

**As Representações da Morte na Prosa de
Stefan Zweig e de Manuel Laranjeira**

Donzília Alagoinha Felipe

**Tese de Doutoramento em Línguas, Literaturas e Culturas
- Estudos Literários Comparados -**

Fevereiro 2017

DECLARAÇÕES

Declaro que esta tese é o resultado da minha investigação pessoal e independente. O seu conteúdo é original e todas as fontes consultadas estão devidamente mencionadas no texto, nas notas e na bibliografia.

A candidata,

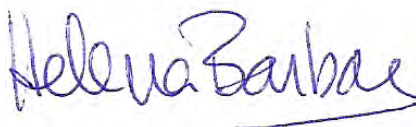


Donzília Alagoinha Felipe

Lisboa, 14 de Fevereiro de 2017

Declaro que esta tese se encontra em condições de ser apreciada pelo júri.

A orientadora,



Helena Maria Duarte Freitas Mesquita Barbas

Lisboa, 14 de Fevereiro de 2017

Tese apresentada para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Doutor em Línguas, Literaturas e Culturas, na especialidade de Estudos Literários Comparados, realizada sob a orientação científica da Professora Doutora Helena Maria Duarte Freitas Mesquita Barbas.

Aos admiradores e leitores de Manuel Laranjeira e Stefan Zweig,
em especial à Senhora Margarida Fonseca e seu marido Carlos Lêdo Fonseca.

AGRADECIMENTOS

Ao contrário daquilo que se costuma afirmar, não considero que a elaboração de uma tese seja um trabalho solitário - longo talvez, solitário nunca.

Afirmo isto com base na minha própria experiência enquanto doutoranda, pois muitas foram as pessoas, amigos, professores, intelectuais e conhecidos, que me influenciaram nas minhas escolhas e opções, e que de algum modo participaram na minha investigação.

Esta tese não poderia começar senão com um agradecimento especial a minha orientadora, a Professora Helena Barbas, pelo rigor científico, as sugestões, o estímulo e acima de tudo pela amizade.

Aos meus professores da Escola Secundária, Dr.^a Laura Ayres pelo apoio e amizade incondicional, que ainda hoje com eles mantenho.

A todo o corpo docente dos departamentos de Estudos Portugueses e Alemães da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, que de alguma forma contribuíram para o meu processo individual de metamorfose, cujos resultados têm vindo a ser demonstrado ao longo do meu percurso académico.

Em particular ao Professor Doutor Rolf-Jürgen Köwitsch sempre disponível para o esclarecimento de algumas dúvidas linguísticas de língua alemã, que surgiram no percurso da dissertação.

A todas as Bibliotecas Municipais de Lisboa e à Biblioteca da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, bem como à Biblioteca da Universidade de Letras de Lisboa, pela vasta gama de documentos e matérias, sem os quais esta pesquisa não teria sido possível. Em especial agradeço às funcionárias da Biblioteca Municipal Central pela constante disponibilidade e simpatia aliada a uma extraordinária competência profissional, e também à Biblioteca do Goethe Institut de Lisboa.

Queria registar a ajuda imprescindível no esclarecimento de algumas questões relacionadas com os métodos de pesquisa, em particular ao funcionário da Biblioteca do ID, Marcelo Monte.

Ao meu Centro de Investigação - o CICS.Nova - fico muito grata por ter aceite acolher esta minha dissertação, bem como pelo apoio prestado ao longo de todo este processo.

A todo o corpo de enfermeiras do departamento de Oncologia do Hospital de Santa Maria de Lisboa, que me ensinou que o mais importante da vida é a própria vida, agradeço o apoio dado durante os três anos em que fui voluntária desse serviço, com um abraço especial a todos os “meus” pacientes com quem tive e tenho ainda a honra de conviver.

A todos os meus amigos chegados (P.J, L.P, C.R, A.C, P.A, etc.) que me acompanharam neste percurso e acreditaram sempre no meu sucesso, bem como aos meus colegas de doutoramento com quem tive o prazer de conviver.

À Senhora Cândida Ribeiro e ao seu filho Diogo Ribeiro pela amizade e carinho demonstrados durante a minha estadia em Espinho.

À Senhora Margarida Fonseca e seu marido, o Senhor Carlos Lêdo Fonseca pelo afecto, amizade e disponibilidade total demonstrados durante as minhas visitas a Espinho, em particular por me terem cedido parte do seu espolio de fotografias do Espinho Contemporâneo de Manuel Laranjeira, por todo o apoio prestado, por colocarem a sua casa a minha inteira disposição e pelos interessantes debates e curiosidades sobre o autor Manuel Laranjeira que comigo partilharam.

Ao Doutor Flávio Laranjeira (neto de Manuel Laranjeira) pela disponibilidade quando da resolução do questionário por mim elaborado, e pela frutuosa troca de ideias em diálogo na casa de seu avô Manuel Laranjeira, que me ajudaram a esclarecer algumas dúvidas acerca do próprio autor.

À Senhora Maria Luísa Lamoso Laranjeira (viúva do neto de Manuel Laranjeira, por parte de Belmira Augusta de Sousa Reis), não apenas pela disponibilidade em responder ao meu questionário, mas por também me recebido em sua casa, pelas conversas sobre o seu familiar Manuel Laranjeira, e sobre o seu próprio marido Manuel Laranjeira (neto).

Ao Senhor Anthero Manuel Dias Monteiro pelo sábio esclarecimento de dúvidas acerca do autor Manuel Laranjeira, pela disponibilidade para responder ao questionário sobre o nosso autor, e por toda a simpatia e acessibilidade demonstradas durante a estadia em Espinho.

À Dona Aida Costa pela constante amizade e estímulo demonstrados ao longo dos anos de convivência.

À minha amiga Thalyta Barcelos pela celebre frase que sempre me fascinou e que tomei como espécie de adágio “*não é a idade que temos que interessa, mas sim aquilo que conquistámos até ela*”.

À minha amiga Ely Almeida Rist, pelo carinho e amizade sempre demonstrados ao longo dos anos de convivência.

Por fim, e sendo estes sempre os primeiros, quero agradecer o apoio e o amor incondicional dos meus pais, bem como o encorajamento e confiança permanentes, sem os quais esta dissertação não seria possível.

AS REPRESENTAÇÕES DA MORTE NA PROSA DE STEFAN ZWEIG E DE MANUEL LARANJEIRA

Donzília Alagoinha Felipe

RESUMO

PALAVRAS-CHAVE: Literatura Comparada, Narratologia, Stefan Zweig, Manuel Laranjeira, Narrativa epistolar, Epístola, Diário, Psicologismo, Morte, Depressão, Exílio, Sociedade, Suicídio, Figura feminina, Decadentismo, Modernismo, Portugal, Alemanha, Brasil, Literatura Portuguesa, Literatura Alemã, Cultura portuguesa, Cultura Alemã.

O objectivo principal desta dissertação é desenvolver uma análise comparativa, a partir da temática da morte, nas seguintes obras em prosa dos dois autores abaixo: *Brief einer Unbekannten* 1922, (*Carta de uma desconhecida*, 2008), *Angst*, 1920, (*O Medo*, 1965), *Vierundzwanzig Stunden aus dem Leben einer Frau*, 1927, (*Vinte e quatro horas na vida de uma mulher*, 2008), *Amok*, 1922, (*Amok*, 1961) do austríaco Stefan Zweig [1881- 1942)]; e *Dor Surda*, 1957, *Diário Íntimo*, 1957, e *Cartas*, 1943, do português Manuel Laranjeira [1877-1912]. Embora tendo vivenciado culturas diferentes (a portuguesa e a germânica), ambos partilharam o início do século XX e o terrível facto biográfico do suicídio. Começa-se este trabalho com uma contextualização biográfica e histórico-cultural da época em que viveram, e uma discussão sobre as respectivas biografias e bibliografias. Dado ambos terem recorrido aos géneros epistolar e diarístico, serão considerados os modos como neles foi usado evoluíram estes tipos de expressão. Será depois efectuada uma análise dos textos, de carácter narratológico, que terá em conta as estruturas narrativas, caracterização das personagens, os espaços, tempos, os modos e as vozes, e as marcas dos discursos. Procurar-se-á, a partir dos textos, descortinar as representações de forças antagónicas associadas às temáticas do amor e da morte, da opressão e liberdade, da solidão e da convivência, tópicos que traduzem a complexidade imagética do Homem, do cidadão, partilhada por estes dois pensadores e visionários. Consolida-se, assim, a partir das construções narrativas, um

pensamento crítico em torno das imagens literárias da morte, do suicídio e das figurações do feminino. Serão destacadas semelhanças e diferenças entre os aspectos psicológicos, sociais e históricos das respectivas literaturas e culturas, como se reflectem particularmente nas práticas de Zweig e Laranjeira, de modo a evidenciar uma linha de pensamento unificadora entre duas culturas tão diferentes quanto a portuguesa e a alemã.

THE REPRESENTATIONS OF DEATH IN THE PROSE WORKS OF STEFAN ZWEIG AND MANUEL LARANJEIRA

Donzília Alagoinha Felipe

ABSTRACT

KEYWORDS: Comparative Literature, Narratology, Stefan Zweig, Manuel Laranjeira, Epistolary Narrative, Epistle, Diary, Psychologism, Death, Depression, Fin-de-Siècle Society, Suicide, Female Figure, Decadence, Realism, Naturalism, Portugal, Germany, Brazil, Portuguese Literature, German Literature, Portuguese Culture, German Culture.

The main objective of this dissertation is to develop a comparative analysis of the representation of death in the following prose works of two authors: *Brief einer Unbekannten*, 1922, (*Carta de uma desconhecida*, 2008/ *Letter from an Unknown Woman*), *Angst*, 1920, (*O Medo*, 1965/ *Fear*), *Vierundzwanzig Stunden aus dem Leben einer Frau*, 1927, (*Vinte e quatro horas na vida de uma mulher*, 2008/ *Twenty-four hours in the life of a woman*), *Amok*, 1922, (*Amok*, 1961) by the Austrian author Stefan Zweig [1881-1942]; and *Dor Surda*, 1957 (novel), *Diário Íntimo* (intimate diary), 1957, and *Cartas*, 1943 (letters) by the Portuguese author Manuel Laranjeira [1877-1912]. Although they experienced different cultures (Portuguese and German), both shared the onset of the twentieth century, and the terrible biographical circumstance of suicide. This work begins with a biographical and historic-cultural contextualization of the time in which both lived, and with a discussion about their respective biographies and bibliographies. Given that both resorted to epistles and diaries, the ways in which these genres were employed and evolved will be considered. Subsequently, a narratological text analysis it will be carried out which will take into account plot structures, characters depiction, the use of spaces and times, modes, voices, and discourses. Furthermore, the texts will be delved to expose representations of antagonistic forces associated with the themes of love and death, oppression and freedom, solitude and coexistence, topics that convey and contribute to an image of human complexity, of the

citizen's dilemmas shared by these two thinkers and visionaries. Thus, starting from the works' analysis a critical thinking will be developed and consolidated around the literary images of death, suicide and feminine issues. The similarities and differences between the psychological, social and historical facets of their respective literatures and cultures will be emphasised as echoed particularly in the practices of Zweig and Laranjeira, in order to highlight a unifying train of thought between two cultures as diverse as the Portuguese and the German.

ÍNDICE

Introdução.....	2
Capítulo 1 - Contextualização dos Autores	6
1.1 - Breve informação biográfica	6
1.1.1 - Sobre Stefan Zweig.....	6
1.1.2 – Sobre Manuel Laranjeira.....	17
Capítulo 2 - Enquadramento Histórico-Literário	27
2.1 - O Espaço Cultural de Stefan Zweig (o Império Austro-Húngaro).....	33
2.2 - O Espaço Cultural de Manuel Laranjeira (Portugal).....	40
Capítulo 3 - O Estado da Questão	44
Capítulo 4 – Breve enquadramento teórico - Estudos Comparados.....	59
Capítulo 5 - O Epistolar e o Diário.....	62
5.1 - O Epistolar.....	62
5.2 - O Diário.....	75
5.3 - O epistolar e o diário em Zweig e Laranjeira	81
5.3.1 - A Carta na Narrativa	81
5.3.2 - As Cartas Biográficas	85
- Stefan Zweig	85
- Manuel Laranjeira	86
5.3.3 - Os Diários	90
Stefan Zweig.....	90
Manuel Laranjeira	91
Richard Strauss – episódio comum em Zweig e Laranjeira	93
Capítulo 6 - Breve análise comparativa narratológica	95
6.1 - Stefan Zweig.....	95
6.1.1 - Carta de uma desconhecida.....	95
6.1.2 - Vinte e quatro horas na vida de uma mulher	96
6.1.3 - O Medo	97
6.1.4 - Amok	99
6.2 – Manuel Laranjeira.....	101
6.2.1 - Dor surda.....	101
6.2.2 - Diário íntimo.....	103

6.3 - O(s) Título(s) das Obras	104
6.4 - Estruturas das narrativas.....	106
6.5 - Caracterização das Personagens	109
Dor Surda.....	118
Protagonistas.....	119
6.6 - Espaço(s) e Tempo(s)	122
6.6.1 – Os Espaços	122
6.6.2 - Tempos.....	126
6.7 - Modo(s) e Voz(es).....	131
6.8 - Marcas do Discurso	133
Capítulo 7 - A Representação da Morte em Zweig e Laranjeira	136
7.1 - A Morte	136
7.2 - O Suicídio.....	144
7.2.1 - Os suicídios de Stefan Zweig e Manuel Laranjeira	151
7.3 - As Representações da Morte nas obras	156
Capítulo 8 - Representações do «Eu» e Imagens da «Mulher».....	167
8.1 - O Amor.....	167
8.2 - Família e maternidade	170
8.3 - Figuras femininas no universo epistolar.....	172
8.3.1 - Essências e aparências	174
Bibliografia.....	187
Dos autores	187
Fílmica e teatral	189
Jornais e Revistas.....	189
Obras de constelação	190
Obras críticas e biográficas.....	191
Obras teóricas	193
De consulta	200

ANEXOS

Introdução

Stefan Zweig [1881-1942] e Manuel Laranjeira [1877-1912] foram escritores que vivenciaram a época finissecular, e terão partilhado sentimentos de angústia e depressão que culminaram nos suicídios individuais, pese embora terem pertencido a culturas diferentes - a germânica e a portuguesa.

Deste modo, o objectivo da presente dissertação será efectuar um estudo comparativo sobre a temática da morte em textos em prosa de Stefan Zweig e de Manuel Laranjeira, a partir de uma abordagem narratológica. Terá por intuito compreender as estratégias literárias usadas por ambos para uma representação literária do suicídio. Outro desígnio a atingir será a caracterização dos elementos figurativos dos respectivos imaginários da morte, pretendendo assim contribuir para o conhecimento dos ideais, pensamentos e sentimentos predominantes nas sociedades e épocas em que os autores se inserem, por forma a consolidar uma linha unificadora de duas culturas tão diferentes, mas ambas europeias.

Stefan Zweig é descrito como apresentando uma personalidade cosmopolita curiosa, cativante, de sensibilidade e humanismo extremos, procurando sempre o pacifismo, apesar de também oscilar para o pessimismo e desalento – traços visíveis nas suas obras, destacando que os humilhados, os fracos, os marginalizados pela sociedade se podem vir a revelar verdadeiros heróis do destino que lhes cabe, transmitindo coragem, alento e justiça na forma como se julga o próximo. Manuel Laranjeira também tem preocupações sociais, mas de outro calibre, defendendo a melhoria das condições de vida de um povo (tão básicas como a alfabetização) - a sua obra revela-se produto da linha que começou no Romantismo passou pelo Naturalismo e culmina no Decadentismo. Sendo médico, a personalidade do escritor acusa o pendor científico, com atitudes polémicas quanto à sociedade e política da época. Demonstra singularidades no conjugar perfeito do sentimento pessoal com a realidade circundante. Apesar de fragmentária, a sua obra é plena de essência sobre o profundo da alma portuguesa, que neste escritor se revela no sucumbir à amargura das circunstâncias da vida, por se enquadrar num contexto do decadentismo finissecular.

O tecido narrativo em ambos autores é o lugar de revelação dos ideais, dos pensamentos, das crises de tédio e solidão, características da época em que viveram e das respectivas culturas. Por conseguinte, num percurso breve serão abordadas informações sobre as respectivas vidas [Capítulo 1.1], evidenciando os episódios pessoais importantes

que mais marcaram os autores. Relevantes serão também as características das diferentes culturas, das sociedades e os factos históricos que vivenciaram nas épocas e nos diferentes países em que viveram [Capítulo 2].

Tanto Laranjeira quanto Zweig, ao longo das suas vidas, debruçaram-se sobre o tema da morte, que exprimiram de diferentes maneiras nas suas obras, tendo acabado por pôr termo às suas existências pelo suicídio. Em ambos as vivências e escritos foram objecto de variadas críticas literárias que não ignoram os suicídios, levando a que, no caso de Zweig, se tenham tornado indissociáveis. Será assim elaborada a discussão bibliográfica apresentando o estado da questão relativamente aos dois autores [Capítulo 3]. Dado existir relativamente pouca literatura crítica sobre Manuel Laranjeira, foram realizadas entrevistas a familiares ainda vivos, e elaborados questionários dirigidos, com o objectivo de colmatar aquele défice de informação

A metodologia utilizada neste estudo foi comparativa e a análise fundamentou-se nos princípios da Narratologia de Mikhail Bakhtine [1895-1975], Roland Barthes [1915-1980], Gérard Genette [n.1930]. Vai também apoiar-se noutras ciências como a Sociologia de Émile Durkheim [1858-1917], a Psicologia e Psicanálise de Sigmund Freud [1856-1939], as Ciências Cognitivas de um António Damásio [n.1944]. Os percursos desta Literatura Comparada [Capítulo 4] serão tema de um breve enquadramento.

As obras em prosa de Stefan Zweig são narrativas que se apresentam sob a forma epistolar, em novela, romance e ensaios; enquanto em Manuel Laranjeira se exibem como cartas, uma novela, peças dramáticas e transcrição de um diário. Deste modo, apresentam semelhanças e diferenças nos seus discursos que serão analisados. Será realizada um breve historial dos géneros referidos, tendo em conta as respectivas problemáticas e tradições comuns, bem como as características e as especificidades de cada um [Capítulo 5]. O discurso epistolar será analisado quer no tecido narrativo [Capítulo 5.3.1], quer nas cartas biográficas [Capítulo 5.3.2], bem como o registo diarístico de ambos autores [capítulo 5.3.3].

Procede-se depois à desmontagem e a análise narratológica das obras de Stefan Zweig e de Manuel Laranjeira. Começa-se com uma breve paráfrase das novelas [Capítulo 6.1 e 6.2], para passar à importância dos títulos das obras [Capítulo.6.3], à complexidade das estruturas narrativas detectadas [Capítulo 6.4.], a caracterização das protagonistas [Capítulo 6.5], dos espaços e dos tempos [Capítulo 6.6], os modos e as vozes [Capítulo 6.7], as marcas do discurso [Capítulo 6.8], sempre agrupados por concordâncias ou discordâncias. Neste

âmbito será feito o inventário de elementos existentes nos textos – objectos, situações e sucessão de acontecimentos – usados para revelar as emoções das personagens e, conseqüentemente representar aquelas emoções perante o leitor (objectivo correlativo de T. S. Eliot [1881-1965]). As formas de enunciação dos sentimentos e vivências das personagens em épocas diferentes permitirão revelar como se desviam (ou se aproximam) os registos das respectivas marcas emocionais.

A morte é uma temática muito recorrente na Literatura Mundial. Expande-se às mais diversas áreas abarcadas pelo intelecto humano, desde a Filosofia à Ciência. Além de constar como um factor marcante no quotidiano de muitos artistas e intelectuais da época em que os escritores viveram, encontra-se muito praticada sob a forma de suicídio. A temática da morte trespassa assim a obra de ambos autores e, ao aliar-se ao facto biográfico do suicídio, adquire uma dimensão proléptica que não se pode ignorar. Deste modo, após um breve enquadramento teórico sobre a simbologia e significado da morte e do suicídio na Literatura [Capítulo 7.1 e 7.2] serão enumeradas as diferentes formas de representação da morte nas obras dos autores, acompanhada de uma comparação e reflexão interpretativa [Capítulo 7.3]. Será também analisada a morte biográfica através da interpretação dos registos bibliográficos [Capítulo 7.2.1].

A representação do feminino através das personagens é também recorrente nas obras de ambos escritores. Por conseguinte, serão discutidas as contribuições para o imaginário feminino, para a construção da personalidade das personagens, e por sua vez, uma possível contaminação dos escritores. Para o demonstrar será abordado como o amor é sentido e vivenciado pelas personagens [Capítulo 8.1], como é encarada a vida familiar nas suas conjugações e formas singulares como a maternidade [Capítulo 8.2], as mulheres representadas no registo diarístico de Manuel Laranjeira e no universo epistolar [Capítulo 8.3], os jogos entre as essências e aparências nas personagens femininas das obras dos escritores [Capítulo 8.3.1].

Por fim será realizada uma avaliação da análise comparativa de ambos autores, bem como na representação da morte e na figuração do feminino, constatando o que existe em comum nas sensibilidades de ambos e o que os distancia [Conclusão], demonstrando as singularidades das culturas alemã e portuguesa no final do século XIX e primeiro quartel do século XX.

Como nota, refere-se ainda que, no que respeita às citações das obras originais de Stefan Zweig só as que apresentavam extensão suficiente, ou poderiam suscitar duplicidades de sentido, foram transcritas do original em alemão. Com base nas cartas escritas pelo autor, o nome da primeira mulher de Zweig será grafado Friderike. Por último importa ainda referir que esta dissertação não adopta as normas ortográficas do AO90.

Capítulo 1 - Contextualização dos Autores

1.1 - Breve informação biográfica

1.1.1 - Sobre Stefan Zweig

Stefan Zweig [1881-1942], escritor austríaco, nasceu no dia 28 de Novembro de 1881 na rua Schottering n.º 14. Era o segundo filho de uma família judaica influente na sociedade vienense. O pai, Moritz Zweig [1845-1926] trabalhava como fabricante de têxteis da Boémia e a mãe, Ida Zweig [1854-1938], nascida em Brettauer, era doméstica.

Frequentou a escola primária «*Werdertorgasse*», prosseguindo os estudos na «*Maxiliangymnasium*», actualmente designada por «*Bundesgymnasium 9*», «*Wasagasse*», e depois na «*Wasa-Gymnasium*». Foi por esta época que se iniciou na escrita de poemas, alguns publicados nas revistas literárias *Deutsche Dichtung* e *Die Gesellschaft*, em resultado do seu entusiasmo pela obra de Rainer Maria Rilke [1875-1926] *Mir zur Feier (Pour ma joie)*¹.

Durante a infância e adolescência Zweig não se preocupava com o desporto nem com as actividades ao ar livre. Contudo gostava de visitar recantos pitorescos onde procurava identificar as espécies de plantas e as flores, revelando o início de uma paixão pela Botânica. Assim como alguns dos seus amigos começou a coleccionar autógrafos, manuscritos e a visitar museus, demonstrando o início da aptidão para o culto das grandes personalidades da História de um futuro biógrafo. Ainda, nos seus tempos livres, lia peças teatrais de Ibsen [1828-1906] e as obras dos grandes mestres da Literatura².

Em 1900 Zweig começou a estudar nas faculdades de História e Filosofia, que na época eram designadas de Histórico-filosóficas, da Universidade de Viena. Mais tarde vai para Berlim onde, quatro anos depois, defendeu uma tese sobre Hippolite Taine [1828–

¹ Richard, Lionel. “Chronologie” in *Le Magazine Littéraire*. n.º 486, Maio 2009, pp. 56.

² Lafaye, Jean-Jacques. *O Provir da Nostalgia*. (Trad. Clara d’Ovar), 1ª ed., Porto, Campo das Letras, 2007, pp. 24.

1893]³. Foi nesta altura que publicou o seu primeiro livro, uma colectânea de poemas escritos na juventude, *Silberne Saiten (Cordas prateadas)* (1901, Schuster & Loeffler, Berlim). No ano seguinte colaborou para o caderno cultural da *Neue Freie Presse* em Viena com o conto *Die Wanderung (A caminhada)*. Também publicou uma antologia das melhores traduções dos poemas de Paul Verlaine [1844-1846], (Schuster & Loeffler, Berlim), bem como os poemas em prosa de Charles Baudelaire [1821-1867] traduzidos por Zweig e Camill Hoffmann [1878-1944], que saíram com um prefácio de Zweig. Durante o Verão viajou para a Bélgica onde se deu o primeiro encontro com o poeta Émile Verhaeren [1855-1916] que admirava desde a sua juventude:

Com Verhaeren, descobre uma espécie desconhecida de artistas: simples, pobres e às vezes cómicos, amantes de boa mesa e de sentimentos autênticos, animados de uma grande força vital, ardentes no amor. Zweig tem um «*coup de foudre*» admirativo: Verhaeren abre-lhe os olhos sobre uma fecunda paisagem humana e perspectivas ambiciosas. Stefan visitá-lo-á todos os anos, traduzirá a quase totalidade da sua obra, fará levar à cena as suas peças nos teatros da Áustria e da Alemanha e é dele a primeira biografia que publica. Perto do poeta belga, tem a sensação de descobrir o mundo na sua força positiva. Livrar-se de um ego avassalador para exaltar o mundo moderno em movimento, a fraternidade, a força natural, aderir plenamente ao seu tempo, encorajar o nascimento deste novo mundo industrial, deixar de ser prisioneiro das palavras!⁴

No princípio do século XX o drama antigo estava na moda. Em 1907, Stefan Zweig escreveu a sua primeira peça de teatro, *Tersites - Ein Trauerspiel (Tersites – um drama em verso)* na qual: «*o herói marginal da mitologia [...] reúne em si um pensamento mau, um olhar sem concessão sobre as pessoas, uma fealdade aterradora, um medo instintivo e um desejo obsessivo da Mulher*»⁵. O autor revelou maior interesse pela: «*intensidade dos fenómenos do que a realidade dos actos: mais do que a injúria, a ferida secreta que a inspira e o pedido de amor mais que o delirante sarcasmo*»⁶.

³ Hippolite Taine foi um filósofo, crítico e historiador francês, expoente do positivismo francês do século XIX. De acordo com os princípios do positivismo, aplicou a metodologia científica ao estudo das ciências Humanas, procurando uma interpretação dos factos humanos a partir de três principais condicionantes: a raça (a hereditariedade), o meio ambiente e o momento. Viajou pela Europa (Inglaterra, Itália, Alemanha e Países Baixos) onde reuniu diversas informações para os seus trabalhos de investigação. Este pensador afirmava que, através da literatura, se pode entender a psicologia do escritor bem como a personalidade herdada (família e contexto social), a influência da sociedade, do contexto político e histórico do momento em que o escritor escreve a obra. <http://www.britannica.com/biography/Hippolite-Taine> [Acedido em Novembro 2014].

⁴ *Ibid.*, pp. 45.

⁵ *Ibid.*, pp. 49.

⁶ *Ibid.*

Após a leitura parcial de uma obra do escritor Romain Rolland [1866-1944], que saíra numa revista parisiense, entendeu que precisava de o conhecer pessoalmente e escreveu-lhe uma carta de admiração; daqui nasce uma proveitosa amizade e correspondência⁷, que durará cinco anos até ao primeiro encontro. Veio depois a traduzir obras de Rolland e a escrever a respectiva biografia.

A paixão pela multiplicidade dos sentimentos humanos fá-lo interessar-se pelas teorias psicanalíticas de Sigmund Freud [1856-1939] logo em 1901. Este, tal como antes Roman Rolland, ter-se-á tornado um mentor para Zweig, trocando confidências mútuas através de uma profusa correspondência sobre as respectivas obras e as de outros intelectuais da época.

Nos anos que antecederam a primeira Guerra Mundial, Zweig apreciou viajar e conhecer novas culturas. Deslocou-se tanto pela Europa como pela América, pelo norte de África, o Extremo Oriente e a Índia. Tal como Alberto Dines comenta: «*sente-se livre para périplos mais longos, sem roteiro, nem data para voltar. Primeiros exercícios de um 'caçador de almas' [...] as incursões às bibliotecas, museus, cafés e grupos literários armam uma rede de amizades que se articula com as de Viena e Berlim*»⁸. Em 1912 conheceu Friderike Maria von Winternitz [1882-1971], uma mulher casada, mas que mais tarde se viria a tornar sua esposa e com quem compartilharia sua vida literária. Será Friderike quem irá providenciar a compilação de toda a obra documental de Zweig após a sua morte.

Admirativa e respeitosa, ela apaixonara-se por ele totalmente. Após o nascimento das suas filhas, von Winternitz, um homem fraco e dissipado, aborrece - profundamente; a mulher não encontra apoio senão ao lado do sogro, uma personalidade da vida literária vienense. Desde sempre apaixonada pelas artes e pelas letras, sente-se pressionada entre os seus deveres de mãe e uma insaciável curiosidade de espírito que a leva ao encontro das pessoas e das coisas. Para satisfazer as duas exigências, Frederike desenvolve rapidamente um carácter fora do comum, que lhe permite fazer face à situação material em que o marido a deixara. Cuida das filhas, que leva para várias estações termais, arranjando ainda tempo para escrever um artigo sobre *A mansão à Beira-mar* (peça de Stefan Zweig), críticas literárias, traduções de poesia e o esboço de vários romances. Mais velha dois anos, Frederike conhece melhor a vida do que

⁷ Anexo I - Figura 1. Carta de Stefan Zweig a Romain Rolland datada de 12 de Fevereiro de 1911, pp. i. Beck, Knut *et al.* *Stefan Zweig, Briefe 1914-1919*. 1ª ed., Frankfurt am Main, S. Fischer Verlag, 1998, pp. 226.

⁸ Dines, Alberto. *Morte no Paraíso - A Tragédia de Stefan Zweig*. 3ª ed. Rio de Janeiro, Círculo de Leitores, 2004, pp.109.

Stefan. Tem uma força interior de que ele não suspeita: ele é intuitivo e feminino, ela mulher e resoluto⁹.

Ainda no mesmo ano, ao escrever a peça dramática em um acto *Der verwandelte Komödiant - Ein Spiel aus dem deutschen Rokoko* (*O comediante transformado – Um jogo com o Rococó alemão*) e o drama *Das Haus am Meer - Ein Schauspiel in zwei Teilen* (*Uma casa à beira-mar – Um drama em duas partes*), ambos encenados em Viena nesse ano, Zweig consegue o seu primeiro sucesso como autor dramático. Como Dines comenta: «ambas em versos, mas em estilos diferentes, revelam um autor capaz de armar e manejar tramas, desenvolver personagens e explorar o confronto das vontades»¹⁰.

Em 1913, a novela *Brennendes Geheimnis* (*Segredo Ardente*) é editada pela Insel em Leipzig. Inicia a sua pesquisa nas biografias de homens ilustres da História e da Literatura universais, que mais tarde virá a escrever e publicar. Em 1914, com o início da I Guerra Mundial, trabalhou no Arquivo de Guerra juntamente com diversos escritores - Rainer Maria Rilke [1875-1926], Franz Werfel [1890-1945] e Hermann Bahr [1863-1934], entre outros¹¹. A Guerra transforma-o num homem pacifista e apertado, a promover os valores humanistas e a visão de uma Europa mais unida – sendo este o primeiro marco na orientação da linha literária de Stefan Zweig:

Dito isto, pode-se afirmar que existem grandes diferenças entre a psicologia de quem escreve romances e daqueles que escrevem biografias. A pesquisa literária pura é sem dúvida, mais intensa nele no período que antecede a Primeira Guerra Mundial, quando encadeia a redacção de novelas e peças de teatro a um ritmo frenético. Porém, depois da Grande Guerra, sentiu-se dividido entre o desejo de criar uma obra de arte com um forte poder de irradiação semelhante à da obra *Jean-Christophe* de Romain Rolland. Foi na biografia que justamente encontrou o género que lhe permitiria escrever os livros que ele queria que fossem «como pão». Dito de outro modo: livros oferecidos para degustação universal, escritos numa linguagem límpida, quase cristalina, que todos os leitores, mesmo os menos livrescos, pudessem apreciar.¹²

⁹ Lafaye, Jean-Jaques. *Op. Cit.* pp. 64-65.

¹⁰ *Ibid.*, pp. 111.

¹¹ Anexo II - Fotografia 1. Herman Bahr e Romain Rolland em casa de Stefan Zweig em Salzburg, 1923, pp. ii. Renoldner, Klemens; Fritz Elisabeth. *Stefan Zweig «Ich habe das Bedürfnis nach Freunden» (Erzählung, Essays und unbekanntes Texte)*. 1ª Auflage, Wien, Styria Premium, 2013, pp. 164.

¹² Lafaye, Jean-Jaques. Le panthéon des exceptions: «Cela dit, il existe bien sûr de fortes différences entre psychologue qui écrit des romans et celui qui écrit des biographies. La recherche littéraire pure a sans doute été plus intense chez lui jusqu'à la Première Guerre mondiale, où il enchaîne la rédaction de nouvelles et des pièces de théâtre à un rythme effréné. Mais, après la Grande Guerre, il a été tenaillé par le désir de créer une œuvre d'une force d'irradiation populaire comparable à celle du Jean-Christophe

Em 1917 publicou um drama de temática pacifista, *Jeremias - Eine dramatische Dichtung in neun Bildern* (*Jeremias - Poema dramático em nove cenas*, Insel, Leipzig) e realizou encontros com escritores e intelectuais da época tais como Hermann Hesse [1877-1962], James Joyce [1882-1941], Fritz von Unruh [1885-1970], além de ter estabelecido novas amizades com um grupo pacifista de Genebra.

Dois anos mais tarde, em 1919, muda-se para Salzburgo, na Áustria, para a sua *Kapuzinerberg*¹³ e inicia um longo período de trabalho de criação literária. Tal só terminou em 1934, com a mudança de residência para Londres, devido à atmosfera pré-nazista com a subida de Hitler ao poder político. Durante este tempo, publicou várias obras, como *Émile de Rosseau*, 1919 (Kiepenheuer, Potsdam), *Drei Meister – Balzac, Dickens, Dostojewski* (*Três Mestres - Balzac, Dickens, Dostoievski*), 1920, (Insel, Leipzig), *Dostoiévski: romances e novelas*, com o prefácio de Zweig, 1921, (Insel, Leipzig), a novela *Amok*, 1922, (Insel, Leipzig)¹⁴, *Der Kampf mit dem Dämon. Hölderlin – Kleist – Nietzsche* (*A Luta com o Demónio - Hölderling, Kleist, Nietzsche*) 1925 (Insel, Leipzig), bem como a segunda série de *Construtores do Mundo*; a novela *Verwirrung der Gefühle* (*Confusão de Sentimentos*) 1926, (Insel, Leipzig); *Sternstunden der Menschheit* (*Momentos estelares da Humanidade*), 1927, (Insel, Leipzig) e *Marie Antoinette. Bildnis eines mittleren Charakters* (*Maria Antonieta – Retrato de uma personalidade central*), 1932, (Insel, Leipzig).

Uma das ficções mais conhecidas foi *Vierundzwanzig Stunden im Leben einer Frau*, (*Vinte e quatro horas na vida de uma mulher*), 1922, novela que Freud considerou uma obra-prima afirmando que Zweig: «*mesmo sem conhecer as técnicas psicanalíticas, utilizava-as literariamente de forma perfeita*»¹⁵. Esta obra foi um dos maiores triunfos de Stefan Zweig, tendo sido traduzida em trinta e três idiomas e produzidas seis versões cinematográficas. Outra peça dramática, *Das Haus am Meer* (*Uma Casa à beira-mar*), 1912, já referida,

de Romain Rolland. C'est dans la biographie qu'il a justement trouvé le genre qui lui permettrait d'écrire des livres dont il voulait qu'ils fussent «comme du pain». Autrement dit, des livres offerts à une dégustation universelle, écrits dans une langue limpide, presque cristalline, que tous les lecteurs, même les moins livresques, pourraient apprécier » in *Le Magazine Littéraire*, n.º 486, Maio 2009, pp. 67. (Tradução nossa).

¹³ Anexo III - Fotografia 2. Casa em Salzburg, no Kapuzinerberg, onde Stefan Zweig viveu (1919-1935), pp. iii. <http://www.casastefanzweig.org> [Acedido em Novembro 2014]

¹⁴ Uma das mais conhecidas obras de ficção, cento e cinquenta mil exemplares em edições sucessivas e traduzida em trinta e cinco idiomas. Foi representada em cinco versões cinematográficas, sendo a primeira realizada em 1927, na Rússia. in Dines, Alberto, *Op. Cit.* pp. 161-162.

¹⁵ Dines, Alberto. *Op. Cit.* pp. 165.

também foi transformada em filme, em 1924. Porém, as obras que bateram o recorde de versões cinematográficas são *24 Horas da Vida de uma Mulher* (dirigido por Robert Land em 1931)¹⁶, *Carta de uma Desconhecida* (dirigido por Max Ophüls em 1948)¹⁷ e *Uma Partida de Xadrez (Schachnovelle)* adaptado para *O último obstáculo*, realizado por Gerd Oswald em 1960.¹⁸

Para Zweig foi o auge da sua vida, onde tanto a nível pessoal, como literário, tudo fluía generosamente nutrindo a sua alma de escritor:

O nome de Zweig atrai a presença, na Kapuzinerberg, de um impressionante número de artistas, músicos, escritores oriundos de toda a Europa. É íntimo dos mais brilhantes espíritos do seu tempo. Não há cidade na Europa onde não tenha um amigo, um editor, onde um grande colecionador não queira consultá-lo. [...] Troca de boa vontade impressões com responsáveis políticos e directores de teatros, brinda ao sucesso dos seus colegas de letras! [...] Aquele que é louvado pela sabedoria e pela força da sua compreensão não precisa de falar para ser entendido, o seu olhar é mais eloquente e Zweig sabe-o bem. Adapta-se a cada um dos seus interlocutores com grande versatilidade intelectual.¹⁹

Em 1929 edita *Joseph Fouché* (Insel, Leipzig) e, em 1931, *Marie Antoinette - Bildnis eines mittleren Charakters* (*Maria Antonieta e a Cura através do Espírito*), bem como ensaios sobre Mesmer, Mary Baker-Eddy e Freud. Após uma revista feita à sua casa na Áustria por apoiantes do Nazismo, cessou o contrato com a editora e apressa a mudança para Bath²⁰, em Inglaterra²¹, devido ao aumento da influência nazi na sociedade vienense.

Em Inglaterra conhece a mulher que viria a ser a sua segunda esposa - após o divórcio, em 1937 de Friderike - a refugiada Charlotte Elizabeth Altmann [1908-1942], que ironicamente havia sido escolhida pela sua mulher para sua secretária. Este período da sua

¹⁶ [https://en.wikipedia.org/wiki/24_Hours_in_the_Life_of_a_Woman_\(1931_film\)](https://en.wikipedia.org/wiki/24_Hours_in_the_Life_of_a_Woman_(1931_film)) [Acedido em Janeiro 2015].

¹⁷ <http://www.adorocinema.com/filmes/filme-2681/> [Acedido em Janeiro 2015].

¹⁸ <http://www.casastefanzweig.org/> [Acedido em Janeiro 2015].

¹⁹ Lafaye, Jean-Jaques. *Op. Cit.* pp. 114-115.

²⁰ Cidade inglesa, situada no sudoeste de Inglaterra, no condado de Sommerset, cerca de hora e meia de comboio, de Londres (156 km. de distância), perto de Stonehenge. É uma pequena cidade pitoresca, com várias referências romanas como as termas e a ponte sobre o rio Avon, e ainda local de nascimento e escrita de Jane Austen [1775-1817]. É considerada Património Cultural pela UNESCO. <http://www.viagempelomundo.com/2011/04/o-que-fazer-em-bath-inglaterra-roteiro-de-1-dia.html>. [Acedido em Janeiro 2016].

²¹ Anexo IV – Fotografia 3. Casa em Bath (Inglaterra), onde Stefan Zweig morou de Setembro 1939 a Junho 1940, antes de fugir para o Brasil, via Nova York, pp. iv. <http://www.casastefanzweig.org> [Acedido em Janeiro 2016].

vida foi muito intenso, com a publicação de grandes biografias como *Maria Stuart*, 1934, (Reichner, Wien) e *Triumph und Tragik des Erasmus von Rotterdam (Triunfo e Tragédia de Erasmo de Roterdão)*, 1934, (Reichner, Wien). Inclui também viagens para palestras e negociações com novas editoras nos Estados Unidos da América por um lado, e a proibição, a incineração pública dos seus livros em resultado do aumento da influência do regime nazi na Europa por outro.

Zweig realizou a primeira viagem ao Brasil em Agosto de 1936 para participar em palestras no Rio de Janeiro e em São Paulo, embora os seus primeiros contactos datem de 1932 quando o brasileiro Abrahão Koogan [1912-2000], sócio da editora Guanabara, revela o interesse desta em publicar obras suas²². O escritor aceitou, iniciando uma longa e boa relação tanto com a editora como com os seus leitores brasileiros.

Stefan Zweig ficou fascinado com o Brasil, como Dines comenta: «o Brasil é 'unglaublich', inacreditável. Assim também a cortesia, a cordialidade, a abertura das pessoas, a beleza das mulheres. Cortejado, fotografado 18 vezes, sente-se um Charlie Chaplin»²³. Na palestra com o título «Dank an Brasilien», realizada no salão nobre da Academia Brasileira das Letras, Zweig questiona os brasileiros:

«Que sabemos de vós? O que fizemos por vós? Persiste ainda no velho continente o erro de se encarar as regiões extra-europeias como colónias espirituais... Ainda hoje não se quer compreender na Europa que a humanidade não estacionou no século XVI». Confessa que desde criança, quando colecionava selos fascinara-se com o Brasil, e revela, sem perceber, a chave para o seu encantamento: [...] «O Brasil sempre foi uma visão mágica... cheguei e aconteceu o milagre: parte do meu ser já estava aqui».²⁴

Foi o início da sua demanda sobre este país que culminaria na obra *Brasilien. Ein Land der Zukunft (Brasil, país do futuro)*, 1941, publicada em seis línguas, que projectou o país a nível internacional e veio a alcançar um sucesso considerável.

