé e perna” (Lisboa, 1995, p. 111) o seu caminho resolutivo. O inusitado daquele “espectáculo” faz-se, ainda assim, acompanhar de outros fugazes rostos populares, adultos ou infantis, de “O Lavra”. Na verdade, em Irene Lisboa, o indivíduo não é a única forma de habitar a cidade e as massas trabalhadoras e marginais são bem mais do que cenário estético; têm protagonismo e inscrição histórica. Daí o desamparo da mulher das furnas sugerir ser a contraface da cidade desenvolvimentista e autoritária de Duarte Pacheco e do Estado Novo que, em 1938, dá início à construção do Parque Florestal de Monsanto, com expropriações e a florestação da área, como hoje a conhecemos.<sup>6</sup>

<sup>5</sup> No original, “transforms the stereotypical into the exemplar”.

<sup>6</sup> Na crónica “Naquele domingo”, de *O pouco e o muito*, essa leitura histórica é mais nítida, expondo a narradora a dualidade, incómoda para si, de Monsanto, entre o lumpem das Furnas (“um povo derreado e nojento” – Lisboa, 1997, p. 121) e os burgueses, “povo, decente, correcto, desaglomerado” (Lisboa, 1997, p. 114), em visita domingueira ao Estádio Nacional e ao novíssimo troço da auto-estrada.

Depois, a imagem intempestiva de uma refugiada (“uma destas mulheres esgrouviadas, sem raça nem era e ainda nova, que o mundo parece cuspir de si”, Lisboa, 1995, p. 106) choca os “tranquilos e distraídos” (Lisboa, 1995, p. 107), com a gravidade do seu corpo maltrapilho e traumatizado e a transitoriedade de um destino sem rumo. Dá rosto (desfocado que seja) à catástrofe da longínqua guerra europeia e à gente em fuga que, indesejada pela *neutralidade* salazarista, vagueava, muita dela (não toda) em condições infra-humanas, no *paraíso triste* lisboeta:

Transpirava dela uma miséria nova, sem as características da conhecida! Despertava-nos a consciência de novos tempos, de um terramoto profundo, pressentido e em surdina...

Pouco depois os cafés de Lisboa ofereciam persistentemente outras impressões da guerra. Os foragidos com dinheiro curtiam lá a sua impaciência ociosa e todos nós aprendíamos com eles pequenas coisas inéditas de elegância. Mas também estes passaram, atraídos pela América. (Lisboa, 1995, p. 107)<sup>7</sup>

---

<sup>7</sup> Conforme já o estudei antes (Carmo, 2017), *Apontamentos* multiplica retratos dessa vaga de nômadas forçados, semelhantes a aves de arribada ou a folhas que a guerra empurra. São, sobretudo, retratos de mulheres intelectuais e artistas, com os quais a narradora estabelece relações superficiais, mas com as quais mede a sua condição de artista e os poderes da sua escrita.

Por último, um empregado dos correios, alfaiate das horas vagas, conhecido da cronista da Praça da Alegria, que sobe na vida e ganha “nova dignidade, uma segura desconfiada” (Lisboa, 1995, p. 101):

Enviuvou, casou e fugiu [com uma criadita jovem] já velho, assim como está, daquela casa onde foi muitos anos um tiranete disfarçado.... Tinha os filhos atados a bancos, não sei se por linhas, e batia o seu ferro autoritário nas costuras dos sobretudos que virava para fora. Mas ninguém lhe ouvia a voz...” (Lisboa, 1995, pp. 99-100).

A ironia do retrato do senhor Manuel acentua-se um pouco mais à frente, em resultado de uma oscilação no foco entre pés e mãos, rigidez e exibicionismo:

O calçado muito luzidio; botas e não sapatos, muito bem atacados, de homem sério. As duas mãos cruzadas na volta do chapéu-de-chuva; os pés afastados para o manterem perfeitamente vertical... Nos dedos quatro anéis acavalados a dois e dois, largos e negligentes. Boa gravata, colarinho rijo... (Lisboa, 1995, p. 101).

Assim se prefigura o fascínio pequeno-burguês pela personalidade autoritária e mesmo pela figura hirta e hierática do ditador português, cujas botas de pelica lhe valiam, já à época, a alcunha de “Botas”. E também, por extensão, vem com ele o sinal da hipocrisia e dos atavismos de uma sociedade em que, há muito, se instalara a passividade e o medo, atrás da fachada dos brandos costumes.

A tipificação desta personalidade autoritária e da história familiar que a enquadra, orientam uma leitura que será expandida numa sequência breve de *Apontamentos*, quando se acompanha a evolução de uma família burguesa (os Seabra), entre os regimes republicano e da ditadura (cf. Lisboa, 1995, pp. 72-75), e, claramente, em “O casamento de Alicinha”, de *O pouco e o muito*. Sem aprofundar o cotejo destes três textos, direi que é desafiante a identificação das personagens com camadas diversas

da burguesia lisboeta: seduzidas, umas, pelo distintivo material da ostentação e em estado de frustração, pela ameaça de proletarização; e outras, pela vontade de preservar a moral conservadora, pela *revanche* e contestação anti-sistémica do regime demo-liberal da I República. Irene não avança para uma leitura marxista do fascismo, como o fez Gramsci, desde 1921, nem convoca a base teórica que sustenta o estudo sobre a mentalidade autoritária de pensadores da Escola de Frankfurt, como Adorno, em 1950. Mesmo assim, impressiona que esses seus burgueses verbalizem elementos preponderantes na construção do fascismo, enquanto ideologia e prática políticas (a apologia dos chefes, a aversão à política democrática e as relações de dominação e ódio ao outro), e que vejo antecipados no ideal de “homem sério” do senhor Manuel, de “O Lavra”.

A crónica de Irene apresenta uma vocação sociológica e política, a ponto de pensar “o fascismo enquanto fenómeno no seio da estrutura social mais vasta em que aquele se encontra mergulhado, bem como das classes [no caso da escritora, sobretudo das classes intermédias] que o alimentam e lhe deram espessura histórica” (Aguiar, 2013, p. 121). Em *Apontamentos* virá a sublinhar a mentira das “elegantes brochuras do tempo, patrióticas e bem escritas” (Lisboa, 1998, p. 91) do Secretariado de Propaganda Nacional, depreende-se, sobre a aconchegada *casa portuguesa* e relata a sua experiência histórica: evidencia o crescendo fascista nos meios jornalísticos e artísticos e a “ebriedade de um viver novo, sagaz e sem domínio” (Lisboa, 1998, p. 91) de *parvenus*, em tempo de guerra e de privação da maior parte da população. Do outro lado ficam os “desconsolados” (Lisboa, 1998, p. 91), de perfil e idade idênticos à cronista, para quem a esperança se tornou linguagem “antiga, desautorizada” (Lisboa, 1998, p. 91). Como Irene Lisboa, que, à entrada dos anos 1940, é, na prática, afastada do ensino,<sup>8</sup> toda uma geração de derrotados da ditadura (muitos deles simpatizantes do *revirvalho*) vivia a amargura de se ter tornado gente ostracizada, empobrecida e sem futuro.<sup>9</sup>

A afronta à hegemonia salazarista em “O Lavra” passa também por uma poética menor de insignificâncias, como lhe chama M<sup>a</sup>. Irene Ramalho dos Santos (1998, p. 128) – destacada mas não exclusivamente relacio-

<sup>8</sup> Professora e pedagoga, Irene Lisboa (1892-1958) formou-se na Escola Normal Primária de Lisboa, e continuou estudos na Suíça, França, Bélgica, tendo-se especializado em Pedagogia. Durante a estadia em Genebra teve a oportunidade de conhecer Piaget e Claparède, com quem estudou no Instituto Jean-Jacques Rousseau. Começou a vida profissional como professora da educação infantil e torna-se Inspectora-Orientadora, em itinerância, do ensino primário e infantil. Com o processo de fascização do regime salazarista, foi afastada do cargo, primeiro para funções burocráticas – foi nomeada para o Instituto de Alta Cultura – e depois, em 1940, definitivamente afastada do Ministério da Educação e de todos os cargos oficiais, por recusar um lugar em Braga. Na verdade, essa era uma forma de exílio para uma pedagoga incómoda pelas suas ideias avançadas: opta por pedir a reforma, sendo-lhe barrado o acesso ao ensino particular. A partir de então, dedica-se por completo a publicações pedagógicas, à escrita na imprensa e à sua produção literária.

<sup>9</sup> O *revirvalho* designa a acção política de cariz insurreccional desenvolvida pela oposição republicana, democrática e liberal, entre os anos de 1926 e 1940 (sobretudo até 1931), contra a ditadura saída do golpe do 28 de Maio de 1926.

nadas com o mundo feminino, acrescento eu – “em que se recorre à subtileza contida [que não eufemismo] para ridicularizar com subtileza a cultura dominante e os gostos sociais”<sup>10</sup> (Sapega, 2008, p. 89). Será, entretanto, redutor acantonar a escritora num princípio subversivo apenas de género, como uma “rejeição dos meios discursivos masculinos em favor da fluidez, hibrididade e linearidade”<sup>11</sup> (Owen & Alonso, 2011, p. 72). Passo a explicar porquê.

É um facto que Irene traz para primeiro plano, como ninguém antes, o espaço privado e a domesticidade femininas numa forma fragmentária não canónica como a crónica, o que constitui “uma tentativa de articular experiências de uma posição conscientemente marginalizada”<sup>12</sup> (Owen & Alonso, 2011, p. 72). Todavia, o seu foco de observação implica um igual peso da categoria de classe e, conforme tentei mostrar, uma análise aguda das estruturas sociais e político-ideológicas de uma conjuntura precisa. O dualismo feminino-masculino associado à opção pela crónica corre o risco de traçar fronteiras demasiado rígidas entre Irene e outros autores e com movimentos coevos, como os presenciais e neo-realistas, e de obscurecer afinidades suas com formas renovadoras de representação realista. Antes de mais, com José Gomes Ferreira e as suas crónicas dadas à estampa na *Seara Nova*, na Primavera-Verão de 1945 e revistas em *O mundo dos outros* (1950): nelas se faz a denúncia dos mecanismos de dominação e violência (numa acepção próxima do ângulo gramsciano) sobre os mais vulneráveis e potenciadora do servilismo, omissão e passividade, generalizados no Portugal salazarista.

Regresso, agora, ao *incipit* de “O Lavra” e ao relevo da rua, centrada no tempo-lugar do elevador, que prepara a força exemplar de tipos e histórias e sustenta uma leitura alegórica da cidade. O Lavra é uma grande barca humana, inscrita em e representativa dum *aqui e agora*. Tudo nele se opõe à construção do espaço-tempo salazarista, que insiste na divisão hipócrita e violenta entre público e o privado e investe na exaltação heróica do passado, no idílio ruralista do campo ou na harmonia do confinado *pátio das cantigas*, das comédias à portuguesa, em que se constrange a liberdade individual de cada personagem.<sup>13</sup>

A rua é, por seu turno, o lugar por excelência das relações interpessoais anónimas e “o mais elementar ponto de partida da descoberta moder-

**10** No original, “that makes use of clever understatement to gently ridicule the dominant culture and social tastes”.

**11** No original, “rejection of male discursive methods in favour of fluidity, hybridity, and linearity”.

**12** No original, “an attempt to articulate experiences from a consciously marginalized position”.

**13** Tiago Baptista descreve a marcação do espaço nas comédias de Lisboa dos anos 1930-40 dentro da circunscção do bairro, o que determina o comportamento das personagens: “Em casa, no local de trabalho, no pátio ou no bairro, as personagens encontravam-se sempre sujeitas a uma relação hierárquica que limitava a sua liberdade individual – em casa, pela família; no emprego, pelo patrão; e no bairro ou no pátio, pelos vizinhos” (Baptista, 2009, p. 123).



nista da cidade” (Baptista, 2009, p. 124), com o seu potencial de imprevisibilidade estética e ética. Em Irene algo de marcante se acrescenta a essa rua modernista. É que ler e escutar os corpos em movimento, ao sabor do ritmo pendular do elevador, significa ir aos interiores das casas e às escadas de serviço. Neles apreende uma realidade tensa e crua, quase sempre atingida pela precariedade das condições materiais de vida e pela claustrofobia e castração morais.

O elevador funciona, por conseguinte, como cronótopo do texto em estudo e do sujeito histórico real que se revela neles. Faço uso de um conceito central da poética histórica bakhtiniana, aplicado à forma do romance num ensaio de 1937-1938, com conclusão acrescentada em 1973. Como mediano entre o tempo crónico e o linguístico, o cronótopo produz figuras (metáforas, alegorias) com marca histórica (tempo) e social (lugares/espacos/sujeitos), o que deu a Bakhtine a possibilidade de analisar obras singulares e estruturas genológicas mais estáveis (a estrada, o castelo, o salão-sala de visita, a soleira) que determinaram as variantes do género romanesco, desde as primeiras etapas da sua evolução. Vejamos uma definição sintética dada pelo teórico soviético:

Aqui o tempo condensa-se, comprime-se, torna-se artisticamente visível; o próprio espaço intensifica-se, penetra no movimento do tempo e da história. Os índices do tempo transparecem no espaço, e o espaço reveste-se de sentido e é medido com o tempo. Esse cruzamento de séries e a fusão de sinais caracterizam o cronótopo artístico. (Bakhtine, 2009, p. 211)

É o que acontece com o elevador em *Esta cidade!* Graças a ele fixam-se zonas de contacto com a realidade histórica e quotidiana e representam-se fenómenos sensoriais e espaciais no seu movimento, na sua transformação histórica. É em função do significado figurativo desse cronótopo que os acontecimentos dispersos da narrativa adquirem um carácter concreto mas também que se activa o seu efeito alegórico – modo de leitura transitório por natureza, entre o literal e o figurado, onde se dá uma leitura da História, de que fazem parte a realidade ínfima do quotidiano e a sua gente comum.

Em *Esta cidade!*, a crónica “O barracão” testa um cronótopo similar, revelado desde o título e com alcance histórico declarado sobre 40 anos de vida portuguesa, nos embates vividos pela pequena burguesia e pelo operariado.<sup>14</sup> No caso de “O Lavra” a força do cronótopo do elevador vem, sem dúvida, da equilibrada forma serial da crónica e da alegoria do *incipit*: uma engrenagem devoradora de corpos e almas, geradora do

consentimento impotente dos passageiros que, mesmo incomodados, assistem passivos à agonia prolongada de um gato: “Mas a surpresa, a dor, a violência de que o pobre gato foi vítima ficaram ecoando. Quem se subtraía a senti-las em si, na sua consciência, nos seus nervos, onde quer que fosse?” (Lisboa, 1995, p. 99). A falar em nome colectivo, o eu que escreve dá a ver a máquina sócio-política do salazarismo na sua potência máxima, sustentada, décadas a fio, pela violência repressiva e, sobretudo, pela violência preventiva, intimidatória e desmobilizadora. Aí estão as bases da longevidade do regime e do seu ditador, numa ardilosa “arte de saber durar”, como lhe chamou o historiador Fernando Rosas (2012).

O exímio inacabamento desta crónica modernista, como forma artística mediada (não como reflexo) de uma realidade social e histórica, e a força simbólica do seu *incipit* explicam também a história textual de “O Lavra”, para lá da edição em livro de 1942. Antes de integrar o livro, haviam sido publicadas uma primeira versão do episódio da mulher das Furnas (“O elevador do Lavra”, *Seara Nova* n.º 627, de 19/8/1939), e depois toda a crónica dividida entre os números 728 e 729 da mesma revista, de 26/07 e 2/8/1941, com o título definitivo. No remate, consta a nota “Do livro entre mãos *Esta cidade!*”. O *incipit* virá a ser reproduzido depois, em *Vida Mundial Ilustrada*, de 25/05/1944, semanário gráfico de actualidades, com veleidades cosmopolitas e democráticas, em tempos que já faziam adivinhar o fim da guerra, enfraquecendo temporariamente a ditadura. Quase vinte anos depois, Mário Cesariny reproduz a crónica em transcrição quase integral na sua antologia *Surrealismo/Abjeccionismo* (1963). Irene consta dela não por ser surrealista, mas certamente pela resistência à castração que Cesariny associa à ideia de objecto e a um texto maior como “O Lavra”. Mas essa é já outra história que não posso contar aqui.

## 14

Em causa está uma oficina-loja de móveis, arrasada por um incêndio, e que surge associada a imagens de “naufrágio desordenado” (Lisboa, 1995, p. 216) e de uma “barcaça desmantelada” (Lisboa, 1995, p. 212). Com essa crónica atravessam-se os tempos da República e da vida em ditadura, a partir do ponto de vista pequeno-burguês e operário. A imersão no barracão faz-se com um foco semelhante à reportagem: por uma sequência algo desordenada dos recantos destruídos, dá-se a ver inoperância arruinada e alienada do proprietário e os grupos de operários que o desastre desbarata no brio dos gestos, ferramentas e produtos do seu trabalho, indiciando a repressão violenta que, ao longo dos 1930, o fascismo salazarista impõe ao movimento operário e sindical.