Salienta-se ainda o detalhado registo e anotações no seu *Reise Tagebuch (Diário de viagem)* que posteriormente receberam tratamento literário quando do regresso à Europa. Zweig conseguiu, assim, diversificar as impressões e os recursos estilísticos de forma a

²²Anexo V - Fotografia 4. Stefan Zweig e Koogan (esquerda) na livraria Guanabara no Rio de Janeiro, pp. v. <http://www.casastefanzweig.org> [Acedido em Janeiro 2016].

²³ Dines, Alberto. *Op. Cit.* pp. 51.

²⁴ *Ibid.*, pp. 53.

manter desperta a curiosidade dos leitores ao longo de semanas de publicação de textos sobre o Brasil. Tais como *Zu Besuch beim Kaffee (De visita ao Café)*, *Zauber der Nacht (Encanto da Noite)*, ou a *Kunst der Kontraste (A Arte dos Contrastes)* sobre o Rio de Janeiro; ou o relato *Spaziergang durch São Paulo (Passeio através de São Paulo)*.

A estratégia de escrita de Stefan Zweig passa a reproduzir uma técnica semelhante ao “travelling” cinematográfico. O escritor previa já que os seus relatos fossem mais tarde adaptados para documentários televisivos ou filmicos (como aconteceu)²⁵.

Muitos foram os itinerários e transformações que ocorreram no seu mundo interior e exterior entre a primeira e a segunda viagem ao Brasil em 1940. Esta já para melhor conhecer o país e sua cultura, com o objectivo de dar feição e corpo ao ensaio acima referido – *Brasilien. Ein Land der Zukunft (Brasil, País do Futuro)* que publicaria mais tarde. Em 1938 a sua mulher (Friderike) vai viver para Paris, enquanto Lotte e Zweig viajavam para Portugal com o objectivo de recolherem material para a obra sobre Fernão de Magalhães, *Magellan. Der Mann und seine Tat*. No final desse ano morre a mãe do escritor e o casal Zweig/Friderike acaba por se separar definitivamente, embora de forma amigável, o que se torna visível através da numerosa correspondência, continuando assim a existir e ser mantida uma forte amizade entre ambos.

Stefan Zweig e a sua futura esposa Lotte²⁶ viajam então para os Estados Unidos, onde o escritor vai realizar conferências em cerca de trinta cidades. No ano seguinte, casam-se e mudam-se para Bath, no Reino Unido, onde é publicado o seu único romance em inglês *Beware of Pity (Coração Impaciente)* 1939, (Cassells, Londres) - e depois em alemão *Ungeduld des Herzens* (Bermann-Fischer, Estocolmo). Nesse ano perde dois dos seus grandes amigos e mentores, Joseph Roth²⁷ [1894-1939] e Sigmund Freud, comentando o

²⁵ Gil, Maria de Fátima. “Stefan Zweig: O «Descobridor do Brasil»” in: *Actas do VI Encontro Luso-Alemão (Portugal-Alemanha-Brasil)*, vol. II, Centro de Estudos Humanísticos, Universidade do Minho, 2003, pp. 193-213: 205-207.

²⁶ Anexo VI - Fotografia 5. Retrato do casal Stefan e Lotte Zweig em Bath, 1939, pp. vi. Renoldner, Klemens; Fritz Elisabeth. Stefan Zweig «*Ich habe das Bedürfnis nach Freunden*» (*Erzählung, Essays und unbekanntes Texte*). 1. Auflage, Wien, Styria Premium, 2013, pp. 256.

²⁷ Grande autor e jornalista austríaco que, após a I Guerra Mundial, foi colaborador de *Frankfurter Zeitung* (1923-32) e escreveu vários romances, sendo o mais famoso, *Radetzky Marsch* (1932). Nesta obra, apresenta o melhor retrato dos últimos anos do Império Austro-Húngaro. Roth preocupava-se com os dilemas interiores dos Homens, com os valores dos heróis numa época de decadência da moral e das tradições. Krausz, Luís Sérgio. *Exílio entre Shtetl e o crepúsculo: Joseph Roth e o judaísmo no fin-de-siècle austríaco*. Tese de Pós-graduação em Literatura Judaica, São Paulo, Universidade de São Paulo, 2006, pp. 8-11.

desalento que sentia no seu *Tagebuch* (Diário): «*Que ano – Freud, Roth, Toller e tantos outros*»²⁸. Zweig não comparece no enterro de Roth, mas escreve um sentido e longo discurso necrológico que leu posteriormente numa cerimónia pública realizada em memória ao escritor judeu. Na cremação de Freud falou em nome dos amigos judeus e vienenses:

Sonhámos, quando meninos, encontrar um desses heróis espirituais que nos poderiam formar e elevar [...] esse postulado cada vez mais severo de nossa vida adulta, Freud personificou de maneira inesquecível. [...] Por seu intermédio, mais uma vez, o tempo demonstrou que não há coragem mais magnífica na terra que a coragem livre e independente do intelectual.²⁹

Em 1940 Zweig consegue a cidadania britânica. Viaja depois com Lotte para Nova Iorque, seguindo-se-lhe uma série de jornadas de palestras pelo Brasil e pela Argentina. Ainda nesse ano recebe um visto para residência permanente dado pelo consulado brasileiro de Buenos Aires³⁰. Escreve *Amerigo. Die Geschichte eines historischen Irrtums* (*Américo Vespúcio – história de um erro histórico*) que só veio a ser editado postumamente em 1944 (Bermann-Fischer, Estocolmo), e dá início à sua autobiografia *Die Welt von Gestern* (*O Mundo de Ontem - recordações de um europeu*) auxiliado por Friderike.

No ano seguinte muda-se com sua mulher Lotte para Petrópolis, para um ‘*bungalow*’ alugado. Escreveu a novela *Schachnovelle* (*Uma partida de Xadrez*), um estudo sobre Montaigne *Essay/Fragment über Michel de Montaigne* e completou a sua autobiografia enviando-a à editora Bermann-Fischer. O seu estado depressivo piora com as notícias do agravar dos conflitos: o ataque à base norte-americana de Pearl Harbor pela marinha imperial japonesa, a consequente entrada dos Estados Unidos na Guerra, e o Brasil a ter-se tornado aliado destes devido ao bombardeamento de navios mercantes brasileiros por submarinos alemães. Estas informações aumentam o receio de que as tropas alemãs possam vir a invadir o Brasil, como aconteceu na sua distante Europa.

²⁸ Dines, Alberto. *Op. Cit.* pp. 279.

²⁹ Zweig, Stefan «Palavras diante do ataúde de Freud», in Dines, Alberto. *Op. Cit.* pp. 283.

³⁰ Anexo VII - Fotografia 6. Visto de residência permanente (no Brasil), emitido pelo Consulado de Buenos Aires, pp. viii. <http://www.casastefanzweig.org>, [Acedido em Janeiro 2016].

Após cinco meses em Petrópolis, na noite 22 de Fevereiro de 1942³¹, Zweig e Lotte levam a cabo o seu “pacto de morte”³² que fora minuciosamente preparado. O óbito chocou tanto a comunidade brasileira quanto os seus leitores e admiradores por todo o mundo. A polémica envolve quer a investigação quer a celebração das cerimónias fúnebres realizadas no cemitério municipal de Petrópolis. Este acontecimento será abordado com mais detalhe no Capítulo 7 desta tese.

Ainda em 1942 sai a primeira edição, em alemão, da novela *Xadrez*, (Pigmalion, de Buenos Aires), e o *Mundo que vi - memórias de um europeu*³³, (Bermann-Fisher, Estocolmo). O apoio de Friderike foi muito importante para a compilação e revisão dos apontamentos e rascunhos manuscritos de Zweig, possibilitando assim a edição de obras como: *Legenden (Lendas de Estocolmo)* 1945; *Balzac - Roman seines Lebens (Balzac - Romance da sua vida)* 1946; *Fragment einer Novelle (Fragmentos de um romance)* 1961, e *Rausch der Verwandlung (Ruídos da transformação)* 1982. Mais tarde, com o auxílio de amigos, de admiradores internacionais, dos governos da Alemanha e da Áustria, a casa de Petrópolis onde viveu o casal Zweig foi transformada numa Casa-Museu que tem vindo a preservar o pequeno espólio da vida e obra do escritor, bem como o cenário da noite fatídica do casal.

Em 1954 Roberto Rossellini [1906-1977] realizou o filme *La Paura (O Medo)*, com a actriz Ingrid Bergman, adaptado da obra do autor com o mesmo nome – *Angst* 1920 (Insel, Leipzig)³⁴.

Na década de oitenta Stefan Zweig regressou às livrarias com a publicação de *Morte no Paraíso* de Alberto Dines e novas edições de algumas das suas obras pela editora Nova Fronteira no Brasil. Quando dos cinquenta anos da morte do escritor, em 1992, foram realizados vários eventos culturais - na Alemanha, a novela *Schachnovelle (Xadrez)* ultrapassou um milhão de exemplares vendidos. Na sua vizinha Áustria realizou-se o 1º Congresso Internacional Stefan Zweig e, em 1998, já um segundo evento com o título

³¹ Anexo VIII - Fotografia 7. Residência de Stefan e Lotte Zweig no Brasil, Petropolis. pp. viii
<http://www.casastefanzweig.org> [Acedido em Março 2016].

³² Termo utilizado para o duplo suicídio, porém não existem provas documentais que corroborem o facto do escritor e a sua mulher terem realizado algum compromisso sobre a forma e o dia em que se suicidariam.

³³ Em português a obra intitula-se *O Mundo de Ontem - recordações de um europeu* (Trad. Gabriela Fragoso), 2ª ed., Porto, Assírio & Alvim, 2014.

³⁴ <http://www.adorocinema.com/filmes-3626/> [Acedido em Janeiro 2015].

“Stefan Zweig lebt” (Vida de Stefan Zweig),³⁵ no qual foi criada uma nova associação com sede em Salzburg, a Internationale Stefan Zweig Gesellschaft (Associação Internacional Stefan-Zweig)³⁶. Em 1995 foi estreado o documentário *Zweig, a morte em cena* de Sylvio Back no Rio de Janeiro. O mesmo realizador, em 2004, lançou no circuito internacional a película *Lost Zweig*.

Em Setembro de 2012 saiu o filme *A Coleção Invisível* realizado pelo francês Bernard Attal, produzido pela Santa Luzia Filmes, distribuído por Pandora Films; foi adaptado de um conto - *Unsichtbare Sammlung* - de Zweig³⁷. Três anos mais tarde, em Outubro de 2015, foi exibida a peça *Briefe einer Unbekannten - Carta de uma Desconhecida* no Teatro-Estúdio Mário Viegas em Lisboa³⁸.

Em Fevereiro de 2015 o filme *O Grande Hotel Budapeste* – concorrente a óscar em nove categorias, incluindo a de melhor filme – tem a sua intriga baseada em obras de Stefan Zweig, como *O Mundo de Ontem*. No mês de Julho, Alberto Dines e Kristina Michahelles participaram no lançamento do livro *Rede de Amigos de Stefan Zweig: sua última agenda 1940-1942*, com o apoio do Goethe Institut de São Paulo. Ainda nesse ano, o programa televisivo *Literatus TV*, no Brasil, realizou uma sessão dedicada ao escritor referenciando a importância do autor na História da Literatura do Brasil, evocando alguns aspectos da sua vida e algumas das suas obras mais importantes³⁹.

No ano 2016 foi realizado o documentário *Vor der Morgenröte – Stefan Zweig in Amerika / Stefan Zweig: Farewell to Europe (Antes do Amanhecer – Stefan Zweig na América)*, por Maria Schrader, com Josef Harder (Stefen Zweig), Barbara Sukowa (Friderike) e Aenne Schwarz (Lotte). O documentário centra-se na sequência de viagens realizadas pelo casal Zweig à América Latina, nomeadamente a Buenos Aires e ao Brasil. Retrata os acontecimentos e revela os sentimentos dos protagonistas face a um mundo novo completamente diferente do Europeu⁴⁰.

³⁵ http://www.casastefanzweig.org/sec_texto_view.php?id=90 [Acedido em Agosto 2014].

³⁶ Herberz, Adelaide Maristela. *Xeque-Mate no País do Futuro: Stefan Zweig e o exílio no Brasil*, Dissertação de Mestrado em Estudos Literários do Curso de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2001, pp. 18.

³⁷ <https://www.youtube.com/watch?v=oqrUItFgQWk> [Acedido em Fevereiro 2014].

³⁸ <https://aviagemdosargonautas.net/2015/10/12/de-14-a-18-de-outubro-carta-de-uma-desconhecida-de-stefan-zweig-no-teatro-estudio-mario-viegas/> [Acedido em Setembro 2015].

³⁹ <https://www.youtube.com/watch?v=zQ1IfYpV-G0> [Acedido em Dezembro 2015].

⁴⁰ https://m.youtube.com/watch?v=i8PRnv3_dzI [Acedido em Setembro 2016].

Em Agosto de 2016, dia 19, foram colocadas quatro “Stolpersteine”, “pedras-obstáculo” pelo Comité de Stolpersteine de Salzburgo⁴¹ no exterior da casa *Kapuzinerberg* em memória das vítimas do Nazismo, lembrando a família de Stefan Zweig: o escritor, a sua mulher Friderike e suas duas filhas.

1.1.2 – Sobre Manuel Laranjeira

Manuel Fernandes Laranjeira [1877-1912] foi um médico e escritor português. Nasceu a 17 de Agosto no sítio Vergada, freguesia de São Martinho de Mozelos, no concelho de Vila da Feira no seio de uma família modesta. Esta era constituída pelo pai, Domingos Fernandes da Silva, e a mãe Maria Francisca Laranjeira, doméstica. O pai exercia a profissão de pedreiro e morreu com tuberculose, bem como cinco dos seus filhos e uma filha⁴². O escritor suprimiu muito cedo o apelido do pai. Com a excepção de um manuscrito datado de 1898, “*O Filósofo*”, só três artigos publicados em revistas entre 1899-1900⁴³ foram encontrados com o seu nome completo: Manuel Fernandes Laranjeira. A partir de 1901 optou pelo nome da mãe, Laranjeira.

Inicia os seus estudos primários em 1895, na antiga residência paroquial de São Martinho de Argoncilhe, com o professor João Carlos Pereira Amorim, adepto do republicanismo, que testemunha a invulgar inteligência deste aluno:

Aos dez anos na minha escola propunha questões intrincadas como os tardios não apresentam aos vinte, sendo uma excepção entre centenaes de alunos que me têm passado deante [...]. Antevi maravilhado a sua carreira brilhante no curso e na prática quando a débil creança se indreitava a interrogar-me para desmaranhar as repetidas dúvidas que surgiam na sua lúcida intelligencia.⁴⁴

Contudo esta visão não se iria concretizar pois a família de Fernandes Laranjeira era modesta, com sete filhos para criar e educar. Foi natural estes iniciarem a sua vida laboral

⁴¹ <http://www.salzburg.com/nachrichten/salzburg/politik/sn/artikel/ein-stolperstein-erinnert-an-stefan-zweig-209472/> [Acedido em Setembro de 2016].

⁴² Anexo IX - Figura 2. Árvore genealógica de Manuel Laranjeira, pp. ix. In Silva, Orlando da. *Manuel Laranjeira (1877-1912) - Vivências e Imagens de uma Época*. Vergada, ed. do autor, 1992, pp. 53.

⁴³ Martocq, Bernard. *Manuel Laranjeira et son Temps (1877-1912)*. 1ª ed., Paris, Fundação Calouste Gulbenkian, Centre Culturel Portugais, 1985, pp. 22.

⁴⁴ *Gazeta de Espinho*, Ano 12º, nº 583, 31 de Março de 1912, pp. 2.

como aprendizes de algum ofício em vez de prosseguirem os seus estudos. Por este motivo, Laranjeira interrompeu a sua formação escolar; os seus quatro irmãos mais velhos foram para o Brasil viver com um tio, cujo negócio no ramo da farmacêutica antiga (boticária) estava em expansão. Um dos irmãos, Salvador ficou responsável pela contabilidade da loja do tio.

Aos catorze anos Laranjeira iniciou aprendizagem para o ofício de carpintaria. Após a morte do tio no Brasil, o casamento de Salvador Fernandes Camelo com uma prima, e a vinda para Portugal deste casal enriquecido com a herança, permitiu que Laranjeira retomasse os seus estudos. Assim, em 1895, com 18 anos, iniciou a formação secundária no Porto, que concluiu em três anos. Foi por esta época que escreveu o soneto «*Tenho inveja ao Cristo...*» e a comédia inacabada *O Filósofo*, como primeira tentativa de criação dramática.

Em 1899 matriculou-se na Escola Médico-Cirúrgica do Porto e iniciou a colaboração em revistas e jornais, como a *Coimbrã* (1899), *O Campião* (1900), *A Voz Pública* (1902), *A Revista Nova* (1901), *Germinal* (1902), *A Arte e Vida* (1904), *A Rajada* (1912), com as quais, até a data da sua morte, colaborou com artigos, poesias, textos críticos, textos dramáticos, ensaios e epístolas.

A família de Manuel Laranjeira passou a residir em Espinho⁴⁵ em 1899, e foi este o cenário onde se desenrolou a vida deste escritor, onde também vai exercer a prática clínica. Terminara o curso de Medicina em 1904, com quinze valores, mas só defendeu a dissertação de licenciatura três anos mais tarde, com o trabalho *A Doença da Santidade - Ensaio Psicopatológico sobre o Misticismo de Forma Religiosa* (Typografia Porto Médico, 1907), onde obteve a nota máxima de dezoito valores.

Em 1900 Laranjeira manifestou interesse por Henrik Ibsen⁴⁶ [1828-1906] e Max Nordau⁴⁷ [1849-1923] escrevendo artigos na revista portuense *A Arte* e no diário republicano

⁴⁵ Anexo X - Fotografia 8. Batalha de Flores em Espinho por volta de 1900. Foto cedida por Carlos Fonseca, pp. x.

⁴⁶ Henrik Ibsen foi um poeta e dramaturgo norueguês, considerado um dos fundadores do teatro realista moderno. As suas peças analisam a realidade existente por detrás das convenções e costumes tradicionais da sociedade moderna, que levam a inquietações e dilemas humanos. Forte crítico das normas sociais, os seus poderosos dramas tratavam as questões humanas universais através de personagens complexas que sofrem na esperança de encontrarem uma razão para viver. (<http://www.biography.com/people/henrik-ibsen-37014>, [Acedido em Novembro 2015].

⁴⁷ Max Nordau foi um médico, escritor e líder sionista, escrevendo livros de viagens, peças dramáticas, e ensaios, para além da carreira em medicina. O seu maior sucesso foi a obra *Die Conventionellen Lügen*

do Porto *O Norte*. Com estes artigos bem cedo revela o interesse pelas causas da decadência da época finissecular, e as preocupações humanas que advêm da forte adesão a costumes e normas sociais ultrapassadas e desajustadas ao momento histórico do seu presente.

Em 1901 escreve um ensaio para a *Revista Nova* (de Lisboa) “Augusto Santo”⁴⁸, onde aplicou a perspectiva genética designada por «estudo psico-estético». Segundo o escritor: «a primeira vez que ouvi pronunciar o nome de Augusto Santo como um dos que mais sobressairia no meio da plêiade artística em Portugal, fiquei insensível, na céptica indiferença de quem não acreditava num ressurgimento estético entre nós»⁴⁹.

Em 1902 editou o prólogo dramático *Amanhã* e exerceu uma intensa actividade publicista com artigos sobre o teatro e as artes plásticas. Em paralelo, vai revelar bastante interesse por assuntos científicos da área da Biologia e da Neuropatologia, em especial no que respeita às doenças nervosas, à hereditariedade e teorias de Charles Darwin [1802-1882]⁵⁰. As suas pesquisas vão incluir o estudo exaustivo sobre a vida e obra de Anthero de Quental [1842-1891], solicitando ao seu amigo Manuel Luís de Almeida a aquisição da obra *Prosas* de Anthero, com intuito de aprofundar a psicopatologia de um antepassado deste, o padre Bartolomeu de Quental:

Estou ainda ansioso por saber se poderei ler as *Prosas* do Anthero. Tenho esperado debalde informes seus sobre tal. O tal Fernandes Tomaz tem medo que eu o roube? Diga-lhe que sou honrado. É que você não imagina o meu interesse em ler as *Prosas*.⁵¹

der Kultermenschheit (As mentiras convencionais da nossa civilização), um ataque mordaz à inadequação das instituições do séc. XIX em atender os dilemas humanos. Este escritor deu particular atenção à organização da religião. <https://www.britannica.com/biography/Max-Nordau> [Acedido em Novembro 2015].

⁴⁸ Augusto Santo [1868-1907] foi um escultor naturalista portuense que teve uma carreira artística breve. A sua insatisfação e temperamento exaltado e inconstante levou à destruição de grande parte da sua obra. Restaram três esculturas mais conhecidas, *Ismael* (Museu do Chiado, original em gesso no Museu Soares dos Reis), o busto *Esfinge* (Museu Grão Vasco) e *Busto de Jorge* (coleção particular). <http://www.museuartecontemporanea.pt/pt/artistas/ver/160/artists> [Acedido em Agosto 2016].

⁴⁹ Laranjeira, Manuel. *Prosas Perdidas*. (selecção, introdução e notas de Alberto de Serpa). 1ª. ed., Lisboa, Coleção Documentos Humanos, vol. VIII, Portugália editora, 1958, pp. 131.

⁵⁰ Charles Darwin foi um conhecido Naturalista e Fisiologista inglês que estudou Medicina em Edimburgo e ainda jovem partiu numa expedição à América do Sul, onde reuniu os primeiros materiais que lhe serviram para a elaboração de *A Origem das Espécies*, publicada em 1859. Esta obra marca o início da doutrina biológica Darwinismo ou Evolucionismo, que explica a origem da vida e que depois foi aplicada à origem e evolução do Homem. Nesta obra, o autor enunciou as leis que regulam o aparecimento e evolução da vida: a) a selecção natural pelo triunfo do mais forte; b) a hereditariedade dos caracteres adquiridos; c) a relação entre as melhorias orgânicas; d) a estabilização quando uma forma está definida. In Lima, Emílio Campos et al. *Nova Enciclopédia Portuguesa*, vol. 7, 1ª ed., Lisboa, Ediclube, 1992, pp. 648.

⁵¹ Carta de 25 de Junho de 1904 in *Obras de Manuel Laranjeira*, vol. I, 1ª. ed., Lisboa, Editora Asa, 1993, pp. 370.

Diversas foram as áreas pelas quais se debruçou a sua criação, desde Literatura, a Arte, a Estética, a Crítica Literária, a Filosofia Social e a Pedagogia. A curiosidade e as suas investigações trouxeram-no ao convívio com alguns dos artistas e pessoas ilustres da época, como Teixeira de Pascoaes [1877-1952], Amadeo de Souza-Cardoso [1887-1918], António Carneiro [1872-1930], João de Barros [1881-1960], Miguel de Unamuno [1864-1936], com frequência assídua dos *ateliers*, tertúlias literárias e artísticas dos cafés do Porto. Uma parte deste convívio foi realizado por meio de vultuosas epístolas que nos transmitem a grande maioria da informação documental para o conhecimento da vida e do pensamento do escritor e da sua época.

Em relação à parte emocional, Laranjeira manteve relações com algumas mulheres, destacando-se as ligações com a serviçal Maria Rosa de Jesus Neves, de quem teve um filho, Flávio Laranjeira; e com uma florista, Belmira Augusta de Sousa Reis⁵², de quem teve um outro filho, Manuel Laranjeira.

Foram anos de actividade intensa até 1903, chegando a produzir trinta e dois artigos nesse mesmo ano. Durante a sua vida realizou apenas uma única viagem a Madrid - cidade que adorou. Visitou aí o Museu do Prado, onde viu representada a obra de pintores e artistas espanhóis como Francisco de Goya⁵³ [1746-1828] e Diego Vélásquez⁵⁴ [1599-1660], que

⁵² Anexo XI - Fotografia 9. Nas ruas de Espinho (1909) com Manuel Laranjeira (1ª figura da direita) e a sua amante Augusta grávida (1ª figura da esquerda). In Silva, Orlando da. *Manuel Laranjeira (1877-1912) - Vivências e Imagens de uma Época*. Vergada, ed. do autor, 1992, pp. 350.

⁵³ José Francisco de Goya Lucientes foi um pintor nascido em Fuendetodos, em Aragão, Espanha. Tanto em Madrid, como viajando até Roma, tenta estudar Belas-Artes, mas nunca o conseguiu por falta de recursos económicos. Ao regressar a Madrid em 1776 inicia-se em desenhar cartões de tapeçaria para a Real Fábrica de Tapeçarias. Os temas variam desde as cenas campestres, ao retrato e aos costumes do povo madrileno. Anos mais tarde, abandona o indivíduo como protagonista e dedicou-se ao colectivo. Em 1789 é nomeado pintor de Carlos IV e foi a época auge da sua carreira. Separado do mundo pela surdez desde 1792, a sua pintura adquire um teor dramático imprimindo nas suas telas uma forte sinceridade, em que a pincelada rápida e leve, transmite aos temas uma força que ultrapassa o lado doloroso e sombrio dos mesmos. Assim, das suas primeiras obras realistas, o pintor transforma-se num impressionista revolucionário. Do retrato que fez da família de Carlos IV em 1800, ele reproduz a imagem terrível da decadência em que esta se encontrava. Após a guerra contra Napoleão em 1810-14, Goya testemunhou as atrocidades cometidas e as imagens marcaram-no tanto que as suas pinturas passam a traduzir toda a desgraça vivida pelo povo. É o seu momento auge como artista impressionista. No exílio em França muda de novo de estilo de pintura, agora as ideias são substituídas por formas que se sugerem através de manchas de cor, transmitindo a noção de volume e profundidade. Rompe, desta forma com a pintura tradicional da época, iniciando um novo estilo, uma nova arte. In Lima, Emílio Campos, *Op. Cit.*, pp. 1068; <http://www.museodelprado.es/coleccion/artista/goya-y-lucientes-francisco-de/39568a17-81b5-4d6f-84fa-12db60780812> [Acedido em Fevereiro, 2015].

⁵⁴ Diego Rodrigues da Silva y Velasquez, foi um pintor espanhol, filho de pai português e mãe andaluza. Adoptou o apelido da sua mãe como era comum na sua terra natal, a Andaluzia. Estudou e praticou a arte da pintura na cidade onde nasceu até aos vinte e quatro anos de idade, quando se mudou com a sua

muito admirou:

Que lhe hei-de dizer desta minha curta digressão? Nada. Isso será para longas conversas. Madrid é uma cidade magnífica - a melhor que eu tenho visto. Mas não é por esse lado que a minha viagem (vá o termo!) me é agradável. O que a torna para mim especialmente útil e significativa foi este fenómeno para mim raras vezes acontecido na vida: travar conhecimento com uma prodigiosa força da natureza que agitou as mais ignoradas profundidades do meu ser - Goya.

Goya por si só bastaria para me fazer abençoar este tisonado céu de Espanha, para me compensar de todos os maus bocados que por aí tenho passado e engolido silenciosamente. Goya foi para mim uma revelação. Eu esperava, em virtude do que Augusto me dizia, estremecer apenas ao contacto com Ribera. E quer que lhe diga? Ribera francamente, apesar de ser um artista de génio, não é o meu artista. O meu artista é Goya. Goya! [...] Vélásquez é grande! Mas Vélásquez é incompleto, porque não é soberanamente criador... É um aristocrata que nos pinta as magnificências de uma corte e de uma época. Sem dúvida que as pinta magnificamente, em cores luxuriosas, voluptuosas, soberbas... mas nada mais. Uma corte e uma época - não são um povo e uma raça.⁵⁵

O mundo universitário e a frequência das tertúlias demonstravam o sentimento pessimista e a trágica sensação de abandono dos artistas da época, que Laranjeira também revela. O excesso de boémia começa a deixar as suas marcas nas oscilações de humor experimentadas pelo escritor, e a culminar em estados de profunda tristeza e crises de tédio, por sofrer da falta de estímulo exterior da sociedade portuguesa.

Em 1905 redigiu a peça *Às Feras* para o projecto Teatro Livre. Devido às reacções e críticas negativas nunca foi representada, tendo o seu texto literário permanecido inédito até 1985. Foi o poeta Alberto de Serpa, proprietário do manuscrito, quem o preservou e

família para Madrid. Aí começou a trabalhar para a família real e assim os serviu até à sua morte em 1660, apesar de ter viajado até Itália várias vezes durante a sua vida. Grande parte da sua obra foi destinada às colecções reais e passaram para o Museu do Prado, que ainda hoje as conserva e divulga. A sua vida artística pode ser dividida em quatro períodos, o período sevilhano, o 1º, o 2º e o 3º período madrilenos. O 1º período madrilenos inicia-se em 1623 em Madrid quando, recomendado pelo Duque de Olivares, pinta o retrato de Filipe IV, que o nomeia Pintor régio. Seis anos mais tarde viaja para Itália a conselho de Rubens, onde desenvolve os seus conhecimentos artísticos. Ao voltar para Madrid, em 1631, inicia-se o 2º período madrilenos, onde aperfeiçoa o estilo com mais retratos da família real e do duque. Uma das suas obras famosas deste período é *A rendição de Breda*. Em 1649 viaja de novo para Itália, por forma a adquirir mais obras de arte para a colecção do rei (ainda hoje existe expostas no museu do Prado). Em Roma pinta *Retrato do Papa Inocência X* e paisagens da vila de Médicis. Ao regressar, em 1651, inicia-se o 3º período madrilenos, considerado de maturidade. Pintou mais retratos do rei e das infantas, sendo *As Meninas*, de 1656, considerada uma das obras mais importantes da pintura mundial, pelo realismo presente, a suavidade da atmosfera luminosa que envolve as personagens num cenário que imprime profundidade. In Lima, Emílio Campos, *Op. Cit.* pp. 2411.
<https://www.museodelprado.es/coleccion/artista/velazquez-diego-rodriguez-de-silva-y/434337e9-77e4-4597-a962-ef47304d930d> [Acedido em Fevereiro, 2015].

⁵⁵ Laranjeira, M. «Carta a Manuel Luís de Almeida, 28 de Setembro de 1903» in *Obras de Manuel Laranjeira*, vol. I, *Op. Cit.*, pp. 342.

possibilitou que, nesse ano, com a introdução de Luiz Francisco Rebello, saísse a primeira edição, a inaugurar a coleção *Textos Dramáticos Inéditos* publicada pelo Instituto Português do Património Cultural.

Nos anos 1905-1906, aliado à pesquisa e escrita da sua tese, a morte da irmã devido à tuberculose - cujo lento sofrimento o deixa profundamente abalado - e a morte da mãe do seu filho Flávio, fizeram acentuar-se os sentimentos e sensibilidade decadentista, que são revelados nas cartas aos próximos:

Vivo minguido de notícias suas e até dos outros que, segundo creio, vivem a melhor das saúdes. Isto dá-me a impressão de abandono extremo, de como que exílio voluntário. E nada me estimula a aproveitar os tempos de isolamento.
Nem a vida fisiológica luta com este estado de apatia em que vivo.⁵⁶

Em 1906 o seu amigo Amadeo de Souza-Cardoso fez três caricaturas de Manuel Laranjeira que ficaram conhecidas para a posteridade⁵⁷.

Em 1907 conclui então a sua tese, defendendo-a com êxito e distinção na Escola Médico-Cirúrgica do Porto. No final desse ano, e em Janeiro de 1908, escreveu quatro artigos publicados em *O Norte*, sobre o “Pessimismo Nacional”, onde retrata o tema com uma abordagem científica, da perspectiva da medicina, como se tratasse de uma doença infecciosa em Portugal, fazendo o diagnóstico e sugerindo a terapêutica necessárias para a cura da sociedade portuguesa.

Em 1908 aceitou integrar a Liga da Educação Nacional e foi eleito para a Comissão Municipal de Espinho do Partido Republicano, tendo sido escolhido para candidato às eleições autárquicas. Em Abril presidiu a uma sessão do Teatro Aliança de Espinho dada pelo conferencista republicano Pádua Correia. Um mês mais tarde tem a oportunidade de assistir a um concerto de Beethoven [1770-1827] e Wagner [1813-1883], realizado no Porto pela Orquestra Filarmónica de Berlim dirigida pelo compositor e maestro Richard Strauss [1864-1949].

⁵⁶ Laranjeira, M. «Carta a Manuel Luís de Almeida, 6 de Agosto de 1904» in *Obras de Manuel Laranjeira*, vol. I. *Op. Cit.*, pp. 372.

⁵⁷ Anexo XIII - Imagens 1, 2, 3 - Caricaturas de Manuel Laranjeira desenhadas por Amadeo de Souza-Cardoso, 1906, pp. xiii-xv.

Em Agosto do mesmo ano travou conhecimento com Miguel de Unamuno [1864-1936], por intermédio dos amigos, os escritores Martinez Sierra e Rodriguez Pinilla figuras importantes na Literatura Espanhola no inicio do séc. XX. Marca o início de uma forte e longa amizade demonstrada pela profusa correspondência entre ambos até à morte de Laranjeira, bem como pelos textos e obras do escritor espanhol, como *Portugal um povo de Suicidas*, cuja primeira edição em 1986 rapidamente se esgotou.

Ainda nesse ano envolveu-se na campanha para o concurso para a Escola Médico-Cirúrgica do Porto, denunciando a corrupção e a incompetência, com o objectivo de moralizar a instituição. Como Laranjeira afirma numa carta ao seu amigo António Carneiro, em Janeiro de 1909: «*os poucos momentos que este mau estado de saúde me deixa livres, são-me absorvidos por essa luta em que ando envolvido contra podridões da Escola Médica*»⁵⁸. Para cumprir este intento escreveu vários artigos que foram publicados na *Voz Pública*, que demonstravam um novo interesse - a educação - que o direccionou para o método de João de Deus quanto ao ensino da língua materna, a criação de jardins-de-infância e expansão das «Escolas móveis» da obra de João de Deus Ramos⁵⁹.

Em 1909, nas cartas aos seus amigos, são frequentes os lamentos por motivo de doença, e suspende a redacção da obra *Diário Íntimo*. Participou no 2º Congresso Pedagógico em Lisboa e publicou *A Cartilha Maternal e a Fisiologia. Ensaio médico-biológico sobre o valor educativo do método de João de Deus* (Editora Porto Médico). Neste artigo o escritor faz um breve, mas profundo e fundamentado, estudo científico sobre a educação, reiterando como pedra basilar do ensino da época o método de João de Deus. Como Laranjeira afirma:

Para João de Deus, a grande escola para aprender a ler e escrever era – o lar; e o professor imposto pelas leis naturais para o ensino da leitura era – a mãe. [...]. Mas nas lastimosas condições da nossa vida social, injusta, impiedosa; numa vida social, onde o homem tem a noção exacta da justiça e não a pratica; onde o homem sabe o que é ser justo e está alguns séculos atrasado de ser justo; na observação amarga de Wallace e Haeckel, a aplicação ideal da Cartilha maternal é impossível por enquanto. É necessário encontrar alguma coisa que no ensino da leitura substitua, embora com deficiência o papel da maternidade. É por isso que João de Deus, não ignorando a triste inferioridade das mães dentro da nossa organização social, onde «de mil apenas uma ensina os filhos», exigia ao

⁵⁸ Laranjeira, M. «Carta a Manuel Luís de Almeida, 6 de Agosto de 1904», in *Obras de Manuel Laranjeira*, vol. I. *Op. Cit.*, pp. 459.

⁵⁹ Campos, Maria Clara. *Manuel Laranjeira e o sentimento trágico da vida*. Dissertação de Mestrado em Literaturas Comparadas, Universidade Nova de Lisboa, 1994, pp. 13.

professor de primeiras letras, como requisitos indispensáveis, não só o conhecimento integral, teórico e prático do método, mas também qualidades efectivas para o sacerdócio humilde e belo de ensinar a ler, enfim, disposições para um verdadeiro apostolado da infância.⁶⁰

Ainda nesse ano escreveu os versos de *Commigo e Jornada* que deu a conhecer a amigos seus, como Amadeo de Souza-Cardoso e António Carneiro:

Hoje mando-lhe apenas dois sonetos antigos e uma poesia recente - De Jornada – monótona, apesar do seu ritmo brusco e áspero (o ritmo dos sonhos maus, dos pesadelos), que lhe dará um pouco a ideia daquilo a que você chama – «A minha imaginação sombria, *outrée*».

O que eu queria sobretudo enviar-lhe era o começo de um poema (poema sem fim, que será o longo monólogo do meu drama interior) escrito em tercetos, rimados à maneira dantesca. [...] Esse poema é para mim (como direi?) – o meu Livro de Horas de desesperação e tédio.⁶¹

Nesse ano terminou o relacionamento com Belmira Augusta, e um ano mais tarde nasce o seu filho Manuel. Em 1910 escreveu uma longa série de artigos sobre a actriz italiana Mimi Aguglia na crónica teatral de *A Pátria*. O autor ainda redigiu *Almas Românticas*, cujo acto IV deixou inacabado.

Em Fevereiro de 1911 proferiu, no Teatro Aliança de Espinho, uma conferência sobre a protecção da zona costeira da vila contra as investidas do mar. Concluiu em Maio a redacção da farsa em um acto *Naquele engano d'alma*; esta peça foi representada pelo Grémio dos Imparciais em Espinho, nesse mesmo mês. Ainda publicou as três primeiras cenas de ...*Amanhã*, em *O almanaque dos Palcos e Salas*. Em Agosto foi nomeado Administrador do Concelho, mas veio a renunciar ao cargo por motivos de saúde, chegando a passar o Outono acamado devido a complicações – agravamento da sífilis e da tuberculose.

No início de 1912 saiu a primeira edição de *Comigo. Versos dum solitário* (Porto, Tipografia Fonseca e Filho). Em Fevereiro realizou-se a segunda representação de *Naquele engano d'alma*, em homenagem ao autor, no Teatro Aliança de Espinho.

Contudo, a 22 de Fevereiro, Manuel Laranjeira vai suicidar-se com um tiro na cabeça. No mês seguinte os amigos e os ilustres das letras da época realizam uma homenagem junto ao túmulo. *A Gazeta de Espinho* edita um número *in memoriam* de Manuel

⁶⁰ Laranjeira, Manuel. «A “Cartilha Maternal” e a Fisiologia» in: *Obras de Manuel Laranjeira*, vol. II, 1ª ed., Porto, ASA, 1993, pp. 180-181.

⁶¹ Laranjeira, Manuel. *In Cartas. Op. Cit.* pp. 461.

Laranjeira com textos de várias personalidades da época, bem como dos seus amigos de convívio diário.

Em 1943 Ramiro Mourão, amigo de Manuel Laranjeira, organizou a publicação da primeira edição de *Cartas* (Editora Portugália, Lisboa) com prefácio de Miguel de Unamuno. Em 1952, o transitório Centro Teatral Dr. Manuel Laranjeira, em Espinho, realizou sessões evocativas sobre o escritor. Em Agosto desse ano a *Seara Nova* homenageia o autor publicando excertos do *Diário Íntimo* e de *Almas Românticas*.

Dez anos mais tarde Joel Serrão insere o importante ensaio “*As raízes do tédio em Manuel Laranjeira*” no II volume de *Temas Oitocentistas* (Editora Portugália, Lisboa).

O centenário do nascimento do escritor, em 1977, foi assinalado pela imprensa e pelo poder local. A revista *Colóquio/Letras* publicou uma carta inédita de Manuel Laranjeira para Afonso Lopes, apresentada por José Carlos Seabra Pereira. Dois anos antes, esta revista tinha publicado duas missivas inéditas do escritor a Miguel de Unamuno, apresentadas por Bernard Martocq. Alberto de Serpa, em *O Primeiro de Janeiro*, dedica uma página especial “Das Artes. Das Letras” à vida, personalidade e obra de Manuel Laranjeira.

Em 1985 saiu a notável tese de dissertação de doutoramento de Bernard Martocq, *Manuel Laranjeira et son temps* (Centro Cultural Português/Fundação Calouste Gulbenkian, Paris), que constitui um marco distinto na análise da formação e estruturação do corpus intelectual e da obra literária do autor, ao organizar e retirar do esquecimento textos dispersos e inéditos de Laranjeira. Ainda nesse ano saiu a primeira edição de *Às Feras*, com a introdução de Luiz Francisco Rebello. Um ano mais tarde foi publicada a segunda edição de *A Doença da Santidade* (Editora Labirinto, Lisboa) com prefácio de Maria Bello.

Em 1987 saiu a segunda edição de *Diário Íntimo* (Editora Vega, Lisboa) com prefácio e notas de José Manuel de Vasconcelos.

Nas comemorações do octogésimo aniversário, em 1992, promovidas pela Câmara Municipal de Espinho, houve conferências e exposições sobre o escritor. Orlando Silva publicou a fotobiografia de *Manuel Laranjeira 1877-1912 - Vivências e Imagens de uma Época*.

Em Fevereiro de 2012, durante as comemorações da “Evocação do Centenário da morte do Dr. Manuel Laranjeira” foram desenvolvidas várias actividades tanto pela Escola Secundária Dr. Manuel Laranjeira, em Espinho - com momentos de música e teatro

protagonizados pelos alunos - como pela Câmara Municipal de Espinho, com saraus, conferências e um discurso de abertura na casa de Manuel Laranjeira, reunindo várias personalidades e os netos do escritor ⁶².

Entretanto foi criado o Prémio Manuel Laranjeira, um projecto promovido pelo Grupo de Dinamização Cultural de Mozelos, uma associação juvenil, que mais tarde passa a ser acolhido pela Junta de Freguesia da vila de Mozelos. O prémio distingue personalidades das artes, da cultura, do desporto e da acção social, valorizando a população de Mozelos do concelho de Santa Maria da Feira, pela sua capacidade, empenho e altruísmo, ao longo de mais de vinte anos de existência⁶³. Em 2012 quando das comemorações do seu vigésimo oitavo aniversário, foi lançado o livro *Distinguidos com o prémio Manuel Laranjeira* de António Pinto e foi estreado o filme *Manuel Laranjeira despedindo-se* realizado por Miguel Pinto⁶⁴.