## Bibliografia

- Aguiar, J. V. (2013). "A política de classe na economia do Estado Novo: a burguesia como classe beneficiária". *Sociologia. Revista da Faculdade de Letras da Universidade do Porto*. Vol. XXV, pp. 119-140, <<https://ojs.letras.up.pt/index.php/Sociologia/article/view/1368/1185>> (último acesso em 30/10/2021).
- Bakhtin, M. (2002). "Formas de tempo e de cronótopo no romance: ensaios de poética histórica" In: *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. 5ª ed. São Paulo: Hucitec-Annablume, pp. 211-362.
- Baptista, T. (2009). "Documentário, modernismo e revista em Lisboa, *Crónica Anedótica*". *Doc On-line*, nº. 6, Agosto, pp. 109-127, <[http://doc.ubi.pt/06/artigo\\_tiago\\_baptista.pdf](http://doc.ubi.pt/06/artigo_tiago_baptista.pdf)> (último acesso em 30/10/2021).
- Buescu, H. C. (1990). *Incidências do olhar: percepção e representação: natureza e registo rescritivo na evolução do romance romântico* (Portugal, França, Inglaterra). Lisboa: Caminho.
- Carmo, C. I. (2020). "Irene Lisboa e os retratos em fuga dos 'estrangeiros de arribada'". In: *A noite inquieta. Ensaios sobre literatura portuguesa, política e memória*. V.N. Famalicao: Húmus, pp. 323-334.
- Crary, J. (2017). *Técnicas do observador: visão e modernidade no século XIX*. Lisboa: Orfeu Negro.
- Lisboa, I. (1995). *Esta cidade!* Org. e pref. Paula Morão. Lisboa: Presença.
- (1997). *O pouco e o muito: crónica urbana*. Org. e pref. Paula Morão. Lisboa: Presença.
- (1998). *Apontamentos*. 2.ª ed. Org. e pref. Paula Morão. Lisboa: Presença.
- (1999). *Solidão II*. 2.ª ed. Org. e pref. Paula Morão. Lisboa: Presença.
- Lourenço, E. (1994). "Uma literatura desevolva ou os filhos de Álvaro de Campos". In: *O canto do signo: Existência e literatura. 1957-1993*. Lisboa: Presença, pp. 255-267.
- Martinho, F. J. B. (2004). "Limites cronológicos do modernismo poético português". In: Sousa, C. M. de e Patrício, R. (org.). *Largo mundo alumiado: estudos em homenagem a Vítor Aguiar e Silva*. Vol. I. Braga: Centro de Estudos Humanísticos/ Universidade do Minho, pp. 331-341.
- Martins, F. C. (1988). *Cesário Verde ou a transformação do mundo*. Lisboa: Assírio & Alvim.
- Morão, P. (1991). "Prefácio". In: *Um dia e outro dia... Outono havias de vir. Poesia I*. Lisboa: Presença, pp. 7-13.
- Owen, H. & Alonso, C. P. (2011). "Irene Lisboa: Minding the Gender Gap". In: Owen, H. & Pazos Alonso, C. *Antigone's Daughters?: Gender, Genealogy, and the Politics of Authorship in 20th Century Portuguese Women's Writing*. Lewisburg: Bucknell University Press, pp. 70-96.
- Pessoa, F. (1993). *Álvaro de Campos: livro de versos*. Edição crítica. Intr., transcr., org. e notas de T. R. Lopes. Lisboa: Estampa.
- Rosas, F. (2012). *Salazar e o poder: a arte de saber durar*. Lisboa: Tinta-da-China.
- Santos, M. I. R. de S. (1998). "Re-inventing Orpheus: Women and Poetry Today". *Portuguese Studies*, vol. 14, pp. 122-37.
- Sapega, E. W. (2008). "Family Secrets: Irene Lisboa's Critique of 'God, Pátria, and Family'". In: *Consensus and Debate in Salazar's Portugal: Visual and Literary Negotiations of the National Text, 1933-1948*. University Park, Pennsylvania: State University Press, pp. 87-114.
- Trindade, L. (2010). "A cidade despovoada: povo, classe e literatura moderna". In: Neves, J. (coord.). *Como se faz um povo*. Lisboa: Tinta da China, pp. 371-383.
- (2016). *Narratives in Motion: Journalism and Modernist Events in 1920s Portugal*. Nova Iorque/Oxford: Berghahn Books.
- Verde, C. (1992). *Obra Completa*. Org. e estudo Joel Serrão. 6ª. ed. Lisboa: Horizonte.



# **Fora do lugar**

# Nas bordas da língua: Mitos Mbyá-Guarani nas fronteiras do *portuñol salvaje* de Douglas Diegues<sup>1</sup>

---

**Eduardo Jorge de Oliveira**  
Universität Zürich  
• eduardo.jorge@rom.uzh.ch

**DOI** <https://doi.org/10.34913/journals/lingualugar.2021.e717>

---

<sup>1</sup> Esta apresentação faz parte de um projeto de pesquisa mais amplo e em curso sobre as literaturas pós-etnográficas, isto é, a emergência de textos literários depois do grande século da etnografia. A força de textualidades latino-americanas irrompe o fenômeno da tradução cultural advinda da antropologia, fundando uma experiência literária singular nas primeiras décadas do século XXI.

O poeta Washington Cucurto escreveu que a América Latina está em efervescência, cheia de vida, sexo e criação. Ainda que seu mapa político caia aos pedaços, o desejo dos povos se prolifera incessantemente. Essa mensagem está na quarta capa do livro *Triple Frontera Dreams*, de Douglas Diegues (Rio de Janeiro, 1965), publicado na Argentina em 2017. Segundo Cucurto, Diegues é filho deste desejo latino-americano de cruzamentos, de impurezas, de misturas do portunhol ou do “portuñol salvaje” que é praticamente um idioma situado nas zonas de fronteira entre o Brasil e outros países hispano-americanos, mais precisamente o Paraguai e a Bolívia. Diegues acrescentou o “salvaje” que pode ser entendido como uma prática literária e uma poética fundamental para uma aproximação estético-política da América Latina. Trata-se de um idioma “mixturado que hablan los pobres y los ricos miran con desprecio y la clase media no quiere ni oír” (Cucurto *in* Diegues, 2017).

O portuñol salvaje se tornou a língua literária de Douglas Diegues que, com ela, transita pela poesia, pelos mitos e pelas histórias para crianças. Isso faz com que as fronteiras desse conjunto poético-linguístico sejam indiscerníveis. E mais: a partir da dimensão plástica-visual, Diegues dá ao portuñol salvaje uma dimensão que, na falta de um vocabulário que abranja a vida e criação em estado contínuo e combinado com os mais diversos meios de produção, pode ser chamada de intersemiótica. O maior exemplo aqui apresentado nas próximas páginas é o *Ayvu Rapyta*, uma coletânea de textos míticos dos Mbyá-Guarani,<sup>2</sup> situados na região do Paraguai. Eles foram selecionados e traduzidos pelo antropólogo e etnólogo paraguaio León Cadogan, como explica o poeta *salvaje* na

introdução das páginas seguintes. Diegues realiza uma “trans-inbención visual” de tais cantos a ponto que ela possa ser apreciada por crianças de todas as idades. Com esse trabalho inédito, o aduaneiro Diegues produz zonas de intervalo e ressitua as fronteiras geográfico-políticas a fim que elas se situem numa *Triple Frontera Dreams*.

Mais que um título, *Triple Frontera Dreams* apresenta uma dimensão utópica de cruzamentos háptico-textuais, ou melhor, trata-se de um texto que situa bordas e limites da língua a ponto que os olhos possam tocar sua plasticidade como se pode ler no fragmento: “La triple frontera es atrasada, bela, fea, futurista, aburrida, rupestre, punk, grecoguarangua, turka, selbátika, endemoniada, divertida, suja, coreana, labiríntica, cruel, romantikona y te puede comer vivo como se fuesses um choripan baratelli” (Diegues, 2017, p. 17). Ela recompõe os lugares dos intervalos, inventando espaços entre países que se afirmam por tudo aquilo que os mantém separados pela fronteira. Nesta zona fronteira, o “era uma vez” se mescla com mensagens do futuro na ordem cotidiana da vida e tudo se torna praticamente impossível de ser classificado em categorias estéticas, filosóficas e literárias para analisar com distância os efeitos de simultaneidade nos textos do autor que são, no melhor dos casos, anfíbios. Em *Era uma vez en la frontera selvagem*, de 2019, o escritor fabula a existência de um sapo de All Star que considera o fundo do poço o melhor lugar do mundo. Os elementos da moda *standard* das grandes cidades se mesclam com uma dimensão suburbana na América Latina, de onde mesmo a figura do intelectual letrado se mistura aos clichês e desvios do que poderia ser uma coletânea dos irmãos Grimm *Made in Paraguay*. Essa expressão, “Made in Paraguay”, que ecoou durante muito tempo como sinônimo de falsificação, emerge em outra situação política a partir da qual a invenção e a falsificação se embaralham a ponto de não poderem ser separadas.

Há nessa situação uma dimensão de classes, muito mais visível no espaço público latino-americano. Por exemplo, para voltar a *Triple Frontera Dreams*: “Muitos brasileiros se recusam a comer nel lado paraguasho de la frontera: dizem que en Paraguay todo es feio y sujo” (Diegues, 2017, p. 18). E, ainda, do texto emana uma radicalidade dos modos de ser, inapreensíveis em termos de códigos urbanos: “La moda sport gay futurista unisex

---

**2** Como os define Guillermo Sequera: “Os Mbyá constituem uma das sociedades autóctones vinculadas a etnias Guaraní-Tupi dotadas de mais particularidades específicas. Supõe-se sua localização originária em regiões da bacia do médio Paraná (Guairá-Caaguazú) [...]. Sua imensa criatividade como grupo humano e sua alta capacidade de adaptação a contextos culturais, sociais e econômicos, permitiu aos Mbyá formar uma forte unidade de identificação (língua, cosmovisão, técnicas, conhecimentos) e alcançar um dinamismo – muito imaginativo – na incorporação de dispositivos, utensílios, expressões ou rituais extraculturais. Prova disso, ainda, é seu impulso migratório rumo a regiões com significativas diferenças bio-geográficas. Os Mbyá conformam a etnia de maior dispersão nos países do Mercosul (Paraguay, Argentina, Brasil, Uruguay)” (Sequera, 2006, p. 9). A partir dessa definição, pode-se declinar a dimensão da abertura cultural dos Mbyá ao “portuñol salvaje”, nomeadamente, a dimensão intermedial e intersemiótica na união de técnicas com cosmovisões.

de las kamisá y los pantalones coladitos al cuerpo predomina también entre los avás triple fronteros. Pero eso non quer dizer que todos sigam la misma moda. También están los que andam sempre fuera de la moda” (Diegues, 2017, p. 19). Os trechos mencionados são breves aproximações verbais de uma língua que age por combustão espontânea entre zonas que marcam os limites territoriais do Paraguai e do Brasil. Caberia situar nesta *Triple Frontera Dreams* as paródias com as culturas yankees cujo léxico do sonho americano, *Dreams*, é montado com ironia dado que o vocábulo “frontera” literalmente é uma palavra-fronteira entre dois vocábulos em inglês. Além disso, abundam nos textos a incorporação de práticas textuais guarani, língua que é bastante falado no Paraguai. Numa citação mais longa se percebe o procedimento da incorporação que, em um primeiro momento, pode ser entendido como um fenômeno mimético e, logo depois, se torna específico no texto de Diegues:

Los Lengua piden nomás algo para la gaseosa. Los tiro algunos guaraníes. Puede ser que sejam fantasmas. Pero non son kulones. Antes de seguir viaje, celebramos la neblina vivificante, las flores del pantanal, como dizia el compá Wilson Bueno, la pipa de la paz, con los índios Lengua, tranki tranki, em medio a aquella sinfonia de insectos y aves y ranas y silêncios.

La música del paisaje del Chaco es algo muy simple y muy sofisticado a la vez, tal como el Beethoveen de las Bagatelas, Olivier Messaien, Berio, Webern, Cage, Varèse, Boulez, Nono, Scelsi, Nancarrow, Cowell, etc e tal. Chau amigos Lengua. Nos vemos pronto. Sigo por lar uta de tierra. Pero non indiferente al drama de los Lengua que vivem agora em aldeas de beira de estrada, los más estrangeiros en sua propia terra, em breve non mais existirán índios Lengua (Diegues, 2017, p. 58).

Diegues é também um escritor-caminhante, sendo um espírito livre das zonas de fronteira que não apenas descreve a paisagem, mas cria uma. A própria biografia informada pelo poeta recupera algo de uma paisagem inventada, fora do gesto mimético, que reúne o estrangeiro e o familiar simultaneamente. Segundo o próprio autor, ele “nació del amor de una madre paraguaya y un padre brasileño em Rio de Janeiro, pero vivió la infancia y parte de la adolescência em las fronteras desconocidas de Brasil con Paraguay” (Diegues, 2017). Este escritor caminhante também é um leitor atento de Wilson Bueno (1949-2010), escritor brasileiro e autor de *Mar paraguay*, de 1992.

Néstor Perlongher, no prefácio de *Mar Paraguayo*, havia observado os limites do caso de uma “invenção de uma língua” que mescla tanto os registros de um cronista de viagem – ou de um turista aprendiz, para fazer referência a Mário de Andrade –, dado que Bueno circulava pelas

zonas fronteiriças e, literalmente, jogava com bordas das línguas, escrevendo no mesmo registro textual com o espanhol hispano-americano, o português brasileiro e o guarani.<sup>3</sup> Ao “jogar conversa fora”, assim como Macunaíma teria surgido em um arremate, Wilson Bueno teria sido o primeiro escritor a dar forma a este impulso linguístico com seu *Mar Paraguayo*. Trata-se de um impulso que faz parte da rotina de vários hispano-americanos residentes no Brasil e de brasileiros que vivem nas zonas de fronteira, nomeadamente com o Paraguai. O portunhol, segundo Perlongher, teria um efeito imediatamente poético (cf. Perlongher in Bueno 1992, p. 9), onde sempre cabe entre o português e o espanhol, a hesitação, o vacilo, uma tensão e oscilação permanente:

[...] uma é o “erro” da outra, seu devir possível, incerto, improvável. Um singular fascínio advém desse entrecruzamento de “desvios” (como diria um linguista preso à lei). Não há lei: há uma gramática sem lei; há uma certa ortografia, mas é uma ortografia errática: chuva e lluvia (grafada de ambas as maneiras) podem coexistir no mesmo parágrafo, só para mencionar um dos incontáveis exemplos (Perlongher in Bueno 1992, p. 9).

Eis uma chave de leitura fornecida pela análise de Perlongher: uma língua ser o erro da outra. A dimensão da escrita neste livro preciso de Wilson Bueno faz com que uma língua se encontre com outra, tanto em fluxo quanto em atrito. Se geograficamente o Paraguai não tem mar, mas um rio, Wilson Bueno inventou com sua breve novela um mar de línguas com português, espanhol e guarani. Douglas Diegues, por sua vez, mergulhou neste mar para aprofundar a linguagem das zonas de fronteira explorando os interstícios que, ao que parece, possuem combinações intermináveis. Este dialeto fronteiriço nascido por combustão espontânea dispensa a tradução como um intermédio e, com isso, transpõe duas noções de lei: a do léxico e a do território, isto é, das gramáticas e das aduanas. Se falar portunhol praticamente equivale a uma paródia do contrabando, da muamba, do atravessar a fronteira com algo ilegal, escrever desmonta a tradução cultural, onde o etnógrafo buscaria as leis de outras culturas para explicá-las em outros universos culturais o que implica na busca contínua do universalismo da literatura. Mas, o portunhol tampouco é regionalista. Ao escapar de polarizações categóricas como regional-universal ou de termos balizados pela crítica literária latino-americana como o “realismo mágico” ou autores do “boom” que projetou diversos autores latino-americanos ao longo dos anos sessenta e setenta, propiciou um êxito de uma literatura mais global. Seguindo por outro

<sup>3</sup> Por exemplo, o termo guarani *Ñe'e* significa a palavra misturada com a *língua*. O guarani insiste em sobreviver em termos de registro linguístico apesar de mais de cinco séculos de colonização tanto externa (espanhóis e portugueses) quanto interna (paraguaios e brasileiros). Essa sobrevivência possui um ritmo que faz com que o próprio gênero dos livros de Wilson Bueno e de Douglas Diegues oscile ora romance, ora novela, ora poema em prosa.



caminho, os autores em portunhol e, sobretudo, em portuñol salvaje, são mais cartoneros, isto é, possuem livros com uma estética reciclável, com capas de papelão em tinta guache e tiragens artesanais.