⁶² Anexo XIV - Figura 3. Discurso do Centenário da morte do Dr. Manuel Laranjeira (cedido pelo casal Fonseca).

⁶³ <http://www.gdc.pt/premio-ml.html> [Acedido em Abril 2016].

⁶⁴ <http://www.fecofeira.pt/colectividades/index.php?pagina=veractividade&codigo=0000000178&colectividade=007> [Acedido em Abril 2016].

Capítulo 2 - Enquadramento Histórico-Literário

O século XIX foi um período distinto, pleno de mudanças a todos os níveis. Nos campos geográfico e político pela queda dos Impérios francês (com o final do império de Napoleão Bonaparte e dos seus aliados), do Sacro Império Romano-Germânico, entre outros. Tal levou à posterior supremacia dos impérios britânico, alemão e russo, o que induziu a mudanças políticas na Europa, nomeadamente com o controle do comércio mundial por parte do Império britânico.

A Revolução Industrial que se inicia na Inglaterra nos finais do século XVIII e o conjunto de transformações económicas, políticas e técnicas a ela associadas, estenderam-se à Europa e ao resto do mundo, promovendo o triunfo da burguesia e do capitalismo. Assim, as alterações ocorrem não só no mundo do trabalho, como também se revolucionaram a ciência e todo o universo do Homem, desde o pensamento às actividades de lazer. Aliada a estas mudanças, a Europa explorava e controlava as suas colónias do ponto de vista económico, financeiro, cultural e religioso, pressionada pela necessidade de matéria-prima e mão-de-obra a baixo custo, devido à crescente industrialização e urbanização das cidades. Pese embora em alguns países, como Portugal, se ter dado a abolição da escravatura (1751).

As Revoluções Liberais que ocorreram e promoveram cidadãos com pensamento livre, que vieram a edificar uma nova medicina científica e empírica, distanciada do místico e do artesanal. Nasceu a Medicina experimental de Claude Bernard [1813-1878], a Genética de Gregor Mendel [1822-1884], a Teoria da evolução das espécies de Charles Darwin, a Teoria microbiana de Louis Pasteur [1822-1895] e as experiências de Robert Koch [1843-1910], a Teoria psicanalítica de Sigmund Freud [1856-1939], a Teoria atómica de John Dalton [1766-1844] e o Positivismo de Auguste Comte⁶⁵ [1798-1857].

O progresso da ciência levou a uma nova Era de descobertas e inovações em diversos campos, como a Metalurgia, a Matemática, a Física, a Química, ou a Biologia. A par deste progresso desenvolveram-se novas áreas de estudo, como a Psicologia e a Sociologia, e as questões de ordem científica e estética passaram a despertar o interesse do grande público.

⁶⁵ Sistema filosófico fundado por Auguste Comte, que se baseia no conhecimento da realidade e parte do princípio de que nada se pode saber com exactidão a não ser as verdades confirmadas pela observação ou pela experiência. Montesquieu e em especial Mont-Simon, de quem Comte seguiu as principais ideias, são normalmente apontados como precursores do positivismo. *In* Lima, Emílio Campos, *Op. Cit.* vol. 21, pp. 1928.

Por conseguinte, a modificação de estilo de vida das sociedades e os avanços na medicina, promovem uma mudança na qualidade de vida das populações e no desenvolvimento do conceito de urbanização.

No sentido de sistematizar as várias áreas do saber, estruturam-se Sociedades Científicas, as Escolas Politécnicas, os Museus por toda a Europa. Propaga-se a euforia da ciência, da tecnologia e dos novos saberes sobre as relações humanas pela Psicologia (Freud), a Reflexologia (Ivan Pavlov [1849-1936]) e Sociologia (Karl Marx [1818-1883]) que vão sendo divulgados através de diversas publicações em revistas e jornais da época. Aliada à Filosofia Social em França, aumenta a influência de Émile Durkheim [1858-1917] considerado um dos fundadores da Escola Sociológica francesa e um dos maiores teóricos desta nova disciplina, ao definir uma metodologia científica para os factos sociais.

Porém, a amplitude das alterações foi de tal dimensão que não acompanhou os desenvolvimentos individuais a nível da educação, formação e adaptação das mentalidades da maioria das pessoas ao novo estilo de vida. Só uma pequena parte da população tinha acesso aos estudos, ou ao conhecimento das inovações científicas.

Aumentam assim as clivagens nas sociedades, o que levou a um desequilíbrio social, ao descontentamento dado o materialismo e a ciência não conseguirem resolver os problemas e os conflitos interiores do Homem sentidos no final do século:

Assistimos assim a uma sequência de grandes movimentos de expansão industrial e mercantil, seguidos de paragens ou retrocessos que ora estimulam o espírito progressista e racionalista que caracterizava a burguesia, animando-a de novos empreendimentos técnicos e económicos, ora lhe inspiraram períodos de desânimo e desconfiança em relação a esse mesmo progresso e a essa mesma razão que a justificavam nas origens. Por outro lado, grupos sociais tradicionais, esmagados pelo progresso do capitalismo industrial, inspiraram protestos contra a ideologia implícita na expansão económica capitalista.⁶⁶

Estas circunstâncias permitiram o desenvolvimento de atitudes e ideais que, umas vezes tendem para o irracionalismo que se apresenta anti-burguês - Bergson [1859-1941], Nietzsche [1844-1900], Heidegger [1889-1976], Jaspers [1883-1969]) - ora limitam o acesso da burguesia aos ideais racionalistas e progressistas - o Positivismo Lógico da Escola de Viena, um Pragmatismo de W. James [1842-1910].

⁶⁶ Saraiva, António José; Lopes, Óscar. *História da Literatura Portuguesa*. 10ª ed., Porto, Porto Editora, 1978, pp. 1050.

Em complemento, este é um século de ruptura com a Religião. Os novos pensamentos do Positivismo novecentista, e o facto de a maioria das correntes ideológicas se centrarem no “EU” pensante - que inevitavelmente eliminou o Espírito absoluto criador, pré-existente a tudo - rivalizaram com o Cristianismo da época. A hostilidade para com a Religião era muito clara em Herbert Spencer [1820-1903]⁶⁷ a reduzir “Deus” a algo desconhecido, sobre o qual a ciência não consegue saber nada e, por conseguinte, não interessa saber (não tem validade); ou Ernst Haeckel [1834-1919]⁶⁸ segundo o qual nem a existência de Deus, nem o livre-arbítrio ou a imortalidade da alma, fazem sentido para a compreensão da realidade.

Na esfera das Artes, o século XIX inicia-se com um movimento trazido do século anterior, o Romantismo, cujos efeitos se vão repercutir mais tarde em todos os âmbitos. Existia uma nova atitude perante a vida: a exaltação das regras e da lei substitui-se pelo louvor da personalidade do indivíduo e o desejo de liberdade, quer a nível político e moral, quer artístico.

Relativamente à criação poética, o Romantismo iniciou um modo novo de entender a actividade criadora e a sua influência, neste domínio, é fundamental na literatura dos séculos XIX e XX. O simbolismo e o surrealismo, sob diversos aspectos, são um desenvolvimento de princípios românticos.

Na doutrina romântica da criação poética avultam alguns elementos [...]: a noção do poeta como criador e não como imitador e a visão prometaica do artista. Estes elementos relacionam-se e associam-se com outros factores muito relevantes: a imaginação, o sonho, o inconsciente, etc. O conceito de imaginação adquire no Romantismo uma importância particular.⁶⁹

Os artistas românticos assumem-se como espíritos rebeldes que refutam a Razão e cultivam os sentimentos, expressando livremente as suas emoções íntimas, o que leva tanto à euforia como ao desespero e à melancolia. Outra característica fundamental é o seu

⁶⁷ Foi um filósofo inglês, autor da tese da corrente evolutiva, segundo a qual tudo parte das estruturas simples para as complexas, do homogéneo e do indefinido para o definido. Esta tese, defendida pelo escritor nos *Princípios da Biologia e da Sociologia ou Filosofia Sintética*, era considerada a única filosofia válida por ser científica e universal. In Lima, Emílio Campos, *Op. Cit.* vol. 24, pp. 2221.

⁶⁸ Biólogo e filósofo alemão, acérrimo defensor do transformismo, influenciado pelas teorias de Darwin, que consiste na afirmação de que o indivíduo é a síntese do desenvolvimento da espécie a que pertence (lei biogenética). Estudou o desenvolvimento dos organismos inferiores e os organismos superiores e formulou uma teoria evolucionista aplicável a todo o universo, o Monismo. In Lima, Emílio Campos, *Op. Cit.* vol. 12, pp. 1128.

⁶⁹ Aguiar e Silva, V. M. *Teoria da Literatura*. 8ª ed. Coimbra, Livraria Almedina, 2002, pp. 551.

idealismo. Assim, o género preferido dos românticos torna-se a poesia e o poema narrativo. Alguns dos seus expoentes são Samuel Taylor Coleridge [1772-1834], Lord Byron [1788-1824], John Keats [1795-1821], Goethe [1749-1832], William Blake [1757-1827], Mark Twain [1835-1910] e Victor Hugo [1802-1885] na Literatura, Ludwig van Beethoven [1770-1827], Rossini [1792-1868] Franz Liszt [1811-1886] e Frederic Chopin [1810-1849] na música.

Em meados do século XIX surge em França um novo movimento, o Realismo, como reacção ao Romantismo consequência do Positivismo, propondo-se os criadores a descrever a realidade circundante de forma objectiva. Isto leva-os a uma observação minuciosa da vida quotidiana, e os cenários que reflectem nas suas obras passam a estar associados aos conflitos anímicos das suas personagens. De modo a conferir veracidade às suas histórias, os escritores realistas evitam expressar as suas opiniões, embora tal não lhes impeça que acolham certos ideais face aos graves problemas do seu tempo. Alguns dos seus expoentes são Honoré de Balzac [1799-1850], Gustave Flaubert [1821-1880], Honoré Daumier [1808-1879], Gustave Courbet [1819-1877] entre outros.

O Naturalismo surge na segunda metade do século XIX como uma vertente do Realismo. Nesta perspectiva, o criador realista observa, analisa e descreve o que o rodeia recorrendo a um minucioso número de dados e factos: tenta, assim, descobrir as leis que regem os comportamentos dos Seres Humanos. Estas hipotéticas leis vão fundamentar-se na herança biológica e no meio social em que o Homem se insere. Assim, os escritores preferem a descrição de ambientes de decadência, de miséria, como o que o seu expoente Émile Zola [1840-1902] adoptou para o seu célebre romance *Germinal* (França, G. Charpentier, 1885), onde retrata as duras condições da vida dos operários da época.

Na Rússia, os tempos conturbados da segunda metade do século XIX - com o aumento da pobreza, da repressão policial e a censura contra as ideias revolucionárias - serviram de mote para os criadores da época, que se solidarizaram com o povo e denunciaram as penosas condições de vida e os males que afectavam o país. Logo, os romances mostram-se repletos de um profundo contexto social negativo, exposto num tom sombrio e pessimista. Os melhores escritores neste campo de acção são Lev Tolstói [1828-1910] e Fyodor Dostoievski [1821-1881]. Nas obras deste último evidenciam-se uma intensidade dos argumentos e uma penetrante análise psicológica das personagens em situações desesperadas e desesperantes.

Assim, Tolstoi e Dostoievski, romancistas russos do século XIX, condicionados por uma forte tradição mística rural, estão no ponto de partida de vários tipos de romance introspectivo, metafísico ou poético, que no século XX se abeiram, por diversas formas, do pós-simbolismo: Marcel Proust, Gide, Virgínia Woolf, D.H. Lawrence, Thomas Mann, James Joyce, Mauriac, Graham Green, etc.⁷⁰

O Decadentismo surge em França como uma primeira fase do Simbolismo na segunda metade do século XIX. Este movimento expressa-se com uma poética, uma atmosfera psicológica e moral, que se entende caracterizarem a época finissecular. A origem do termo remonta a Charles Baudelaire [1821-1867] – no prefácio de Theophile Gautier a *Les Fleurs du Mal* (1868) – bem como ao primeiro verso do soneto de Verlaine, *Langueur* (1883) - «*Je suis l'Empire à la fin de la décadence*»⁷¹.

A sensibilidade dos decadentistas apresenta a tendência para a morbidez, para o macabro, um misticismo sensual. A palavra é explorada nas suas mais subtis e profundas virtualidades, a linguagem poética transforma-se em musicalidade. Face à vida quotidiana, os artistas adoptam uma atitude de afastamento e repulsa, aclamando o artificial e o exótico, que transformam a vida numa aventura artística. Os autores que melhor acabam por divulgar o Decadentismo são Oscar Wilde [1854-1900] e Gabriele D'Annunzio [1863-1936]⁷².

O Simbolismo surge em França na segunda metade do século XIX e tem como precursores Charles Baudelaire e Stéphane Mallarmé [1842-1898]. Enquanto movimento literário: «*representa uma reacção contra o positivismo e o cientismo (realistas e naturalistas)*»⁷³. Os simbolistas preocupam-se em superar a realidade. O poeta tem por missão descobrir os mistérios que a realidade encerra, mas não revela directamente, antes os sugere por intermédio de símbolos. Por sua vez, o símbolo: «*é a expressão concreta, apreciável pelos sentidos, de uma modalidade anímica. Uma letra, uma nota de música são o símbolo de um som, como o som de per si é o símbolo do movimento nervoso de ordem psíquica*»⁷⁴. Exalta-se a musicalidade das palavras, o ritmo, a sinestesia. Utilizavam jogos

⁷⁰ Saraiva, António José. *Op. Cit.* pp. 1051-1052.

⁷¹ http://poesie.webnet.fr/lesgrandsclassiques/poemes/paul_verlaine/langueur.html [Acedido em Março 2015].

⁷² Aguiar e Silva, V.M. «Decadentismo» in Enciclopédia Luso-Brasileira, vol. 8, ed. Século XXI, Lisboa/São Paulo, Editorial Verbo, 1999, pp.1043.

⁷³ Pais, Amélia Pinto. *História da Literatura em Portugal*. Vol. 21 - Época Romântica. s/ed, Porto, Areal Editores, 2004, pp. 202.

⁷⁴ Pereira, J. Carlos Seabra. *História Crítica da Literatura Portuguesa*. Vol. VII – Do fim-de-século ao Modernismo. Lisboa/São Paulo, Editorial Verbo, 1995, pp. 379.

de palavras, pois estas, mais do que pelo significado, interessavam pelo que sugeriam, daí as sintaxes complexas, os vocábulos pouco usuais, as alegorias, as metáforas e uma linguagem nova e rica em imagens. Como expoentes deste movimento encontram-se Paul Verlaine [1844-1896], Arthur Rimbaud [1844-1891] e Paul Valéry [1871-1945].

No final do século XIX assiste-se ainda a uma reacção de tom idealista contra os princípios do Realismo. Os criadores revoltam-se contra os valores e costumes burgueses – a fama e o dinheiro. Escolhem formas de vida tidas por marginais - entregando-se às aventuras, à solidão, aos vícios. Desta atitude iconoclasta e rebelde surge a boémia expressa no Dandismo. Na pintura e na música assistiu-se a uma reacção contra o Realismo, direccionando para o Impressionismo. A primeira exposição dos impressionistas franceses realizou-se em 1874. Paul Cézanne [1839-1906], Van Gogh [1853-1890], Monet [1840-1926] e Manet [1832-1883] são alguns nomes de pintores; na música há as criações de Johannes Brahms [1833-1897], Richard Wagner [1813-1883], Berlioz [1803-1869], Mahler [1860-1911], Debussy [1862-1918] ou Tchaikovsky [1840-1893] ⁷⁵.

Regressando ao espaço do religioso, ao longo do século XIX vão ocorrer modificações significativas. No seio do judaísmo, com base no drama filosófico *Nathan der Weise* (*Nathan, o Sábio*), 1779, de Gotthold Lessing [1729-1781] – descobre-se o propósito iluminista no combate à superstição e à intolerância religiosas. A sociedade europeia é direccionada para a aceitação do Judaísmo, e de outras religiões, no seio da dominância de um Cristianismo Católico, de um Protestantismo. Um dos representantes desta mudança é o compositor romântico Félix Mendelssohn [1809-1847]: o primeiro músico judeu da Alemanha a receber honrarias e a ocupar cargos importantes, destacando-se socialmente e sendo celebrado por toda a Europa. A sua origem hebraica não teve influência no seu êxito, pois desde cedo recebera formação cristã, bem como os seus pais, que já se tinham distanciado do Judaísmo. Contudo, com a chegada ao poder, o Regime Nazi banuiu as suas obras:

Havia no início do século XIX uma determinada tentativa dos judeus esclarecidos se oporem a uma representação do judaísmo como continuação do obscurantismo medieval; e, influenciados por Spinoza e Voltaire, de substituir a imagem de um judeu praticante, pela de um judeu intelectualmente atraente. O primeiro requisito era de estabelecer uma ponte entre o judaísmo rabínico e o conhecimento secular. Mendelssohn e

⁷⁵ Natário, Celeste. «A situação de Portugal na Europa no final do século XIX e início do século XX: a Geração de 70» in: *Estudos Filosóficos*, nº1, São João Del Rei, Minas Gerais, 2008, pp.100-109. <http://www.ufsj.edu.br/revistaestudosfilosoficos> [Acedido em Abril 2015].

alguns seguidores como, Naphtali Herz Honberg e Hartwig Wessely queriam renunciar à educação tradicional religiosa e abraçar uma forma de religião natural.⁷⁶

Albert Einstein [1879-1855] juntamente com Karl Marx, Friedrich Engels [1820-1895] e Freud foram considerados as personalidades mais fortes desse movimento de emancipação da cultura judaica no início do século XIX.

2.1 - O Espaço Cultural de Stefan Zweig (o Império Austro-Húngaro)

Na segunda metade do século XIX a Alemanha torna-se o cenário de grandes e profundas modificações a todos os níveis. No início do século o seu território encontra-se dividido em trezentos e catorze territórios, onde predominava maioritariamente a Agricultura; alguns, mostrando já impulsos em direção à Industrialização. Porém, só no Congresso de Viena, em 1815, foi possível a reordenação geográfica em trinta e nove Estados independentes e quatro cidades - incluindo quatro cidades imperiais. Foi sob o comando de Otto von Bismark [1815-1898] que a Alemanha da época conseguiu uma vitória nas guerras contra a França, a Dinamarca e a Áustria, conduzindo à unificação do território do seu Estado. Este acontecimento levou ao reconhecimento, pela sociedade alemã, de que a força militar aliada à eficiência industrial e económica formariam um cenário de progresso e crescimento assinaláveis, como o que se veio a verificar na Alemanha, na passagem do século XIX para o século XX.

As manifestações do Realismo na Literatura Alemã traduzem-se numa preocupação com o dinheiro, a moralidade e os valores da classe média, o aumento do interesse pela psicologia humana e a experimentação narrativa. Gottfried Keller [1819-1890] foi um dos autores que melhor representou esta primeira fase do Realismo. Mais tarde Theodor Fontane [1819-1898] torna-se o primeiro escritor alemão do Realismo Social a atingir uma escala europeia. Nos seus romances retratam-se eventos históricos, como a Guerra Franco-

⁷⁶ Ponczek, R.L. *Deus, ou seja a Natureza: Spinoza e os novos paradigmas da Física*. Salvador, Editora Universidade Federal da Bahia, 2009, pp. 61.

prussiana de 1870-71, e figuras ilustres do tempo como Richard Wagner ou Otto von Bismarck.

Nesta época a Alemanha possuía centros de pesquisa acadêmicos e científicos de excelência. A Indústria e a Investigação científica associaram-se, resultando num notável progresso e desenvolvimento mútuo, com a consequência de um incremento no valor da Economia e da Sociedade Alemãs. Exemplos desta associação são os Laboratórios da Bayer (produtos químicos e farmacêutica) e da Hoechst (produtos químicos e para ciências da vida, p.ex.: anestésias). O mercado mundial recebia os produtos da Indústria Química, Farmacêutica, das Ciências Médicas, da Física.

A Sociedade Alemã honrava e promovia os cientistas, os filósofos, os escritores e os músicos. Foi a época do surgimento de uma nova classe social saída das universidades. No século XIX quem não possuía títulos de nobreza não ascendia socialmente. Numa sociedade onde as oportunidades ainda eram limitadas, a educação providenciava alguma estabilidade e segurança na vida. Nas cidades industrializadas, um indivíduo diplomado tinha grande importância e prestígio tanto a nível político como social. Assim, formou-se uma elite de diplomados que se tornaram membros de elevado valor para o Estado, pois este era o maior detentor do mercado de trabalho na época.

Tendo em conta que só no início do século XIX a Alemanha entrou verdadeiramente no processo de industrialização, atrás da Inglaterra e da França, o seu progresso foi considerável. Em 1885 a população da Alemanha era aproximadamente de quarenta e sete milhões de habitantes, sete milhões e meio de crianças frequentavam o ensino primário, e só duzentos e trinta e oito mil frequentavam o ensino secundário. A proporção de alunos que frequentavam o ensino primário e o secundário era de trinta para um. Apenas vinte e sete mil estudantes frequentavam um curso superior em áreas como a Floresta, Mineração, Ciências Veterinárias e a Agricultura. Contudo, em 1870 havia só catorze mil estudantes no Ensino Universitário. Dez anos mais tarde aumentou para vinte e um mil com onze mil no Ensino Politécnico. Em 1914 passou para sessenta e um mil e dois anos mais tarde para setenta e dois mil estudantes⁷⁷. Este fenómeno deu-se devido à forte associação entre a indústria e o ensino, e com a comunidade existente na viragem do século.

⁷⁷ Graven, Hubert «Gliederung der heutigen Studentenschaf nach statistischen Ergebnissen» in: *The Decline of the German Mandarins: the German Academic Community (1890-1933)*. 2nd ed., University Press of New England, Hanover and London, 1990, pp. 52.

Na Alemanha o Naturalismo Literário foi o primeiro movimento a questionar o conceito de “cultura burguesa” da época:

Desde o final dos anos 80, a vida cultural desligou-se lentamente da ordem social dominante e dos ideais tradicionais de vida dos burgueses e estabeleceu-se um subsistema autónomo. Os círculos artísticos e intelectuais emanciparam-se progressivamente das premissas ideológicas do pensamento burguês e propagavam com ênfase crescente o princípio da autonomia da arte e da literatura face aos poderes político e sociais. [...] O novo estrato social que sustentava a cultura, composto por escritores, mecenas e críticos, não pretendia ter nada a ver com o conceito burguês de cultura, de carácter nacional-liberal. Ele considerava a cultura uma esfera autónoma da realidade social.⁷⁸

Deste modo, foram os Naturalistas quem, pela primeira vez, recorreu à ideia de “moderno” para legitimar o seu distanciamento e recusa da cultura burguesa tradicional. Este veio a concretizar-se também com a transformação da realidade social em tema literário⁷⁹.

No final do século, Viena era o centro da Monarquia do Império dos Habsburgos, aglutinando a aristocracia oriunda das diferentes partes do território. Com o intuito de se aproximarem da corte, os nobres estabeleciam-se em palácios de Inverno e de Verão. À capital eram atraídos estudantes, artistas e escritores, pois possuía as principais escolas superiores e academias do Império. Assim, a vida intelectual e cultural de Viena era muito rica sendo, no início do século, considerada o epicentro cultural da Europa. Foi a era dourada de Viena⁸⁰.

O desenvolvimento industrial permitiu que inúmeras famílias proletárias vindas de várias partes do império se fixassem nos bairros suburbanos, para trabalharem no progresso da indústria e na edificação da cidade. Foi construída a *Ringstrasse* (1865), uma avenida circular de quatro quilómetros que contorna o primeiro bairro de Viena; seguiram-se os grandes edifícios como a Ópera (1883), o edifício do Parlamento (1883), a Universidade (1884), o *Burgtheatre* (1888), os Museus de Arte e de História Natural (1891) e a nova ala

⁷⁸ Mommsen, W.J. *Bürgerliche Kultur und Künstlerische Avantgarde. Kultur und Politik im Deutschen Kaiserreich 1870 bis 1918*. Berlin, Frankfurt am Main.,1994, pp. 42.

⁷⁹ Waizbort, Leopoldo. *Aventuras de Georg Simmel*. 2ª ed., São Paulo, Editora 34, 2006, pp. 359.

⁸⁰ Scheidl, Ludwig. *Estudos de Literatura Alemã e Portuguesa*. s/ed, Coleção Estudos: Humanidades, Coimbra, Imprensa Universidade de Coimbra, 2008, pp. 16.

do Palácio Imperial (Hofburg), bem como cafés e zonas de lazer por toda a cidade. Este desenvolvimento elevou a população de Viena para dois milhões de habitantes em 1908⁸¹.

Por sua vez, o governante e Imperador Francisco José I [1830-1916] concedia aos judeus o direito à cidadania. Podiam construir as suas casas, porém estavam excluídos de funções públicas, tendo vindo mais tarde a emancipá-los permitindo-lhes possuir oficinas e indústrias. Assim, a população judaica aumentou em função da imigração de judeus de outras regiões do Império. Em 1890 doze por cento da população vienense era judaico, e um terço de estudantes universitários eram judeus. Contudo, só algumas carreiras eram permitidas aos judeus, como a medicina, o direito, a filosofia, o jornalismo e as artes em geral. A carreira político-militar estava-lhes vedada na Áustria, bem como um pouco por toda a Europa.

Deste modo, a sociedade vienense mostra-se bem hierarquizada em sectores: a classe mais elevada com os membros da aristocracia, o funcionalismo público, o exército, seguida pela alta burguesia “endinheirada”; depois a burguesia e, no patamar inferior, o proletariado. O crescimento rápido da população teve graves custos sociais para Viena, que foram habilmente ocultados pelo fausto e esplendor da nobreza e pelo desenvolvimento da cidade imperial. As condições de vida pioram e tornam-se comuns os surtos de doenças - como a tuberculose, a cólera, a sífilis - o aumento da fome e da miséria, da criminalidade, do alcoolismo e da prostituição nos bairros periféricos de Viena.

Algumas das figuras intelectuais da época «*determinantes para a revitalização das artes plásticas e da arquitectura vienense nos finais do século, foram nomes como Gustav Klimt, Joseph Maria Olbrich, Otto Wagner, associados à revista Ver Sacrum e ao movimento (expressionista) Sezession [...] e Hoffmannsthal, Rilke, Robert Musil e Kafka na Literatura*»⁸² muitos deles de origem hebraica.

Os vienenses de origem judaica que se destacam como percussores da modernidade são: Sigmund Freud, o criador da Psicanálise; o filósofo Ludwig Wittgenstein [1889-1951]; os escritores Franz Kafka [1883-1924], Arthur Schnitzler [1872-1931]; os arquitetos Adolf Loos [1870-1933] e Otto Wagner [1841-1918], criadores da Arquitetura Funcional. O músico Gustav Mahler [1860-1911], grande compositor erudito, vê-se forçado a negar a fé judaica para conseguir o cargo de director da famosa Ópera de Viena; o compositor Arnold

⁸¹ *Ibid.* pp. 18.

⁸² *Ibid.* pp. 20-21.

Shönberg [1874-1951] criador do movimento musical dodecafônico, ou Música Atonal; os pintores Egon Schiele [1890-1918] e Oskar Kokoshka [1886-1980] (que trouxe a arte para fora das paredes dos museus).

Enfim, a maior parte da arte que o mundo celebra como cultura vienense do século XIX foi promovida, alimentada ou criada pelos judeus daquela cidade. Salienta-se ainda outros dois judeus-alemães, contemporâneos do Império Austro-Húngaro, que foram de extrema importância para a história da Humanidade: Albert Einstein, o criador da Teoria da Relatividade que revolucionou a Física, galardoado com o prêmio Nobel, o cientista mais proeminente do mundo moderno; e Karl Marx, fundador da Sociologia, criador da Teoria com o seu nome – Marxista - que vai influenciar muitas das gerações posteriores.

Paralelamente, a sociedade vienense do início do século XX revelava-se de uma moral rígida, demonstrada por um pacto de silêncio absoluto quanto a tudo o que se relacionasse com a sexualidade. E a repressão sexual existia no quotidiano da sociedade de Viena. À mulher não era permitido nenhum deslize nem antes, nem depois do casamento. Pelo contrário, ao homem a moral social permitia-lhe muita liberdade, porém existia assimetria entre os dois géneros no que respeita à idade apropriada para o matrimónio. A possibilidade de um jovem casar antes dos vinte e cinco anos não era aceitável - porque teria primeiro que ganhar algum estatuto, ou iniciar uma carreira para garantir alguma segurança ao casamento. Assim, a prostituição é consentida: «*A sociedade vienense ao evitar o sexo por todos os meios possíveis, tornou-o ainda mais presente. A força desse eros reprimido deixava-se sentir por todo lado, e com muita força, se possível, muito maior*»⁸³.

A Viena da época de Stefan Zweig poderia ser definida pela metáfora do vulcão adormecido: «*indignações amansadas, tolerância fingida, paixões sufocadas, instintos reprimidos, aristocratas deprimidos, pais tirânicos, mulheres frígidas, jovens histéricas, [...] controles disfarçados, sexualidades escondidas*»⁸⁴. Nesta cidade os opostos estão ligados, a Arte e a Política, os sonhos e os pesadelos, a criação e a destruição.

Sob a serena aparência da cidade dourada do Império maior e mais antiga da Europa, surgiam forças violentas e antagónicas resultantes de uma forte tensão de massas, que irão gerar, simultaneamente, uma energia positiva singular e criativa visível pelas Artes (Música,

⁸³ Marti, Marc P. *Freud – Viagens às profundezas do Eu*. (tradução Filipa Velosa), s/ed., s/l, Bonallettera Alcompas, 2015, pp. 22.

⁸⁴ Dines, Alberto. *Op.Cit.* p. 86.

Arquitectura, Pintura, Literatura), e pelo lado oposto, a força Nacionalista anti-progresso que irá culminar na I Guerra Mundial.

A Guerra leva muitos dos intelectuais da época a alistarem-se e/ou a virem a morrer em combate, mas esta não é uma opção para Stefan Zweig:

Penso em mim. Sinto-me excluído, não tenho nenhum direito de estar com os alemães, porque não sou alemão... o heroísmo tem algo de servil. A idolatria imperial me é insuportável, a ausência de um sentido democrático faz-se cada dia mais presente em contraste com a França e a Inglaterra... não tenho com quem falar estas coisas.⁸⁵

Zweig nos períodos pré-guerras, a I e a II, decide viajar pelo mundo divulgando a sua obra e escrevendo livros que estimulassem o sentido democrático do povo europeu, assim como tantos outros escritores e artistas que viveram na Viena finissecular.

Após a derrota da I Guerra Mundial, em 1918, foi criada a República de Weimar que caiu em 1933 com a chegada de Adolf Hitler [1889-1945] ao poder. Foi um período conturbado a nível político e económico. Os conflitos reflectem-se a nível das Artes com uma separação em grupos ideológicos: Conservadores – Hans Carossa [1878-1956], Ernst Wiechert [1887-1950]; liberais – Alfred Neumann [1895-1952] e Stefan Zweig; Católicos – Paul Fort [1872-1960], Josef Ponten [1883-1940]); e os que se radicalizaram entre apoiantes de esquerda e de direita. Não existia, ainda, uma ligação ao Nazismo nesta época.

Há a Literatura de jovens poetas e novelistas da província, pouco conhecidos, que vão aderir, mais tarde, ao Nazismo por se sentirem prejudicados pela glória não merecida – do seu ponto de vista -, pelos escritores judeus. Mais tarde, a eles aderirão o nacionalista Hans Grimm [1875-1959], o expressionista Hans Johst [1890-1978] e o idealista Erwin Kolbenheyer [1878-1962].

A tensão culmina em 1922 com o assassinato de Walther Rathenau [1867-1922], ilustre empresário, pensador e político judeu: afigurava-se aos nacionalistas uma situação insuportável tê-lo como Ministro das Relações Exteriores⁸⁶. Alguns dos romances confessionais de tradição romântica escritos por Herman Hesse [1877-1962] e Joseph

⁸⁵ Zweig, Stefan. «Diários, 22/12/1914» in: Dines, Alberto. *Op. Cit.* pp. 136.

⁸⁶ Carpeaux, Maria Otto. *A História Concisa da Literatura Alemã*. Faro Editorial, 2014. pp. 368-374.
https://issuu.com/marcostoledo4/docs/a_historia_concisa_da_literatur_-_o [Acedido em Outubro 2016].

Goebbels [1897-1945] revelam a mentalidade antidemocrática de muitos dos jovens alemães desta época.

Considera-se que o Nazismo foi introduzido na Alemanha e na Áustria por dois tipos de escritores: os Regressistas e os Progressistas. Nos primeiros incluíam-se a maioria dos autores da *Heimatliteratur*, a literatura regional, apreciando a vida rural e despromovendo a modernidade; sendo Karl Heinrich Waggerl [1897-1973] um dos seus representantes. Os Progressistas de direita substituíram a Era da burguesia decadente pela revolução Nazi, fundamentando-se nos ideais de Nietzsche. Um dos representantes deste Modernismo fascista é Ernst Jünger [1895-1998]. Deste modo, mais tarde, com o evoluir da II Grande Guerra, muitos escritores e artistas vêem-se forçados a exilar-se em diferentes locais do mundo, como a Riviera francesa, Paris, Londres ou Estados Unidos⁸⁷. Nesses locais vão desenvolver, de uma forma mais ou menos intensa consoante as condições assim o favorecessem, a Literatura de Exílio. A guerra fornece um novo assunto, bem como as precárias condições de vida e o isolamento em que se encontram. O tema vai ser explorado por escritores como Thomas Mann [1875-1955], Anna Seghers [1900-1983], Arnold Zweig [1887-1968] e Bertolt Brecht [1898-1956] entre outros, que só vieram verdadeiramente a frutificar no pós-Guerra⁸⁸.

⁸⁷ Watanabe-O'Kelly, Helen. *História da Literatura Alemã*. s/ed., Lisboa/São Paulo, Editorial Verbo, 2003, pp. 426-442.

⁸⁸ *Ibid.*, pp. 449-467.

2.2 - O Espaço Cultural de Manuel Laranjeira (Portugal)

O final do século XIX em Portugal foi um tempo de agitação social, de degradação do sistema constitucionalista, de frustrante alternância entre tentativas falhadas de inovação do espírito governativo e retorno ao: «*pastoso e proteico rotativismo*»⁸⁹.

O país é abalado por acontecimentos que convulsionam a consciência nacional e agitam as massas, incitadas pelas propagandas reaccionária, republicana e libertária - as Campanhas Africanas, o Ultimato Inglês em 1890, a crise económica e financeira de 1890-91, o descrédito do sistema político, da família real e das instituições monárquicas, impopulares e desconsideradas devido a sucessivos escândalos, entre outras. Em compensação, trata-se de um período em que surge, e se desenvolve, uma evidente renovação literária portuguesa, mais precisamente através do ascendente de correntes empenhadas numa produção descomprometida⁹⁰.

Por conseguinte, no final do século na literatura portuguesa predominava quantitativamente o Decadentismo, enquanto o Simbolismo vai coexistindo em textos dispersos de autores como Camilo Pessanha [1867-1926], Osório de Castro [1868-1946], Roberto Mesquita [1871-1923] e Eugénio de Castro [1869-1944]. Assim, mediante os vectores da própria temática desta escola literária, esta propagou-se nas limitadas condições culturais e na deprimente ou aflitiva conjuntura socioeconómica e político-ideológica do Portugal Contemporâneo.

Os movimentos Decadentista e Simbolista podem ser demarcados em quatro fases: o período de gestação, nos anos oitenta; a fase de instauração, entre 1889 e 1891; a fase de expansão e domínio, de 1892 até ao final da década. Por fim, o Decadentismo e o Simbolismo conhecem, no princípio do século XX, uma fase de refluxo perante o Neo-Romantismo vitalista, saudosista e nacionalista.

A Geração de 70 iniciou-se com a *Questão Coimbrã* (1885-1886), o primeiro evento da renovação literária e ideológica. Esta caracteriza-se pelo confronto entre os defensores dos princípios do academismo e formalismo do Ultra-Romantismo - liderados por António Feliciano Castilho [1800-1875] - e a renovação literária proposta por um grupo de jovens

⁸⁹ Pereira, José Seabra. “As crises e os novos rumos do fim-de-século” in: *História da Literatura Portuguesa*, vol. 6, Mem-Martins, Publicação Alfa, 2003, pp. 9.

⁹⁰ *Ibid.*

estudantes em Coimbra - Vieira de Castro [1838-1872], Pinheiro Chagas [1842-1895], Camilo Castelo Branco [1825-1890], Teófilo Braga [1843-1924], Anthero de Quental [1842-1891] e Ramalho Ortigão [1836-1915] entre outros.

Em 1871 as sessões das *Conferências do Casino* ou *Cenáculo* foram realizadas em Lisboa por iniciativa do Grupo Cultural do Cenáculo, liderado por Anthero de Quental. A ele pertenciam grandes nomes do meio cultural da época, como Oliveira Martins [1845-1894], Eça de Queirós [1845-1900], Guerra Junqueiro [1850-1923]. Tinham por objectivo discutir os temas contemporâneos relacionados com a Política, a Literatura, a Ciência e as questões sociais. O projecto integra-se num ambicioso, mas vago, plano de reforma da sociedade portuguesa. Aspirava-se a um pensamento mais moderno, que incluísse as correntes contemporâneas europeias seguidas por filósofos, literários, cientistas e músicos, que impunham a sua voz na produção científica e cultural da Europa Contemporânea. Porém, a conjuntura das artes e da política em Portugal não permitiu que essa renovação ocorresse naquela altura. Todavia, reconheceu-se o trauma do atraso em relação à Europa e foi a base de um plano regenerador que virá a ter repercussões bem mais tarde com o Modernismo, já no século XX.

Assim, no final do século, a recusa da Regeneração proposta pela Geração de 70, e a estagnação consequente, fazem surgir o desânimo, uma atitude pessimista e decadentista por um lado, e por outro a inspiração para o lado rústico e rural, através do conto rústico a evocar a terra natal, o campo, a serra, os costumes e festividades populares, onde não existem preocupações de análise sociológica⁹¹. Assim, os autores alheiam-se do quotidiano e do social. Por um lado, alinham-se na afirmação pessoal por via de textos orientados para “o ideal” - que era nebuloso e inatingível; por outro, direccionam os textos para a militância política, os valores morais e a sensibilidade social dos escritores empíricos⁹².

No final do século destaca-se ainda uma tendência para a inversão das posições entre a intervenção política e a inovação literária. Dá-se o ressurgimento de prolongamentos da literatura anterior, embora com uma nova dinâmica literária. Revitalizam-se as tradições da

⁹¹ Uma das referências nacionais do conto rústico é o escritor Francisco Teixeira de Queirós [1849-1919], seguidor do modelo de Balzac. Socorre-se de recursos variados na sua obra que vai desde o romance ao conto rústico, publicados nos volumes da *Comédia do Campo* (1895). Utilizou o pseudónimo Bento Moreno nessa publicação, assim como na *Comédia Burguesa*. Foi presidente da Academia de Ciências de Lisboa. In Lima, Emílio, *Op. Cit.* vol. 21, pp. 1978.

⁹² Saraiva, António; Lopes, Óscar. *História da Literatura Portuguesa. Op. Cit.*, pp. 905-1009.

boémia artística, das revistas de grupo como *Boémia Nova*, os *Insubmissos* (1889), *Azul* (1890) de António Oliveira Soares, *Arte* (1895-1896) em Coimbra, a *Revista d'Hoje* (1894-1896) em Lisboa e no Porto. As revistas publicam textos polémicos ou manifestos contra certos ideais, como *A Ilustração* (1889-1891) de Mariano Pina e a *Revista Portugal* (1889-1892) de Eça de Queirós – também em jornais, como *A Província* no Porto ou o *Correio da Manhã* em Lisboa. As obras são remetidas para segundo plano, e a maioria dos textos surgem dispersos pelas variadas publicações existentes:

Eugénio de Castro apontava à poesia portuguesa os seguintes defeitos: lugares-comuns, rimas pobres, vocabulário pobre, falta de originalidade. Propunha uma poesia nova, assente na liberdade de ritmo, nomeadamente no que respeitava à cesura do alexandrino; que se restaurasse o ritmo francês do rondel; que se introduzisse a aliteração, rimas raras e «rutilantes», um vocabulário escolhido, variado e «raro».⁹³

Por outro lado, ao longo do século XIX, doenças - como a tuberculose - ganham predominância por toda a Europa devido a pandemias; são consequência do crescente desenvolvimento das indústrias, das explorações coloniais, que disseminaram o vírus mundialmente. Robert Koch descobre o bacilo responsável em Março de 1882, porém uma vacinação eficaz, em Portugal por exemplo, só vai surgir na segunda década do século XX:

Ainda no final de oitocentos, as precárias condições de vida, de higiene pública e privada e as duras formas de trabalho fizeram da tuberculose uma das principais causas de morte, com especial incidência nos adultos jovens e em centros de maior densidade populacional. Basta referir o exemplo da cidade do Porto, onde em 1900-1901 dezassete por cento dos óbitos eram devidos a este mal. Essa percentagem não desceu até ao segundo pós-guerra.⁹⁴

Deste modo, a esperança média de vida dos portugueses rondava os trinta e cinco anos de idade. Porém, ao longo do século XIX, esta veio a melhorar um pouco devido principalmente aos seguintes factores: as mudanças religiosas diminuíram o número de peregrinos ambulantes, o início de hábitos de higiene promovidos pelo Estado, a melhoria

⁹³ Pais, Amélia Pinto. *Op. Cit.* pp. 204.

⁹⁴ Veiga, Teresa Rodrigues. *A população portuguesa no século XIX*. Economia e sociedade 2, s/ed, Porto, Cepese e Edições Afrontamento, 2004, pp.105.

da alimentação nas populações que acompanhavam o crescimento da indústria e do comércio⁹⁵:

A doença e a morte eram no Portugal oitocentista um acontecimento quotidiano, e só os avanços da medicina e a vulgarização de certas práticas higiénicas acabarão por alterar a forma como semelhantes fenómenos passaram a ser vistos, o que será uma vitória do século XX.