É por esta materialidade tão precária e tão cheia de vida que Douglas Diegues põe para circular os mitos Mbyá-Guarani Ayvu Rapyta, que ele lê há mais de trinta anos. Destes cantos cosmogônicos, o poeta enfatiza uma força primeira: as cores são primárias, as plantas e os animais possuem uma relação imanente com a vida, captando suas metamorfoses e suas forças indestrutíveis. Entre Ponta Porã e Campo Grande, o autor dá volume a este canto para enfatizar a sua força poética das trevas que se abrem em flor e se elevam em plumas. Neste paraíso periférico, as imagens circulam por animais, vegetais e estados primários da luz que assumem sua dimensão de ser numa força máxima solar. Esta língua que insiste em sobreviver, o guarani, possui uma força primordial que não a deixa se extinguir: o modo de entoar o canto coexiste com os modos de habitar o mundo.

Raul Bopp esteve no Paraguai na sua primeira viagem onde ele terminou como pintor de paredes em Aquidauana. Ele descreve a sua passagem sob a forma de relato: “Depois de atravessar o rio Paraná, em Encarnación, senti uma certa emoção ao pisar em solo paraguaio. Passamos estações humildes, com gente emponchada, junto às velhas taipas, de laranjais abandonados. Mulheres, de chales (*sic*) negros, mostravam uma seriedade insondável, com uma dignidade melancólica nos olhos. Passei alguns dias em Villa Rica. O mercado vibrava com uma sinfonia confusa de vozes. O guarani, em cruzamento com o espanhol, tinha sonoridades estranhas” (Bopp, 1980, p. 25). Se Bopp percebeu de passagem pelo mercado no Paraguai estas sonoridades estranhas, Wilson Bueno parece reproduzir ou, mais precisamente, restituir no texto de *Mar Paraguayo* tais sonoridades e Douglas Diegues radicaliza o experimento narrativo de Bueno, dando-lhe uma nova orientação a partir da sua vivência na fronteira. Se o leitor desconhece o Guarani que, como previne Wilson Bueno, “es tan essencial en esto relato quanto el vuelo del párraro” (Bueno, 1992, p. 13), pouco a pouco, ele vai se habituando e, com uma ajuda do glossário no final do livro, passa a entender a dimensão lexical e conceitual da língua. Em termos de portunhol, é ainda Bueno que recorda que “no hay idiomas aí. Solo la vertigen de la linguagem” (Beuno, 1992, p. 13). Nesse sentido, *Mar Paraguayo* faz com que a língua seja uma personagem em vertigem. É essa personagem que caminha nua e livremente pela selva textual de Douglas Diegues que, paradoxalmente, faz dela seu idioma.

É por tal selva que o mito circula ao modo de um *flipbook*, um cinema portátil e de papel que imprime o que, por sua vez, circula apenas oralmente como é o caso do não-sistema linguístico que é o portuñol salvaje. Transitando por tais mitos, Douglas Diegues organizou *Kosmofonia Mbya Guarani*, de Guillermo Sequera, publicado em 2006. Único título da coleção “o morto q fabla”, o livro recupera outra fonte para o estudo dos mitos, a obra do antropólogo e linguista hispano-guarani Bartolomeu Melià que analisa as reações de espanto e curiosidade dos índios guaranis quando ouviam europeus a lerem em voz alta, segundo Diegues, “elles ficabam espantados y encantados di ver como los Europeus faziam u papel falar” (Diegues, 2006, p. 102). Diga-se de passagem, que o Ayvu Rapyta pode ser considerado um modo de fazer com que o papel fale. A leitura dos textos de Diegues abre um campo de investigação e de leituras prazerosas, nas quais podem ser acrescentadas à poética da “roça barroca” de Josely Vianna Baptista e dos textos mais políticos de Ticio Escobar, juntando em uma zona de vizinhança linguística, antropologia, literatura, nas temporalidades mais diversas que borram os limites de cada área.

---

## Bibliografia

Raúl, B. (1980). *Longitudes: crônicas de viagens*. Porto Alegre: Instituto Estadual do Livro.

Bueno, W. (1992). *Mar Paraguayo*. São Paulo: Iluminuras.

Diegues, D. (2017). *Triple Frontera Dreams*. Buenos Aires: Interzona.

— (2019). *Era uma vez en la fronteira selvagem*. São Paulo: Edições Barbatana.

Sequera, G. (2006). *Kosmofonia Mbya Guarani*. Org. Douglas Diegues. São Paulo: Mendonça e Provazi editores.



# **TRANS AYVU RAPYTA: selección, traducciones y gravuras de Douglas Diegues**

---

**Douglas Diegues**

• douglasdiegues@gmail.com

**DOI** [https://doi.org/10.34913/  
journals/lingualugar.2021.e718](https://doi.org/10.34913/journals/lingualugar.2021.e718)

Depois de mais de 30 años leyendo, relejendo, estudiando el Ayvu Rapyta, los textos míticos de los Mbyá-Guaraní del Guairá, Paraguay, coligidos y traducidos al castellano-paraguayo por León Cadogan, imaginei una trans-inbención visual de la poesía contenida en estos cantos cosmogónicos, que pudesse ser apreciada por los adultos y también por las crianzas.

Todo el Ayvu Rapyta brota de las tinieblas primigenias: el creador que crea el próprio cuerpo y sus atributos; los seres vivos último-último primeros; las palmeras azules; el colibrí que refrescaba la boca del creador con productos del paraíso.

Para realizar este experimento nel campo de la traducción, he creado una sequência particular a partir del próprio Ayvu Rapyta, justapondo fragmentos del primero y del tercero capítulo (traducción y original Mbyá) y las gravuras que brotam na página com formas y colores primigenios, los colores de los primeiros seres que cantam, de los primeiros vegetales que ojerá, oguerojerá, surgem, acontecem, se abrem como flor durante el processo de creación del mundo.

Los colores amarillo (ju) y azul (hovy), son colores de grande prestigio nel mundo Mbyá- Guaraní. Hovy, el azul, es el color de las cosas indestructibles. Ya existía el azul adentro del creador antes de que el creador se creasse a sí mismo, ya estaban en el ser del creador, quando nada aún existía, quando nada aún se sabia. Ju, el amarillo, es considerado el color del infinito, como me lo dijo el poeta Luis León Bareiro, el color de las cosas que non tienen fin. Los colores azul + amarelo, quando mezclados, resultam numa espécie de verde-azulado que también es el color de las cosas indestructibles.

El Ayvu Rapyta es un canto mítico, cosmogónico, religioso. No es poesia; pero contiene una poesía primigenia de colores e imágenes que se abrem como flor.

Douglas Diegues  
Ponta Porã-Campo Grande,  
primavera, 2021.

**1**

Nostro Pae Último Último Primero (Ñande Ru Papa Tenondé)  
fez que seu propio cuerpo se abrisse como flor (gueterã ombojera)  
de las trevas primigenias (pytũ ymágui)

(...)

antes de fazer seu futuro paraíso se abrir como flor (oyvara oguerojera ´ey mboyve i)  
Ele non viu trevas (pytu A ´e ndoechai)  
Sol ainda non existia (Kuaray oiko ´eyramo jepe)  
mas Ele já existía iluminado pela luz de seu korazón (opy ´a jechakáre A ´e oiko oikóvy)  
que le servia de sol (oyvárapy mba ´ekuaápy)  
como la sabedoria que habia dentro de seu ser de céu (oñembokuaray i oiny)



## 2

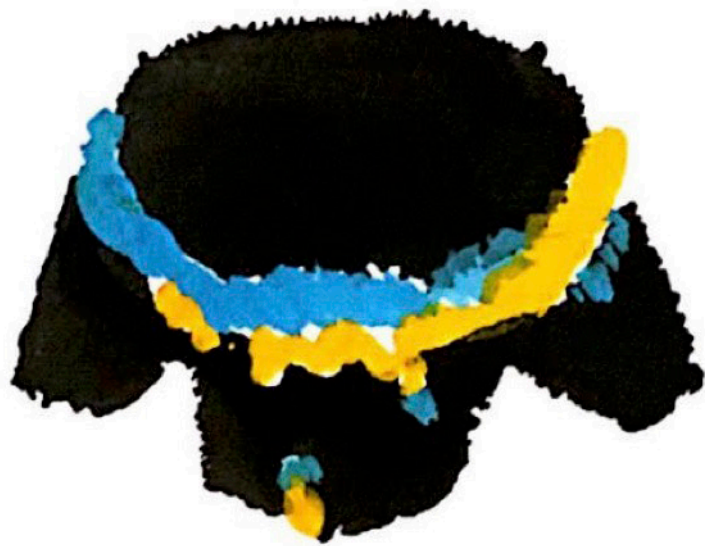
Las divinas plantas de los pés (Yvára pypyte)  
em meio a las trevas primigenias (pytũ yma mbytére)  
fez que se abrissem como flor (oguerojera)