A percepção da tragédia da morte aumentava nos meios de maior concentração populacional, e assim se justifica a ideia corrente que nos centros urbanos, sobretudo nas cidades, se morria muito mais, o que não era inteiramente correcto. [...] A existência de edifícios hospitalares, de asilos, albergues e outras instituições de acolhimento e caridade atraíam os mais pobres e os mais debilitados, não raro os moradores fora dos centros urbanos, mas que neles acabavam os seus dias. Por outro lado, nas cidades residiam as figuras mais conhecidas da sociedade portuguesa, [...], a notoriedade dos atingidos determinava também a importância com que era encarada a morte, sobretudo quando ela se enquadrava numa conjuntura de crise de mortalidade geral.⁹⁶

Algumas das pessoas célebres que faleceram de tuberculose foram: Molière (1673), Frédéric Chopin (1849), Wolfgang Amadeus Mozart (1791), Júlio Dinis (1861), José Alencar (1875), Cesário Verde (1886), António Nobre (1893) e Doutor Sousa Martins (1897), entre muitos outros.

⁹⁵ Borralho, Cristina. *Tuberculose no final do século XIX em Portugal*. Tese de Mestrado em Ciências Farmacêuticas, Universidade Lusófona, 2014, pp.7.

⁹⁶ Veiga, Teresa Rodrigues. *Op. Cit.* pp. 98.

Capítulo 3 - O Estado da Questão

Os autores estudados nesta tese apresentam características, que diferenciam a quantidade e a qualidade da documentação encontrada. Este facto deve-se em primeiro lugar ao tempo de vida de ambos, uma vez que Stefan Zweig teve uma vida mais longa que Manuel Laranjeira; em segundo lugar porque Stefan Zweig se movimentou pelo circuito internacional, enquanto Manuel Laranjeira se conservou pelo espaço português, com uma pequena viagem e extensão ao universo literário espanhol de Miguel de Unamuno.

Assim, a maioria da crítica literária sobre ambos diverge. A de Zweig estende-se por biografias, análises das obras, dos filmes e documentários realizados. Em Laranjeira existe pouco mais que a crítica literária da época em que viveu, e depois da sua morte através dos registos dos seus amigos em jornais locais, introduções e prefácios das obras editadas; obras estas, que foram formadas pelos textos e artigos dispersos, reunidos e compilados pelos amigos, bem como a recolha do registo nos jornais das comemorações apoiadas pela Câmara Municipal de Espinho.

Neste sentido, vai ser dada maior importância à bibliografia que se articula com a personalidade dos autores, com os seus estados emocionais, bem como as circunstâncias pessoais que ambos vivenciaram e que possa ter inferido na resolução da sua trágica morte.

Para o escritor Manuel Laranjeira recorreu-se ao apoio de entrevistas a pessoas que o conheceram directa ou indirectamente: Anthero Monteiro, Flávio Laranjeira, o casal Fonseca (actuais proprietários da casa onde viveu Manuel Laranjeira)⁹⁷.

As abordagens a Stefan Zweig são na sua maioria organizáveis em dois grupos: as biografistas e as temáticas. Neste grupo das temáticas inserem-se assuntos relacionados com a sua morte, a vida no Brasil, a época das guerras, a época finissecular de Viena, a Literatura produzida por judeus de expressão alemã e a sua obra individual (novelas e autobiografia).

Os principais biografistas de Zweig foram Donald Prater [1918-2001], Jean-Jacques Lafaye [n.1958] e Alberto Dines [n.1932]. Dines, sendo jornalista de carreira, teve mais atenção aos factos, recolha e selecção de documentos sobre a vida do escritor, pelo que é considerado um verdadeiro guardião do património cultural e literário de Zweig. O seu

⁹⁷ Anexo XV – Fotografia 11. Casa de Manuel Laranjeira em Espinho, 2016, pp. xxiv. Foto de Donzília Felipe em Abril de 2013.

estudo vai além da mera biografia de um escritor expatriado e deprimido, e revela-se como o retrato de um homem em plena transformação, tanto na Europa em conflito como no Brasil – tendo coexistido com a ditadura de Getúlio Vargas [1882-1954] – quando o mundo se inclinava mais para sistemas pouco democráticos.

Zweig destacou-se principalmente na prosa – ficção, biografias e ensaios – sobretudo biográficos. As suas obras inspiraram realizadores de cinema tendo sido adaptadas para mais de quarenta filmes entre os quais o *Grande Hotel Budapeste*⁹⁸ (2014), *Uma Promessa* (2012)⁹⁹ e *A Coleção Invisível* (2012)¹⁰⁰, como acima se referiu.

Em *Morte em Cena* (1995), um documentário produzido por Sylvio Back, é relatada resumidamente a vida de Zweig no Brasil, através da voz de alguns dos seus amigos, Abrahão Koogan, Samuel Malamud, Gerhard Metsch, Alberto Dines e o actor Jaromír Borek a representar Stefan Zweig. Descreve-se o ambiente cultural e o bom acolhimento brasileiro por um lado, e as dificuldades na criação literária, as críticas injustas a que foi sujeito, a forte amizade com a ex-mulher Friderike, o agravamento da depressão, e o medo da expansão e exportação da guerra europeia para o Brasil, por outro.

Durante o período entre 1920 e 1930 Zweig foi um dos escritores mais traduzidos a nível mundial. Em França a sua obra foi sempre muito apreciada e continua a ser o escritor de língua alemã melhor tratado, quer através de artigos de crítica literária, quer em documentários e filmes televisivos, como *Stefan Zweig Ein Europäer von Welt (Doku/ Histoire d'un européen)* (2013, Arte France & Rosebud Productions)¹⁰¹.

⁹⁸ *Grand Budapest Hotel* (2014, England-Germany) - filme do género comédia realizado por Wes Anderson, protagonizado por Ralph Fiennes, Jude Law, Saoirse Ronan, Willem Dafoe. O argumento, escrito pelo realizador, foi adaptado da vida e obra de Stefan Zweig.
https://pt.wikipedia.org/wiki/The_Grand_Budapest_Hotel [Acedido em Maio 2016]

⁹⁹ *A Promise* (2012, França-Belgica) é o primeiro filme do realizador Patrice Laconte, adaptado na obra *Carta de uma desconhecida* de Stefan Zweig, protagonizado por Rebecca Hall e Richard Madden. Sobre a obra de Zweig diz o realizador: «é uma história que tem elementos que me interessam bastante, que fala de sentimentos, desejos reprimidos, com um certo romantismo. O livro deu-me a chance de reflectir sobre esses temas de uma forma diferente». <http://oglobo.globo.com/cultura/filmes/uma-promessa-o-primeiro-filme-de-patrice-leconte-falado-em-ingles-14061243> [Acedido em Agosto 2015].

¹⁰⁰ *A Coleção Invisível* (2012, Brasil) é um filme do género dramático adaptado do conto homónimo de Stefan Zweig. Foi realizado por Bernard Attal, protagonizado por Wladimir Brichta, Ludmila Rosa e Walmor Chagas. Foi o último trabalho deste actor, que admirava muito o escritor - a 18 de Janeiro de 2012 suicida-se em sua casa com um tiro na cabeça.
https://pt.wikipedia.org/wiki/A_Cole%C3%A7%C3%A3o_Invis%C3%ADvel [Acedido em Novembro 2015].

¹⁰¹ <https://www.youtube.com/watch?v=ZrjCym0MhYA&t=25s> [Acedido em Agosto 2016]

No Brasil somente uma parte da sua obra foi traduzida, mas sofreu novo interesse e foi relançada a partir de 2014.

Em Portugal também houve a publicação de algumas obras suas como *Noite, Fantástica* (2016, Alêtheia Editores), *Montaigne* (2016, Assírio & Alvim), *Maria Stuart* (2015, Alêtheia Editores), *O Mundo de Ontem* (2016, Assírio & Alvim).

Klemens Renolder [n.1953], curador da exposição *Wir brauchen einen ganz anderen Mut! Stefan Zweig – Abschied von Europa (Precisamos de uma coragem bem diferente! – Stefan Zweig – despedida da Europa)*, e director do Stefan Zweig Center em Salzburgo, refere que:

Zweig vivenciou duas Guerras Mundiais, a ditadura de Hitler a partir de 1933 e suas consequências para a política austríaca. A perseguição e o assassinato de judeus fizeram do escritor, um emigrante. Ouve-se frequentemente, e não sem razão, que Zweig era apolítico, além de ser uma pessoa bastante reservada e medrosa, que não queria se defender nem “lutar” publicamente e que se tornou, contra a sua vontade, uma vítima da História.

Ao mesmo tempo, é preciso dizer que ele observava atentamente as transformações e os desdobramentos políticos na Europa, que estava sempre muito bem informado (o que podemos verificar, por exemplo, na correspondência entre ele e Romain Rolland) e que expressava opiniões bem claras. De modo geral, seu posicionamento é visto como ambivalente. Durante os anos de exílio, tal ambivalência ficou bastante explícita, por seu distanciamento dos acontecimentos políticos, mesmo sentindo-se diretamente afetado por eles, e por seu comedido silêncio em relação aos eventos históricos e políticos.¹⁰²

Por outro lado, Stefan Zweig foi considerado por Dines um “caçador de almas”, dado que para além de ter imensos admiradores por todo o mundo, reuniu em torno de si um círculo muito grande de intelectuais de toda a Europa – amigos com quem privou, por quem experimentava uma profunda amizade, bem assinaladas na extensa correspondência do escritor.

A obra *A rede de amigos de Stefan Zweig: a sua última agenda, 1940-1942* (2014, Memória Brasil), revisita o círculo de próximos, revelando a última rede de contactos com quem estabelecia relações pessoais, seja internacionais seja nacionais. Dos amigos que ficaram após a mudança de residência para o Brasil, destaca-se o psicanalista Sigmund Freud, um dos que mais apoiou o escritor distante. Alberto Dines via-o como homem

¹⁰² Bohunovsky, Ruth. «Stefan Zweig: um homem de ontem? Entrevista com Klemens Renolder» in *Pandaemonium*, São Paulo, v. 18, n.º 26, 2015, pp. 236-257.

nostálgico e pacifista, tal como seu amigo Freud, apesar de viver em conflito interno por estar longe da sua pátria cultural. Tal foi assim registado por um jornalista que entrevistou Dines e lhe perguntou se seria também nostálgico como Zweig:

Com Ciência – Stefan Zweig era nostálgico de um tempo cujo ícone maior é a Viena dos Hasburgos. Na sua vinda definitiva para o Brasil, haveria, mesmo que imaginariamente, alguma identificação, para ele, entre este país e o seu mundo de origem? E você, é também nostálgico de um tempo que o seu livro relata?

Dines – Como todo exilado, sentia-se perdido e porque era inseguro sentia-se ainda mais perdido. Não queria ficar na Inglaterra por causa dos bombardeios, não queria ficar em Nova York porque estava apinhada de refugiados, velhos amigos. Foi escolher Petrópolis, Rio de Janeiro, Brasil. Apartou-se voluntariamente de tudo e de todos e o resultado foi a depressão. A nostalgia maior era com a relação à segurança, mas tratava-se de um sentimento reconstruído, que chamou nas memórias, a «dourada era da segurança». Depois de morto tornou-se símbolo de Viena por causa da autobiografia. Na realidade, a maior parte da sua vida adulta passou fugindo de Viena. Quanto a mim: não me vejo como nostálgico de tempos ou lugares. Escrevo com prazer sobre aquilo que conheço, isso pode dar impressões equivocadas.¹⁰³

Jean- Jacques Lafaye comenta que: «*não se pode separar a obra literária de Zweig da sua linha de vida*»:

Filho de um povo que nunca desespera, Stefan Zweig nasceu também num mundo de esperança. Esta marca, nele inscrita para sempre, só a morte poderá apagar. No seu destino exemplar, do berço à sepultura, Zweig nunca deixou de incarnar essa Europa, o velho continente da civilização.

[...]

Nenhuma figura poderia comparar-se-lhe em significado, em força, em variedade. Uma vida é um espelho em perpétuo movimento: sentimentos, esforços, sofrimentos, livros, discursos, viagens, cenários, reflexos, luzes e sombras.¹⁰⁴

Zweig ficou impressionado e deslumbrado com a vida e obra de grandes criadores e pensadores. Este foi o pilar da sua inspiração que o acompanhou no desenvolvimento da sua reflexão pessoal; por um lado, aguçando a sua curiosidade, ampliando a sua visão do mundo e, por outro, excitando os seus nervos (inquietação) de modo a criar novas questões, que lhe dão mal-estar, mas que são frutíferos para a sua obra, pois estes são as personagens da sua vida interior ¹⁰⁵.

¹⁰³Dines, Alberto. «Stefan Zweig: um pacifista como Freud» <http://www.comciencia.br>, (s/d), [Acedido em Março 2012].

¹⁰⁴ Lafaye, Jean-Jacques, *Op. Cit.* pp. 37

¹⁰⁵ *Ibid.* pp. 69

O escritor demonstrou uma intensidade emocional nas suas personagens, o que lhe valia a recepção de muitas cartas de leitoras que se reviam nelas, uma vez que reconheciam a sua experiência pessoal naquelas histórias e escreviam-lhe como se tratasse de um confidente ou psiquiatra. Assim, Zweig demonstrava uma excelente capacidade de observação da sociedade da sua época, das leis que a regiam e as suas repercussões psíquicas, para além de conseguir transpô-las para o papel de uma forma exímia. A tal ponto que, ainda hoje, os textos de Zweig continuam a captar a atenção e as emoções, suscitando uma empatia por parte dos leitores, por causa da verosimilhança das suas heroínas ¹⁰⁶.

Freud considerou a novela *Vinte e quatro horas na vida de uma mulher* uma obra-prima. Apesar das afinidades com aquele seu amigo, Zweig não lhe vai ilustrar directamente as teorias: se os seus textos fazem emergir a tensão entre o consciente e o inconsciente, a sua observação é indissociável de uma visão crítica, que serve de fundamento para a libertação dos impulsos; a sensação da plasticidade multiplica o campo das possibilidades, tanto ao nível sensorial, como no drama da personagem principal; o narrador, agindo como criminologista e terapeuta, faz emergir das profundezas as motivações (impulsos)¹⁰⁷.

O seu amigo Romain Rolland recebeu com entusiasmo a novela *Amok* (1922). Com este texto Zweig obteve o seu primeiro sucesso internacional. Com efeito, o fenómeno da paixão devoradora e destrutiva é transversal à sua obra. O próprio escritor reconheceu que era um homem extremamente apaixonado cujos sentimentos poderiam ser intensos e violentos. Na sua vida o escritor revela-se, no entanto, comedido, distante, mestre e dono das suas emoções. Esta dualidade é na realidade, o segredo «perigoso» da sua natureza, por conseguinte a obra carrega a sua marca indelével ¹⁰⁸.

Segundo o autor Fernando Ribeiro sobre *Carta de uma Desconhecida* de Stefan Zweig, a personagem feminina:

... morre, porque ama desesperadamente um homem incapaz de amar alguém. Mulher amante, emocional, de cultura pequeno-burguesa. Homem amado, racional, burguês erudito. Eis as personagens-tipo exploradas por Zweig, ao pretender provocar o confronto imediato e pragmático com a

¹⁰⁶ Tunner, Erika. «Au malheur des dames, au bonheur des lectrices», in *Le Magazine Littéraire*, Op. Cit. pp. 74.

¹⁰⁷ Einhorn, Juliette. «Protocoles compassionnels» in *Le Magazine Littéraire*, Op. Cit., pp. 50-51

¹⁰⁸ Tunner, Erika. «Mystiques de l'asphyxie» in: *Le Magazine Littéraire*, Op. Cit. pp. 54-55

moral vienense da época hipocritamente puritana e geradora de desespero, da neurose suicidária nesta como em qualquer outra mulher.¹⁰⁹

É decerto verdadeiro, pois ao analisar a obra completa de Stefan Zweig pode verificar-se que tentou criar várias personagens-tipo. Para revelar e confrontar a sociedade com a realidade que o sujeito incognitamente vivia, tanto nas obras analisadas, como nas outras escritas durante a segunda Guerra Mundial e durante o seu exílio. Em todas acaba por revelar a grandeza da humanidade que ele conservava no seu interior, tanto por apelarem sempre à paz entre os povos, como para demonstrar que os considerados fracos, pobres e desprezados pela sociedade, poderiam ser também os mais corajosos, pacíficos, com atitudes nobres e humildes, apesar de sofrerem na pele a desconsideração dessa sociedade.

De certa forma Stefan Zweig demonstra bem, de modo implícito ou explícito, que os factos da sua vida, os aspectos da sua própria vivência, se introduzem na sua obra, e que uma obra não nasce do vazio. É ele próprio uma «*personagem múltipla e complexa*», como propõe Jean-Jacques Lafaye:

De manhã é um guia da humanidade que acorda, ao meio-dia é um amigo que mostra uma agradável hospitalidade aos discípulos de esperança; a tarde é consagrada ao escritor caçador de almas tumultuosas, o fim da tarde às esperas do leitor e do amante e quando vem a noite é um homem só que acorda para si mesmo, antes de cair num sono abençoado.¹¹⁰

O facto de os seus textos conseguirem captar imensa atenção por parte de leitores de diferentes épocas é com certeza fruto do seu interesse pela psicologia, psicanálise e via da interioridade que comungava com escritores como Hermann Hesse [1877-1962] ou mesmo Freud¹¹¹. No entanto, o seu aprofundamento deste tema é motivado pela constante e profusa correspondência com várias personalidades da Cultura, da Literatura, da Psicologia, da Arte e até com editores¹¹². Com efeito, chegou ainda a ser realizado um filme biográfico por

¹⁰⁹ Ribeiro, Fernando. «A “Carta” de Stefan Zweig, da voz outra ou como do velho se faz novo» in *Faces de Eva*, nº. 21, Edições Colibri/ Universidade Nova de Lisboa, 2008, pp. 79-80.

¹¹⁰ Lafaye, Jean-Jacques. *Op. Cit.*, pp. 99.

¹¹¹ Ribeiro, Fernando. *Op. Cit.* pp. 80.

¹¹² Isto pode ser verificado nos quatro volumes de correspondência desde 1897 a 1942 do autor:
Beck, Knut *et al.* *Stefan Zweig, Briefe 1897-1914*. 1ªed., Frankfurt am Main, S. Fischer Verlag, 1995.
Beck, Knut *et al.* *Stefan Zweig, Briefe 1914-1919*. 1ªed., Frankfurt am Main, S. Fischer Verlag, 1998.
Beck, Knut *et al.* *Stefan Zweig, Briefe 1920-1931*. 1ªed., Frankfurt am Main, S. Fischer Verlag, 2000.
Beck, Knut *et al.* *Stefan Zweig, Briefe 1932-1942*. 1ªed., Frankfurt am Main, S. Fischer Verlag, 2005.

Sylvio Back, *Lost Zweig* apresentando alguns factos diferentes, mas salientando o cerne da tragédia.

Esta alquimia do escritor com o público vai ser alterada nos últimos anos da sua vida. Numa época onde houve o agravamento do desastre europeu, devido ao crescente poder de Adolf Hitler [1889-1945] e o seu anti-semitismo, Zweig experimentou em si mesmo os limites do eu, como se tratasse de uma obra literária, revelando-se mais forte (Humanismo) que muitos dos seus pares. O escritor não compreendia imediatamente a negatividade radical do III Reich, imaginando que se trataria de um período limitado, como um tipo de *Amok*, de demência temporária, mas sem alterar a consciência europeia. O escritor na sua casa em Salzburgo cedeu ao seu reflexo permanente face a situações perigosas: a irresolução¹¹³.

Em Bath, Zweig decide abandonar o Reino Unido, mas como Lafaye refere:

Tal como o narrador da *Carta de uma desconhecida*, afunda-se confortavelmente no seu maple, faca de papel na mão, lê as cartas, uma após outra. Embrenha-se lentamente nesses milhares de palavras que dizem e redizem todas numa só coisa: homens, mulheres e crianças sofrem na alma e na carne, perdendo a calma, a segurança, a casa, os bens, a liberdade! Hitler reforça o seu poderio enquanto nações livres temem o pior, aterrorizadas. Dor imensa, esta de ver a Europa a desfazer-se diante do seu olhar impotente!¹¹⁴

Eterno viajante, continuou a realizar ‘tournées’ de conferências nos Estados Unidos e na América do Sul por se sentir mais seguro. Porém, o desequilíbrio interno aumenta, ao sentir a Europa a afundar-se de novo numa guerra, a morte do seu mestre Sigmund Freud e pelo suicídio de alguns amigos austríacos, que foram presos, torturados e despossados dos seus bens¹¹⁵.

É neste sentido, que Dines salienta que o autor viu na «hipotética “pureza” da sociedade brasileira uma espécie de redenção da decadência europeia, a partir da sua observação de que a Europa estava em ruínas, ao passo que o Brasil se construía»¹¹⁶.

¹¹³ Lacroix, Alexis. « Zweig, l'écrivain face au chaos » in *Magazine Littéraire*, *Op. Cit.* pp. 50.

¹¹⁴ Lafaye, Jean-Jacques, *Op. Cit.* pp. 193.

¹¹⁵ *Ibid.* pp. 203-204.

¹¹⁶ Santana, Naum Simão. *O crítico e o trágico: a morte da arte moderna em Sergio Milliet*. Tese de Doutoramento em História, Crítica e Teoria da Arte, São Paulo, Universidade de São Paulo, 2009, pp. 49.

Por outro lado, Zweig acredita que o regime fascista de Vargas é menos «*radical e violento do que as ditaduras europeias*»¹¹⁷. Isto justifica o silêncio de Zweig face à situação no Brasil. O escritor chegou a descrever de forma romântica, e do ponto de vista estético, a pobreza e a miséria social das favelas do Rio de Janeiro em textos como *Kleine Reise nach Brasilien (Uma Pequena Viagem ao Brasil)* 1934, porque se encontrava seduzido: «*pela imagem eufórica que ele queria transmitir do país, como contraponto*» da velha Europa.

Acrescenta-se que *Brasil, País do Futuro* não recebeu as melhores críticas, principalmente devido aos opositores do regime, na sua maioria os intelectuais da época. Porém, seis meses após a sua morte, a obra já vendia cem mil exemplares e até hoje ela tem sido o ícone para o progresso do Brasil rumo ao progresso e ao desenvolvimento.

Zweig, no seu ensaio *Montaigne* (1942), escreve sobre a sua delicada situação. Ele encontra neste autor da Renascença um modelo próximo da sua visão do mundo, em substituição a Erasmo, o considerado humanista de Roterdão:

O contexto histórico da Segunda Guerra Mundial explica este pequeno livro sobre Montaigne. [...] Há que admitir, Zweig sobrepõe literalmente a sua própria experiência à de Montaigne. Esta associação pessoal idealiza a carreira política e literária de Montaigne, e Zweig vê nele o primeiro filósofo da condição humana, uma humanidade universal descoberta sobre as ruínas das Guerras de Religiões.¹¹⁸

Este sentimento de humanidade também se encontra no escritor Manuel Laranjeira, não olvidando, o contexto sócio-cultural em que estava inserido:

Se Laranjeira tivesse sido um doutrinador social, certamente que teríamos de o integrar no conjunto daqueles que procuram alicerçar a sociedade futura num esforço colectivo de apuramento de valores sem o qual toda e qualquer alteração político-económica estaria votada ao fracasso.¹¹⁹

A sua obra dispersa-se entre artigos editados em jornais, textos crítico-literários de diversos temas, peças dramáticas e criações poéticas, fazendo que seja «*pluriforme*»¹²⁰, mas:

¹¹⁷ Gil, Maria de Fátima. «Stefan Zweig: «descobridor» do Brasil» in: *Actas do VI Encontro Luso-Alemão*, vol. I, Portugal-Alemanha-Brasil, Universidade do Minho, 2003, pp. 193-213.

¹¹⁸ Desan, Philippe. «Montaigne invoque au bord du gouffre» in *Le Magazine Littéraire, Op. Cit.*, pp. 64-65.

¹¹⁹ Vasconcelos, José Manuel. «Instantâneo e Pose em Manuel Laranjeira» in Laranjeira, Manuel. *Diário Íntimo*. s/ed, Lisboa, Veja, 1987, pp. 40.

¹²⁰ Monteiro, Anthero. *Misticismo em Manuel Laranjeira (autodiagnóstico de um médico doente de santidade)*. 1ª ed. Feira, LAF-Liga dos Amigos da Feira, 2004, pp. 19.

«não são mais do que expressões diversas da mesma busca de um ser cuja preocupação determinante é encontrar o tom da sua própria verdade»¹²¹.

Esta por sua vez reflecte o tédio, “sintoma” de uma época, a descrença em si mesmo, nos amigos, nos pais, na felicidade, assim como a doença física, que lhe confere uma sensibilidade mórbida e dor existencial sempre presente¹²².

Bernard Martocq recolheu, organizou e coligiu a documentação dispersa do autor e forneceu a primeira “biografia” documentada e explicada, com o objectivo de:

trazer à luz a sua relação com os escritores, os pensadores e políticos da sua época, estudar as suas opiniões que manifestaram sobre as questões e os problemas característicos do seu país. É um trabalho modesto, mas que pode ser útil, para permitir sentir a atmosfera, a sensibilidade e a cor de uma época.¹²³

Em 1994, Maria Clara Lourenço de Campos apresentou a dissertação de Mestrado em Literaturas Comparadas, pela Faculdade Ciências Sociais e Humanas-Universidade Nova de Lisboa, com o título *Manuel Laranjeira e o “sentimento trágico da vida”*. Neste trabalho de investigação comparou «o sentimento e o sentido trágico» do autor português e o escritor espanhol Miguel Unamuno, como forma de criação literária dos autores.

Em 2014, Bruno Monteiro [n.1984] recolheu, reuniu e organizou textos de Manuel Laranjeira publicados em periódicos que estavam dispersos, numa obra: *Emendar Portugal*. Esta revela a frontalidade nas suas lutas políticas e académicas, na denúncia do ambiente social (o analfabetismo, a pobreza entre outros aspectos) e a corrupção.

Escritores como Eugénio Montoito¹²⁴, Nuno Júdice ou Orlando da Silva, contribuíram com os seus ensaios para dar a conhecer o ambiente finissecular de Laranjeira e a sua rica e diversa personalidade, embora tenha tido uma vida curta e horizontes limitados.

¹²¹ Júdice, Nuno. «As máscaras do Poema», s/ed., Lisboa, Arion publicações, Lda., 1998, pp. 101.

¹²² Campos, Maria Clara. *Manuel Laranjeira e o “Sentimento Trágico da Vida”*. Dissertação de Mestrado, Lisboa, Universidade Nova de Lisboa, 1994, pp. 131.

¹²³ Martocq, Bernard: «mettre en lumière leurs relations avec les écrivains, artistes, penseurs et hommes politiques de leur temps, étudier les opinions qu'ils ont pu manifester sur des questions ou des problèmes caractéristiques de leur époque, est un travail modeste mais qui peut être utile s'il permet de faire sentir l'atmosphère, la sensibilité, la couleur d'une époque». In *Manuel Laranjeira et son Temps (1877-1912)*. Op. Cit. pp. 8. (Tradução nossa).

¹²⁴ Escreveu a obra *Manuel Laranjeira e o Sentimento Decadentista na passagem do século XIX*, C.M. Sintra, Europress, 2001.

Manuel Laranjeira sempre viveu em Portugal e só realizou uma viagem a Madrid, apesar de ter feito planos para uma viagem a Paris. Assim, ainda que tivesse acesso ao conhecimento pelo convívio com grandes personalidades da época, pela participação activa em diversas causas públicas e na vida política, não foi uma vida comparável à de Stefan Zweig. Este factor, aliado à circunstância de ter vivido poucos anos, é a justificação que alguns autores usam por ter atingido a dimensão que preconizavam para uma pessoa dotada de uma inteligência ímpar, como testemunhou o seu professor primário, o domínio de várias línguas ou a nota de dezanove valores que lhe atribuíra o júri da sua tese de formatura:

Manuel Laranjeira reunia, em grau sublimado, as mais peregrinas qualidades de inteligência viva e penetrante, de espírito assimilador, analista, raciocinante e sintético.

Na frieza do seu conspecto científico, procurava a verdade; na fantasia de sua imaginação sentimental encontrava a ilusão, a chimera e talvez a mentira!...

[...] Laranjeira dava a muitos a errada impressão d'um homem frio, scéptico, indiferente ao meio social, refractário, até à insensibilidade, às influências de trivial estímulo afectivo.

Ele era, porém, no fundo e duma impressionabilidade quasi infantil. Comovia-se até às lágrimas e tinha o culto do amôr e da ternura mais compassiva.¹²⁵

A sua natureza de ser e estar: *«penso sentindo, e senti pensando – e tudo isto constitui a minha vida. Quero dizer: vivo sentindo o que penso e pensando o que sinto»* - é a sua forma de estar no mundo: *«que levou-o a percorrer toda a escala de valores que constituem a razão de ser do homem moderno; Cultura, Igualdade, Liberdade, Solidariedade»*¹²⁶.

Segundo Rodrigues Silva, Laranjeira na vida era: *«tido mais como personagem do que como escritor, um visionário. Visionário porque capaz de ver antes e ver mais longe. E sobre Amadeo ele viu que, o seu destino passava por Paris, se queria dar o salto que o afastasse da mediania»*¹²⁷.

Por outro lado, Laranjeira foi testemunha de uma época conturbada de mudança de paradigmas do período finissecular na Europa, onde o modelo racional do científico-

¹²⁵ Coelho, Jacinto Prado. «Dr. Manuel Laranjeira» in *Gazeta de Espinho*, Ano 12º, n.º 582, 24 de Março de 1912, pp. 1.

¹²⁶ Silva, Orlando. «Texto da intervenção de Orlando Silva, aquando da apresentação da sua obra» in *Manuel Laranjeira – Comemorações do 80º Aniversário da sua Morte*. Revista de Programa de Actividades, Espinho, Município de Espinho, 1992, pp. 45.

¹²⁷ Silva, Rodrigues. «Fotobiografia de um visionário» in *Laranjeira – Comemorações do 80º Aniversário da sua Morte*. Revista de Programa de Actividades, Espinho, Município de Espinho, 1992, pp. 50.

positivista é posto em causa e novas concepções do Homem surgem, demonstrando que existem mais formas de pensar, que não o reducionismo daquele modelo. Salienta-se o facto de:

Na literatura russa Dostoievsky difundiu através das suas obras um sentimento trágico da vida, que leva a encarar a morte simultaneamente como uma tragédia e como uma força dinâmica capaz de nos levar a viver intensamente na sua frágil brevidade. O teatro escandinavo, por seu lado, com Ibsen e Strindberg, descreve um mundo de dor intensa, em que todos somos culpados e todos somos responsáveis, em que a existência é um mistério e a vida um enigma a ser vivido por personagens irracionais possuídas por forças obscuras.¹²⁸

Assim, Laranjeira é uma das manifestações lusitanas desta crise europeia. Porém, nele, é mais radical, e não dirigida para nenhuma das correntes alternativas da época, embora se encontrem traços de similitudes:

O mesmo diagnóstico decadentista da sociedade portuguesa, que os próprios modernistas também subscrevem, a mesma tentação elitista na terapêutica preconizada, a mesma crítica da razão intelectualista como faculdade fabricadora de conceitos abstractos e universais que empobrecem o homem.

Mas enquanto os simbolistas apelarão ao mistério do oculto, a que só a palavra poética nos faz aceder, [...] Laranjeira quedar-se-á prisioneiro da sua angústia e o desespero de um pessimismo trágico sem outra saída que o nada e a morte.¹²⁹

Se o seu pensamento e conhecimento eram de grande dimensão e amplitude com uma: «urgência do saber, tornou-se dono de uma invejável e ampla cultura, chegou a aprender norueguês para poder ler Ibsen no original e tinha uma visão interdisciplinar da ciência, da arte e da vida»¹³⁰, todavia, durante a sua vida limitou-se a deslocar-se por terras lusitanas:

Via Lisboa como um símbolo, o resumo da torpeza nacional; [...] Mantinha-se então naquele reduto provinciano, com umas idas ao Porto para manter o simulacro de vida intelectual.

O que o prendia a Espinho, porém não era só o desgosto antecipado pela corrupção cidadina, que lhe chegava através dos jornais em cuja leitura descobria, cada vez mais, os abismos da pequena intriga, e onde via a ascensão meteórica de criaturas medíocres, incapazes de verem mais do que os seus interesses particulares. O país transformava-se num negócio e

¹²⁸ Reis, António. «Manuel Laranjeira: e a crise da razão no princípio do século» in *Laranjeira – Comemorações do 80º Aniversário da sua Morte*. Revista de Programa de Actividades, Espinho, Município de Espinho, 1992, pp. 56-57

¹²⁹ *Ibid.* pp. 55.

¹³⁰ Anexo XVI - Figura 4. Entrevista realizada a Anthero Monteiro, no dia 10/11/2016 em Espinho, pp. xxv.

o Estado era, na Monarquia como depois na República, a caixa privativa dos hábeis em manipular as finanças.¹³¹

Assim, sentindo-se desterrado, mantinha alguns amigos como Amadeo de Souza-Cardoso, como uma «*tábua de salvação para esse silêncio que o enchia de tédio.*»¹³². As suas *Cartas* e o *Diário Íntimo* são: «*das mais interessantes peças epistolográficas da literatura portuguesa, tão rica no género*»¹³³ ou ainda:

testemunho de uma época conturbada e dum espírito rico, inquieto e contraditório; este é, pela sua dimensão e natureza fragmentária, pelo seu tom e fluidez da sua forma, uma espécie de «contra-diário», documento único na nossa literatura, quando comparado com a clareza, intenções e estrutura sólida que caracterizam as obras confessionais que nos são familiares.¹³⁴

Na sua obra também se vislumbra o panorama da saúde em Portugal, pela preocupação com a tuberculose, doença que o afligia:

No *Diário Íntimo* dá ainda conta da investida da tuberculose, que roubara a vida do pai e iria ceifar o irmão e outros membros da família. Conhece, por isso, perfeitamente aquela sintomatologia e, como a sua tosse é idêntica, «*começo a pensar que morro e que esta tosse pertinaz é o começo do fim...*». Agora, é o irmão; tem a certeza de que a seguir será ele. Laranjeira previra que tudo iria acabar mal. Ainda numa altura em que não chegara a “uma conclusão tão radical”, escrevera numa carta de 1905 (a 7 anos da sua morte) que, «*se a vida me fosse absolutamente intolerável – liquidava-a. E a vida só me seria intolerável no momento em que eu me sentisse inútil para mim e para os outros. E em tal extremo ainda, o que eu tinha a fazer de melhor – era acabar.*»¹³⁵

Apesar da doença, tinha a necessidade de escrever, sob a forma de cartas, apontamentos para artigos, ou o mesmo o próprio diário. Ele escreve mais durante o dia, porque à noite, não costumava ter tempo nem disposição para a escrita.¹³⁶

¹³¹ Júdice, Nuno. *A Roseira de Espinho*. 1ªed., Lisboa, Quetzal Editores, 1994, pp. 23.

¹³² *Ibid.* pp. 22.

¹³³ Rocha, André Crabbé, na obra *Epistolografia em Portugal* (Coimbra, 1965) dedica-lhe um artigo (pp. 393-397), advertindo para o facto de a prosa de Laranjeira se vivificar sempre que aparecia um interlocutor válido.

¹³⁴ Vasconcelos, José Manuel. *Op. Cit.* pp. 16.

¹³⁵ Anexo XV - Figura 13. Entrevista realizada a Anthero Monteiro, no dia 10/11/2016 em Espinho, *Op. Cit.* pp. 4.

¹³⁶ Júdice, Nuno. *Op. Cit.* pp. 35.

Por outro lado:

O facto de se saber tísico parece ter precipitado o seu suicídio. ML esconde a verdade na última carta que escreveu a Unamuno e prefere dizer: «*adoeci com uma febre hepática que me prostrou na cama e creio que me levará à morte. Ai está porque lhe não escrevi [...]. Adeus, meu querido amigo, até... não sei quando.*»

Chegara um ponto, porém, difícil de escamotear. Já não conseguia trabalhar, nem sequer segurar a pena muito tempo.

Lembrou-se certamente de Camilo que, também impedido de escrever por causa da cegueira que o médico lhe previu iminente, pôs fim à vida com um tiro de revólver. O caso de Laranjeira era mais grave: iminente era a morte e ele achou por bem antecipá-la.

Imbuído das filosofias epicurista e estóica, com elas aprova a morte voluntária e heróica. E tendo concebido a vida como arte, fez da sua uma peça de teatro trágica, de que foi protagonista, pois só poderia aceitar um epílogo trágico com uma moral estética, à maneira de Petrónio: o suicídio e não a simples morte que cabe a qualquer figurante. Recusou, assim, também a vida como mero plágio das demais (Emil Cioran diz que «*existir é um plágio*»). Revoltado, quis apenas afirmar que «*mais vale morrer de pé do que viver de joelhos*» (Albert Camus).¹³⁷

Desta forma, Laranjeira, cujo lema é «*trabalhar, trabalhar, trabalhar*», no seu curto tempo de vida produz uma obra considerável, mediante ainda as condições sócio-culturais em que se encontrava inserido:

Trabalhar é o único meio actualmente de compor a vida como uma obra de arte e uma obra de arte como a vida.

Consciente da fugacidade de tudo, recusa-a e esforça-se por construir sobre o efêmero a marca que teimará em permanecer. Sujeito a inúmeras intermitências, aproveita a maré-alta para singrar entre escolhos e impossibilidades por vezes longas, procurando «*recuperar os dias perdidos*»: «*Estou a ver que terei de fazer de jacto numa descarga nervosa, como de costume.*» Foi assim que escreveu, por exemplo, numa “crise de trabalho (umas seis horas de febre criadora)”, o drama em um acto *Às Feras*.

Não admira, pois, que muitas das obras que se esperariam de maior fôlego tenham ficado incompletas, ou que tenha praticado o texto próximo do fragmento, como aconteceu com o *Diário*.¹³⁸

Para Laranjeira a criação literária, a par da carreira de médico, foi a alternativa confiante e dinâmica escolhida para conseguir viver e relacionar-se consigo e com o mundo

¹³⁷ Anexo XV- Figura 4. Entrevista realizada a Anthero Monteiro, no dia 10/11/2016 em Espinho, *Op. Cit.* pp. xxv.

¹³⁸ *Ibid.*

de uma forma equilibrada, ao mesmo tempo que combatia a doença, a depreciação, a injustiça e a falta de capacidade de compreensão humana. Assim:

A solidão a que se entrega não é, afinal, apenas misantropia: será muito mais devida à necessidade de aproveitar o tempo e de favorecer as condições de criação. Inúmeras vezes evita ir a casa de Augusta, porque «tenho medo de perder esta minha boa serenidade interior, que tão precisa me é para o trabalho.»

A obsessão do trabalho leva-o a escrever pela noite dentro.

Quando não consegue produzir, sente-se “*raté* – falhado”. E assalta-o o remorso da “ociosidade. Uma vergonha de que espero libertar-me – quando morrer. Não faço arte, faço *sport*”.

E trabalha para se conhecer (como foi o caso da sua tese, em que fez o seu autodiagnóstico de um médico doente de santidade) e também para aprender, desejo que está permanentemente presente na sua vida: “Eu gastei a mocidade, a saúde, metade da vida a aprender.”¹³⁹

Laranjeira alimentava a sua sede de conhecimento com conversas frutíferas sobre as diferenças nos pensamentos dos dois povos, com os seus amigos escritores do universo literário espanhol - Miguel Unamuno e J. Martinez Sierra - pois, embora haja diferenças basilares, existem certas afinidades, como o conflito entre a fé e a razão, e a curiosidade pelo suicídio. É neste sentido, que:

O pessimismo suicida de Antero de Quental, de Soares dos Reis, de Camilo [...] não são flores negras e artificiais do decadentismo literário. Essas estranhas figuras de trágica desesperação irrompem espontaneamente, como árvores envenenadas do seio da Terra Portuguesa. [...]

Em Portugal chegou-se a este princípio de filosofia desesperada – o suicídio é nobre, é uma espécie de redenção moral. [...]

Chegámos a isto amigo. Eis a nossa desgraça. Desgraça de todos nós, porque sentimos pesar sobre nós, sobre o nosso espírito, sobre a nossa alma desolada e triste, como uma atmosfera de pesadelo, depressiva e má. [...]

Bem vê amigo, a vida, quer se trate da vida de um homem, quer se trate da vida de um povo, é uma coisa bem pequena, bem desprezível. O importante é o uso que se faz dessa vida. Um minuto de vida bem empregado vale mais do que a eternidade da vida inutilmente vivida.¹⁴⁰

¹³⁹ *Ibid.*

¹⁴⁰ Unamuno, Miguel de. *Portugal, Povo de Suicidas*. (Trad. Rui Caetano). 2ª ed., Lisboa, Letra Livre, 2008, pp.75-77.

Lisboa, Edição Abismo, pp. 75-77.

A vida de Manuel Laranjeira foi retratada numa breve peça de teatro redigida por Manuel Poppe [n. 1938], *A Tragédia de Manuel Laranjeira*, onde se expressam todas as questões problemáticas da sua existência:

Manuel Laranjeira - Como é que aguentam isto?! Esta farsa! (*desalentado*)
Este crime! Esta indiferença!... Não se sentem mal? Não sou eu quem está doente: é tudo! (*desesperado*) São vocês!!! E vocês aguentam!!! Engolem! Suportam! Colaboram! Veja! Veja! Olhe lá para fora! Isto é vida? A miséria! A fome! As damas, no casino, que me fazem olhinhos! Os maridos que as aceitam e que as enganam com as criadas! Ou as mulheres dos amigos deles! Esses lentes que você me disse que me convidavam para a Escola Médica... Mumificados! Vendidos! Burros! Eu?! Meu caro, Eu não! Não concordo com essas bestas esfoladas à nascença, todos contentes, a lamberem as feridas, a dar à cabeça, a dar à borla! [...]¹⁴¹

Apesar de ser pouco conhecido do público, tem vindo a ser referido em obras sobre poesia da época ou sobre os escritores que se suicidaram, como *Suicidas, Antologia de Escritores Suicidas Portugueses* (Ática, 2014) de Pablo Javier Lopez. Os proprietários da casa onde Manuel Laranjeira viveu reconhecem que os jovens têm estado mais interessados na vida do escritor. Ao verem a placa comemorativa do septuagésimo quinto aniversário da sua morte, questionam aos donos e estes ao responderem-lhes vão informando e divulgando a sua palavra e a sua obra¹⁴².