### 3

el pequeño apyká redondo (Apyka apu 'a i)  
em meio a las trevas primigenias (pytũ yma mbytére)  
fez que se abrisse como flor (oguerojera)



## 4

La luz de la sabiduria (Yvára Jechaká Mba ´ekuaa)  
em meio a las trevas primigenias (pytũ yma mbytére)  
fez que se abrisse como flor (oguerojera)



el divino oye-lo-todo (Yvára rendupa)  
em meio a las trevas primigenias (pytũ yma mbytére)  
fez que se abrisse como flor (oguerojera)

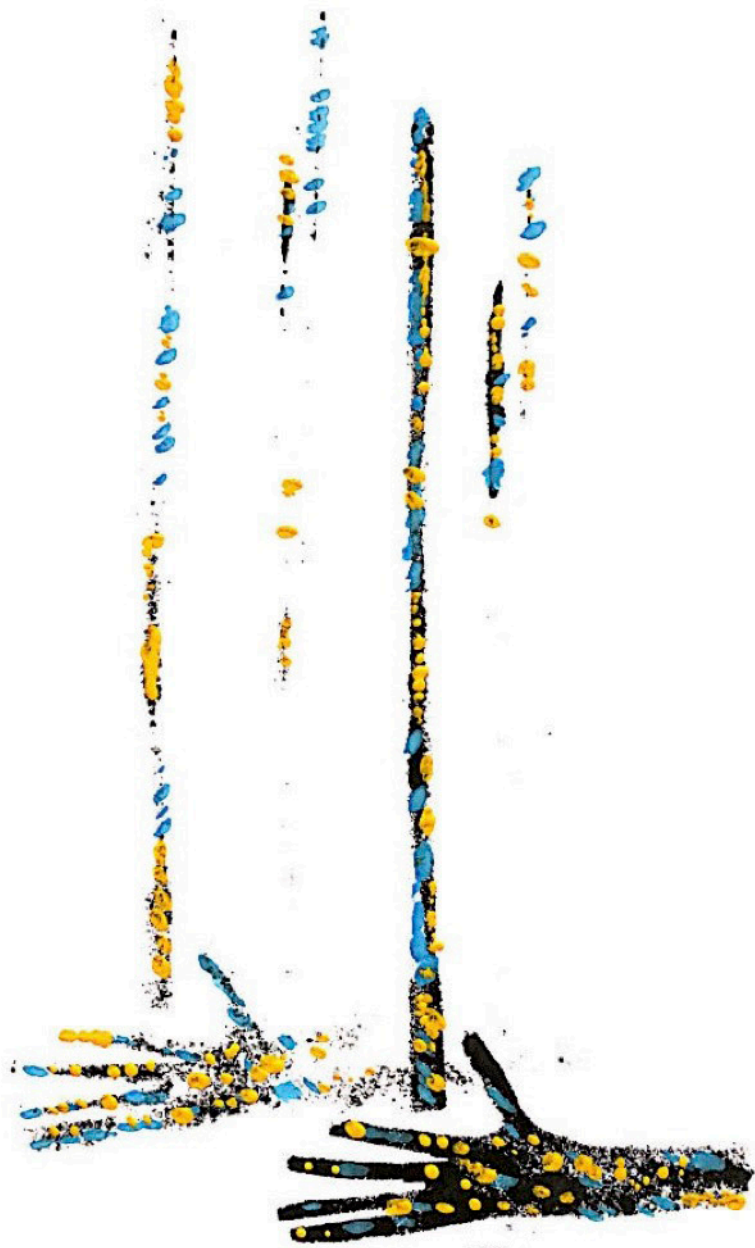


**6**

Las divinas palmas de las manos de céu con la vara-insignia (Yvára popyte, yvara 'i)  
em meio a las trevas primigenias (pytü yma mbytére)  
fez que se abrisse como flor (oguerojera)  
(...)

Las palmas de las manos de céu com los ramos floridos (Yvára popyte rakã poty)  
fez Ñamanduí que se abrissem como flores (Oguerojera Ñamanduí)  
em meio a las trevas primigenias (pytu yma mbyterê)





**7**

Do alto da cabeça de céu (Yvára apyre katu)  
as flores do adorno de plumas (jeguaka poty )  
eram gotas de rocío (ychapy recha)



**8**

em meio a las flores del adorno de plumas de céu  
(Yvára jeguaka poty mbytérupi)  
el pássaro primigenio, el colibri  
(guyra yma, Maino i)  
volava, revo(lete)ando  
(oveve oikovy)



**9**

La dona de las tinieblas

(Pytu ja)

es la Coruja

(Urukure'a i)



**10**

Nostro Pae Ñamandu, el primeiro

(Ñamandu Ru Ete tenondegua)

fez que se abrisse como flor uma palmeira indestrutíbellle nel futuro centro de la tierra

(Pindovy ombojera yvy mbyterãre)

Cinco palmeras eternas fez que se abrissem qual flor

(Pindovy petëi ñirui ombojera)

La morada terrenal está atada a las palmeras indestrutíbellles

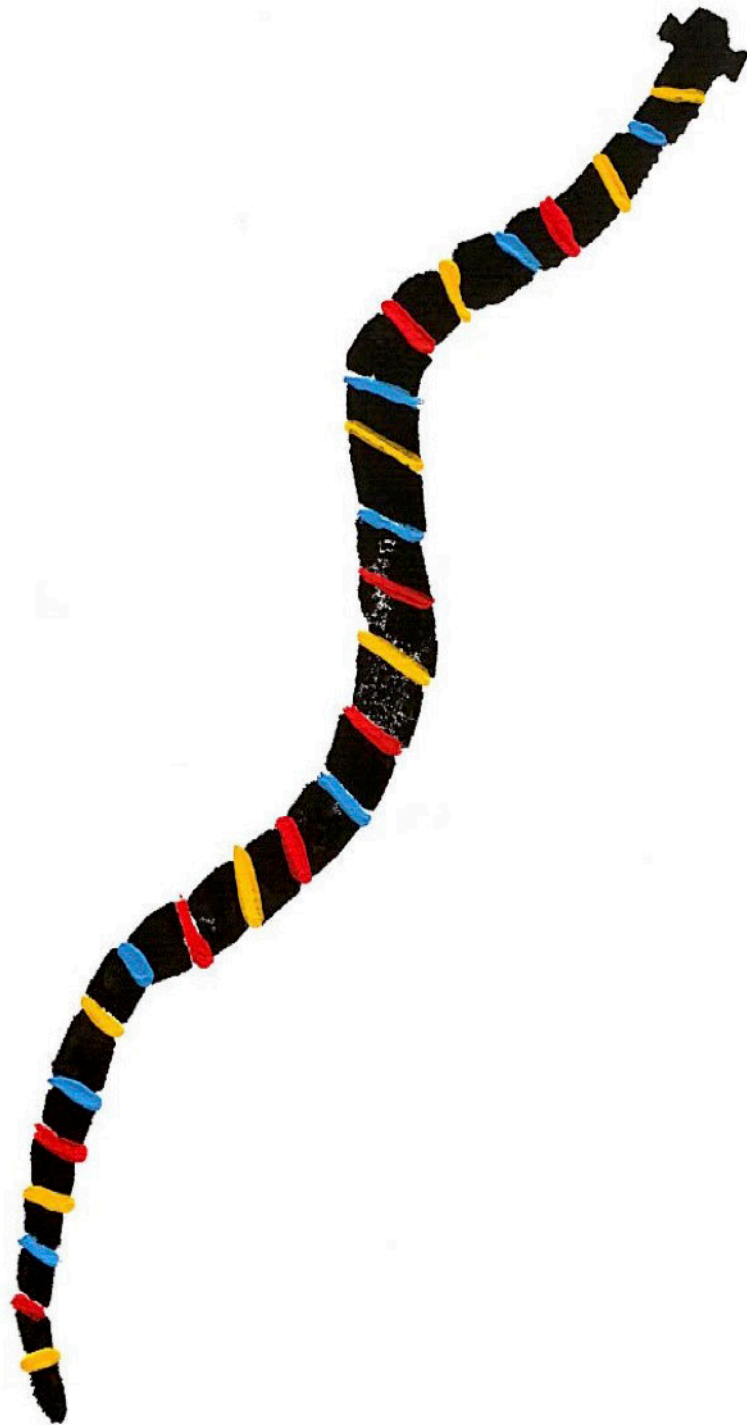
(Pindovyre ojejokua yvy rupa)





## 11

el primeiro (ypy) a ensuciar (mongy ´a)  
la morada terrestre (yvy rupa),  
la morada terrestre imperfecta (yvy rupa reko achy)  
fue la víbora originária (mboi yma ´i).