Stefan Zweig e Manuel Laranjeira têm em comum o sentimento de solidão e depressão, originários de factores diferentes, que estão associados aos contextos das suas vidas. Porém, ambos transfiguram os seus “fantasmas” internos em textos crítico-literários e em obras únicas que reflectem as mudanças de pensamento na História da Literatura do século XX em Portugal e no universo Luso-Alemão.

¹⁴¹ Poppe, Manuel. *A Tragédia de Manuel Laranjeira*. s/ed., Lisboa, Editorial Teorema, 2002, pp. 127.

¹⁴² Anexo XVII –Entrevista realizada aos proprietários da casa Manuel Laranjeira, no dia 7/11/2016, pp.xxxiii.

Capítulo 4 – Breve enquadramento teórico - Estudos Comparados

O termo comparativo deriva do latim «*comparativu*»¹⁴³ que designa «*que serve para comparar*»¹⁴⁴. Em que comparar é «*examinar simultaneamente duas ou mais coisas para lhes determinar as semelhanças, as diferenças ou as relações*»¹⁴⁵.

No século XVIII, em 1827, Goethe propôs o conceito de *Weltliteratur* (Literatura Mundial) com o objectivo de evitar a segregação literária, e dar continuidade ao modelo de um espaço imaginário onde estão reunidos todos os textos produzidos pelo Ocidente desde a Grécia Antiga, a “República das Letras”, em oposição às literaturas nacionais¹⁴⁶. Assim, embora o termo tenha sido utilizado antes do século XIX, é neste em que as palavras “*Literatura*” e “*Comparativa*” são utilizadas juntas por vários em França, prosseguindo com a institucionalização da disciplina, tanto em cursos universitários, como através da publicação de obras onde aparece esta designação.

A Literatura Comparada é um ramo da Teoria Literária que estuda, mediante a comparação, as Literaturas de dois ou mais grupos linguísticos, nacionais ou culturais distintos:

A Literatura Comparada é uma forma de proceder, de pôr à prova de hipóteses, um modo de interrogação dos textos – incluindo a seguinte questão fundamental que distingue, sem dúvida, a literatura comparada das outras disciplinas: que se passa quando uma consciência humana integrada numa cultura, na sua cultura, é confrontada com uma obra que é expressão e parte constituinte de uma outra cultura.¹⁴⁷

Por outro lado, «*se quisermos fazer um trabalho ou um estudo de literatura comparada, temos de comparar duas ou mais literaturas de nações diferentes, tradições ou culturas diferentes.*»¹⁴⁸. Nesta perspectiva a Literatura Comparada é um campo

¹⁴³ VV. AA. *Dicionário da Língua Portuguesa*, 8ª ed., Porto, Porto Editora, 1999, pp. 391

¹⁴⁴ *Ibid.*

¹⁴⁵ *Ibid.*

¹⁴⁶ https://pt.wikipedia.org/wiki/Literatura_comparada

¹⁴⁷ Chevrel, Yves. *La Litterature Comparée*, Paris, P.U.F., 1989, pp. 8 *apud* Claudon, Francis.; Haddad-Wotling, Karen. *Elementos de Literatura Comparada*, Mem-Martins, Editorial Inquérito, 1994, pp. 15

¹⁴⁸ Sahin, Elmas. «On Comparative Literature» in: *International Journal of Literature and Arts*, 2016; 4 (1-1): 5-12, published online 2 Novembro 2015 <http://www.sciencepublishinggroup.com/j/ijla> do original: «*If we want to make comparative literature or a comparative study, we have to compare two or more literatures of the different nations or languages, traditions or cultures*» pp. 8.

interdisciplinar, em que os sujeitos estudam a literatura de uma forma transversal em relação às fronteiras da nação, ao tempo (épocas históricas diferentes), aos géneros literários (novelas, cartas, diário), bem como aos limites entre a Literatura e as outras disciplinas.

Assim, num estudo comparatista é necessário um equilíbrio entre a expansão e a concentração, fazer uso de novas ferramentas e técnicas para analisar os elementos de uma obra, aproveitar-se das descobertas feitas por outras disciplinas¹⁴⁹, tais como a Antropologia, a Filosofia, a Sociologia, a Psicologia, a História, a História da Arte, a Linguística, as Ciências Cognitivas, as Ciências Políticas, entre outras.

Segundo Harry E. Shaw [n. 1946], um tema é: «*ideia principal e dominante de uma obra literária*»¹⁵⁰, contudo, há uma evolução no seu sentido ao longo do tempo. De acordo com Philippe Chardin [1948-2017], no seu estudo sobre temática comparatista, ao fazer a síntese dos principais pares antitéticos, considera que estes são muito diferentes de crítico para crítico¹⁵¹. Todavia, quando se quer separar «*um substrato “tema”*»¹⁵², defende que um dos pares admite a presença ou ausência de considerações «*formais*». Esta distinção nova é proposta por Manfred Beller¹⁵³, no quadro de uma reflexão colectiva já levada a cabo na Alemanha sobre os problemas actuais da Literatura Comparada.

À semelhança de Todorov¹⁵⁴ Beller lamenta que:

os estudos de tema sejam frequentemente assimilados a simples recenseamentos de materiais brutos aos quais se procura dar qualquer rigor conceptual e propõe substituir a tão célebre expressão «*Stoffgeschichte*» pelo termo «*Tematologia*», desde logo, porque se trata de um conjunto indissociável de forma-conteúdo, matéria-modo.

A Tematologia, entendida deste modo, já não estaria muito distante do estudo das formas literárias em sentido lato, e combinará o estudo do que se denomina como «temas» (os materiais primários de base) e «motivos» (que teriam por sua vez, uma função de

¹⁴⁹ Gifford, Henry. *Comparative Literature*. New York, Humanities Press, 1969, pp. 45

¹⁵⁰ Shaw, Harry. E. *Dicionário de Termos Literários* (Trad. Cardigo dos Reis). 1ª ed., Lisboa, Dom Quixote, 1978, pp. 448

¹⁵¹ Chardin, Philippe «Temática Comparatista» in *Compêndio de Literatura Comparada*, 1ª ed., Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 2004, pp. 167-228.

¹⁵² *Ibid.*

¹⁵³ Beller, Manfred. *Eingebildete Nationalcharaktere: Vortrage und Aufsätze zur literarischen Imagologie*, 1ª ed., V&R Unipress, Amsterdam, 2006.

¹⁵⁴ Todorov, Tzvetan. *Introduction à la Littérature fantastique*. 1ª ed., Paris, Seuil, 1970.

mediato estruturante). As distinções entre temas e motivos nem sempre são lineares, e a sua discussão ou as polémicas que desencadearam ficariam fora do âmbito deste trabalho.

As obras aqui abordadas incluem temas evidentes e não polémicos como a morte, o amor e a família. São construídos na narrativa pela integração e articulação dos elementos mínimos (motivos) que lhes dão a consistência. Assim, «*uma análise temática concebe os motivos como esquemas expressivos, frequentemente assimilados a um repertório de metáforas, que plasmam um determinado tema germinal*»¹⁵⁵. Será nesta perspectiva - e no enquadramento dos limites acima referidos - que será desenvolvida esta investigação.

¹⁵⁵ Reis, Carlos; Lopes, A. C. *Dicionário de Narratologia*, 5ª ed., Coimbra, Livraria Almedina, 1996, pp. 242.

Capítulo 5 - O Epistolar e o Diário

5.1 - O Epistolar

O termo epístola (do latim, *epistŭla*-, do grego *epistolé*) remete para a carta escrita destinada a alguém (amigo ou conselheiro), que na Literatura pode ser representada na forma poética ou em prosa¹⁵⁶.

Os povos antigos da Suméria foram os primeiros a conceber um texto escrito semelhante ao que hoje se entende por carta. Estas cartas escritas e datadas destinavam-se a actos burocráticos, como a expansão do território imperial; ademais, o seu acesso estava restrito às esferas superiores da sociedade civil da época. Os arqueólogos que investigaram o Antigo Egipto encontraram inúmeros papiros desta forma de correspondência. Por outro lado, em 1887, foram descobertas no Egipto as “*Cartas de Amarna*” datadas do século XIV a.C., que demonstram a forte relação mútua entre os governantes do Antigo Médio Oriente e o Egipto. Estas são consideradas as primeiras cartas diplomáticas internacionais, sendo a temática variada, desde o estabelecimento de amizades, às trocas comerciais e à negociação de casamentos diplomáticos¹⁵⁷.

Mais tarde, a carta foi utilizada como forma de comunicação durante as viagens, como as Epístolas do Novo Testamento (Epístolas de S. Paulo)¹⁵⁸. Estas permitiram a comunicação individual e colectiva com a comunidade cristã, sendo esta a única forma possível, como Crónica Histórica:

Na literatura latina, são referências obrigatórias do modo epistolar as *Epístolas*, de Horácio, as cartas de Varrão, Plínio, Ovídio e, sobretudo, de Cícero, cujas *Epistolarum ad Quintum fratrem (Cartas aos seus Amigos)* fixaram um modelo largamente imitado. O primeiro livro das *Epístolas* de Horácio, com 19 cartas, foi publicado em 20, sendo um dos pontos altos da poesia autobiográfica da Antiguidade clássica. O livro II contém a célebre epístola aos Pisões (ao cônsul romano Lúcio Pisão e seus filhos, uma família de literatos), que Quintiliano passaria a designar por *Ars poetica* embora também possa ser acompanhada do título paralelo: *Epistula ad Pisones*. Trata-se na realidade de uma obra híbrida entre a epístola e o tratado técnico, apesar de alguns estudiosos a classificarem

¹⁵⁶ Chorão, J. B. *Enciclopédia Verbo Luso-Brasileira de Cultura*. Lisboa, Editorial Verbo, 1999, pp. 470.

¹⁵⁷ Scoville, Priscila. *Amarna Letters*. Ancient History Encyclopedia, http://www.ancient.eu/Amarna_Letters/ [Acedido em Janeiro 2016].

¹⁵⁸ As Epístolas dos Apóstolos de Jesus Cristo não são verdadeiras epístolas ou cartas, mas homilias ou escritos catequéticos. A Bíblia é constituída por epístolas e textos doutrinários escritos de forma comunicar referências históricas e regras de conduta e moral para os povos. In Lima, Emílio, *Op. Cit.* vol. 9, pp. 786.

como obra de carácter isagógico ou propedêutico e outros como uma mera selecção arbitrária de assuntos vários sobre poesia [...] De notar que entre os romanos, a carta era um meio de comunicação privilegiado, existindo carteiros especiais (*tabellari*) que garantiam que as missivas não literárias chegassem ao seu destino.¹⁵⁹

A epístola no início da Idade Média, independentemente do género, era regida pelos princípios da Epistolografia dos retóricos Greco-Latinos, sendo Francesco Petrarca [1304-1374] um dos mais importantes epistológrafos da época, ao redescobrir uma colecção inédita de Cartas de Marco Túlio Cícero [106-43 a.C].

Ao longo da Idade Média até ao Renascimento, a par das composições em verso também surgiu o género poético como o soneto, a canção, a ode, a elegia, a epístola ou epigrama, que coexistiam com a produção dramática, a farsa, a tragicomédia e a prosa com o Romance de Cavalaria e o Romance Sentimental. Este último tem um carácter mais emotivo ou erótico, consoante a intriga se desenrole no mundo burguês ou num ambiente aristocrático. Enquanto no Romance Sentimental existe um final trágico, no Romance de Cavalaria o desfecho era uma: «*solução ditosa dos amores narrados*»¹⁶⁰. No século XVI era um fenómeno literário por toda a Península Ibérica com obras como *Amadis de Gaula* (1508) e a *Crónica do Imperador Clarimundo* (1520).¹⁶¹

O Romance de Cavalaria reflecte a sociedade cortesã e o idealismo guerreiro dos cavaleiros. Inicialmente eram escritos em versos, depois passaram para prosa. O enredo clássico deste género de Romance, consiste na procura de fama e de justiça, empreendida por um cavaleiro solitário, disposto a qualquer sacrifício para defender a honra cristã. O cavaleiro - personagem concebida segundo os padrões da Igreja Católica - exhibia as virtudes da castidade, fidelidade e a dedicação; apresentava-se sempre valente, afrontando uma sequência de perigos que valorizava ainda mais sua coragem e o destemor, sempre ao serviço de belas damas. O romance destaca, ainda, o ideal de misericórdia para com o oponente e a defesa dos fracos. Esse perfil cavalheiresco vem, na realidade, opor-se à do cavaleiro da

¹⁵⁹ Ceia, Carlos. «Epístola» in *E-Dicionário de Termos Literários* (EDTL), <http://edtl.fesh.unl.pt/> [Acedido em Maio 2016]

¹⁶⁰ Aguiar e Silva, V. M. *Teoria da Literatura*. Op. Cit. pp. 674.

¹⁶¹ Foi redigido por João de Barros e além de se descreverem combates, o fantástico com os sonhos premonitórios, os bruxedos e os gigantes é harmonizado com o maravilhoso cristão e a descrição pitoresca das terras portuguesas. Revela um propósito moralizador e pedagógico e exprime a adesão do autor aos valores da corte. In Saraiva, António; Lopes, Óscar. Op. Cit. pp. 299-301.

corte, geralmente um sedutor, um galanteador, dividido entre os prazeres da luta e os prazeres da carne, frequentemente envolvido em relacionamentos ilícitos. Salienta-se, ainda que na Epopéia (género comum na Literatura Clássica)¹⁶² os acontecimentos sobrenaturais eram causados pela vontade e acção dos deuses, enquanto o Romance de Cavalaria transfere o sobrenatural para este mundo e tira proveito do misterioso efeito da magia, dos feitiços e dos encantamentos¹⁶³.

Para melhor compreender a importância da epístola na Literatura, tem de se referir os séculos XVI e XVII, onde em França - e um pouco por toda as Monarquias Europeias - era tradição haver Secretários da Corte. A carta tornou-se um facto social e literário, pois era um fenómeno de troca de informação entre a esfera pública e a privada, que se efectuava através da publicação da correspondência de pessoas ilustres da época, como Justus Lipsius [1547-1606]¹⁶⁴. Como diz Chartier:

A escrita da carta encontra-se assim percebida como uma prática que é o apanágio de profissionais, como uma competência particular que se pode adquirir pela frequência dos mestres, como um gesto individual, feito dentro do segredo particular. Nesses laços entre a correspondência e o segredo, a etimologia afirma plenamente os seus direitos, pois *secretum* designa, tudo junto, um lugar retirado, pensamentos ou falas secretas e papéis secretos.¹⁶⁵

A partir do século XVIII a carta escrita ganhou importância para a Literatura, predominando sob a forma poética, numa composição em que o autor se dirige a alguém através de um poema, de um modo mais pessoal. Este modelo foi ganhando protagonismo a partir da Renascença, tendo como base principal as referidas *Epístolas de Horácio* [20-14 a.C.]. Os autores utilizavam-na principalmente para expressar ideias, debater Teorias Estético-Literárias, bem como abordar temas de índole moral¹⁶⁶.

¹⁶² A *Epopéia* é um poema épico em que são narradas vidas e obras de figuras heróicas ou factos memoráveis do colectivo de um povo. As personagens atingem uma feição mítica e tornam-se símbolos de gestos, sentimentos e atitudes morais ou sociais. A Epopeia vem desde a remota Antiguidade e é um género Literário cultivado por todos os povos, onde se mistura e entrelaça-se o maravilhoso, a lenda, a mitologia e a realidade. In Lima, Emílio, *Op. Cit.*, vol. 9, pp. 786.

¹⁶³ Sérgio, Ricardo. «O Romance de cavalaria e Amadis de Gaula», publicado em <http://www.recantodasletras.com.br/teorialiteraria/1568944,30/06/2009> [Acedido em Junho 2015].

¹⁶⁴ Calas, Frédéric. *Le Roman Épistolaire*. Paris, Editions Nathan, 1996, pp. 11.

¹⁶⁵ Chartier, Roger. *La correspondance: les usages de la lettre au XIXe. Siècle*, Paris, Fayard, 1991, pp. 125.

¹⁶⁶ Earle, Rebecca. *Epistolary Selves: letters and letters-writers, 1600-1945*. s/ed., England, Ashgate Publishing Company, 1999, pp. 1.

Assim surgiu o Romance Epistolar¹⁶⁷ que atinge o auge no século XVIII. A evolução verifica-se a nível da estrutura das obras, constituída por cartas de uma única, de duas ou múltiplas personagens:

O romance epistolar, em voga na Europa desde o século XVII, atingindo um período de maturidade e esplendor no decurso da centúria de setecentos, época que se revela muito fértil no que à epistolaridade diz respeito. Grande parte dessa riqueza advém precisamente do enorme sucesso que, tanto em Inglaterra, como em França, tiveram os romances epistolares, intimamente ligados à sociabilidade do século XVIII. Produto de uma nova relação entre público e privado, a esfera pública burguesa, no sentido habermasiano do termo, compaginou-se com a transformação do sistema literário, quer em termos de reorganização do campo institucional da literatura, em que surgem novos espaços socio-discursivos urbanos, como os cafés, os teatros e os salões, quer em termos genológicos, assistindo-se ao aparecimento de novos géneros como resposta a novos anseios de um público também ele renovado e diferente.¹⁶⁸

O didactismo e o sentimento marcam este género logo na sua origem. De entre as várias obras salientam-se, *Lettres Persanes (As Cartas Persas)*, 1721, de Montesquieu [1689-1755], *La Nouvelle Heloïse (A nova Heloisa)* 1761, de Jean-Jacques Rousseau [1712-1778], *Pamela*, 1740, e *Clarisse Harlowe*, 1748, de Samuel Richardson [1689-1761]. A nível privado ganha dimensão com a figura Madame de Sévigné [1626-1696], cujas cartas endereçadas à filha revelam o amor de uma mãe em sofrimento pela ausência desta, que vive longe, na Provença (França), deixando o leitor captar as suas emoções interiores, com uma sensibilidade tocante. Esta obra baseou-se em Heloise de Argenteuil [1090-1164], na sua história de amor com o professor de Filosofia e Teologia, Pedro Abelardo. A jovem Heloísa tinha dezasseis anos e Pedro, seu professor trinta e oito e era casado. Do seu amor secreto, nasceu um filho e o casal casou-se em segredo, para não prejudicar a carreira do professor. Porém, o escândalo do relacionamento ilícito fez com que o casal se separasse, mas nunca deixaram de estabelecer uma relação amorosa, trocando correspondência até à morte de Abelardo. Quando Heloísa morreu, pediu para ser enterrada ao lado do seu amado. Em 1817

¹⁶⁷ O Romance Epistolar pode definir-se como sendo uma obra literária que utiliza a carta ou as cartas como desenvolvimento da história. Estes são raros antes de 1750 (entre zero a quatro até esta data e três a dez depois de 1750). Versini, L. «Roman Épistolaire» in *Dictionnaire Universel des Littératures*, vol. 3 (P-Z), 1ª ed., Paris, Presses Universitaires de France, 1994, pp. 3262.

¹⁶⁸ Peixinho, Ana Teresa. *As cartas de Soror Mariana: O Epistolar com discurso da Paixão*. Faculdade de Letras, Universidade de Coimbra, Biblos, vol. XI, 2003. pp. 39-59:49 https://digitalis-dsp.uc.pt/bitstream/10316.2/35455/3/BIBLOS%20XI_cap3.pdf?ln=pt-pt [Acedido em Outubro 2015].

os restos mortais do casal foram levados para o cemitério de Père Lachaise, onde permanecem juntos¹⁶⁹.

Em 1669 a descoberta de “*Les Lettres portugaises*” (*As Cartas Portuguesas*) foi considerado o primeiro Romance Epistolar, apresentando uma narração e elementos de acção. Não é apenas um modelo de carta amorosa, como até essa época era comum, mas uma carta de carácter sentimental. As cinco cartas portuguesas atribuídas a Mariana Alcoforado [1640-1723], reunidas por Gabriel de Guilleragues [1628-1685] e editadas em 1669 por Claude Baerdin, veiculam uma paixão trasbordante e desesperada, levando a um monólogo passional na linha das obras de Ovídio [43 a.C. -17/18 d.C] as *Heroïdes*¹⁷⁰. Contudo, o primeiro Romance inteiramente constituído por cartas em prosa foi descoberto em Espanha, da autoria de Juan de Segura (1548), *Cartas de Amor entre dois amantes passaram a uma queixa e aviso contra o amor* (*Processos de Cartas de Amor*); apresentam a situação de uma mulher apaixonada que, após prolongada correspondência mantida com o amante, resolve fugir com ele; são descobertos pela família, que os proíbe de voltarem a escrever-se e a mulher acaba por ser encarcerada num convento. De acordo com Ian Watt [1917-1999]:

O romance é a forma literária que reflecte mais plenamente essa reorientação individualista e inovadora. As formas literárias anteriores reflectiam a tendência geral de suas culturas a conformarem-se à prática tradicional do principal teste da verdade: os enredos da epopeia clássica e renascentista, por exemplo, baseavam-se na História ou na fábula e avaliavam-se os méritos do tratamento dado pelo autor segundo uma concepção de decoro derivada dos modelos aceites no género. O primeiro grande desafio a esse tradicionalismo partiu do romance, cujo critério fundamental era a fidelidade à experiência individual – a qual é sempre única e, portanto, nova. Assim, o romance é o veículo literário lógico de uma cultura que, nos últimos séculos, conferiu um valor sem precedentes à originalidade, à novidade.¹⁷¹

Mas, o verdadeiro ícone deste género é o famoso romance publicado em 1744 por Johann Wolfgang Goethe [1749-1832], *Die Leiden des Jungen Werther* (*Werther*), 1774. Foi o primeiro livro a apresentar uma personagem tipicamente romântica, tornando-se o marco

¹⁶⁹ <http://www.educ.fc.ul.pt/docentes/opombo/hfe/momentos/abelardo/abelardoheloisa.htm> [Acedido em Dezembro 2015]

¹⁷⁰ Earle, Rebecca, *Op. Cit.*, pp. 2.

¹⁷¹ Watt, Ian. *A ascensão do Romance*. (Trad. Hildegard Feist), s/ed, São Paulo, Companhia das Letras, 1996, pp. 14.

do Romantismo. Esta obra insere-se na corrente novelística da época, destinada a mostrar ao público leitor as virtudes de um indivíduo, através da descoberta dos seus sentimentos mais íntimos, mediante as cartas. Através das cartas revelam-se os sentimentos a um confidente, trocam-se ideias, apoios e consolações.

O Romance Epistolar foi a primeira forma literária que melhor correspondeu ao ideal do Sentimentalismo alemão (*Empfindsamkeit*)¹⁷², permitindo que o leitor participasse no intercâmbio de afectos. No entanto, foi muito criticada pelos representantes da corrente Iluminista Alemã (*Aufklärung*)¹⁷³ devido ao louvor do suicídio, o desrespeito pela instituição do casamento, pelo individualismo - Werther não se considera membro útil à sociedade e nem quer sê-lo. Também, por se revelar contra a teoria do controlo dos afectos, pela melancolia e o pessimismo do romance colidirem com a visão optimista e harmoniosa do mundo da *Aufklärung*. Com *Werther*, o romance deixa de estar veiculado à instrução, conferindo ao indivíduo o direito de viver segundo as suas próprias regras. O suicídio em *Werther* é visto como um acto de liberdade, não por o indivíduo se sentir superior às normas sociais, mas sobretudo para ter liberdade de decidir sobre a sua própria vida. Este carácter mais íntimo traduz-se numa maior subjectividade da escrita, que segundo Teresa Mergulhão:

Parece-me, portanto, natural que os romances diarístico, autobiográfico e epistolares, pela sua própria especificidade formal, constituam as modalidades de escrita mais adequadas à livre expansão dessa subjectividade enunciativa. É na primeira pessoa que o eu se expressa e o tom confessional decorrente dessa prática introspectiva bem como as estratégias narrativas e os procedimentos de incidência pragmática que envolvem a publicação de obras como *Pamela*, *La Nouvelle Héloïse* ou *Werther*, por exemplo, serão responsáveis pela criação de um efeito de real

¹⁷² *Empfindsamkeit* define-se como um movimento que contrapõe a intuição, o sentimento, ao primado do intelecto e que descobre a linguagem do coração. Klopstock criou um ponto alto na literatura da *Empfindsamkeit* com a sua lírica, sobretudo com *Der Messias*. Dentro do movimento *Sturm und Drang*, a corrente literária da *Empfindsamkeit* apela decididamente a uma interiorização o que leva frequentemente à sentimentalidade (*Empfindelei*). O termo deve a sua origem á tradução para alemão, proposta por Gotthold Ephraim Lessing em 1768, do texto Laurence Sterne *A Sentimental Journey Through France and Italy*. Fragoso, Gabriela. “O *Sturm und Drang* como movimento literário pré-romântico” in *Literatura Alemã século XVIII*, 2008/2009, pp. 1-4.

¹⁷³ *Aufklärung* é, segundo Immanuel Kant [1724-1804], a saída do Homem da menoridade mental de que ele próprio é culpado. Esta menoridade é a incapacidade de se servir do seu próprio entendimento sem a orientação de terceiros. Pode mesmo afirmar-se que *ele* próprio é culpado dessa menoridade, quando as causas desta não se encontram em deficiências do entendimento, mas sim da força de decisão e da coragem para se servir dele sem a orientação de terceiros. Por conseguinte, associado a este termo se designa o vasto processo de secularização do pensamento, do gosto e dos hábitos sociais, políticos e mentais, da luta contra o obscurantismo, os preconceitos e a superstição, que lentamente se foi consolidando durante o século XVIII, dando origem à separação dos poderes do estado e a uma organização laica e burguesa da vida social, cultural, económica e política, semelhante à que ainda hoje conhecemos. Costa, Fernanda Gil. *Literatura Alemã I*. s/ed Lisboa, Universidade Aberta, 1998, pp. 21-23.

que irá de encontro às expectativas e reivindicações do novo público leitor burguês.¹⁷⁴

O desenvolvimento dos serviços postais ao público em geral, foi determinante para o crescimento das obras baseadas em epístolas. A carta era uma forma de conversação, cuja espontaneidade e naturalidade a obra literária deveria imitar. A carta pode ser entendida como uma primeira forma de expressão literária pessoal, mais utilizada pelas pessoas comuns do que o jornal ou a autobiografia.

A colecção de cartas (de ficção, reais ou ambos) torna-se um recorde de vendas durante o século XVIII – seja narrando jornadas de viajantes, cartas de intriga, cartas de amor, cartas de pessoas célebres e intelectuais, que foram recolhidas e compiladas para livros. A escrita epistolar expressa também, o gosto pelo convívio, a partilha de sentimentos e emoções vividas, revelando uma intimidade no processo de comunicação e, assim, tomando o leitor por confidente. Este vê-se, deste modo, envolvido neste processo, diminuindo a relação anónima e a distância entre autor e leitor. Segundo André Crabbé Rocha [1917-2003]:

A carta é um meio de comunicar por escrito com o semelhante. Compartilhado por todos os homens, quer sejam ou não escritores, corresponde a uma necessidade profunda do ser humano. *Communicare* não implica apenas uma intenção noticiosa: significa ainda “pôr em comum”, “comungar”. Lição de fraternidade, em que as palavras substituem actos ou gestos, vale no plano afectivo como no plano espiritual, e participa, embrionária ou pujantemente, do mecanismo íntimo da literatura – dádiva generosa e apelo desesperado, ao mesmo tempo.¹⁷⁵

Por outro lado, até ao século XVIII, o Romance Epistolar apelava à sensibilidade, ao sentimentalismo, aos detalhes do quotidiano e as mulheres faziam-no facilmente - escrevem com mais naturalidade e expressam melhor os seus sentimentos. Assim o romance epistolar destaca-se por estar consagrado às mulheres, e ser escrito e destinado a elas. Como exemplos, temos *Lettres d'une Péruvienne*, 1747, de Mme. de Graffigny [1695-1758] ; *Le Danger des Liaisons ou mémoires de la Baronne de Blémond*, 1763, de Mme. de Saint-Aubin [1746-

¹⁷⁴ Mergulhão, Teresa. “O Discurso Epistolar em *Julie* ou *La Nouvelle Heloïse* e *Die Leiden des Jungen Werther*: pragmática e funcionalidade”. Congresso Internacional da Associação Portuguesa de Literatura Comparada, 6, Évora, 2001, pp. 2. Anais electrónicos, acedidos em www.eventos.uevora.pt/comparada. [Acedido em Abril 2011].

¹⁷⁵ Rocha, André Crabbé. *A Epistolografia em Portugal*. s/ed., Coimbra, Livraria Almedina, 1965, pp. 13.

1830]; *Lettres du Marquis de Roselle par Madame E.D.B.*, 1764, por Mme. Elie de Beaumont [1730-1783] entre muitas¹⁷⁶.

Outro romance epistolar famoso foi o escrito por Choderlos de Laclos [1741-1803], *Les Liaisons Dangereuses (As Ligações perigosas)*, 1782, no qual apresenta uma série de correspondência efectuada entre aristocratas que jogam através da intriga e sedução, com o objectivo de destruir a reputação de alguém. As cartas apresentadas ao leitor são retiradas da correspondência de cinco mulheres e de dois homens, privilegiando a voz feminina, pelo número de intervenções no romance e a voz masculina pela dominância do espaço, configurado pelas personagens principais - o visconde de Valmont e a Marquesa de Merteuil. As cartas incluídas no romance, não têm nem o valor, nem o poder de um contrato, como é usual, entre dois intervenientes – embora sejam muito habilmente usadas para criar ‘suspense’ e fazer avançar a intriga. Pelo contrário, elas pertencem à esfera pessoal, onde reina o poder da sedução, que por tradição pertence ao mundo feminino¹⁷⁷. Como Ruth Perry frisou, o Romance de Cavalaria exaltava a força física e espiritual do homem, muitas vezes tentado pelo poder do encanto feminino e ao qual não devia sucumbir. Mas, no século XVIII, os papéis invertem-se e são as mulheres que incarnam o poder de sedução e manipulação que utilizam para corromper quem elas preferem, tanto sejam do género feminino, como masculino. Este romance demonstra bem esta inversão de papéis na sociedade europeia do século XVIII¹⁷⁸. Em 1986 foi adaptado para o teatro por Christopher Hampton [n.1946]¹⁷⁹ e foi tendo sucessivas e famosas adaptações para a indústria cinematográfica (1959, Roger Vadim; 1988, Stephen Frears, e *Valmont*, 1989 de Milos Forman).

Ainda na narrativa da Literatura Medieval coexistem com o Romance, outras formas menores, como as Fábulas, as Farsas e as Novelas¹⁸⁰. Estas últimas são curtas narrativas com uma estrutura simples, sem longas descrições, distinguindo-se do Romance pela abreviação (tipificação) das personagens, do tempo e do espaço, cujo objectivo era contar um facto ou incidente marcante na vida das personagens. A Novela teve um grande desenvolvimento na

¹⁷⁶Didier, Béatrice. *Dictionnaire Universel des Littératures*. Vol. 3 (P-Z), s/ed., Paris, Presses Universitaires de France, 1994, pp. 3262.

¹⁷⁷ Moser-Verrey, Monique. «Le pouvoir de la lettre: le cas des Liaisons dangereuses de Laclos» in *La Naissance du Roman en France*. Actes d’un Colloque International tenu à l’Université de Toronto en mars 1988, Paris, Biblio17-54, 1990, pp. 75-87.

¹⁷⁸ Perry, Ruth. *Women, Letters and the Novel*. New York, AMS Press, 1980, pp. 20.

¹⁷⁹ Hampton, Christopher. *Ligações Perigosas*. E.U.A., Warner Bros., 2003.

¹⁸⁰ Texto literário que narra, de forma condensada, determinada acção ou enredo. A palavra tem origem italiana e significava notícia, algo de novo. In Lima, Emílio, *Op. Cit.* vol. 18, pp. 1706.

Literatura Italiana do século XIV, fixando-se no modelo da obra *Decameron* de Boccaccio [1313-1375], *Fiammetta* [1343-1344] que escrevera sob forma epistolar um registo doloroso do seu amor por uma aristocrata ¹⁸¹.

A Novela Epistolar foi, durante o século XVII, um género designado por híbrido, que daria forma ao Romance Epistolar, uma forma mais desenvolvida. A novela epistolar também se baseava na carta, como forma de transmitir algo privado a alguém que era importante para o autor da mensagem. Porém, na novela os acontecimentos e o seu relato ganham uma maior velocidade e focalização, pois esta tem de ser de curta duração. Segundo Ditz:

Os comerciantes do século XVIII escreveram numa era conhecida como a “era das cartas”. A correspondência era a forma principal de comunicação, não só para dar a conhecer as informações comerciais da época, como também para mostrar uma expressão mais pessoal na forma de ficção mais recente, a novela. Além disso, começou a existir distintas diferenciações nas cartas, tendo sido publicados na época, manuais que ofereciam modelos de cartas para uma maior variedade de leitores, que podiam utilizá-las em diferentes ocasiões, como entretenimentos populares, através de um modelo de base para as cartas- esta forma pode ser considerada precursora do novo género literário, a novela e a novela epistolar.¹⁸²

Na Novela, existe um reduzido número de personagens, o espaço e o tempo bem delimitados; a linguagem é acessível destinada à leitura rápida de um conflito que reflecte a crise do indivíduo e da sociedade da época. Desta forma promove o extravasamento de emoções interiores por um lado, e por outro a valorização pedagógica,

O fragmento e o excerto de antologia possuem o mérito de uma brevidade que torna a leitura mais acessível, mais imediatamente motivante, podendo aspirar assim não apenas à exaustão da leitura, mas igualmente à profundidade de uma análise, permitindo uma visão de conjunto, a ilusão de dominar o sentido. O excerto distingue-se pela sua exemplaridade, oferecendo a força de um momento estético valorizado, exprimindo a tensão de um tempo forte.¹⁸³

¹⁸¹ Cordeiro, Cristina Robalo. *Lógica do Incerto, Introdução à teoria da Novela*. 1ª ed. Coimbra, Minerva Coimbra, 2001, pp. 13-26.

¹⁸² Ditz, Toby L., «Formative ventures: eighteenth-century commercial letters and the articulation of experience» in *Epistolary Selves, Letters and letters – writers 1600-1945*, s/ed., England, Ashgate, pp. 65.

¹⁸³ Cordeiro, Cristina Robalo. *Op. Cit.* pp. 195-196.

Por conseguinte, embora a forma possa ter variado ao longo do tempo, qualquer correspondência epistolar remete-nos para duas situações principais, a relação binária eu-tu através da ausência e distância de ambos, o remetente e destinatário, e para algo que aconteceu num passado, ora mais recente ou não, consoante a distância dos elementos da carta:

Escrever uma carta é um acto solitário. Aquele que escreve, embora convoque para a cena epistolar um destinatário (real ou idealizado, pouco importe), cria sempre um espaço vazio cujo preenchimento passa também pela afirmação do sujeito. O destinatário é, muitas vezes, um mero pretexto. À primeira vista, a carta favorece a comunicação, aproxima, mas, na verdade, enquanto *medium*, a carta perturba a comunicação, afasta, privilegia a distância de que se alimenta. Conscientemente ou não, todo epistológrafo se escreve a si próprio, se revê no papel como um espelho. E o diálogo que a carta, à partida, pressupõe, passa a ser monólogo, ao mesmo tempo que o destinatário, em parte dissolvido, se limita a ler essa afirmação do sujeito.¹⁸⁴

Por outro lado, qualquer texto de uma carta precisa de um cabeçalho - simples ou mais elaborado - e de uma assinatura final. Também a natureza do destinatário pode ser conhecida ou desconhecida e na obra colocado anonimamente ou não de forma intencional pelo escritor. Para além disso, de modo a que a relação dialéctica *eu-tu* se estabeleça, é necessário datar a carta¹⁸⁵.

Assim, salienta-se o forte carácter intimista, confessional e sentimental tanto do Romance como da Novela Epistolares, que domina o discurso expresso através das cartas, baseando-se nos princípios da epístola como estratégia discursiva, uma vez que se trata de uma narrativa eminentemente pessoal em que uma pessoa se dirige por escrito a um destinatário ausente.

A carta estabelece o meio de comunicação diferida no tempo e distanciada no espaço. Segundo Manuela Parreira da Silva [n.1950]:

Este acto de puro egoísmo é também um acto de magia que permite trazer à presença daquele que escreve um destinatário ausente. Este poder da escrita epistolar deriva, de facto, da sua dupla natureza: enquanto objecto,

¹⁸⁴ Silva, Manuela Parreira. «Fragmentos de um Discurso da Distância sobre a Correspondência de António Nobre para Alberto de Oliveira» in: *Memória de António Nobre*, Lisboa, *Colóquio das Letras*, n.º 127/128, Janeiro-Junho 1993, pp. 209.

¹⁸⁵ Silva, Manuela Parreira. “Para uma Teoria Prática Epistolar Pessoana” in *Correspondências*, Lisboa, Universidade Nova de Lisboa, Ed. Colibri, 1998, pp. 127-141.

a carta circula, move-se, percorre a distância que vai do emissor ao receptor, obrigando a este último a tornar-se, por sua vez, emissor; enquanto texto, ela é o discurso dessa distância. Enquanto objecto substitui-se metonimicamente ao corpo do destinador – anula a distância; enquanto texto, cria um espaço vazio onde, metaforicamente, o Outro se inscreve - afirma, impõe, portanto, a distância, sem a qual não seria possível.¹⁸⁶

Para além de a carta pressupor alguns pontos essenciais como a existência de datas, o local da escrita, as formas de tratamento, os vocativos, as saudações, entre outros, está fortemente relacionada com circunstâncias da História, da Cultura e da Ideologia de um povo, que podem através dela, ser projectadas: (por ex.: *Nas Viagens na minha Terra* de Almeida Garrett [1799-1854], a carta de Carlos a Joanhina é escrita em Évora-Monte, no final da Guerra Civil entre liberais e absolutistas), assim, essas circunstâncias e a atitude interior psicológica do emissor incutem no discurso epistolar um estilo muito pessoal¹⁸⁷.

O próprio destino da carta - se é fechada ou aberta - também se torna importante, pois o destinatário pode ser singular ou plural, conhecido ou desconhecido, sendo contudo a natureza da carta inviolável no que se refere à ausência do outro. Segundo Manuela Parreira da Silva em relação às cartas abertas da obra de Fernando Pessoa [1888-1935]:

Pese embora a convicção que o poeta revela quanto às limitações do seu impacto junto dos destinatários, elas visam um determinado objectivo. Fernando Pessoa monta o seu espectáculo ao ar livre, isto é, a carta-aberta (ou o jornal/revista em que é publicada) surge como uma espécie de praça pública, onde o jogo dramático se realiza aos olhos de todos os que quiserem ver (ler). É toda uma comunidade que é convidada a ser receptora da mensagem ou, pelo menos, alguns membros dessa comunidade.¹⁸⁸

Nos discursos amorosos é normal o destinatário ser desconhecido, para aumentar a ilusão de confiança e permitir alguma manipulação dos factos à distância; a ocultação do destinatário não só realça a presença do sujeito, como leva o leitor a tentar eliminar essa falta

¹⁸⁶ Silva, Manuela Parreira. «Fragmentos de um Discurso da Distância sobre a Correspondência de António Nobre para Alberto de Oliveira» in: *Memória de António Nobre*, Lisboa, *Colóquio das Letras*, n.º 127/128, Janeiro-Junho 1993, pp. 204.

¹⁸⁷ Reis, Carlos & Lopes, *A Dicionário de Narratologia*. 5ª ed., Coimbra, Livraria Almedina, 1996, pp. 366-368.

¹⁸⁸ Silva, Manuela Parreira. «Para uma Teoria da Prática Epistolar Pessoaana» *Op. Cit.* pp. 136.

e re-construir uma presença. O romance a partir de cartas coloca em cena diálogos diferentes¹⁸⁹.

O género do autor também se tornou relevante na redacção das cartas. Ao longo da História a escrita pertence maioritariamente ao género masculino, dado a maior facilidade de os homens terem acesso à educação e à comunicação escrita das suas ideias e factos pessoais. As mulheres surgiam como ouvintes ou pediam a familiares que lhes escrevessem as suas cartas. Todavia, as mulheres de cultura mais elevada, como as pertencentes às classes mais aristocráticas - nobreza ou clero - tinham acesso à educação e escreviam regularmente cartas. Algumas foram retratadas pelos pintores da época, como Jan Vermeer [1632-1675], e o quadro *A Lady writing a Letter, with her maid*, 1670, do século XVII¹⁹⁰.

É a partir do século XVIII que o ponto de vista feminino no discurso das cartas se tornou interessante para público e vem a desempenhar um papel de relevo no desenvolvimento da identidade cultural do mundo ocidental até à era Moderna. A mulher do século XVIII já redigia cartas que se inserem, actualmente, na área da Teoria da Literatura e Cultura; tendo sido um marco emblemático para todos os que deram forma à carta, sob moldes de ficção e *Novela Epistolares*¹⁹¹.

As cartas eram um meio de comunicação importante para as mulheres que viviam de certa forma num mundo secreto, servindo-se delas para desenvolver a arte do prazer do exercício da linguagem escrita, já que o mundo feminino é mais eloquente e familiar que o masculino. Quando as mulheres têm a oportunidade de explorar a arte da escrita, estas tornam-se um veículo para explorar a satisfação na criação literária, ao mesmo tempo, proporcionar prazer a quem lia. O singular ambiente feminino, tanto nas tarefas rotineiras, como nos enredos emocionais que iam sendo desvendados, tornam-se uma novidade atraente, não só para as escritoras, como também para os escritores da época:

O sucesso deste subgénero ficou a dever-se, sobretudo, a três características que absorve da epistolaridade que o estrutura – a autenticidade, a feminilidade e a privacidade (que gera a enunciação da subjectividade) – que o tornam mais vivo e factual, construído à imagem da vida real e, por isso, tocando intimamente o leitor que, por intermédio

¹⁸⁹ Calas, Frédéric. *Le Roman Épistolaire*. S/ed., Paris, Editions Nathan, 1996, pp.14.

¹⁹⁰ Earle, Rebecca. *Op. Cit.* pp. 117.

¹⁹¹ *Ibid.*, pp. 116.

das cartas, acedia directamente à interioridade das personagens e das heroínas, sem a mediação do narrador.¹⁹²

As cartas, por outro lado: «*pertencem a um género literário que não respeita a oposição entre enunciado de realidade e enunciado de ficção*»¹⁹³. Deste modo, «*tal como as crónicas, as memórias, os levantamentos históricos ou sociológicos, o que nelas transparece do mundo são sem hesitações, assumido pelo sujeito como fruto directo da sua experiência*»¹⁹⁴.

Em Portugal, durante o século XIX, o Romance vai utilizar a carta como um recurso da narrativa direccionada para a persuasão do leitor, para acentuar passagens de maior dramaticidade (como, por exemplo, as cartas de Teresa a Simão em *Amor de Perdição*, de Camilo Castelo Branco [1825-1890]) ou como estratégia ficcional na experiência de novos recursos narrativos (*A Correspondência de Fradique Mendes*, de Eça de Queirós [1845-1900]). É com estas funções que o texto epistolar alcança a Literatura Moderna. Consequentemente, os autores contemporâneos vão enriquecê-lo, ampliando-lhe as possibilidades estruturais e poéticas. Isto pode ser verificado por exemplo, em Vergílio Ferreira [1916-1996], no século XX, herdeiro e seguidor dessa tradição literária, na retomada do texto epistolar na escrita ficcional e ensaística. Repetidas vezes, mas de diferentes maneiras, a carta aparece na obra romanesca de Vergílio Ferreira, sendo *Cartas a Sandra*, a sua última obra¹⁹⁵. E lê-se nas primeiras linhas duma sua outra *Carta ao Futuro*:

Escrevo pelo prazer de comunicar. Mas se sempre estimei a epistolografia, é porque é ela a forma de comunicação mais directa que suporta uma larga margem de silêncio; porque ela é a forma mais concreta de diálogo que não ou anula inteiramente o monólogo.¹⁹⁶

Por sua vez o Romance Epistolar facilmente se combina com o romance psicológico, isto é, uma narrativa focada na vida emocional das personagens e que explora os vários níveis da sua actividade mental. Um romance psicológico destaca menos o que acontece, do

¹⁹² Beugnot, Bernard. «Style ou styles épistolaires?» in: *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, nº 6, Nov-Dec., 1978, pp. 939-957.

¹⁹³ Martins, Fernando Cabral. *O Modernismo em Mário de Sá-Carneiro*. Coleção Leituras, vol.7, s/ed., Lisboa, Editorial Estampa, 1997, pp. 87.

¹⁹⁴ *Ibid.*

¹⁹⁵ Ferreira, Vergílio. *Cartas a Sandra*. 1ª ed., Lisboa, Bertrand, 1996.

¹⁹⁶ Ferreira, Vergílio. *Carta ao Futuro*. 2ª ed., Lisboa, Portugalíia, 1966, pp. 9.

que os porquês e o para quê da acção. Este tipo de escrita destaca a caracterização interior das personagens e suas motivações, de que a acção externa será o resultado, mostrando-nos a vida interior, o oculto da personagem.¹⁹⁷

5.2 - O Diário

Outro subgénero literário que demonstra bem a dimensão da interioridade das personagens é o Diário (do latim *diáriu-*).

No diário – em princípio sempre narrativo - o escritor regista e analisa, com alguma periodicidade e durante uma certa extensão de tempo, as ocorrências da sua vida, acontecimentos marcantes de que teve conhecimento, assim como aspectos da sua intimidade, ou da sua consciência, como reflexões e sonhos.

Existem dois tipos de diários, o diário íntimo e o diário externo. No primeiro tipo, regista-se a análise da interioridade do sujeito, enquanto no segundo, anotam-se os acontecimentos, ou memórias históricas, que é o mais relevante. Exemplo deste último é registo das memórias de factos históricos, que tem sido promovido ao longo dos séculos¹⁹⁸.

A maioria dos registos pessoais até ao século XVII está incompleta ou perdeu-se. Do que nos chegou, o existente pertence à Monarquia e à Aristocracia como, por exemplo, o Diário do rei Eduardo VI de Inglaterra [1537-1553], que iniciou quando ainda era jovem e que permaneceu secreto até muito tarde. No século XVII em Inglaterra era comum guardar-se um Diário que só seria publicado (ou não), após a morte do autor. John Evelyn [1620-1706] e Samuel Pepys [1633-1703] foram dois importantes diaristas ingleses do século XVII. A maioria dos registos de Evelyn só foi publicada em 1818 e os textos de Pepys - mais extensos e escritos num código secreto - só foram decifrados em 1825 e publicado na sua totalidade entre 1893 e 1899¹⁹⁹.

O diário íntimo, associado às confissões e ao romance autobiográfico escrito na primeira pessoa, surgiu na sua plenitude em finais do século XVIII e inícios do século XIX,

¹⁹⁷ Shaw, Harry. E. *Dicionário de Termos Literários. Op. Cit.* pp. 405.

¹⁹⁸ Aguiar e Silva, V. M. «Diário» in: Chorão, J. Bigotte (org.). *Enciclopédia Verbo Luso-Brasileira da Cultura*, vol. 9, Lisboa/ São Paulo, Editorial Verbo, pp. 208.

¹⁹⁹ Cuddon, J. A. *The Penguin Dictionary of Literary Terms and Literary Theory*, 3ª ed. U.S.A., Penguin Books, 1991, pp. 241.

mostrando-se em consonância com as profundas modificações estruturais da sociedade da Europa finissecular. O diário reflecte, assim, uma nova concepção do «eu», onde se valorizam as raízes do sentimento, um tom confessional que o Pré-Romantismo já difundira e que o Romantismo impusera. Alguns dos mais importantes diaristas do século XIX foram Maine de Biran [1766-1824], Benjamin Constant [1767-1830] ou Stendhal [1783-1842] que deste modo difundiram as suas ideologias. Outros foram mais românticos, como Lord Byron [1788-1824], Alfred de Vigny [1797-1863] ou Maurice de Guérin [1810-1839] - contudo, nenhum deles, como era usual na época, publicou o seu diário em vida. É somente a partir do século XIX que se torna comum na Europa editar os registos diarísticos em vida. Em Portugal só a partir do século XX é que os diários vão sendo revelados. Estas publicações atingem um desenvolvimento expansionista, vindo a tornar-se num género literário bem definido e apreciado por inúmeros autores e leitores²⁰⁰.

O diário de viagem que já existia desde o século X na antiga China, com o desenvolvimento das descobertas e colonizações a partir de meados do século XVI conhecem uma expansão vertiginosa. Através deles os jovens aprendiam a desenvolver bons hábitos de observação, descrição e reflexão que, de acordo com Francis Bacon [1561-1626] era fundamental para um bom desenvolvimento da racionalidade²⁰¹.

Ao longo do século XIX, o diário de viagem passa a ser largamente utilizado, servindo também como forma de anotações e apontamentos factuais úteis que podem dar origem a novas teses e ideologias com base em dados científicos. Como exemplo encontra-se a elaboração da tese evolucionista de Charles Darwin. As suas observações e notas encontram-se registadas em cinco diários redigidos ao longo das suas expedições no navio *Beagle* por terras desconhecidas da América do Sul. A discriminação dos dados era feita de forma sistemática, consoante os conteúdos. Assim, as anotações foram organizadas em, cadernos de campo (oito volumes de anotações dispersas e suas observações), o *Diário do Beagle* (notas pessoais sobre a viagem), o diário zoológico (quatro volumes de anotações e desenhos de plantas e animais observados ao longo da expedição), o diário geológico (três volumes iniciais e actualmente dez, sobre a geologia dos sítios visitados, entre os quais o manuscrito em que se baseou para a teoria da formação dos corais) e o catálogo das espécies (doze volumes de anotações de espécies de plantas, insectos e animais recolhidos ao longo

²⁰⁰ Aguiar e Silva, V. M. *Op. Cit.* pp. 208-209.

²⁰¹ Fothergill, Robert A. *Private Chronicles*. s/ed., London: Oxford University Press, 1974, pp. 15.

do trajecto)²⁰². Foi sem dúvida um tesouro para os Naturalistas, que ainda hoje não foi ultrapassado, pois ainda serve de guia para muitos estudantes, cientistas e viajantes curiosos pelos ambientes exóticos e tropicais.

O desenvolvimento de áreas novas, como a Psicologia e a Sociologia, vai também basear-se no apoio de anotações diarísticas sobre a observação sistemática da sociedade a vários níveis (emocional, laboral, social, entre outros). Torna-se a base para muitos estudos, como os de Carl Gustav Jung [1875-1961], que recorre a este tipo de apoio para preconceber a sua teoria sobre o inconsciente colectivo²⁰³; ou ainda Sigmund Freud, que utiliza um diário onde registava as suas observações clínicas e posterior análise e reflexão, para daí retirar conclusões:

Apesar da necessária distância crítica e objectiva que Freud queria manter, os seus textos denotam, pelo menos, três aspectos muito pessoais a destacar. O primeiro é a sua honestidade científica, isto é, a sua rectidão e honestidade intelectual; o segundo, a sua grande erudição, e, finalmente, o seu olhar crítico sobre os factos e a própria obra, uma atitude que fez dele um pensador sempre em construção, em processo.²⁰⁴

No âmbito do literário, ao longo do século XX, foram várias as obras publicadas com base em diários. Recorda-se, como por exemplo, Virginia Woolf [1882-1941], Sylvia Plath [1932-1963], Katherine Mansfield [1888-1923], Bertold Brecht [1898-1956], Franz Kafka [1883-1924], Simone de Beauvoir [1908-1986], Roland Barthes [1915-1980] ou Thomas Mann [1875-1955] entre outros, que se tornaram grandes êxitos editoriais.

Muitos desses escritores recorreram a este tipo de registos como forma de estabelecer um espaço regular e aberto a uma reflexão livre sobre um determinado tópico. Procuram assim promover o desenvolvimento criativo e intelectual das respectivas ideias primárias, anotadas no diário. Um caso particular, que ainda hoje tem grande impacto no público é o *Anne Frank Tagebuch (Diário de Anne Frank)* 1947 que, pela voz da jovem Annelies Marie Frank [1929-1945], relata o sombrio quotidiano de uma família judaica que viveu num

²⁰² <http://www.darwin2009.cienciaviva.pt/darwin/Beagle/registo/> [Acedido em Agosto 2015].

²⁰³ Este género de anotações é designado por alguns autores por proto-diário (commomplace books), ou bloco de notas, pois são registos de impressões dos diaristas sobre determinados temas que os afectam e estão associados a estudos posteriores, que culminarão numa nova abordagem do assunto. In Fernandes, Fernanda. *O autor segundo ele mesmo: a escrita de si em Cadernos de Lanzarote de José Saramago*. Dissertação de Mestrado da Faculdade de Ciências e Letras de Assis –UNESP, São Paulo, 2015, pp. 18-22.

²⁰⁴ Marti, Marc Pepiol. *Op. Cit.*, pp. 37.

exíguo esconderijo durante dois anos, tentando escapar ao Holocausto Nazi. Anne Frank não sobreviveu para ver a sua obra editada pelo pai, Otto Frank [1889-1980] - actualmente é reimpressa e vendida em todo o mundo. A utilidade do diário como forma de sobrevivência e manutenção da saúde mental, perante o terror e a solidão diária, na voz de uma jovem criança de 13 anos é comovente:

Sábado, 20 de Junho de 1942

Escrever um diário é uma experiência realmente estranha para uma pessoa como eu. Não só porque nunca escrevi nada antes, mas também porque me parece que, mais tarde, nem eu nem ninguém estará interessado nos desvanecios de uma rapariga de treze anos. Oh, enfim, não importa. Apetece-me escrever, e tenho uma necessidade ainda maior de desabafar todo o tipo de coisas.

[...] Agora estou de volta ao ponto que me levou a ter um diário: não tenho um amigo.

[...] Deixa-me explicar melhor, uma vez que ninguém acreditará que uma rapariga de treze anos esteja completamente sozinha no mundo. E não estou. Tenho dois pais amorosos e uma irmã de dezasseis anos, e há cerca de trinta pessoas a quem posso chamar amigos. [...] Nós os quatro ainda estamos bem, e assim chegamos à data presente de 20 de Junho de 1942, e à dedicação solene do meu diário.²⁰⁵

O carácter intimista de outrora, que circunscrevia o texto ao conhecimento do autor e a algumas pessoas do seu círculo de amigos e familiares, ao tornar-se público, divulgado em obra, perde o carácter privado e passa a público. O diálogo sobre si ganhou um novo sentido no diário: é um diálogo para os outros, para a sociedade, para o exterior. Assim:

o público e o privado já não ocupam mais os seus lugares previamente estabelecidos: o privado ocupa o “fora”, o “exterior”, enquanto o público homogeneiza a ponto de tornar-se invisível ou ignorado até ao mais alto grau.²⁰⁶

²⁰⁵ Frank, Anne. *O diário de Anne Frank*. (Trad. de Elsa T.S. Vieira), s/ed., Lisboa, Editora Livros do Brasil, 2011, pp. 21-23. Do original *Anne Frank Tagebuch* «Es ist für jemanden wie mich ein eigenartiges Gefühl, Tagebuch zu schreiben. Nicht nur, dass ich noch nie geschrieben habe, sondern ich denke auch, dass sich später keiner, weder ich noch ein anderer, für die Herzensergrüsse eines dreizehnjährigen Schulmädchens interessieren wird. Aber darauf kommt es eigentlich nicht an, ich habe Lust zu schreiben von der Seele reden. [...] Das ist auch nicht wahr. Ich habe, alle zusammengezählt, mindestens dreißig Bekannte oder was man so Freundinnen nennt. [...] Uns vieren geht es noch immer gut, und so bin ich dann bei dem heutigen Datum angelangt, an dem die feierliche Einweihung meines Tagebuchs beginnt, dem 20. Juni 1942.» In Frank, Anne. *Anne Frank Tagebuch*. 3ª Auflage. Fischer TaschenBibliothek, Germany, Frankfurt am Main, 2012, pp. 24-31.

²⁰⁶ Barcellos, Sérgio da Silva. *Armadilhas para a narrativa - Estratégias narrativas em dois romances de Carlos Sussekind*. (dissertação de Mestrado), Rio de Janeiro, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, 2004. pp. 107 http://www.2dbd.puc-rio.br/pergamum/tesesabertas/0210350_04_cap_05.pdf [Acedido em Maio de 2011].

Na Literatura intimista é indispensável a identidade entre o autor, o protagonista e o narrador. Lejeune [n.1938], em *Pacto Autobiográfico*, afirma essa identidade no texto, que pode ocorrer de diversas formas²⁰⁷. Para além deste pacto com o leitor, ainda o diarista estabelece um pacto referencial ou intimista, como o denomina Lejeune, onde se determina qual o grau de intimidade que o leitor pode esperar nos registos do diarista²⁰⁸. É neste sentido que Vergílio Ferreira deixa bem explícito que não pretende «*despir-se*» ou «*confessar-se*», e manifestou-o tantas vezes que suscitou a atenção dos psicanalistas e entra frequentemente em diálogo com estes no próprio diário.

A escrita diarística caracteriza-se pelo registo quotidiano, ou com alguma temporalidade, de eventos e vivências, denotando uma focagem no campo da actualidade dos acontecimentos – ao contrário do que acontece nas memórias, nas cartas e nas autobiografias, que tratam de assuntos do passado, mesmo que seja de um passado recente.

Em determinados textos de carácter imediatamente utilitário, a data tem como objectivo principal situar os eventos no tempo, assim como nos acontecimentos marcantes da vida pessoal onde houve uma grande transformação interior da pessoa, levando à renovação de ideais e objectivos particulares; a datação dos registos dessas pequenas alterações, e uma posterior reflexão sobre eles, orientará a pessoa para novos caminhos, como se tratasse de uma autoterapia psicológica.

Em Portugal, Miguel Torga [1907-1995] foi um dos escritores do século XX que melhor difundiu o diário, ganhando uma expressão e continuidade até então desconhecida na Literatura Portuguesa, onde aparece o monólogo do poeta em consonância com o relato das viagens por terras portuguesas e estrangeiras, definindo-se através de uma: «*dialéctica da comunhão e do isolamento*»:

Decerto que Torga é homem do seu tempo, condição de que deu abundantes provas, jamais se eximindo a participar plenamente e de ânimo inteiro, na realidade social e política que lhe coube enfrentar e viver. Da primeira à última página, o diário será testemunha dessa forma de orgulho, amiúde repetitiva, que ele coube e quis manter viva até ao fim, de que é exemplo o discurso sobre a Europa de Maastricht pouco antes de morrer. Tem sido dito e repetido que é na tensão entre a condição de ser individual e social e a arreigada fidelidade a ambas, que se inscreve a aventura cultural. Quer-me parecer, porém, que para lá do discurso cívico a que o

²⁰⁷ Lejeune, Philippe. *Le pacte autobiographique*. s/ed., Paris, Éditions du Seuil, 1975, pp. 26-27.

²⁰⁸ *Ibid.*, pp. 329.

nome Torga ficará associado, o essencial se articula entre a inquietação de viver, que é nele também, uma aprendizagem, e a comunhão sensual com a natureza, a sua verdadeira fonte de inspiração.²⁰⁹

Ainda no século XX, outros escritores também optaram pelo diário. Além de Torga e *Conta Corrente*, 1980, de Virgílio Ferreira, encontra-se *Água do Tempo*, 1992, de Luísa Dacosta [1927-2015], o póstumo *Páginas de um Diário Intimo*, 1994, de José Régio [1901-1969], os *Cadernos de Lanzarote*, 1994, de José Saramago [1922-2010], demonstrando assim a vitalidade da Literatura intimista portuguesa²¹⁰.

Uma característica única do diário - quer de outrora, quer do contemporâneo - é o desejo de sinceridade do registo, ainda que esta possa vir disfarçada, com metáforas e alegorias. Como Saramago afirma:

Escrever um diário é como olhar-se num espelho de confiança, adestrado a transformar em beleza a simples e boa aparência ou, no pior dos casos, a tornar suportável a máxima fealdade. Ninguém escreve um diário para dizer quem é. Por outras palavras, um diário é um romance com uma só personagem. [...] A questão central sempre suscitada por este tipo de escritos é, assim creio a da sinceridade.²¹¹

Salienta-se ainda o contributo da psicanálise freudiana na promoção de uma incursão ao interior da psique humana. Assim como a psicologia de William James [1842-1910] que estabeleceu e divulgou o conceito de «*fluxo de consciência*», promovendo o desenvolvimento de temas sobre diferentes conjuntos de elementos psicológicos de natureza complexa, instável e volúvel, tanto na Literatura como na Arte²¹².

Este tipo de Literatura privilegia o «eu» e manifesta-se numa pluralidade de vozes que competem para a construção de um sujeito em constante conflito interior consigo mesmo e com os outros. A Literatura intimista para além de injectar subjectividade na narrativa, utiliza um discurso na primeira pessoa, o que irá aproximar o leitor da personagem num espaço íntimo de comunhão.

²⁰⁹ Mathias, Marcello Duarte. «Autobiografias e Diários» in *Colóquio Letras*, Lisboa, n.º 143/144, Janeiro 1997, pp. 54-55.

²¹⁰ Aguiar e Silva, V. M. *Op. Cit.* p. 209.

²¹¹ Saramago, José. *Cadernos de Lanzarote I-V*, s/ed., Lisboa, Caminho, 1994, pp. 9.

²¹² Reis, Carlos. *O conhecimento da Literatura - Introdução aos Estudos Literários*. 2ª ed., Coimbra, Livraria Almedina, 2001, pp. 460-461.

5.3 - O epistolar e o diário em Zweig e Laranjeira

Ambos autores escolhidos para a presente tese tanto recorreram à forma epistolar quanto ao diário, mas utilizaram-na de modos diferentes. Vai ser analisada a carta ficcional na narrativa, mais presente na obra de Stefan Zweig e a carta física redigida aos amigos e familiares, existente em ambos autores. Neste último âmbito irá ser dado maior destaque às cartas de Manuel Laranjeira.

5.3.1 - A Carta na Narrativa

Salienta-se que, na obra de Stefan Zweig, a carta é transversal em todas as narrativas, pois o autor a inclui como forma de transmitir uma informação importante ao leitor e dar um certo mistério à acção.

Na literatura deste escritor, para além das cartas redigidas aos amigos e familiares ao longo da sua vida, existem quer sob forma autónoma de novela epistolar - em *Brief einer Unbekannten* (*Carta de uma desconhecida*) - ou inseridas no interior de uma narrativa, com uma função crucial para o desencadear da acção - como no caso de *Angst* (*O Medo*). Nesta última a carta desencadeia uma “revolução” de emoções na protagonista que, associadas a um medo *diabólico*²¹³, alteram-lhe o estado físico:

Sentia-se doente. Às vezes, tinha pulsações do coração tão violentas, que era obrigada, de repente, a sentar-se; uma grande perturbação invadia-lhe os membros, que se tornavam fatigados e quase lhe doíam.²¹⁴

Insinua-se um desfecho emocional trágico, que acaba por não se concretizar, apesar de o corpo da personagem passar por uma grave crise nervosa.

Em ambas narrativas – *Brief einer Unbekannten* (*Carta de uma desconhecida*) e *Angst* (*O Medo*) – a carta tem um destinatário. Porém, na primeira o emissor é desconhecido: «... o envelope estava vazio e, tal como as próprias folhas, tão pouco apresentava remetente

²¹³ Zweig, Stefan. *O Medo*. (Trad. de Alice Ogando). 10ª ed. Porto, Livraria Civilização, 1965, pp. 41.

²¹⁴ *Ibid.*, pp.41-42. Do original *Angst*: «Sie fühlte sich krank. Manchmal mußte sie sich plötzlich niedersetzen, so heftig überfiel sie das Herzklopfen, eine unruhige Schwere füllte mit dem zähen Saft einer fast schmerzhaften Müdigkeit alle Glieder, die aber dennoch dem Schlaf sich verwehrte.» pp.73-74.

ou assinatura»²¹⁵; enquanto, na segunda, é apresentado por um narrador heterodiegético: «uma breve carta ao amante»²¹⁶ do qual se refere uma primeira missiva: - «A resposta dele - uma carta horrorizada, nervosa, sobressaltada...»²¹⁷ e, mais adiante uma nova carta, já anónima, apresentada do seguinte modo: «Nem assinatura, nem data, nada, senão esta ordem imperiosa escrita em letra visivelmente disfarçada.»²¹⁸ a antecipar (em prolepse) o início de uma chantagem, o verdadeiro motivo da novela. Só em *Carta de uma desconhecida* a missiva tem o papel principal do género obedecendo ao modelo da novela, servindo a expressão dos sentimentos há muito escondidos tornando-se, pois, num texto confessional com um narrador heterodiegético.

Também nas duas narrativas a letra é desconhecida. Porém em *Angst (O Medo)*, a carta é breve: «a carta era curta»²¹⁹ e espera uma resposta «Para a senhora. Esperam resposta»²²⁰; enquanto em *Carta de uma desconhecida* o texto é longo: «uma carta, de letra estranha, e demasiado longa foi posta de parte»²²¹ e não solicita resposta: «Para ti que nunca me conhecestes» era o que estava ao alto, como invocação, como epígrafe»²²².

Não subsiste uma relação epistolar nas narrativas, nem a troca de correspondência entre o emissor e o destinatário, bem como a familiaridade entre ambos. A carta, por si só, existe e completa-se como um todo significativo. A personagem que a escreve fá-lo como se tratasse de uma missão vital, para a compreensão dos seus actos, por parte do destinatário. Porém, no desfecho da narrativa, o narrador heterodiegético deixa antever que, apesar da profundidade dos sentimentos expressos na epístola, o destinatário não a reconhece fisicamente, só sente a ausência das flores e as impressões vagas de um «amor

²¹⁵ Zweig, Stefan. *Carta de uma desconhecida*. (Trad. Fernando Ribeiro). 1ª ed., Lisboa, A Esfera dos Livros, 2008, pp. 8. Do original *Brief einer Unbekannten*: «Aber der Umschlag war leer und trug so wenig wie die Blätter selbst eine Absenderadresse oder eine Unterschrift.» pp. 10.

²¹⁶ Zweig, Stefan. *O Medo*. Op. Cit., pp. 14. Do original *Angst*: «... war ein knapper Brief na ihren Geliebten.» pp. 19.

²¹⁷ *Ibid.*, pp. 18. Do original *Angst*: «Die Antwort ihres Geliebten, ein aufgeschreckter, nervös hingestammelter Brief» pp. 26.

²¹⁸ *Ibid.*, pp. 35. Do original *Angst*: «Keine Unterschrift, kein Datum, in den sichtbar verstellten Schriftzügen [...]» pp. 57.

²¹⁹ *Ibid.*, pp. 34. Do original *Angst*: «Der Brief war kurz.» pp. 57.

²²⁰ *Ibid.* Do original *Angst*: «Für die gnädige Frau und man warte auf Antwort.» pp. 56-57.

²²¹ Zweig, Stefan. *Carta de uma desconhecida*. Op. Cit. pp. 7. Do original *Brief einer Unbekannten*: «einen Brief, der fremde Schriftzüge trug und zu umfangreich schien, schob er zunächst beiseite.» pp. 9.

²²² *Ibid.*, pp. 8. Do original *Brief einer Unbekannten*: «Dir, der Du mich nie gekannt, stand oben als Anruf, als Überschrift» pp. 10.

imorredoiro»²²³, de uma «mulher invisível com paixão, sem lhe vislumbrar o corpo, como numa melodia distante»²²⁴. Em *Angst (O Medo)* a carta serve de veículo para aprofundar o temor e a ansiedade da descoberta do segredo da personagem e para concretizar um plano de chantagem.

Em *Vierundzwanzig Stunden aus dem Leben einer Frau (Vinte e quatro horas na vida de uma mulher)* a carta é um elemento chave para o desvendar da intriga secreta. Primeiro no caso de uma mulher que abandona o marido e a família para fugir com o seu amante:

Tinha uma carta na mão. «Chame toda a gente!», disse ao chefe do pessoal com uma voz ainda perceptível. «Chame toda a gente. Não vale a pena. A minha mulher deixou-me.»²²⁵

Mais tarde, uma outra carta vai ser o elemento chave que desencadeia a verdadeira história da novela. O narrador homodiegético não nos dá a conhecer todo o seu conteúdo, só parte dele:

- dei com uma carta no meu quarto, escrita pela sua mão vigorosa e franca. [...] Esse episódio pertencia de tal modo ao seu passado – escrevia – que já mal fazia parte da sua vida actual [...] tornar-se-lhe-ia mais fácil falar sobre algo que a vinha atormentando e consumindo profundamente há mais de vinte anos.²²⁶

Também revela a impressão com que ficou ao ler a carta: «deixou-me invulgarmente fascinado: só o facto estar redigida em inglês conferiu-lhe um elevado grau de clareza e de determinação»²²⁷ e que lhe foi difícil responder-lhe – só após três tentativas falhadas. O resultado final é então partilhado com o leitor: «é para mim uma grande honra, depositar

²²³ *Ibid.*, pp. 63. Do original *Brief einer Unbekannten*: «... unsterbliche Liebe.» pp. 92.

²²⁴ *Ibid.*, Do original *Brief einer Unbekannten*: «... Unsichtbare körperlos und leidenschaftlich wie an eine ferne Musik» pp. 92.

²²⁵ Zweig, Stefan. *Vinte e quatro horas na vida de uma mulher*. (Trad. de Fernando Ribeiro). *Op. Cit.* pp. 12. Do original *Vierundzwanzig Stunden aus dem Leben einer Frau*: «... Er hatte einen Brief in der Hand.» *Rufen Sie alle zurück! ... Meine Frau hat mich verlassen*. pp. 125.

²²⁶ *Ibid.*, pp. 23. Do original *Vierundzwanzig Stunden aus dem Leben einer Frau*: «Jene Episode liege so weit zurück, schrieb sie, dass sie eigentlich kaum mehr zu ihrem gegenwärtigen Leben gehöre, und dass ich [...] mehr als zwanzig Jahren innerlich quäle und beschäftige». pp. 132.

²²⁷ *Ibid.* Do original *Vierundzwanzig Stunden aus dem Leben einer Frau*: «Der Brief [...] aufzeichne, faszinierte mich ungemein: das Englische allein gab ihm einen hohen Grad von Klarheit und Entschlossenheit.». pp. 132.

*em mim tamanha confiança [...] tomo a sua confiança por uma distinção invulgar»*²²⁸.

Em *Der Amokläufer*, (*Amok*), o autor também recorre a uma missiva para esclarecer os motivos da negação do acto a que fora impelido, pedir perdão e assim solicitar que ela lhe requeresse auxílio:

a escrever uma carta comovedora [...] na qual implorava que me perdoasse, [...] era preciso que me concedesse o seu perdão e a sua confiança, que me deixasse ajudá-la, pois ainda era tempo... à última hora... Escrevi vinte páginas febris.²²⁹

A carta foi levada por um mensageiro, “um boy”, ou moço de recados e, passadas algumas horas, outro moço «*um pequeno chinês*»²³⁰ entregou-lhe a resposta num pedaço de papel: «*É tarde demais! Mas espere em sua casa, talvez tenha ainda de o chamar*»²³¹. Assim:

Enquanto discurso da distância, o epistolar caracteriza-se por uma flutuação temporal. O desfasamento entre o acto da escrita e o acto de recepção da carta torna o diálogo algo ilusório. O presente da escrita é sempre passado, relativamente ao momento da recepção. A escrita comprime o tempo, fossiliza as palavras, fixa-as mortíferamente como numa fotografia. Aquilo que o destinatário lê é irremediavelmente o passado do destinador. O destinador e destinatário nunca compartilham o mesmo espaço nem o mesmo tempo e estão, em princípio, conscientes disso.²³²

O discurso epistolar confere a esta narrativa um adensar da expectativa no leitor, uma vez que a resposta não termina com a solução, mas deixa antever a possibilidade de ainda haver uma hipótese de reviravolta (*Wendepunkt*) do desfecho. Contudo, este não se verifica,

²²⁸ *Ibid.*, pp. 24. Do original *Vierundzwanzig Stunden aus dem Leben einer Frau*: «*Es ist mir eine Ehre, dass Sie mir so viel Vertrauen schenken, [...] Ihr Vertrauen als eine besondere Ehre empfinde*». pp. 132.

²²⁹ Zweig, Stefan. *Amok (O doido da Malásia)*. (Trad. Alice Ogando). 12ª ed., Porto, Livraria Civilização, 1961, pp. 71. Do original *Der Amokläufer*: «*ich riß ein Bündel Briefblätter heraus und begann ihr zu schreiben ... alles zu schreiben ... einen hüdnisch winselnden Brief, in dem ich sie um Vergebung bat, in dem ich mich einen Wahnsinnigen, einen Verbrecher nannte ... in dem ich sie beschwor, sich mir anzuvertrauen ... Ich schwor in der nächsten Stunde zu verschwinden, aus der Stadt, aus der Kolonie, wenn sie wollte: aus der Welt ... nur verzeihen sollte sie mir und mir vertrauen, sich helfen lassen in der letzten, der allerletzten Stunde ... Zwanzig Seiten fieberte ich so hinunter*». pp. 69-70.

²³⁰ *Ibid.*, pp. 73. Do original *Der Amokläufer*: «*ein ängstlicher kleiner Chinesenjunge*». pp. 72.

²³¹ *Ibid.* Do original *Der Amokläufer*: «*Zu spät! Aber warten Sie zu Hause. Vielleicht rufe ich Sie noch*». pp. 73.

²³² Silva, Manuela Parreira. *As Cartas de e para Pessoa*. Dissertação de Doutoramento em Literatura Portuguesa Moderna, Lisboa, Universidade Nova, 1998, pp. 27-28.

culminando na morte da mulher e um final possivelmente trágico para a personagem que se vê envolvida num drama psicológico.

5.3.2 - As Cartas Biográficas

Tanto Stefan Zweig quanto Manuel Laranjeira escreveram cartas aos amigos e familiares. Ambos têm uma profusa correspondência.

- Stefan Zweig

Stefan Zweig iniciou cedo o gosto pelas cartas ao colecionar desde os doze anos manuscritos de escritores, incluindo cartas²³³. A galeria da sua correspondência incorpora desde as personalidades mais ilustres da cultura europeia da época, como pessoas amigas e familiares e outras como os editores de jornais e revistas, os colaboradores na realização de conferências e palestras e alguns judeus com quem discutiu temas da religião judaica. Esta pluralidade oferece uma multiplicidade de vozes, que o seu discurso epistolar consegue abarcar. A correspondência de Zweig iniciou-se em 1897 e terminou em 1942, e foi editada em quatro volumes²³⁴, o primeiro compreendendo o período entre 1897 a 1914, o segundo volume entre 1914 e 1919, o terceiro volume entre 1920 e 1931, e o último entre 1932 e 1942.

Nestes encontram-se cartas para Rainer Maria Rilke, Herman Hesse, Thomas Mann, Romain Rolland, Joseph Roth, Friderike von Winsternitz, entre outros.

Este vulto de material exigiria uma investigação mais ampla. Só por si as cartas constituiriam um tema de desenvolvimento para uma pesquisa mais aprofundada – que não cabe no âmbito deste trabalho. Será apenas utilizada a carta do suicídio, que irá ser analisada mais adiante.

²³³ Kalinowski, Isabelle. «Preface» in *Correspondence*. (1897-1919), 2ª ed., Paris, Editions Grasset & Fasquelle, 2010, pp. 8-13.

²³⁴ Os quatro volumes foram editados pela editora Fischer Verlag: Beck, Knut *et al.* *Stefan Zweig, Briefe 1897-1914*. 1ªed., Frankfurt am Main, S. Fischer Verlag, 1995. /Beck, Knut *et al.* *Stefan Zweig, Briefe 1914-1919*. 1ªed., Frankfurt am Main, S. Fischer Verlag, 1998./ Beck, Knut *et al.* *Stefan Zweig, Briefe 1920-1931*. 1ªed., Frankfurt am Main, S. Fischer Verlag, 2000./ Beck, Knut *et al.* *Stefan Zweig, Briefe 1932-1942*. 1ªed., Frankfurt am Main, S. Fischer Verlag, 2005.

- Manuel Laranjeira

As cartas de Manuel Laranjeira são importantes para o *corpus* histórico da epistolografia portuguesa, onde se debatem questões de amplos domínios, desde o pensamento à arte através de uma forma singular de discurso.

Também neste caso um estudo aprofundado da correspondência daria para uma tese autónoma. Nesta dissertação apenas irá ser usada a correspondência que melhor permite determinar o tipo de discurso e as temáticas comuns a ambos os autores.

Segundo Martocq, o artigo mais completo sobre as cartas foi redigido por Vitorino Nemésio e publicado no *Diário Popular* a 5 de Maio de 1943. Neste artigo, Laranjeira: «é considerado representativo de uma raça de homens “devorados” pela dívida, eternamente insatisfeitos consigo mesmos e com a vida, e cuja obra não se encontra à altura das suas ambições»²³⁵. Diz-nos, por sua vez, Nemésio:

A sua humanidade em crise erige-se em figura de *deficit* da sua geração. O destino, que lhes tirou a realidade ou a ilusão de uma obra ou vida cheia, plantou-os na sua época como padrões mutilados. Têm a grandeza de um doloroso exemplo.²³⁶

Nemésio vai ainda especular sobre o seu conflito interior da razão e dos sentimentos de Laranjeira:

Consumido, febril, a sua inteligência aguda e pronta não parava. A sua curiosidade era vivaz, o seu poder de simpatia, generoso, irradiante. Grande alma. Mas o seu espírito, além de prendido às coisas belas, vibrante mas pouco indagador, estava mal servido por leituras unilaterais, por uma filosofia materialista importada pelo fraco canal de Haeckel [...]. [Os seus conflitos] não eram debatidos e aprofundados à luz do inteligível como em Antero. Mas por isso mesmo, porque deflagrados num homem sensível, temperamental, tomavam conta dele sob a forma de dores estéticas. A consciência de Laranjeira, escrupulosa e insubordinável ao próprio ademã encantador dos seus fantasmas, é então quase sempre convidada a desistir de culpar a vida, e confessa nobremente o carácter dolente do seu

²³⁵ Bartocq, Bernard: «*jugé représentatif d'une race d'hommes dévorés par le doute, perpétuellement insatisfaits d'eux-mêmes et de la vie, et dont l'œuvre n'est pas à la hauteur des ambitions*». *Op. Cit.*, pp. 559 (Tradução nossa)

²³⁶ Nemésio, Vitorino. «As cartas de Manuel Laranjeira», *Diário Popular*, 5 de Maio de 1943 in *Conhecimento da Poesia*, Bahia, Publicações da Universidade da Bahia, II, 12; Livraria Progresso, 1958, pp. 130-144.

mal. É nestes passos das *Cartas* que Laranjeira atinge os mais belos acentos da sua confissão pungente.²³⁷

No entanto, José Carlos Seabra Pereira considera que Nemésio deturpa a figura de Laranjeira:

difunde um perfil desfocado e negativo da personalidade e da fortuna literária de Manuel Laranjeira. Ao invés, é por vezes de forma notável que as cartas do escritor abordam e debatem questões e figuras de todos os domínios do pensamento, da arte e da existência que lhe foram temática na obra de criador literário, de ensaísta e de crítico.²³⁸

As cartas foram dirigidas a João de Barros, a Manuel Luís de Almeida, a Luís Pinto Ribeiro, a Teixeira de Pascoaes, a António Patrício [1878-1930], a Amadeo de Souza-Cardoso, a Lopes de Oliveira [1881-1971], a Ramiro Mourão, a António Carneiro, a Miguel de Unamuno, a Pedro Blanco [1883-1919], a Martinez Sierra [1881-1947], a Ariosto Silva, a João de Deus Ramos [1878-1953], a Afonso Lopes Vieira [1878-1946], o que confirma que um estudo aprofundado sobre a epistolografia de Laranjeira seria muito fecundo e útil para a Literatura Portuguesa. A correspondência mais constante e vultuosa foi a trocada com João de Barros, Manuel Luís Almeida, Amadeo de Souza-Cardoso, António Carneiro e Miguel de Unamuno.

Segundo Anthero de Monteiro, é principalmente através do discurso epistolar que melhor se pode esboçar o perfil, pensamento e personalidade de Manuel Laranjeira, um homem que gosta do convívio:

Uma noite destas encontrei aqui em Espinho – quem imagina? O Pad-Zé. Pois bem: passámos juntos uma noite inteira. Você conhece bem a vida cheia de borracheiras deste ornamento da Boémia nacional? Conhece. É das crónicas: é dos jornais: é do público: anda na voz dos ventos indiscretos.²³⁹

Tão comunicativo como solitário: «*Dentro da minha família eu sinto-me horrivelmente sozinho, não só no modo de pensar, mas também de sentir*»²⁴⁰, o que não lhe impede de também tentar intervir na sociedade:

²³⁷ *Ibid.*

²³⁸ Seabra Pereira, José Carlos. *Op. Cit.* vol. I, pp. 322.

²³⁹ Laranjeira, Manuel. «*Cartas*» in *Op. Cit.* pp. 373 - Carta a Manuel Luís Almeida, 15 de Agosto de 1904.

²⁴⁰ *Ibid.*, pp. 391 - Carta a Amadeo de Souza-Cardoso, 24 de Dezembro de 1905.

numa luta ruidosa que eu e alguns amigos mais, médicos do Porto, estamos sustentando contra a Escola de Medicina daquela cidade, onde a medicina se está ensinando como a ensinaria aquele facínora do romance que se chamava Dr. Sangrado. Fora isto, estou-me preparando para ir a uma Congresso Pedagógico.²⁴¹

As cartas apresentam-se datadas e as missivas iniciam-se de forma afectuosa: «*Meu caro Luís*»²⁴² ou «*Meu amigo*»²⁴³ e terminam de igual modo: «*Abraça-o sempre seu afectuoso amigo*»²⁴⁴, «*Creia na estima do amigo afectuoso que o abraça e é do coração*»²⁴⁵.

Nas cartas aos amigos, Laranjeira vai conversando sobre assuntos do quotidiano da sociedade de Espinho - a vida dos brasileiros na cidade: «*os brasileiros espreguiçam-se molemente pelas ruas a absorver ar como quem sorve néctar*»²⁴⁶; o estado das artes e da literatura, sobre o ensino de medicina, sobre a opinião das suas obras, sobre os seus pensamentos, a sua vida e seu estado de saúde. A maioria dos “diálogos” estabelecidos com os destinatários não é eventual, apresentando os motivos. Algumas vezes lamentava-se por não receber notícias: «*Vivo minguido de notícias suas e dos outros, que segundo creio, vivem a melhor das saúdes. Isto dá-me a impressão de um abandono extremo, de como um exílio voluntário*»²⁴⁷, ou queixa-se e enredava-se em projecções mentais sobre as hipóteses do silêncio:

Esprei de balde carta sua. Como me tinha falado em que na quinta-feira passada me saberia das *Prosas* de Antero, fiquei-me na expectativa, pelo menos de carta. Nada recebi. Pioraria você? Raio! Seria estúpido se assim fosse. Ou será apenas essa apatia de que você se me queixava? Oxalá! Antes isto que uma exacerbação duma febrezita. Mas para que formular conjecturas? O melhor é quedar-me na expectativa ainda. E mudemos de assunto. Este deve enfadá-lo, por tanto repetido.²⁴⁸

²⁴¹ *Ibid.*, pp. 475 - Carta a Miguel de Unamuno, 16 de Março de 1909.

²⁴² *Ibid.*, pp. 378 - Carta a Luís Pinto Ribeiro, 23 de Março de 1904.