El primeiro ser que cantou (Ogueroñe ´e ypy i va ´ekue)  
en la morada terrenal de Nostro Primer Padre (Ñande Ru Tenonde yvy rupa)  
foi la pequena cigarra colorada (yrypa i, ñakyrã pytã i.)

La cigarra colorada originaria (yrypa yma)  
está en la perifería del paraíso de Nostro Padre.

La que está en la morada terrenal es apenas una imagem,  
una pálida cópia de la cigarra colorada (ñakyrã pytã i) original.



**13**

El gafanhoto verde (tuku parãã i)  
celebrou com seus ruídos (oguerochiri)  
la aparición de los campos (Ñuu oguero pararãã)

El gafanhoto verde (tuku parãã i)  
está en la perifería del paraíso  
de Nostro Padre (Ñande Ru yva rokárema oime)

El que está en la morada terrenal es apenas una imagem,  
una pálida cópia del gafanhoto original (tuku parãã i).

Aqui tudo era bosque (ka ´aguy meme araka ´e),  
dizem que non existia campo (ñuu jipói araka ´e).  
Para fazer que los prados se abrissem como flor,  
Ñande Ru enviou o Gafanhoto verde (tuku parãã i)



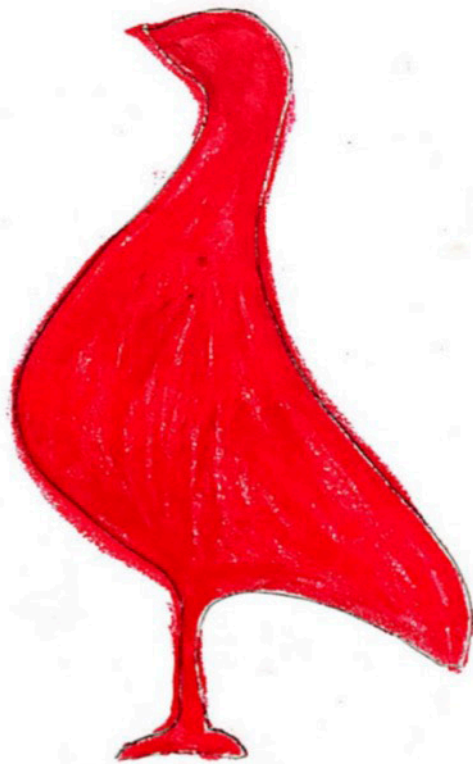
**14**

Quando aparecieron los campos (Ñuu ojekuaa i mavi)  
el primeiro ser a entoar neles seu canto (oguerofie ´endu ypy i va ´ekue)  
foi la perdiz colorada (inambu pytã).

La perdiz colorada (inambu pytã)  
está agora en la periferia del paraiso de Ñanderu.

La que está en la morada terrenal (inambu puytã)  
es apenas una imagen,  
una pálida cópia de la perdiz colorada (inambu puytã) original.





**15**

El primeiro a fazer buracos  
en la morada terrenal de Nostro Pae (Ñande Ru)  
fué el (tatu) tatu i.

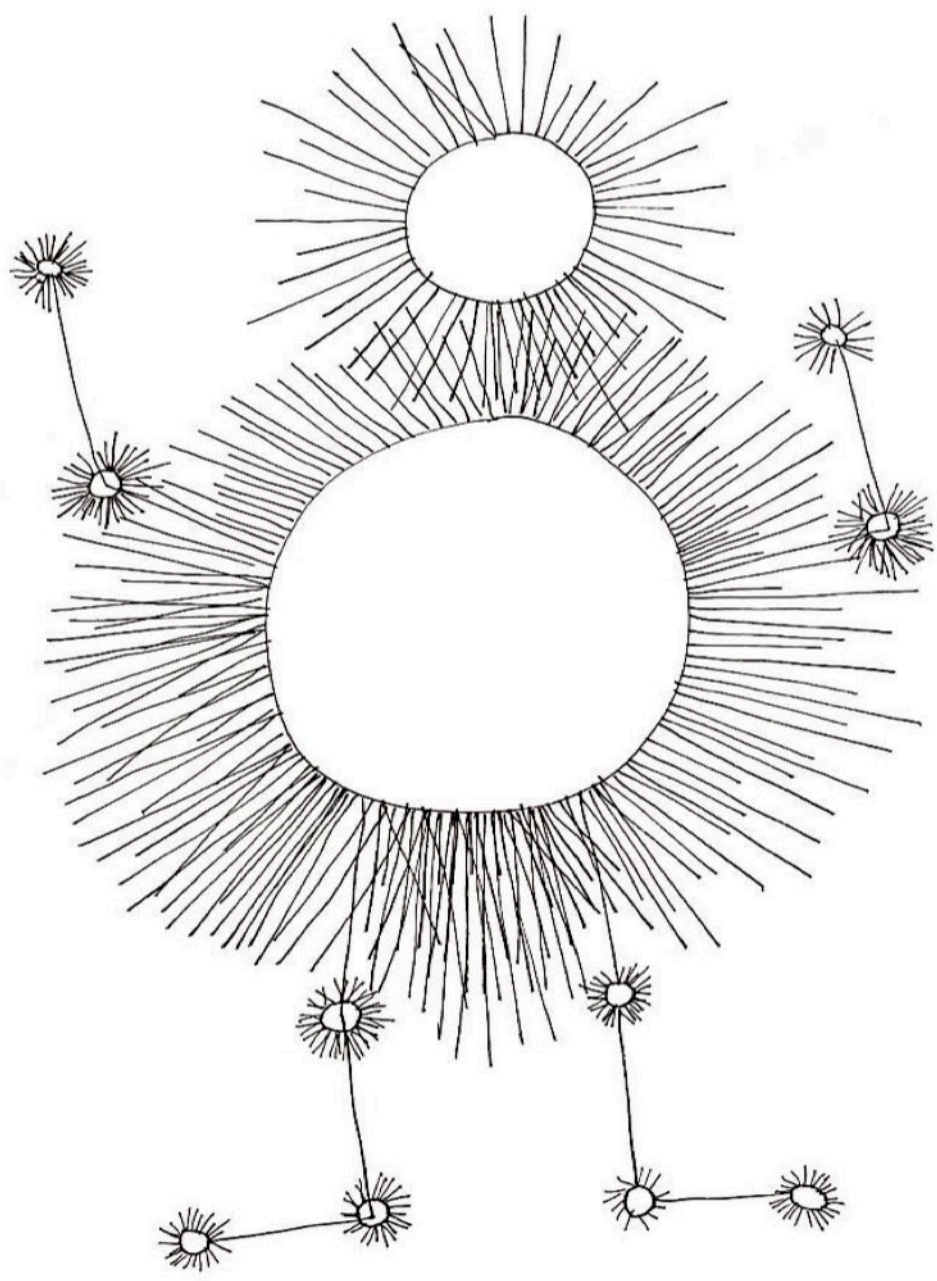
Ya no es el verdadero tatu (tatu'i)  
el que existe até hoje en la morada terrenal:

Este que está en la morada terrenal no es más que uma imagen,  
uma pálida cópia del tatu (tatu i) original.



**16**

El dono del amanecer  
es Nostro Pae Sol (Ñande Ru Kuaray)





# **Notas biográficas**

**Ana Teresa Hilário**

Ana Teresa Hilário é assistente de investigação na CHAM - Centro de Humanidades. É doutoranda na FCSHNOVA, com a tese *Rebanho de cãndidas cordeiras? Género, regulação e resiliência no Convento de Santa Mónica de Goa (1606-1734)*. Mestre em História Moderna e da Descoberta (FCSH-NOVA, 2016) tem, também, uma licenciatura em História (FCSH-NOVA, 2014). Os seus interesses científicos residem principalmente no estudo do século XVII, dentro das instituições políticas e religiosas portuguesas nas Índias e nos seus agentes. Atualmente, dedica-se ao estudo da história das mulheres no espaço conventual, o seu lugar nas sociedades coloniais e as suas experiências de vida e relações.