²⁴³ *Ibid.*, pp. 425 - Carta a Amadeo de Souza-Cardoso 9 de Julho de 1910.

²⁴⁴ *Ibid.*, pp. 374 - Carta a Manuel Luís de Almeida, 29 de Agosto 1904.

²⁴⁵ *Ibid.*, pp. 398 - Carta a António Aparício, 24 de Abril 1906.

²⁴⁶ *Ibid.*, pp. 393 - Carta a António Aparício, 25 Dezembro 1905.

²⁴⁷ *Ibid.*, pp. 372 - Carta a Manuel Luís de Almeida, 6 de Agosto de 1904.

²⁴⁸ *Ibid.*, pp. 359 - Carta a Manuel Luís de Almeida, carta 11 Maio de 1904.

Este tipo de discurso – que também se irá encontrar em Stefan Zweig – aproxima-se das estratégias do monólogo interior, em que se exhibe a mente deixada a divagar sobre determinado assunto, num diálogo consigo mesmo. Por outro lado, o seu discurso apresenta um tom crítico racional e por vezes utiliza interjeições que transformam a prosa em poética: «*Deixá-lo ir! Deixá-la ir a vida! Deixá-lo ir o ideal!*»²⁴⁹, «*Ai, meu filho!*».²⁵⁰

Em ambos escritores, as cartas são veículo para intercâmbio de livros, solicitando obras aos amigos ou cedendo-lhes bibliografia para a realização dos seus trabalhos²⁵¹; também se trocam opiniões e ideias sobre a obra realizada ou em vias de concretização²⁵². Relatam ainda a leitura de artigos de jornais e revistas da época, e procuram verbalizar a atmosfera cinzenta que se fazia sentir na restante Europa²⁵³.

²⁴⁹ *Ibid.*, pp. 372 - Carta a Manuel Luís de Almeida, 6 de Agosto de 1904.

²⁵⁰ *Ibid.*, pp. 381 - Carta a Luís Pinto Ribeiro, 29 de Junho de 1905.

²⁵¹ Em Manuel Laranjeira, este facto pode ser visto na carta a Manuel Luís de Almeida de 26 de Julho de 1903 (*Ibid.*, pp. 334-335): «*Recebi o seu livro e a sua carta. Quanto ao livro – muito agradecido. [...] Poderá instrui-me desde já se essa edição das Prosas do Antero em que me falou terá possibilidade em arranjar-se? Informe-se com o seu amigo que sabe de tudo isto. E diga-me também alguma coisa sobre literatura espanhola clássica.*» - Anexo XVIII – Figura 6, pp. xxxv. Em Stefan Zweig, na carta a Rainer Maria Rilke de 5 de Agosto de 1907: «*Wenn Sie über Verhaeren schreiben wollen, so sind die Bücher von Albert Mockel und Léon Bazalgette als Material unentbehrlich.*» - Anexo XIX - Figura 7, pp. xxxvii, Beck. *Op. Cit.* pp.164-165; e a Hoffmannsthal na carta datada de 16 de Fevereiro de 1908: «*Sollten Sie es wünschen, so schicke ich's Ihnen sofort, wie ich's in Händen habe.[...] Zu einem Vortrag, den ich nächste Woche über Balzac halte, will ich mir Ihre Gegenwart gar nicht erbitten: er wird nur in weitesten Linien die Fülle des Themas zu umgreifen suchen, um in Wien das Interesse für die neuen Ausgaben wachzurütteln. [...] Das und noch viele ergebene Empfehlungen in Verehrung getreu!*» - Anexo XX - Figura 8, pp. xli, Beck. *Op. Cit.* pp. 156-159.

²⁵² Em Manuel Laranjeira pode ser visto na carta a Miguel de Unamuno de 14 de Outubro de 1908: «*Li Poesias e o livro de comentários ao Quijote. É claro: confirmei o que já supunha, isto é, que V. é um artista sobretudo, melhor, um poeta e um poeta que escreve belíssimos versos – em prosa.*» - Anexo XXI – Figura 9, pp. xlii, Laranjeira, Manuel. *Op. Cit.*, pp. 465; e em Stefan Zweig, pode ser visto na carta a Sigmund Freud de 21 de Outubro de 1932: «*Hochverehrter Herr Professor, lassen Sie mich Ihnen für Ihre besondere Güte danken - ich weiß, was es bedeutet, wenn ein Mann Ihres Ranges und Ihrer Arbeitsfülle einem Buche seine Zeit widmet; alles was ich schreibe ist von Ihnen beeindruckt [...] Lassen Sie mich, verehrter, teurer Meister, nun noch den Wunsch aussprechen [...] belehren!*» - Anexo XXII – Figura 10, pp. xliii, Beck. *Op. Cit.* pp. 35-36.

²⁵³ Em Manuel Laranjeira pode ser visto na Carta a Amadeo de Souza-Cardoso de 8 de Novembro de 1905: «*Escrevo-lhe numa tarde brumosa, triste, de uma tristeza lúgubre.*» - Anexo XXIII – Figura 11, pp. xlv, Laranjeira, Manuel. *Op. Cit.*, pp.386; e em Stefan Zweig na carta dirigida a Friderike em 27 de Outubro de 1941: «*L.F. Dank für Deine beiden Briefe, Luftpost und gewöhnlich, die mich beide hier ziemlich prompt erreichten. [...] Ich träume von einer Art österreichischen Romans, aber dazu müßte ich zehn Jahrgänge Zeitungen durchlesen um die Einzelheiten zu bekommen- das gienge nur in Newyork und dahin will ich auf absehbare Zeit nicht zurück. [...] Nebenbei, ich flehe Dich an, sage niemandem von meinem Geburtstag, ich liebe jeden, der mich nicht daran erinnert, als aufrichtigen Freund*» - Anexo XXIV – Figura 12, pp. xlvi, Beck. *Op. Cit.* pp. 319-321.

Salienta-se que nos últimos tempos, antes das respectivas trágicas mortes, ambos escrevem cartas: Stefan Zweig a Friderike, a 27 de Outubro de 1941, e Manuel Laranjeira a Miguel Unamuno, a 15 de Fevereiro de 1912²⁵⁴.

5.3.3 - Os Diários

Tanto Zweig quanto Laranjeira escreveram diários que foram publicados.

Stefan Zweig

Sobre Stefan Zweig foram editadas as SZ-Memórias em o *Mundo de Ontem* e os SZ-Diários, *Stefan Zweig, Tagebücher* (1984, Fischer Verlag, Frankfurt) também em língua francesa, *Stefan Zweig, Journeaux, 1912-1940* (1986, Belfond, Paris). Foram igualmente publicados os registos biográficos escritos por Friderike em *Stefan Zweig, o homem e o génio. Sua obra e minha vida ao seu lado*, 1945, (versão brasileira, Editora Universitária, São Paulo) e *Stefan Zweig: wie ich ihn erlebte*, 1947, (Neuer Verlag, Zurique).

Neste estudo não irão ser analisadas as Memórias e Diários enquanto obras autónomas, que ficariam fora do âmbito deste trabalho. À semelhança do que acontece com a Cartas, serão utilizados exemplos do modelo de registo diarístico adoptados pelos autores. Recorrer-se-á, assim, às estratégias próprias do registo diarístico que são empregues pelos autores nos respectivos discursos narrativos. Zweig constrói as suas situações dramáticas a partir de uma acumulação de dados, factos e emoções – descritas como pertencentes às personagens – mas que obedecem a um jogo com o tempo, os momentos narrativos (pausas, reticências) em que essas informações são disponibilizadas ao leitor. Decalca os processos dos discursos epistolar e diarístico para realçar a intensidade dos episódios, e conseguir uma maior ilusão da subjectividade. Veja-se um exemplo em *Der Amokläufer (Amok)*:

Não lhe descreverei essas horas... eu mesmo não chego a compreender como se podem viver semelhantes momentos sem... sem se enlouquecer. Assim, havia duas horas e vinte... exactamente duas horas e vinte... que eu tinha os olhos fitos no relógio... De repente bateram... saltei como um tigre sobre a sua presa; atravessei o quarto e cheguei à porta, que abri bruscamente... Um pequeno chinês estava timidamente ali, com um

²⁵⁴ Anexo XXV – Figura 13, pp. xlix, in Laranjeira, Manuel. «Cartas», vol. I, *Op. Cit.* pp. 485

pedaço de papel na mão; arranquei-lho avidamente... ao mesmo tempo que o garoto deu um salto e desapareceu.

Desdobrei o bilhete, a medo, tentando ler. Impossível! Imagine o meu sofrimento: tinha, enfim, a palavra que esperava dela... e agora, tudo tremia e dançava diante as minhas pupilas... Meti a cabeça na água... e a minha vista ficou mais clara... Tornei a pegar no bilhete e li.²⁵⁵

Manuel Laranjeira

Manuel Laranjeira redigiu o *Diário Íntimo*. Salienta-se que o termo “*íntimo*” foi incluído posteriormente por Alberto Serpa para: «*realçar o facto de Laranjeira jamais ter referido a sua quotidiana actividade com outros escritos ou junto dos amigos*»²⁵⁶.

O registo é dividido em três períodos de curta duração, mas de intensa e contínua escrita, e quase sucessivos. Os dois primeiros correspondem ao ano de 1908: um, abarca de 1 de Maio a 29 de Agosto; o segundo inicia-se a 1 de Setembro e termina a 31 de Dezembro desse ano. Os registos do terceiro e último período iniciam-se a 1 de Janeiro de 1909 e terminam a 24 de Março de 1909.

O registo diarístico pode ser correlacionado com as *Cartas*, com a sua lírica *Commigo* e com a obra dramática que produziu nesse período, uma vez que é frequente a sua crítica, opinião e criatividade literária se encontrarem registadas, oferecendo paralelos quer nas cartas enviadas aos amigos, quer no diário. Todavia, os tipos de discurso e as formas como o pensamento se desenrola são diferentes. No epistolar o autor apresenta um discurso na sua maioria indirecto e com muitas reflexões que conferem grande subjectividade ao texto:

Você calculará o meu estado de espírito - pelo meu silêncio.
Veja você que vergonha! Nem coragem tenho para escrever aos meus amigos – aos que o são de veras.
Não é egoísmo, creia; é cansaço e cansaço moral da pior espécie. Cada vez que me lembro que tenho de escrever, sinto um desespero exaustivo que me deixa vencido para alguns dias.
Quando recebo coisas suas, uma carta, um postal, etc., sinto-me vexado perante mim mesmo e juro vencer esta repugnância ao papel, mas quê? Debato-me inutilmente... Isto há-de acabar mal decididamente, porque de dia para dia, me sinto mais derrotado, mais inútil... Os que me vêm

²⁵⁵ Stefan Zweig. *Amok (O Doido da Malásia)*. Op. Cit. pp. 73. Do original *Der Amokläufer*: «Nun... ich werde Ihnen diese Stunden nicht schildern... das läßt sich nicht schildern... ich verstehe ja selbst nicht mehr wie man das erleben kann, ohne... ohne wahnsinning zu werden...[...].Nochmals nehme ich den Zettel und lese....». pp. 72-73.

²⁵⁶ Vasconcelos, José Manuel. «Instantâneo e Pose em Manuel Laranjeira» in *Diário Íntimo*, s/ed., Lisboa, Vega, 1987, pp. 18.

acham-me com mais saúde, com mais força, e a verdade é que eu – cada vez me sinto pior.

Seja, porém, como for, o certo é que, melhor ou pior, olho para tudo sem amor nem indignação, o que é péssimo sintoma. A medicina chama a isto psicastenia. Não esteja você a levantar conjecturas sobre o significado de tal palavrão: ele quer apenas dizer que isto em mim é uma enfermidade moral grave.

E você? Trabalha? Você é um forte; tão-somente, oxalá que esse Paris o não esgote.

Você vem este ano a Portugal? Escreva para compensar o meu silêncio. Já estraguei seis folhas de papel. Se não termino a carta, arrisco-me a ficar silencioso mais uma vez.

Perdoe-me e abrace o seu do coração,

Manuel Laranjeira ²⁵⁷

Enquanto, no diário, para além de anotar as suas tarefas diárias - «*Começo um artigo para o Norte. Escrevo duas páginas sobre o papel que as maiorias e as minorias desempenham na evolução da vida social*» ²⁵⁸ - inclui os seus sentimentos - «*Sinto-me, porém, adentrado dum grande tédio por tudo e por todos. Falta-me estímulo*» ²⁵⁹ - eventos da vida particular - «*Vêm dizer-me que a minha sobrinhita está agonizante, a debater-se em convulsões*» ²⁶⁰ - e opiniões - «*Decididamente não escrevo. Quando ando com os nervos assim, a minha opinião é que escrever é pregar em vão e cometer uma Quixotice sentimental*» ²⁶¹. Ao referir conversas com Augusta recorre ao discurso directo – do drama e da oralidade:

A Augusta abraça-me ao despedir-me e pendurada do meu pescoço diz-me carinhosamente, numa súplica que é uma carícia:

- Não te esqueças de mim, não?

- Esquecer-me de ti! Por que perguntas isso?

- Não sei, tenho medo... medo desta minha felicidade. ²⁶²

Além do simulacro das falas da realidade com os seus tempos e pausas, exhibe o diálogo consigo próprio, seja por necessidade de reflectir, de se autoconhecer, ou de revelar

²⁵⁷ *Ibid.*, pp. 425 - Carta a Amadeo de Souza-Cardoso, 9 de Julho de 1910.

²⁵⁸ Laranjeira, Manuel. «Diário Íntimo». *Op. Cit.* pp. 245 - Registo de 7 de Maio de 1908.

²⁵⁹ *Ibid.*

²⁶⁰ *Ibid.*

²⁶¹ *Ibid.*

²⁶² *Ibid.*, pp. 274 - Registo de 24 de Agosto de 1908.

uma sensibilidade, ou uma fragilidade tanto emocional como física. Neste caso, justificável pela sua saúde precária:

Sinto-me sem coragem para o trabalho. Invade-me uma tristeza infinita e vaga: tenho saudades...nem eu sei de quê, tenho desejos intensos que me arrepiam a carne e me crispam o espírito e desejos... nem eu sei de quê também. Quero dormir e sinto vontade de chorar... Quero chorar e ponho-me a rir: tenho os olhos secos e a alma seca... Doido!²⁶³

Richard Strauss – episódio comum em Zweig e Laranjeira

Ambos escritores gostavam de frequentar saraus literários e de música erudita. É nos seus diários e biografias que se podem encontrar reacções a episódios contemporâneos vivenciados pelos autores nos respectivos países.

Stefan Zweig teve a oportunidade de conviver nos mesmos círculos de importantes compositores e músicos da época - como Gustav Mahler e Richard Georg Strauss [1864-1949] – tendo chegado a trocarem correspondência²⁶⁴. Em 1935 o escritor escreveu um libreto²⁶⁵ para a ópera cómica *Die Schweigsame Frau* (*A mulher Silenciosa*) produzida pelo compositor Richard Strauss. Este insistira em colocar o nome de Zweig no programa. Hitler e Goebbels não apareceram na estreia. A peça só teve três representações - foi então interrompida e posteriormente banida pelo III Reich. Numa carta enviada a Stefan Zweig, em Junho desse mesmo ano, Strauss escreveu:

Pode acreditar que alguma vez, eu, em qualquer das minhas acções, tenha sido guiado pela ideia de que sou ‘Alemão’? Imagina que Mozart era conscientemente ‘Ariano’ quando compunha a sua música? Só reconheço dois tipos de pessoas: as que têm talento, e as que não têm nenhum.

Manuel Laranjeira ouviu Wagner e Beethoven tocados pela Orquestra Filarmónica de Berlim, lideradas por Richard Strauss, nos dias 8 e 9 de Maio de 1908 – e registou a emoção que sentira:

Já não morro sem ter ouvido como um deus - o deus triste que foi Beethoven - canta a alegria ideal de viver. Agora compreendo bem o motivo por que Beethoven foi infinitamente triste, tragicamente triste,

²⁶³ *Ibid.*, pp. 316 - Registo de 15 de Março de 1908.

²⁶⁴ Anexo XXVI - Fotografia 12. Richard Strauss, para quem Stefan Zweig fez o libreto para ópera *Uma mulher Silenciosa*. <http://www.casastefanzweig.org/>. [Acedido em Novembro 2016]

²⁶⁵ VV.AA. *Dicionário de Língua Portuguesa*, 8ª ed, Porto, Porto Editora, 1999, pp. 1004.

divinamente triste: agora compreendo a melancolia olímpica do solitário de Viena: porque concebeu e sonhou uma alegria que não existe. [...]
A quinta sinfonia - explosiva e heróica, com um *scherzo* que faz lembrar o ramalhar surdo dos pinhais em tardes de Outono e faz evocar salmos cantados a meia voz, rezados, por deuses solitários.
Decididamente o mundo pode afundar-se em ruínas que não me causa mágoa nenhuma. Não levo saudades dele - enquanto na memória me estiver cantando triunfalmente essa sinfonia épica.²⁶⁶

É estranho o escritor não ter confidenciado com os amigos este evento, pois não se encontra registado nas *Cartas*, somente no *Diário*. Nuno Júdice [n.1949] revela uma alegoria entre o que Laranjeira ouvira e registara e os seus verdadeiros motivos:

É que Beethoven está mais de acordo com a exteriorização dos sentimentos que é própria do homem meridional; enquanto Wagner, com a sua obsessiva repetição de motivos, lhe lembrava esse ritmo que todos os dias ouvia, tocado pelo vento e pelo mar, em Espinho, chamando-o a uma realidade a que procurava fugir através da música. Uma ordem, uma lógica, um sentido, fugiam-lhe de cada vez que esse ritmo insistia à sua janela, trazendo o caos que governava os elementos para dentro da sua alma, obrigando-o a fixar-se numa irracionalidade que ele procurava evitar através da fé na filosofia positiva, na confiança excessiva na ciência, [...].²⁶⁷

²⁶⁶ Laranjeira, Manuel. *Diário Íntimo*. *Op. Cit.* pp. 245-246.

²⁶⁷ Júdice, Nuno. *A Roseira de Espinho*. 1ªed., Lisboa, Quetzal Editores, 1994, pp. 51

Capítulo 6 - Breve análise comparativa narratológica

O presente estudo vai analisar quatro novelas de Stefan Zweig:

Brief einer Unbekannten (1922) (*Carta de uma desconhecida*, 2008), *Angst* (1920) (*O Medo*, 1965), *Vierundzwanzig Stunden aus dem Leben einer Frau* (1927) (*Vinte e quatro horas na vida de uma mulher*, 2008), *Amok* (1922) (*Amok*, 1961).

As obras em prosa de Manuel Laranjeira são: *Cartas* (1943), *Diário Íntimo* (1957) e a novela *Dor Surda* (1957).

6.1 - Stefan Zweig

6.1.1 - Carta de uma desconhecida

Brief einer Unbekannten (*Carta de uma desconhecida*) é o testemunho do amor de uma mulher que, antes de morrer, escreve uma carta contando a sua história, e declarando os seus sentimentos ao homem que sempre amou, mas que nunca a conheceu verdadeiramente.

A novela inicia-se com uma breve introdução, onde um narrador heterodiegético se apresenta como um famoso escritor que, ao chegar de uma viagem no dia do seu aniversário, ao analisar a correspondência recebida durante a sua ausência se depara com uma carta diferente das outras: pelo volume de páginas manuscritas com uma letra de mulher, sem assinatura, somente com uma invocação: «*Para ti que nunca me conhecestes*»²⁶⁸. A carta principia com a morte, três dias antes, de uma criança doente - o filho dela. Será este o motivo pelo qual ela quer contar-lhe a sua história por meio desta carta: «*hás-de ficar a saber toda a minha vida que sempre foi tua e acerca da qual jamais soubeste*»²⁶⁹.

Enceta então o relato deste amor não correspondido. Conta como o conheceu pela primeira vez, os poucos encontros furtivos como vizinhos e mais tarde como amantes. Ao longo da carta expõe os sentimentos, confessa a paternidade da criança, os medos, os seus

²⁶⁸ Zweig, Stefan. *Op. Cit.* pp. 8. Do original *Brief einer Unbekannten*: «*Dir, der Du mich nie gekannt*» pp. 10.

²⁶⁹ *Ibid.*, pp.10 *Brief einer Unbekannten*: «*[...] Dir zum erstenmal alles sagen; mein ganzes Leben sollst Du wissen, das immer das Deine gewesen und um das Du nie gewußt*» pp. 13.

sonhos, a alternância entre a riqueza e a pobreza na sua vida, e os preconceitos que teve que enfrentar e a que foi exposta pela sociedade vienense, devido a prostituição e a maternidade sem um relacionamento conjugal (mãe solteira). Ainda testemunha a sua presença invisível na vida dele - dado ter-lhe enviado todos os anos rosas brancas pelo aniversário; no final da novela o escritor sente a falta das flores, mas continua sem conseguir reconhecê-la.

6.1.2 - Vinte e quatro horas na vida de uma mulher

Vierundzwanzig Stunden aus dem Leben einer Frau (*Vinte e quatro horas na vida de uma mulher*) é uma novela que inicia com um narrador homodiegético a discursar sobre a vida rotineira dos abastados hóspedes de uma pensão na Riviera francesa, onde vivera dez anos, e testemunhara um evento dramático e escandaloso. A ocorrência, que transforma o ambiente pacífico da pensão numa «*azedada discussão*» - com uns a favor e outros contra - foi que uma respeitável senhora, Henriette - esposa e mãe de dois filhos - abandonou o marido e fugiu com o amante (um jovem sedutor francês, que aparecera na véspera), deixando uma carta de despedida ao marido. No meio da discussão sobre as motivações da personagem Henriette, surge a verdadeira protagonista da novela, uma idosa fidalga inglesa, a Sr.^a C. Esta pretende revelar o seu próprio segredo, confessando-o numa carta eloquente, que é um convite ao narrador para escutar a sua história: um amor imprevisível e desconcertante que ocorrera trinta anos antes e que havia revolucionou a vida e os ideais desta mulher.

O episódio acontecera dois anos após a morte prematura do seu marido, cerca de trinta anos antes, no casino de Monte Carlo. O gesticular e as mãos de um jogador atraem-lhe a atenção. Vai seguir este jogador - que saíra arruinado do casino - e tentar ajudá-lo por antever o precipício emocional em que estava mergulhado; viu-se então, envolvida em acontecimentos que se sucedem de forma vertiginosa e que lhe mudarão o sentido da sua vida. Passou a noite com ele num pequeno e desconhecido hotel e tenta que este altere a sua vida, prometendo-lhe o bilhete de comboio para Nice no final do dia.

Entretanto, leva-o a um restaurante onde fica a saber da sua história e como começou o seu vício pelo jogo. De charrete passeiam por *Corniche* e perto de uma igreja ele jura que nunca mais volta a jogar a dinheiro. No regresso a Monte Carlo combinam encontrar-se no final do dia na estação dos comboios para a despedida. Ela decidira partir com ele e foi para

a estação, porém, não chega a tempo de comprar o bilhete e não embarca, tentando em vão avistá-lo numa das carruagens.

Ainda imbuída da atmosfera que vivera, revisitou os lugares por onde passaram, com o intuito de voltar a sentir as emoções fortes que a atingiram. O primeiro lugar foi o casino, e, deparou-se com ele sentado numa mesa a ganhar dinheiro no jogo. Ele de tão obcecado que estava nem a vira, ela teve que confrontá-lo, para que ele lhe prestasse atenção. Ele esquecera tudo o que se passara e voltara a jogar, contando-lhe os esquemas de jogo. Ela amargurada, mas resoluta, ordenou-lhe em tom baixo que se levantasse e saísse dali. Ele assentiu, mas pediu que tentasse mais uma vez, e voltou a jogar. Ela desesperada pela indiferença dele, voltou a insistir, mas com um tom forte. Ele mudou de atitude e afastou-a, sendo brusco e violento nas palavras, tomando-a por uma mulher vulgar que procura extorquir o dinheiro dos jogadores. Então, sentindo-se humilhada publicamente saiu à pressa e fugiu para a casa do filho em Londres.

Depois desta aventura intensa, mirabolante e dramática que durou vinte e quatro horas, dormiu catorze horas de sono pesado. Contudo, a vergonha que sentira pelo episódio, marcou-a para a vida. O narrador regressa à acção real, onde a Sr.^a C. conta que soubera que o jovem se suicidara havia uns dez anos em Monte Carlo, e assim conseguira ter finalmente paz, pois já não havia testemunhas que a condenassem. Também estabelece uma ligação entre este episódio da sua vida com o de Henriette, e porque sentiu apoio por parte do narrador. Este, perante tão tremenda confissão, mostra-se enternecido e sente necessidade de demonstrar a sua consideração, pelo que beija suavemente a mão da Sr.^a C.

6.1.3 - O Medo

Angst (O Medo) é uma novela onde se expressa o drama psicológico de uma mulher infiel que sofre com a chantagem e o medo de ser descoberta. A protagonista, Irene Wagner, é uma jovem casada com um advogado bem colocado na sociedade burguesa vienense que trai o marido com um jovem pianista. Começa então a ser chantageada por uma estranha mulher.

A narrativa abre com Irene a sair da casa do amante Eduardo, e a deparar-se com uma mulher na porta de entrada do prédio, que a confronta e acusa-a de «seduzir o homem

duma pobre rapariga»²⁷⁰, o que ela nega, dizendo que foi um engano. A mulher não desiste e Irene acaba por lhe dar todo o dinheiro que tinha na mala. A mulher aceitou, mas insultou-a. Começa o drama nervoso de Irene no regresso a casa na presença da família, o marido, os seus dois filhos e da criada.

Resolve escrever uma carta ao amante para o informar sobre o termo da relação extra-conjugal. Na resposta ele suplica-lhe pela oportunidade para um encontro. Relutante, com medo de ser desmascarada, ela aceita e encontram-se numa pastelaria. Lança-se então numa série de perguntas e queixas, que o deixam atónito pela mudança de comportamento, desde o último encontro. Eduardo não entende a recusa e o afastamento da amante, perante o amor apaixonado que viviam. Ela abandona o encontro sem um gesto de ternura e, de regresso, na porta de casa depara-se com «*o rosto odioso da mulher que temia*»²⁷¹.

Irene fica aterrorizada ao saber que a mulher, que ela não conhece, sabe o seu nome e a sua morada, confrontando-a mais uma vez. A protagonista continua a negar o caso amoroso e, para se livrar dela, volta a dar-lhe dinheiro e desta vez também a bolsa. O marido não havia ainda chegado a casa, pelo que tenta repousar, mas em vão: «*O terror instalara-se em sua casa e não a abandonava*»²⁷².

No ambiente familiar já não consegue manter a dissimulação e começam a reparar na sua mudança de comportamento – por evitar ir à rua e viver sobressaltada. Resolve sair com o marido para um serão em casa de amigos. O seu estranho comportamento e o seu estado eufórico com a dança surpreendem o marido. Nessa noite tem um pesadelo sobre a situação dramática que vivia.

No dia seguinte, ao jantar, recebe pela criada uma carta que exige resposta imediata. A carta era breve, não tinha assinatura nem data e a letra estava disfarçada, exigindo: «*cem coroas*»²⁷³. Amedrontada, Irene coloca o dinheiro no sobrescrito «*e foi ela própria levá-lo ao mensageiro, que esperava na porta*»²⁷⁴. Continuou a dissimulação em casa, porém todos

²⁷⁰ Zweig, Stefan. *O Medo. Op. Cit.* pp. 9. Do original *Angst: «Natürlich, eine anständige Frau, eine sogennante! Das hat nicht genug na einem Mann und dem vielen Geld und na allem, das muß noch einem armen Mädél ihren Geliebten abspenstig machen...»* pp. 11-12.

²⁷¹ *Ibid.*, pp. 20. Do original *Angst: «[...] stammelte sie tödlich erschreckt, als sie plötzlich das verhaßte Gesicht sah, und erschrak noch mehr, [...]»* pp. 31.

²⁷² *Ibid.*, pp. 22. Do original *Angst: «Nun saß das Grauen bei ihr im Haus und rührte sich nicht aus den Zimmern»* pp. 34.

²⁷³ *Ibid.*, pp. 34. Do original *Angst: «hundert Kronen»* pp. 57.

²⁷⁴ *Ibid.*, pp. 35. Do original *Angst: «[...] sie selbst an der Tür dem wartenden Dienstmann»* pp. 57.

notam cada vez mais a perturbação de Irene. A desconhecida passa a ser uma ameaça real à sua rica vida burguesa. Assim, perante o caos mental e em troca do seu silêncio temporário, cede à exigência de quantias cada vez mais exorbitantes, a ponto de Irene não ver outra alternativa senão o suicídio; porém no acto da compra do veneno é surpreendida pelo marido que a impede e leva-a para casa, onde após um descontrolo emocional ambos se revelam um ao outro. Afinal, a mulher era uma actriz contratada pelo marido, para que a esposa, sabendo-a infiel, optasse pela família. Ele nunca pensou que ela se deixasse dominar pelo medo e pensasse em por fim à vida.

6.1.4 - Amok

Der Amokläufer (*Amok*) é uma novela que pretende transmitir a ideia de um ritmo frenético, correspondente aos impulsos do descontrolo nervoso. O narrador homodiegético recolhe a trágica confissão de um passageiro numa viagem de barco de regresso da Malásia. A história é uma narrativa encaixada, de segundo grau – à semelhança do que acontece com *Brief einer Unbekannten* (*Carta de uma desconhecida*) – esta contada por um narrador heterodiegético. Contudo, a acção não termina com a história narrada, voltando o narrador ao assunto do início da novela para relatar o seu desfecho com o suicídio de um passageiro.

A novela abre com o narrador a introduzir o tema, datando e localizando o assunto e fornecendo a fonte:

No mês de Março de 1912, assistiu-se no porto de Nápoles, quando se procedia ao descarregamento de certo transatlântico, a um estranho acontecimento sobre o qual os jornais deram abundantes informações – mas cheias de fantasia. Embora também passageiro do Oceânia, não pude saber mais do que os outros, desse singular acontecimento.²⁷⁵

O narrador faz uma breve introdução explicando como conseguiu o bilhete de barco em Calcutá para regressar à Europa. Descreve o ambiente do barco e como passava o seu tempo durante os primeiros três dias; achava que o ambiente se tornava rotineiro, pelo que decidiu inverter a ordem da sua rotina, sairia de noite e veria se o ambiente era diferente. Depara-se, então, com um homem cujo rosto não consegue vislumbrar, mas que lhe iria

²⁷⁵ Zweig, Stefan. *Amok (O Doido da Malásia)*. (Tra. Alice Ogando) 12ª ed., Porto, Livraria Civilização, 1961, pp. 7. *Der Amokläufer: «Im März des Jahres 1912 ereignete sich im Hafen von Neapel bei dem Ausladen eines großen Ueberseedampfers [...]selsamen Vorfalles»*. pp. 4.

contar a história principal da novela: um médico exilado da Europa para a selva asiática, depara-se com uma mulher inglesa arrogante e bela que, estando grávida do amante, lhe solicita um aborto sigiloso em troca de dinheiro e silêncio, antes do regresso do marido. A recusa em praticar o acto poderá destroçar a vida da dama inglesa, o médico conhece também as regras da sociedade, mesmo tão longe da Europa. Na altura ele recusa, mas, a altivez e a arrogância aliada à beleza desta mulher, faz acender o desejo interior e apaixonar-se. Ela vai-se embora de carro e ele larga tudo seguindo-a em vão, de bicicleta.

Ao encontrá-la, enlouquecido, exige em troca do serviço, que ela se humilhe e se entregue a ele. Ela, inflexível, vai procurar ajuda noutra lugar clandestino, arriscando a sua própria vida. O médico continua atrás dela para lhe pedir perdão, para aceder ao seu desejo, mas, sentindo-se insultada, ela prefere morrer em casa de uma parteira desonesta. O médico consegue encontrá-la e permaneceu junto ao seu leito nas suas últimas horas de vida, prometendo que não a desonrará, perante a sociedade, ficando assim o seu segredo a salvo.

O remorso e o medo levam o médico a solicitar uma certidão de óbito falsa às autoridades locais. Estas, ao se aperceberem do estado de loucura em que o médico se encontra, aprovam, sabendo que o seu fim também estará para breve. Esta forma de loucura que se apodera da personagem – Amok – está associada a um síndrome (de origem malaia) que consiste numa súbita e espontânea explosão de raiva, que faz com que a pessoa afectada tenha comportamentos extremos, podendo atacar os outros ou suicidar-se. O médico conta a verdade ao amante, mas não ao marido que fica atónito com a morte da jovem esposa. Devastado pela dor e vendo o seu futuro desfeito, o médico embarca para a Europa, no mesmo barco onde viaja o marido enlutado e a urna da mulher. A confissão chega ao fim.

O narrador homodiegético descreve a chegada ao porto de Nápoles e o episódio estranho da queda de um homem ao mar, no preciso momento da trasladação da urna do barco para terra, que arrastou a urna, o homem, os carregadores e o marido. Salvaram-se os carregadores e o marido, mas a urna de chumbo afundou-se. Termina com o relato de uma informação no jornal que não comoveu o público: dera à costa, junto ao porto, o cadáver de um homem aparentemente de quarenta anos, insinuando-se ao leitor que seria o próprio médico.

6.2 – Manuel Laranjeira

6.2.1 - Dor surda

Dor Surda é uma novela que reproduz o ambiente crente e humilde de uma família rural. Uma jovem moça do campo, Maria, deseja casar com um amigo da infância, Carlos, e estas suas esperanças são verbalizadas pela personagem de uma feiticeira/cigana que lhe lê as mãos. As suas expectativas ficam frustradas, quando Carlos fica noivo da filha de um proeminente político. A saúde de Maria, já precária, deteriora-se com o desgosto sentimental e acaba por morrer.

O narrador heterodiegético inicia a narrativa com o relato de um episódio que serve de base estrutural e ao ponto de partida do simples enredo da novela, «*Ó Maria, lê a tua sina...*»²⁷⁶. É a leitura da sina que ilude a jovem moça, levando-a a pensar que o seu amor iria ser correspondido. Pelo contrário, Carlos, o seu amor e amigo de infância, vê nela apenas uma amiga. Não acredita em crenças e, apesar de a velha feiticeira lhe ler a sina, não a leva a sério, pois do seu ponto de vista não existe um destino pré-determinado – apenas um presente real em que se pode actuar. Este episódio é narrado durante o regresso de Maria a casa, a quem Carlos usualmente costumava visitar.

Maria e a mãe viviam sozinhas e Carlos costumava visitá-las com frequência. Humilde e ingénua, Maria acreditava que um dia viria casar com ele. Ao serão, a conversarem, Carlos falava sobre o tempo que faltava para terminar os estudos em Coimbra e sobre os seus projectos futuros, que incluíam casar com uma jovem linda e rica. Foi o primeiro prenúncio que a rapariga se iludira com o amigo, mas a sua ingenuidade conferia-lhe alegria e esperanças na sina da feiticeira. A mãe está preocupada com a saúde fraca da filha, principalmente depois de o seu marido ter morrido tuberculoso.

O físico débil de Maria é descrito como apresentando os inícios dos sintomas da doença respiratória, com tosse. O médico visita-a com regularidade, mas não dá garantias de recuperação, pois na época não havia remédios contra a tuberculose. A mãe, com receio de perder a filha, suplica à Virgem da Agonia que lhe cure a filha. Esta, ao ver a mãe triste,

²⁷⁶ Laranjeira, Manuel. *Dor Surda*. Op. Cit. pp. 219.

tenta mostrar um sorriso, apesar de já estar doente. A dor que sente é emocional e física, emocional pela distância do seu amor e física pela doença que lhe tirava as forças.

As férias chegaram e Maria aguarda em vão a visita de Carlos - este passara de carro na estrada perto da sua casa, mas não parara, nem a vira. Triste e magoada Maria continua à espera dele. Carlos visita-as somente no final das férias, em Setembro, para lhes contar as novidades: estava a preparar o seu casamento com uma «*rica herdeira de um machucho político*»²⁷⁷. Em conversa, questiona também Maria sobre a hipótese de se vir a casar. Irritada com o desprezo dele pelos seus sentimentos, responde-lhe: «*com a morte...*»²⁷⁸. Carlos julga que se trata da velha feiticeira, questionando-a sobre ela, ao que Maria responde que ela não tardava em aparecer. Carlos não está a entender as respostas de Maria, e então foge ao assunto sugerindo que moça está com a menstruação, por isso andava mais irritada. Este facto ainda azedou mais a delicada sensibilidade de Maria. Ao entardecer a doença da jovem agravava-se e Carlos, ao deparar com os sintomas, afasta-se sentido terror e nojo por ter abraçado uma tuberculosa. Afasta-se com repúdio, com medo de ter sido contagiado. Maria perdera por fim as esperanças de vir a casar com Carlos – que não a quer, nem teve compaixão pelo seu sofrimento físico, nem pela preocupação da sua mãe. Ao perguntar à mãe porque teria Carlos mudado tanto, se seria pela riqueza, a mãe responde: «*Será. O dinheiro é como a lesma: por onde passa deixa rasto!*»²⁷⁹.

A saúde de Maria debilita-se ainda mais com o desgosto de amor; o canto do galo durante a noite aterroriza a mãe supersticiosa dizendo para matar o galo, pois é mau agoiro. Porém, a moça piora o seu estado, acabando por permanecer acamada. Aparece o abade para aconselhar a jovem a orar e a confessar-se no seu leito de morte, mas Maria recusa, dizendo que está «*pura da alma. Deus pode ver através dela como através de um cristal*». Preocupava-se com a mãe que ficaria sozinha, e não com a morte. Desiludida e desesperançada não vê a morte como inimiga, mas como apaziguadora das suas dores emocionais e físicas.

O abade informou que «*não podia ministrar o sacramento*»²⁸⁰, absolvição dos pecados, só a extrema-unção, pois afirmou, que «*Maria está desvairada*»²⁸¹. Entretanto, a

²⁷⁷ *Ibid.*, pp. 228.

²⁷⁸ *Ibid.*

²⁷⁹ *Ibid.*, pp. 232.

²⁸⁰ *Ibid.*, pp. 236.

²⁸¹ *Ibid.*

feiticeira regressa à aldeia e Carlos desafia-a a ir visitar Maria, uma vez que fora ela quem lhe dera esperanças de uma vida feliz. Contudo, Maria, vivendo a sua realidade sofredora, já não acredita na mulher e manda-a embora, assim como a sua vida que depois abandona de vez.

O narrador termina a novela com a descrição física da morte da protagonista no caixão: «- *Ou eu estou bêbado ou ela está a dormir*»²⁸², remetendo para uma morte serena e pacífica. Maria havia-se libertado das suas dores.

6.2.2 - Diário íntimo

Diário Íntimo corresponde ao registo de factos quotidianos vividos por Manuel Laranjeira num total de quase um ano, pelos períodos atrás referidos entre 1 de Maio de 1908 e 24 de Março de 1909. O diário está dividido em três agendas. Na primeira, o narrador autodiegético inicia o apontamento com a notícia de um telegrama a convidá-lo para assistir à representação de um excerto da sua peça dramática ...*Amanhã* no Águia do Porto, ao que comenta que não irá porque «*não suporto o público quando pateia e muito menos quando aplaude*»²⁸³.

Ao longo dos registos diárísticos destacam-se: o comentário de leituras de artigos dos jornais e revistas, o registo das emoções sentidas na audição da Orquestra Filarmónica de Berlim, de músicas de Wagner e Beethoven, louvando a quinta sinfonia; os comentários sobre o seu estado de saúde; os momentos contraditórios passados em companhia de Augusta; o estado de tempo; comentários sobre situações ocorridas com brasileiros; apontamento sobre artigos escritos pelos amigos com quem se correspondia, a solicitação dos amigos para que concorresse à Escola Médica e os seus pensamentos sobre a situação da instituição. Passeio com Augusta, a mãe e os seus irmãos à romaria do Senhor da Pedra e os comentários sobre a crítica social. Comentário sobre outras mulheres que se mostraram interessadas em casar com Laranjeira, mas que este rejeitou. A revelação de certas mulheres adúlteras e o seu conselho. A inscrição dos dias de tédio, os encontros com Unamuno e os apontamentos sumários sobre as conversas, nota sobre o vislumbre de uma *cocotte*²⁸⁴ ao lado

²⁸² *Ibid.*, pp. 237.

²⁸³ Laranjeira, Manuel. *Diário Íntimo. Op. Cit.* pp. 243.

²⁸⁴ *Ibid.*, pp. 275 - Registo de 29 de Agosto de 1908.

de um *souteneur*²⁸⁵ reles e o seu comentário; termina esta primeira agenda no dia 31 de Agosto, onde descreve o desencontro com uma senhora a amiga da L. provocado por Laranjeira por não a querer. Na véspera registou em verso: *as ilusões nesta vida/ são como as ondas do mar:/ umas não chegam à praia/ outras... morrem ao chegar...*²⁸⁶

O narrador inicia a segunda agenda no dia 1 de Setembro e termina a 31 de Dezembro de 1908. A maioria dos registos é do âmbito sentimental e profissional, com episódios sobre Augusta, o concurso da Escola Médica, os encontros com amigas e os projectos frustrados de um relacionamento estável; comentários sobre o seu estado de espírito, crítica aos amigos, e visita de uma jovem doente tuberculosa²⁸⁷. Por vezes escreve em verso, comentários sobre o medo da morte, e termina com a informação sobre a resposta a um cartão de boas-festas que enviara e o seu descrédito no amor romântico.

A terceira agenda inicia-se a 1 de Janeiro com apontamentos sobre a visita de Augusta no dia seguinte. Destacam-se a mudança de sentimentos no relacionamento com esta, o registo de um episódio ocorrido com o seu filho de sete anos, o aumento da densidade sua fadiga, críticas dos jornais sobre a Escola Médica do Porto, a morte da sua sobrinha, o agravamento da doença, conhecimento do universo feminino. O narrador termina a comentar a sua morte.

6.3 - O(s) Título(s) das Obras

De acordo com Carlos Reis [n.1950] «o título sustenta com o texto literário relações de natureza diversa, no que toca à sua motivação»²⁸⁸. Isto significa que o título não ocorre como uma escolha ao acaso. Como Genette [n.1930] sistematizou, esta selecção pode seguir um de dois modelos: os títulos temáticos, que traduzem os elementos do conteúdo do texto, como personagens, espaços e situações (ex. o *Só* de António Nobre [1867-1900]), ou os títulos remáticos que se referem a características formais como atributos de género (ex. as *Odes Modernas* de Anthero de Quental [1842-1891]).