---

**Carina Infante do Carmo**

Professora Auxiliar da Universidade do Algarve. Membro do Centro de Estudos Comparatistas (Universidade de Lisboa). Tem estudado autores portugueses novecentistas, o movimento neo-realista e a escrita autobiográfica, em particular o género crónica. Entre as suas edições mais recentes registam-se *A Visagem do Cronista. Antologia de Crónica Autobiográfica Portuguesa - Séculos XIX-XXI* (2vols., 2018) e *A Noite Inquieta. Ensaio sobre Literatura Portuguesa, Política e Memória* (2020).

---

**Daniel Santos Tavares**

Daniel Tavares licenciou-se em Estudos Portugueses e Lusófonos pela Universidade do Minho, onde se doutorou com a tese *Do retrato poético: leituras interartísticas na poesia portuguesa contemporânea*. Reparte a sua atividade letiva entre a Universidade do Minho e Instituto Politécnico de Viana do Castelo e é investigador do Centro de Estudos Humanísticos, membro do grupo de investigação em Identidade(s) e Intermedialidade(s). Tem desenvolvido investigação em torno das questões do (auto)retrato, com especial enfoque, mais recentemente, a questões sobre o envelhecimento e a extinção.

---

**Danilo Bueno**

Danilo Bueno é Doutor e Mestre em Letras pelo Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Interessa-se, principalmente, pela pesquisa de poesia portuguesa e brasileira dos séculos XX e XXI. Coordenou cursos livres de literatura e oficinas de criação poética no Centro Cultural São Paulo (CCSP), no Espaço Haroldo de Campos de Poesia e no SESC-SP. Integrou o grupo de estudos NELLPE - Núcleo de Estudos das Literaturas de Língua Portuguesa e Ética.

---

**Douglas Diegues**

Douglas Diegues (b. 1965) nasceu do amor de uma mãe paraguaia e de um pai brasileiro no Rio de Janeiro, mas passou a sua infância e parte da sua adolescência nas fronteiras desconhecidas do Brasil e do Paraguai. É o autor de *Dá gusto andar desnudo por estas selvas: sonetos salvajes* (2002, Brasil), considerado o primeiro livro de poemas em português publicado no campo da literatura hispano-americana.



Com Eloísa Cartonera, publicou *Uma flor na solapa da miséria, El astronauta paraguayo* e a versão de bolso do *Triple Frontera Dreams*. Fundou Yiyi Jambo Cartonera, a primeira cartoneira paraguaia, em Asunción, onde viveu entre 2007 e 2010. Colaborou em várias publicações literárias no Brasil, Paraguai e Argentina, e organizou o livro *Kosmofonia Mbyá Guaraní* (2007) sobre a origem mítica do som e das palavras entre os Guaraní Mbyá. Em 2015 o seu livro *Tudo lo que você non sabe es mucho más que todo lo que você sabe* foi publicado em edições de brochura no Brasil, Chile, Peru, México, Argentina e Espanha simultaneamente. Os seus textos foram também publicados nas antologias *Los chongos de Roa Bastos* (Argentina) e *Neues vom Fluss: Junge Literatur aus Argentinien, Uruguay und Paraguay* (Alemanha).

---

### **Eduardo Jorge de Oliveira**

Eduardo Jorge de Oliveira é professor assistente de Literatura Brasileira no Departamento de Estudos Românticos da Universidade de Zurique. Ele é o autor de *A invenção de uma pele: Nuno Ramos em obras* (Iluminuras, 2018) e *Signo, Sigilo: Mira Schendel e a escrita da vivência imediata* (Lumme Editor, 2019).

---

### **Maria Barreto Dávila**

Doutorada em História dos Descobrimientos e da Expansão Portuguesa pela Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa. É investigadora do CHAM – Centro de Humanidades, onde atualmente é bolsista de pós-doutoramento com o projeto *Género, espaço e poder: representações da autoridade feminina na corte portuguesa (1438-1521)*. É investigadora no IELT – Instituto de Estudos de Literatura e Tradição onde colabora no projeto “Diálogos Portugueses”. Os seus principais interesses de investigação relacionam-se com a relação das mulheres e o poder, nos finais da Idade Média.

---

### **Michel Riadel**

Titular da “agrégation” de Letras, fez doutorado em literatura comparada (Paris X) e é hoje professor responsável do departamento de estudos lusófonos, diretor da UFR de Estudos ibéricos e latino-americanos de Sorbonne Université e membro do CRIMIC. Sua pesquisa volta-se para a literatura brasileira, as circulações literárias, questões de intertextualidade, recepção, transferência, tradução e regimes de conhecimento. Seleção bibliográfica: dossiê sobre a Literatura brasileira contemporânea, organizado com P. Rivas, *Europe*, 2005; catálogo bibliográfico *France-Brésil*, Paris, 2005; *Le corps et ses traductions*, organizado com C. Dumoulié, Paris, Desjonquères, 2008; *Caramuru, un héros brésilien entre mythe et histoire*, Paris, Petra, 2017 (2ª ed. revista). É também tradutor de Ana Cristina Cesar, Modesto Carone, José Almino, Milton Hatoum, João Guimarães Rosa, entre outros autores.

---

### **Nazaré Torrão**

Nazaré Torrão é doutorada em Literatura Comparada pela Universidade de Genebra, onde é responsável pela unidade de português desde 2012 e diretora da Cátedra Lídia Jorge (anteriormente Centro de Estudos Lusófonos) desde

2017. Leciona língua e literaturas em português na mesma universidade desde 1995. A sua pesquisa centra-se nas literaturas contemporâneas portuguesa, moçambicana e angolana. Desenvolve investigação sobre as questões da representação literária da identidade nacional e do devir histórico, sobre as poéticas do espaço e das migrações e sobre questões de género.

---

### **Patrick Santos Rebelo**

Patrick Santos Rebelo é estudante na Universidade de Zurique licenciado em Linguística Românica Comparada e Literatura Espanhola. Atualmente, é mestrando em Filologia Iberorromânica e prossegue os Estudos de Linguística Românica Comparada. Para além da sua atividade como tutor de língua e literaturas em português na Cátedra Carlos de Oliveira, é professor de português e alemão no ensino para adultos. Interessa-se, na literatura, pelas estratégias narrativas de subversão em grupos minoritários e marginalizados. No âmbito da linguística, dedica-se a aspetos de variação morfossintática, integrando um projeto universitário sobre a marcação diferencial de objeto nas línguas românicas (<https://www.rose.uzh.ch/de/forschung/forschungamrose/projekte/dom2.html>).

---

### **Raffaella Fernandez**

Raffaella Fernandez (UNILA) é pós-doutora em Estudos Culturais pela UFRJ (2020), autora de "A poética de resíduos de Carolina de Jesus", resultado de sua pesquisa de doutorado em Teoria e História da Literatura pela Universidade de Campinas (Unicamp). Organizou os três últimos livros de Carolina intitulados "Onde estaes felicidade?" (2014), "Meu sonho é escrever" (2018), "Clíris, poemas recolhidos" (2019) e "Casa de alvenaria" (2021). Atualmente compõe o conselho editorial da Companhia das Letras que está publicando as obras completas de Carolina Maria de Jesus. Pós-doutora em Estudos Culturais PACC/UFRJ. Doutora em Teoria Literária e História da Literatura IEL/UNICAMP. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/3796811335008149>

---

### **Sofia L. Borges**

Curadora e investigadora independente. O seu trabalho de investigação na área dos estudos culturais interessa-se pela análise das formas de construção do discurso no contexto das artes e da política contemporânea. Em particular, tem-se dedicado ao estudo dos processos de "violência lenta" nas estruturas sociais e das suas representações fotográficas e filmográficas, durante a ditadura portuguesa do Estado Novo. Licenciada em Artes Plásticas pela ESAD. CR, concluiu um mestrado em Ciências da Comunicação pela FCSH-UNL e outro em Fotografia pela London Metropolitan University. É igualmente detentora de um MPhil em Estudos Culturais pela Goldsmiths College. Colabora, desde 2018, com a Cátedra Lídia Jorge da Universidade de Genebra, nomeadamente enquanto curadora da respectiva revista *Língua-lugar*. É, desde 2022, co-directora e co-curadora do espaço Comité em Lisboa.