²⁸⁵ *Ibid.*

²⁸⁶ *Ibid.*, pp. 276.

²⁸⁷ *Ibid.*, pp. 292.

²⁸⁸ Reis, Carlos. *Op. Cit.* pp. 214.

No presente estudo abordámos narrativas com títulos temáticos, as novelas de Stefan Zweig assim como a novela de Manuel Laranjeira e narrativas com títulos remáticos como o *Diário Íntimo* e *Cartas* do último autor. As capas das obras analisadas pertencem ao *coprus* apresentado na introdução.

A novela de Stefan Zweig, *Brief einer Unbekannten* (*Carta de uma desconhecida*) remete para uma mulher anónima que deseja revelar os seus sentimentos a um destinatário mediante uma missiva. A imagem figurativa da capa completa essa informação, uma vez que a mulher, pela sua postura e uma carta na mão, apela à tristeza e o desespero do binómio amor e morte.

Em *Vierundzwanzig Stunden aus dem Leben einer Frau* (*Vinte e quatro horas na vida de uma mulher*), o título transmite-nos a ideia do relato de uma breve história (pelo tempo) e na voz de uma mulher. A figura feminina de uma jovem fidalga (pela riqueza da camisa, o chapéu e o anel no dedo mindinho), com traços finos de um rosto cuidado, apela à revelação de um segredo obscuro e intenso na vida de uma dama. Ambos, o título e a imagem da capa apelam à curiosidade do leitor pela narrativa.

Na obra *Angst* (*O Medo*), o título expressa o drama psicológico de toda a narrativa e a capa ilustrada com o desenho de uma mulher com um véu a tapar parcialmente o rosto (os olhos) revela por um lado que esconde algo e por outra; a postura dela, a olhar para o lado, escondida por um casaco preto, cuja borda assemelha-se a um casaco felpudo, volumoso, expressa uma sensação de ser perseguida. A própria expressão no olhar revela um estado de alerta, de medo. A pouca indumentária, o casaco e o chapéu com um véu, demonstra uma senhora abastada, sugerindo a alta burguesia. Também o penteado encaracolado do cabelo e os olhos pintados (o traço preto é mais saliente) transmitem a imagem de uma mulher cuidada. É estranho, a figura só revela parte dos lábios, que estão fechados, como se houvesse algo que não podia revelar.

Na novela *Der Amokläufer* (*Amok*) o título é uma palavra incomum, significado do estranho comportamento do protagonista da história. O facto de ter um subtítulo ainda indica que a história poderá se situar em ambientes exóticos. A edição analisada não tem imagem na capa, pois só o título é suficiente para persuadir o leitor a ler.

As obras analisadas de Manuel Laranjeira não apresentam imagens nas capas. No que diz respeito aos títulos, *Dor Surda* – é um termo médico popular, «*Dor que nem é forte*

nem aguda; dor cansada»²⁸⁹ - remete para um evento ou sentimento marcante que não é expresso e os outros desconhecem esse facto. As duas palavras são sensitivas, a dor é uma sensação física e emocional, a surdez é física e pode em termos subjectivos denotar uma interiorização de sentimentos ou acções, que são desconhecidas pelo ambiente mais próximo (familiar). As duas palavras revelam uma contradição, uma vez que uma dor normalmente verbaliza-se, não se silencia. Remetendo para uma dor emocional ou psicológica e não ao nível físico. Em conjunto amplificam esse sentimento, pois se “dor” já dá uma sensação de algo que não é bom, “surda”, magnifica essa dor. Esta dor surda, também pode remeter para uma doença silenciosa que na época matava muitas pessoas, a tuberculose; doença mortal para a personagem principal da novela. Assim, estas duas palavras suscitam no leitor a curiosidade para entender essa sensação e ler a novela.

Em relação ao *Diário Intimo*, o título sugere o conteúdo e forma da obra. O vocábulo (íntimo), apesar de não ser da autoria do escritor, transmite que os registos são pessoais, são factos e pensamentos desconhecidos do público, que o autor manteve secretos, provocando o leitor, apelando à curiosidade para a leitura.

6.4 - Estruturas das narrativas

Em *Brief einer Unbekannten* (*Carta de uma desconhecida*), após uma breve introdução e o desfecho final ser feita pelo narrador heterodiegético, a estrutura obedece à estratégia epistolar em forma de novela, contada por um narrador homodiegético, onde os acontecimentos se encontram condensados. Esta é uma narrativa de encaixe, do segundo grau, escrita por uma personagem secundária, a protagonista da novela, logo do nível hipodiegético, onde se situam as personagens, os espaços, as acções, desta história encaixada na primeira.

Os acontecimentos desta intriga podem ser divididos nas seguintes sequências: o relato do início da paixão, o primeiro encontro, a maternidade, a agonia da morte do filho e do seu amor não ter sido reconhecido. Cada sequência tem um determinado ritmo, pois inicia-se de uma forma simples e breve a narração dos factos e do drama, ao qual se

²⁸⁹ http://www.dicionariomedico.com/dor_surda.html [Acedido em Julho 2016].

contrapõe em seguida por uma exposição mais demorada e lenta ao revelar os seus sentimentos de agonia e desilusão. Assim, a carta expressa um tom positivo no início, apesar de o tema central ter uma conotação negativa à partida, pela morte da criança, mas no desenvolvimento da narrativa vai-se fechando, tornando-se negativa e disfórica.

Na novela *Vierundzwanzig Stunden aus dem Leben einer Frau* (*Vinte e quatro horas na vida de uma mulher*), também é feita uma introdução pelo narrador homodiegético para enquadrar a história que vai ser contada por uma personagem secundária, uma dama inglesa. Assim, também se trata de uma narrativa encaixada, que apresenta pausas breves, retomando à acção presente, através do narrador homodiegético.

Os acontecimentos da história relatada pela protagonista podem ser divididos nas seguintes sequências: breve enquadramento histórico da sua vida até à morte do marido, a ida para o casino e o encontro surpreendente com um jogador, a sua aventura com o jogador viciado, a salvação do jogador, o juramento de não voltar a jogar, a tentativa falhada da viagem com ele para Nice, o reencontro no casino, a humilhação pública e a fuga para Londres. A narrativa volta ao presente com a protagonista a explicar por que sentira, tal como o narrador, compaixão pela fuga apaixonada da personagem Henriette.

Assim como em *Brief einer Unbekannten* (*Carta de uma Desconhecida*), cada sequência tem um determinado ritmo, iniciando de uma forma simples e breve a narração dos factos, ao qual se contrapõe em seguida, uma exposição mais demorada e lenta ao revelar os seus sentimentos e a descrever os ambientes. Assim, a narrativa também expressa um tom enérgico, luminoso, vibrante no início, e depois, dá-se uma reviravolta, expressando o inverso, a noite, a imobilidade, a lassidão, o fracasso, a morte anunciada. Termina com um confronto dramático com um forte ritmo, que resolve o desfecho final da novela, este já num ritmo mais moderado ao revelar os sentimentos que sentia perante o episódio da Sr.^a Henriette e pelo narrador.

Em *Angst* (*O medo*), pode ser dividido nas seguintes sequências: a saída de casa do amante e encontro com uma mulher estranha que a confronta e inicia a chantagem, o medo de ser descoberta no regresso a casa, o ambiente pacífico, familiar e as suas mentiras, a carta de despedida para o amante, a recusa dele em terminar, a marcação de uma entrevista com ele, a desilusão da entrevista, no regresso reencontra a mulher que a insulta em frente à sua casa e continua a chantagem, a prisão domiciliária, a saída com o marido, o sonho, a carta de chantagem, encontro casual com o amante e o repúdio, o episódio da briga dos filhos, a

mulher entra dentro de casa e leva o anel de casamento, decisão de suicidar-se e o impedimento por parte do marido, de ela comprar o veneno, descontrolo emocional e a confissão de ambos, o torpor e a serenidade pelo restabelecimento do equilíbrio emocional e paz familiar.

A novela apresenta um ritmo lento nas descrições da sua vida e das emoções, tanto expressas a nível físico, como nos pensamentos de pânico, em sua casa. Porém este ritmo ganha uma velocidade alucinante, quando se encontra na rua e na descrição do sentimento de perseguição constante. As cenas de diálogo transmitem a intensidade da acção e suscitam a participação do leitor na acção da narrativa, alterando o ritmo da novela.

A novela *Der Amokläufer* (*Amok*) pode ser dividida nas seguintes sequências: enquadramento da narrativa, o início da viagem, a descrição do ambiente a bordo, o encontro com o homem que lhe vai contar uma história vivida, o médico recebe a visita de uma mulher que quer realizar um aborto, a recusa do acto, o início da obsessão por ela, ela recorre ao aborto clandestino local, o seu reencontro nas vésperas da sua morte, a promessa de não contar a verdade, a falsa certidão de óbito, o testemunho falso ao marido, o regresso de barco à Europa com a urna, o suicídio do médico e o afundamento da urna.

Esta narrativa apresenta ritmos desiguais. A descrição dos ambientes e os diálogos são realizados de modo lento, alternando com a velocidade vertiginosa da perseguição do médico e da sua loucura em manter o segredo da mulher amada.

A novela *Dor Surda* pode ser dividida nas seguintes sequências: leitura da sina por uma feiticeira a Maria e a Carlos, regresso a casa de Maria, em casa de Maria, a primeira visita do médico, o agravamento da doença, a segunda visita do médico, o Verão e o regresso de Carlos, a desilusão de Maria, a visita amarga de Carlos, Carlos descobre que Maria está doente, o afastamento definitivo de Carlos, o prenúncio de morte do canto do galo, Maria agravou o seu estado, fica acamada, visita do abade, esfumam-se os sonhos de Maria, nega a visita da feiticeira, morte de Maria.

Esta narrativa apresenta velocidades diferentes. O recurso ao discurso directo ao longo da narrativa, permite uma pausa e uma velocidade normal, perante os monólogos do narrador, umas vezes em prosa poética e aliando a imagens, que transmitem uma morosidade à acção. A descrição dos ambientes também confere uma menor velocidade à narrativa. Os diálogos, nesta novela, permitem ora manter a mesma velocidade, p.ex. nas confidências

com a mãe, ora aumentar a velocidade, p.ex. quando Carlos informa sobre o noivado e fica a saber da doença de Maria.

6.5 - Caracterização das Personagens

A personagem é a categoria principal da narrativa, uma vez que é o eixo em torno do qual a acção se desenrola e em função da qual se organiza a diegese. Existe um conjunto de «processos de manifestação que permitem localizar e identificar a personagem, como o nome próprio, a caracterização e o discurso da personagem».²⁹⁰

Em *Brief einer Unbekannten* (*Carta de uma Desconhecida*), o romancista R., a personagem principal é a primeira a ser apresentada ao leitor, como: «afamado romancista R.»²⁹¹, tem quarenta e um anos de idade, «comprou um jornal, mal passou os olhos pela data [...] lembrou-se, ser hoje o dia do seu aniversário. O quadragésimo primeiro»²⁹², e é parco em afectos «nem se importou muito nem pouco com tal facto»²⁹³. Em seguida será caracterizado pela personagem secundária, a mulher desconhecida, tanto fisicamente, «rosto claro, cheio de vitalidade e os teus cabelos vigorosos [...] quão jovem, quão belo, quão esbelto e elegante eras»²⁹⁴, como socialmente «um jovem fogoso, sem preocupações [...] entregue à diversão e à aventura e simultaneamente um homem implacavelmente sério, consciente das obrigações, infinitamente erudito e culto no que diz respeito à tua arte.»²⁹⁵. A descrição desta personagem permite classificá-la de ‘dandy’, um homem solteiro, erudito e galã, que não se prende nem se compromete com ninguém, «não quiseste saber do meu nome, nem da minha morada; para ti era outra vez somente uma aventura»²⁹⁶.

²⁹⁰ Reis, Carlos. *Op. Cit.* pp. 316.

²⁹¹ Zweig, Stegfan. *Carta de uma desconhecida. Op. Cit.*, pp. 7. Do original: *Brief einer Unbekannten: «bekann teRomanschriftsteller R.»*. pp. 9.

²⁹² *Ibid.* Do original *Brief einer Unbekannten: «[...] das Datum überfolg, ernnerd gewahr, daß heute sein Geburtstag sei. Der einundvierzigste [...]»* pp. 9.

²⁹³ *Ibid.* Do original *Brief einer Unbekannten: «[...] besann er sich rasch, und diese Festellung tat ihm nicht wohl und nicht weh.»* pp. 9.

²⁹⁴ *Ibid.*, pp. 15. Do original *Brief einer Unbekannten: «Dein helles, lebendiges Gesicht mit dem jungen Haar: [...] Du warst»*. pp. 21.

²⁹⁵ *Ibid.*, pp.16. Do original *Brief einer Unbekannten: «ein heisser, leichtlebiger, ganz dem Spiel [...] Deiner Kunst»*. pp. 21.

²⁹⁶ *Ibid.*, pp. 57. Do original *Brief einer Unbekannten: «Du fragtest nicht nach meinem Namen, nicht nach meiner Wohnung: ich war [...] Abenteuer»*. pp. 83.

Também recorre à enumeração de objectos da sua casa «*ídolos indianos, esculturas italianas [...], os livros [...] havia-os em francês, em inglês e outros idiomas que não compreendia*»²⁹⁷, remetendo à caracterização indirecta da personagem.

A protagonista desta obra, a escritora da carta, apresenta-se anónima por sua vontade e caracteriza-se como sendo uma mulher que desde a juventude estava apaixonada por um homem que nunca a reconheceu e do qual teve um filho, que tinha acabado de falecer. A caracterização é feita pela própria, desde a jovem de treze anos «*criança franzina, púbere*»²⁹⁸ à mulher adulta, sensual e amante, «*Fiz dezassete, dezoito anos – os jovens começaram a olhar para mim quando passava na rua [...]. A minha paixão por ti mantinha-se inalterável, era apenas diferente quanto ao meu corpo, [...] mais ardente, mais física, mais feminina*».²⁹⁹

Também é feita a caracterização física do passado recente, em que a protagonista se encontra doente, cuja causa pode ser o contágio pelo seu filho ou pelo sofrimento atroz, pressentido a morte: «*a cabeça pesa-me tanto, estou com tremores [...] Penso estar com febre, talvez já com gripe que furtiva anda agora de porta em porta e talvez fosse bom porque ia na companhia de meu filho e não teria de atentar contra mim.*»³⁰⁰.

A nível sentimental, esta personagem apresenta um contraste entre a infelicidade disfórica da vida cortada pela euforia da felicidade do episódio amoroso. Este, revela-se por fim ilusório, com o desespero e a solidão sentidas pela morte do filho, descartando a hipótese de continuar a viver: «*Estou de novo sozinha, mais sozinha que nunca, não tenho nada, nada de teu [...]. Por que razão não ter gosto em morrer, se estou morta aos teus olhos [...].*»³⁰¹.

Socialmente a protagonista pertence a uma família da pequena burguesia e vive nos arredores de Viena com a mãe viúva: «*daquela pobre viúva do conselheiro do tribunal de contas [...] éramos bastante recatadas [...] na nossa indigência pequeno-burguesa não dispúnhamos de placa na porta de nossa casa e ninguém aparecia, ninguém perguntava por*

²⁹⁷ *Ibid.*, pp. 14. Do original *Brief einer Unbekannten*: «*es gab da indische Götzen, italienische Skulpturen [...] die ich nicht verstand*». pp. 18-19.

²⁹⁸ *Ibid.*, pp. 11. Do original *Brief einer Unbekannten*: «*[...] scheue, verschüchterte Kind, das ich war*». pp. 18.

²⁹⁹ *Ibid.*, pp. 29-30. Do original *Brief einer Unbekannten*: «*Ich wurde siebzehn, wurde achtzehn Jahre-die junge Leute begannen sich auf der Straße nach mir umzublicken, doch sie erbitterten mich nur*». pp. 41.

³⁰⁰ *Ibid.*, pp. 9. Do original *Brief einer Unbekannten*: «*mein kopf ist ja ganz dumpf, [...] nichts tun wider mich*». pp. 12.

³⁰¹ *Ibid.*, pp. 60-61. Do original *Brief einer Unbekannten*: «*Warum soll ich nicht weitergehen, da Du von mir gegangen bist?*» pp. 88.

nós.»³⁰². Assim, estas personagens são planas, pois mantêm as suas características ao longo da história. O facto de não estarem identificadas por um nome próprio, remete para intemporalidade da história.

Em *Vierundzwanzig Stunden aus dem Leben einer Frau* (Vinte e quatro horas na vida de uma mulher), a personagem principal é o narrador homodiegético, iniciando a novela com apresentação do cenário onde a acção principal vai decorrer: «Na pequena pensão da Riviera, onde vivi antes da guerra, há uns dez anos [...]»³⁰³. A sua caracterização é feita a nível do ambiente social: «a nossa tertúlia exclusivamente oriunda de uma burguesia que cultivava o small talk e o entretém superficial e breve [...]»³⁰⁴, da caracterização dos hóspedes e dos seus hábitos quotidianos: «foi à pesca na companhia do meu partner dinamarquês»³⁰⁵ e o evento marcante: a fuga de uma mulher casada com um abastado comerciante de Lyon, tendo duas filhas adolescentes, combinada com um jovem francês que era hóspede desde a véspera: «Devido à indiscrição de uma criada de quarto que leu a carta [...] a Sr.^a Henriette não tinha ido embora sozinha, mas de combinação com o jovem francês.»³⁰⁶.

Este casal, o jovem francês e a mulher, são personagens secundárias e são caracterizados indirectamente através do narrador, que nos informa sobre a idade da Sr.^a Henriette: «cerca de trinta e três anos»,³⁰⁷ mãe «delicada, meiga e reservada»³⁰⁸ de duas jovens, Annette e Blanche. Também é apresentada a caracterização do jovem francês com o seu retrato físico e psicológico: «Não foi apenas a sua elegância discreta [...] sobretudo a sua invulgar e absolutamente simpática beleza: em pleno rosto esguio de menina, bigode e pelos sedosos e alourados afagava os lábios quentes e sensuais [...] sem quaisquer

³⁰² *Ibid.*, pp. 11. Do original *Brief einer Unbekannten*: «[...] an die ärmliche Rechnungsratswitwe [...] fragt nach uns». pp. 14.

³⁰³ Zweig, Stefan. *Op. Cit.* pp. 7. Do original *Vierundzwanzig Stunden aus dem Leben einer Frau*: «In der kleinen Pension na der Riviera, wo ich damals, zehn Jahre vor dem kriege». pp. 122.

³⁰⁴ *Ibid.* Do original *Vierundzwanzig Stunden aus dem Leben einer Frau*: «So auch diesmal in unserer durchaus bürgerlichen [...]». pp. 122.

³⁰⁵ *Ibid.*, pp. 10. Do original *Vierundzwanzig Stunden aus dem Leben einer Frau*: «Am nächsten Morgen begleitete [...] zum Fischfang». pp. 124.

³⁰⁶ *Ibid.*, pp.13-14. Do original *Vierundzwanzig Stunden aus dem Leben einer Frau*: «Durch die Indiskretion [...] Franzosen entfernt hatte». pp. 126.

³⁰⁷ *Ibid.*, pp. 14 Do original *Vierundzwanzig Stunden aus dem Leben einer Frau*: «eine etwa dreiunddreißigjährige untadelige Frau». pp. 126.

³⁰⁸ *Ibid.*, pp. 10. Do original *Vierundzwanzig Stunden aus dem Leben einer Frau*: «sah leise lächelnd, wie unbewusst kokett». pp. 123.

*artificialismos e vaidades.»*³⁰⁹. Os acontecimentos que antecederam este evento foram descritos sumariamente e em seguida, o narrador relata os diferentes pontos de vista dos vários hóspedes, acentuando a oposição de opiniões. O narrador destaca-se da opinião preconceituosa: «*Pessoalmente continuava a achar muito mais honesto caso uma mulher seguisse os seus instintos livre e apaixonadamente que, como é igualmente frequente, enganar o seu homem de olhos bem fechados, quando envolvida nos seus braços.»*³¹⁰.

Uma das hóspedes destaca-se pela sua serenidade face à discussão acalorada e pela forma como debateu o assunto. Trata-se da protagonista da novela, a Sr^a. C.: «*inglesa de idade proecta, encanecida e distinta»*³¹¹, «*ficava quase sempre pelo jardim, rodeada de livros, por vezes tocava piano, só raramente era vista em companhia ou em conversas animadas.»*³¹². Quando relata o episódio marcante da sua vida ao narrador, inicia com uma breve caracterização do seu estatuto social e do seu casamento com o «*segundo filho de uma conhecida família R.»*³¹³, as suas casas, a vida feliz que tinha com os parentes. Porém, uma reviravolta surge com a morte prematura do marido devido a uma doença do fígado que trouxera dos trópicos (provavelmente malária), e aos quarenta anos de idade vê-se viúva e sozinha, pois o filho mais velho já tinha ingressado no serviço militar e o mais novo estava num colégio interno; então, propôs-se a si própria: «*viajar sem parar até os meus filhos se casarem»*³¹⁴.

Após o encontro com o jovem, a caracterização incide no seu estado psicológico e nas suas emoções, sentimentos e pensamentos interiores, face ao jogador viciado e à situação de envolvimento com um tipo de homem com o qual jamais pensaria em relacionar-se: «*Contudo, algo me arrebatou tive de ir atrás dele: sem que o quisesse, os meus pés*

³⁰⁹ *Ibid.*, pp. 8-9. Do original *Vierundzwanzig Stunden aus dem Leben einer Frau*: «*Aber nicht nur seine diskrete Eleganz [...] Geziertheit*». pp. 123.

³¹⁰ *Ibid.*, pp. 16. Do original *Vierundzwanzig Stunden aus dem Leben einer Frau*: «*Ich persönlich wieder fände es ehrlich [...] eigenen Armen [...]*». pp. 127.

³¹¹ *Ibid.*, pp. 17. Do original *Vierundzwanzig Stunden aus dem Leben einer Frau*: «*Mrs.C., die weißhaarige, vornehme, alte englische Dame*». pp. 128.

³¹² *Ibid.*, Do original *Vierundzwanzig Stunden aus dem Leben einer Frau*: «*[...] meist saß sie mit Büchern im Garten [...] intensiven Gespräch*». pp. 122.

³¹³ *Ibid.*, pp. 26. Do original *Vierundzwanzig Stunden aus dem Leben einer Frau*: «*zweiter Sohn aus der bekannten Familie der R...*». pp. 134.

³¹⁴ *Ibid.*, pp. 27. Do original *Vierundzwanzig Stunden aus dem Leben einer Frau*: «*solange meine Söhne nicht verheiratet waren, veil auf Reisen zu gehen*». pp. 135.

impeliram-me. Aconteceu de um modo completamente inconsciente, não era eu própria quem agia, era antes algo que estava a acontecer comigo»³¹⁵.

O jovem é caracterizado física e psicologicamente pela protagonista. No início retrata as suas mãos de jogador: *«duas mãos jamais vistas, [...] engalfinhadas uma na outra como dois animais, mordendo-se em tensão de tal modo violenta que - de unhas cravadas [...] as articulações dos dedos estalavam com aquele som seco de uma noz a ser esmagada.»³¹⁶*. Ainda, vai caracterizar-lhe a linguagem: *«falava a mesma língua desbragada, língua fantasticamente em tensão com as mãos, comungava da mesma horrível obstinação, evidente na expressão, e da mesma meiga e quase feminina beleza.»³¹⁷*. Contudo, esta imagem energética e vibrante é transfigurada para o oposto, a noite, o cansaço, o tédio, a imobilidade: *« A cabeça, de través, entregue às costas do banco, pesada, os braços, pendendo para o chão, flácidos, disformes; naquela quase escuridão com lampiões de luz trémula e turva qualquer transeunte tê-lo-ia tomado por um fuzilado.»³¹⁸*.

Neste sentido, as personagens podem ser consideradas planas, mas por vezes - no caso da protagonista - oscilar para personagem redonda, devido à sua perturbação psicológica e ao monólogo interior.

A novela *Angst (O Medo)* inicia com o narrador a caracterizar a personagem principal, Irene Wagner ao relatar a saída *«da casa do amante»³¹⁹* e a negação do caso, quando confrontada por uma mulher na porta. A caracterização psicológica é traçada logo no início com este confronto: *«Aí está como elas são, as mulheres casadas, as senhoras nobres e distintas, quando nos roubam os homens! Põem um véu, um véu tapado, para poderem passar em toda a parte por honestas...»³²⁰*.

Os pensamentos e as emoções que se seguem adensam o perfil psicológico da personagem, que antes se revelara forte, ao compor a sua agenda semanal com cuidado,

³¹⁵ *Ibid.*, pp. 42 Do original *Vierundzwanzig Stunden aus dem Leben einer Frau*: *«Aber dann riss ich mich fort, ich musste ihm nach: ohne dass ich es wollte, schob sich mein Fuß. Es geschah [...] geschah mit mir»*. pp. 144.

³¹⁶ *Ibid.*, pp. 33. Do original *Vierundzwanzig Stunden aus dem Leben einer Frau*: *« zwei Hände, wie ich sie noch nie gesehen, eine rechte und eine linke, die wie [...] aufgekackten Nuss»*. pp. 139.

³¹⁷ *Ibid.*, pp. 36. Do original *Vierundzwanzig Stunden aus dem Leben einer Frau*: *«sprach dieselbe zügellose, phantastisch überspannte Sprache wie die Hände [...] Schönheit»*. pp. 140.

³¹⁸ *Ibid.*, pp. 45. Do original *Vierundzwanzig Stunden aus dem Leben einer Frau*: *« Der Kopf war, schief gelehnt, zurück über die Lehne gesunken, die Arme hingen [...] Erschossenen halten müssen.»*. pp.146.

³¹⁹ Zweig, Stefan. *O Medo, Op. Cit.* pp. 7.

³²⁰ *Ibid.*, pp. 9. Do original *Angst*: *« So sehen sie also aus, [...] spielen kann »*. pp. 12-13.

visitando os amigos, a sogra, o amante, nunca deixando transparecer qualquer insegurança no comportamento: «*passadas algumas semanas tinha já marcado ao jovem amante um lugar bem definido na sua existência e concedia-lhe um dia por semana, como a seus sogros*»³²¹. Começa a desestruturar-se perante a ameaça de ser descoberta e exposta perante a sociedade. O facto de não conseguir sustentar-se financeiramente sozinha também reforça a sua vontade de terminar esta relação extraconjugal: «*Irene, embora possuísse bens e fosse casada com um homem rico, não podia dispor duma soma bastante importante que lhe permitisse desembaraçar-se dele definitivamente.*»³²².

A caracterização de Irene revela assim um contraste figurativo na narrativa, a serena, pacífica, forte e segura mãe de um lar em contraponto com a frágil, infiel, amedrontada quando está na rua e visita o amante. Em vez de se consolidar, a caracterização aprofunda-se ao nível emocional: «*o terror instalara-se em sua casa e não a abandonava*»³²³, revelando as tentativas para evitar o descontrolo e a ansiedade perante um desfecho dramático, ao ceder à chantagem: «*sentia-se impotente, perante uma brutalidade assim, [...]. Apressada, rebuscou na saca, donde tirou dinheiro*»³²⁴. Também é descrito o seu medo em ser descoberta pelo marido: «*Mas, de súbito, foi como se lhe parasse o sangue nas veias: a porta da rua abria-se e de novo se fechava. Era decerto o marido que voltava do escritório. Sem reflectir, tirou o anel e entregou-o à mulher, que o fez logo desaparecer.*»³²⁵

A caracterização do medo de Irene Wagner é caracterizada ao longo da narrativa ao nível físico, revelando um aumento de intensidade da dor e do sofrimento com o incremento da chantagem, até um patamar em que a tensão nervosa e o físico já não conseguiam suportar a dimensão do medo e prepara o suicídio: «*Agora, contava as horas, horrorizada com a sua lentidão, quanto tão pouco tempo é preciso para se dizer adeus a essas coisas que parecem tão insignificantes*»³²⁶; mas, o facto de o marido ter conseguido evitar o pior, torna

³²¹ *Ibid.*, pp. 17. Do original *Angst*: «*Nach wenigen Wochen schon paßte sie diesen jungen Menschen, ihren Geliebten, irgendwo säuberlich [...] etwas hinzu*». pp. 25-26.

³²² *Ibid.*, pp. 23. Do original *Angst*: «*Jahre und Jahre lang würde sie wie ein Alp auf ihrem Leben lasten, [...] Person befreite*». pp. 35.

³²³ *Ibid.*, pp. 22.

³²⁴ *Ibid.*, pp. 21. Do original *Angst*: «*Wehrlos fühlte sie sich gegen die nackte Brutalität dieser Gemeinheit, und immer wirbelige [...] holte alles Geld heraus*». pp. 33.

³²⁵ *Ibid.*, pp. 53. Do original *Angst*: «*Da hörte sie- und ihr Blut stockte- außen eine Tür ins Schloß fallen. Das mußte ihr Mann sein, der von seinem Büro zurückkehrte. [...] verschwinden ließ*». pp. 39.

³²⁶ *Ibid.*, pp. 55. Do original *Angst*: «*Sie zählte jetzt die Stunden bis zum Abend und erschrak, wie viele es noch waren, wie wunderbar das war, wie wenig Zeit man brauchte zum Abschiednehmen, wie wenig wert alles schien*». pp. 106

irremediável o descontrolo emocional, levando ao desmaio da protagonista: «*Os membros da desgraçada pareciam sacudidos por descargas eléctricas, enquanto passavam ondas de frio e de calor na sua carne martirizada*»³²⁷.

O marido, e o jovem amante Eduardo, são personagens secundárias e são qualificadas pela protagonista e pelo desenrolar da acção da narrativa, assim são caracterizadas directa e indirectamente. A caracterização directa é feita através dos diálogos que ocorrem com a protagonista. Ambos são caracterizados por Irene, em comparação do que lhe podiam oferecer, desde a juventude, à segurança material, ao tipo de amor; contrapondo a juventude à maturidade, a insegurança de um emprego precário à segurança de um emprego estável, a rotina e o tédio do quotidiano versus a espontaneidade e a liberdade, o amor estável e duradouro, com a paixão violenta.

Ambos nutrem sentimentos fortes pela protagonista, mas demonstram-no de modos diferentes. Eduardo sente-se frágil e desamparado com a perda da amante: «*a violência daquele amor lisonjeava-lhe a vaidade; o seu desespero sem limites encantava-a*»³²⁸, enquanto: «*os gestos de ternura de seu marido, que os anos de casamento não o tinham tornado menos dedicado*»³²⁹. O marido também revela maturidade e compreensão: «*Há alguma coisa em ti. Andas mudada nestes últimos dias, distraída, nervosa e gritas por socorro, ao sonhar. [...] Toda a gente em casa notou a tua mudança. Tem confiança em mim, Irene!*»³³⁰.

A estranha mulher é uma personagem secundária e é caracterizada através do narrador heterodiegético (indirectamente) pelos diálogos com a protagonista (directamente). A novela ainda apresenta duas personagens secundárias como a criada e os filhos, que são pouco caracterizados. A caracterização é indirecta e maioritariamente psicológica.

A novela *Der Amokläufer* (*Amok*) o narrador homodiegético apresenta o protagonista da narrativa caracterizando-o ao longo do relato. Este foi contado de noite e com pouca luz, logo o retrato físico é parco: «*um rosto que não tinha visto ainda, nem durante as refeições, nem durante os meus passeios [...] esse rosto pareceu-me*

³²⁷ *Ibid.*, pp. 64. Do original *Angst*: «*Wie mit elektrischen Schlägen schüttelte der Weinkampf die Glieder, Wellen von Schauer und Kälte schienen den gefolterten Leib zu überrinnen*». pp. 117.

³²⁸ *Ibid.*, pp. 18.

³²⁹ *Ibid.*, pp. 17.

³³⁰ *Ibid.*, pp. 32. Do original *Angst*: «*Was ist mit dir, Irene? Etwas geht in dir vor. [...] Du sollst mir nichts verschweigen*». pp.54

horribilmente perturbado, lúgubre e semelhante a um gnomo»³³¹. Porém, com o protagonista ao contar a história, completa a caracterização psicológica da sua personagem. Era um médico formado na Alemanha e exercera medicina em Lípsia³³². Mas um evento levou-o a sair da Europa e rumar para a selva das colónias holandesas. A descrição também nos é revelada pela mulher inglesa, ao admirar a sua casa com os livros em língua estrangeira e o tipo de livros, na sua escolha pelo médico: *«é porque o senhor vive muito retirado, porque não conhece, porque é um bom médico e porque... porque não fica muito tempo neste país, sobretudo se puder voltar ao seu, com uma quantia importante»*³³³.

A maioria da descrição caracteriza a personagem psicologicamente, de uma forma positiva, com valores morais. Porém, face à situação desencadeada pela mulher inglesa, a caracterização passa a ser negativa, invertendo os valores, a ponto de a personagem nos transmitir o seu pensamento preconceituoso: *«esta mulher de gelo, cheia de orgulho e de frieza, [...] dois ou três meses antes, ela rolara no leito, entre os braços de um homem, nua como um animal, e talvez uivando de prazer»*³³⁴.

Esta inversão acentua-se quando revela as emoções que o assaltam, como a cólera: *«uma cólera medonha, insensata»*³³⁵ e a reacção oposta, ao desprezo dela: *«eu quisera ajoelhar no chão e beijar-lhes os pés. [...] Sentia fogo em todo o corpo»*³³⁶. A loucura que se seguiu semelhante a um estado de embriaguez é bem caracterizada, em vários planos: *«é mais do que uma embriaguez... é loucura, uma espécie de raiva humana, literariamente falando... uma crise de monomania assassina e insensata, à qual uma intoxicação alcoólica não se pode comparar»*³³⁷.

Na sua caracterização sobressaem os ideais verdadeiros do médico, mesmo perante a loucura repentina, pois tenta pedir perdão pelo erro e busca em vão salvá-la. Irá permanecer junto a ela nos seus últimos momentos e procura aliviar-lhe a dor com morfina. Contudo,

³³¹ *Ibid.*, pp. 32.

³³² *Ibid.*, pp. 27-28

³³³ *Ibid.*, pp. 42. Do original *Amokläufer*: *«Weil Sie abseits wohnen, weil Sie mich nicht kennen- weil Sie ein gutter Arzt sind und weil Sie...[...] wenn Sie eine größere Summe nach Hause bringen können»*. pp. 39

³³⁴ *Ibid.*, pp. 46. Do original *Amokläufer*: *« daß diese Kühle, diese Hochmütige, diese Kalte, die steil die Augenbrauen über ihre stählernen [...] wie zwei Lippen...»*. pp. 43.

³³⁵ *Ibid.*, pp. 49.

³³⁶ *Ibid.*

³³⁷ *Ibid.*, pp. 55. Do original *Amokläufer*: *«Es ist mehr als Trunkenheit...es ist Tollheit, eine Art menschlicher Hundswut...ein Anfall mörderischer, sinnloser Monomanie, der sich mit keiner anderen alkoholischen Vergiftung vergleichen läßt»*. pp. 53.

iniciado o processo de loucura, tem de continuar a mentir, às autoridades, perante a promessa de ir embora, podendo mesmo matar-se: «*dou-lhe a minha palavra de honra que, [...] sairei da cidade sem demora, e da Índia nesta mesma semana [...] pego no meu revólver e mato-me, mal o caixão desça à terra, levando a certeza de que ninguém... entende ninguém poderá fazer investigações*»³³⁸. A sua loucura chega a extremos no evento social, ao humilhar-se perante a sociedade da época: «*os meus nervos já não podiam mais: estavam exaustos. Depois, deslizei por uma porta, como um criminoso.*»³³⁹.

A personagem secundária, a inglesa é caracterizada como uma mulher com um véu: «*um véu de automobilista ocultava-lhe o rosto*»³⁴⁰, nervosa e inquieta: «*havia naquela tagarelice, tal nervosismo e inquietação*»³⁴¹, erudita e culta e por outro lado, o seu lado obscuro «*um rosto impenetrável, duro, contraído, de uma beleza sem idade, um rosto de olhos cinzentos como têm as inglesas, onde tudo parece calmo, e atrás dos quais, no entanto, se podem divisar todas as paixões*»³⁴².

Também é revelada a dissimulação da mulher perante um evento social, não deixando transparecer a sua inquietude. Esta descrição é relatada pelo protagonista, que a observava com intuito de vir a falar com ela. No final, entendera a mensagem dela: «*Não te faças notar, vai-te embora! Eu sabia que ela... [...] reclamava de mim, em público um comportamento discreto...*»³⁴³.

A caracterização aumenta a densidade emocional ao converter esta imagem, ativa e segura, em imobilidade, fraqueza, fragilidade e morte - quando após o aborto ela não consegue superar a intervenção: «*e ali... em cima de uma esteira suja... ali... jazia, torcida de dores, uma espécie de forma humana, gemendo... ela estava estendida ali... Não pude ver o seu rosto na escuridão...*»³⁴⁴.

Na novela existe o “boy”, um pequeno rapaz chinês, servente que por uns trocos faz serviços e que a segue por todo o lado; na narrativa, este “boy” vai interceder pelo médico

³³⁸ *Ibid.*, pp. 89. Do original *Amokläufer*: «*Hören Sie: ich gebe Ihnen mein Ehrenwort [...] nachforschen kann*». pp. 89.

³³⁹ *Ibid.*, pp. 69.

³⁴⁰ *Ibid.*, pp. 32.

³⁴¹ *Ibid.*, pp. 33.

³⁴² *Ibid.*, pp. 40.

³⁴³ *Ibid.*, pp. 65.

³⁴⁴ *Ibid.*, pp. 76.

ao servir de ponte de ligação na comunicação de ambos, levando os bilhetes «*é tarde demais! Mas espere em sua casa, talvez tenha ainda de o chamar*»³⁴⁵, uma vez que ela em pânico de ser descoberta dirige-se para a morte. Contudo, não consegue trazê-lo a tempo e mesmo depois de morta, ajuda o médico a ocultar o corpo na residência dela, para representar a falsa cena de morte: «*O boy trouxe uma cadeira, onde a deitámos [...] transportámo-la de noite... ocultando tudo dos criados, curiosos e admirados... como ladrões, subimos as escadas e levámo-la para o quarto, fechando a porta...*»³⁴⁶.

Dor Surda

Na novela *Dor Surda* o narrador heterodiegético apresenta logo o nome da protagonista, Maria, e da personagem secundária, Carlos. As duas personagens são caracterizadas a nível físico e psicológico. Maria é uma jovem de aparência frágil: «*mão pequena, nervosa, afuselados os dedos*»³⁴⁷, doente: «*lábios brancos de anemia*»³⁴⁸, apaixonada por Carlos: «*Maria dilatava os olhos, tinha repentes de apertá-lo muito numa explosão de ternura*»³⁴⁹, humilde, pobre como uma rosa dos caminhos: «*rosa dos caminhos... peguinhada por quem passa... mãe, mãe! Quem é pobre ... Ah! Levou as mãos ao peito dorido. Foi aqui... - e apontava o coração - foi aqui que eles me aleijaram. Fizeram-me tão mal! Mataram-me! E mas eu nunca fui ruim! Pois não, mãe?*»³⁵⁰, sonhadora «*a velha continuava a esbater felicidades sobre o porvir da moça; ela sentia-se fascinada num lago de gozo e alegrias. Sentia-se a caminhar ao longo da nave de uma catedral, coberta de flores que lhe despejavam na cabeça.*»³⁵¹ moça humilde e pura «*se alguma vez o pecado passou por mim foi como a sombra pela água: sem me sujar...*»³⁵².

O narrador heterodiegético caracteriza Carlos como um jovem com saúde, elegante com estudos: «*rapaz elegante, envernizado com um lustre de educação requintada*»³⁵³,

³⁴⁵ *Ibid.*, pp. 73.

³⁴⁶ *Ibid.*, pp. 79.

³⁴⁷ *Ibid.*, pp. 219.

³⁴⁸ *Ibid.*

³⁴⁹ *Ibid.*, pp. 222.

³⁵⁰ *Ibid.*, pp. 224.

³⁵¹ *Ibid.*, pp. 219.

³⁵² *Ibid.*, pp. 235.

³⁵³ *Ibid.*, pp. 228.

egoísta, com gosto pela riqueza, bajulador: «*manirroto em galanteios*»³⁵⁴, maldoso em palavras: «*dardejando venábulos malévolos a quem o estimava*»³⁵⁵, «*vil, [...] intriguista, mentiroso, com um certo ar de insinuação a destilar-se de um sorriso que tanto pertence ao lorpa como ao sagaz, que tanto é de um patife como de um honesto*»³⁵⁶. No aspecto exterior: «*morgado de todos os quês de graça e gentileza de uma raça onde o preconceito se patenteia, desde o cabelo perfumado e lubrificado até à bota de irrepreensível apuro.*»³⁵⁷. Mais tarde quando fica noivo, revela a sua falsidade: «*a atitude de cão que morde e lambe – a atitude de rafeiros que morsegam pela sorrata - esfumigava-se. Todo ele agora aparecia inchado de enxúndias burguesas barrufando empáfia dinheirosa.*»³⁵⁸ e muda de figura: «*o rosto de Carlos, muito gordo e risonho*»³⁵⁹.

Deste modo, o narrador apresenta-nos duas personagens contrastantes, cuja caracterização se visualiza em pares antagónicos, pureza/falsidade, fragilidade/ brutalidade, sensibilidade/desprezo, recato/vaidade, doença/saúde, bondade/maldade, crença/ateísmo. Na narrativa, a informação subjacente a estes pares é fornecida pelo narrador, assim como através do diálogo entre as personagens, pela descrição do narrador e pelos monólogos e pensamentos da protagonista. Deste modo as personagens são planas.

Ao analisar as obras de Stefan Zweig e Manuel Laranjeira em relação às personagens, estas estão bem caracterizadas física e psicologicamente, privilegiando os seus sentimentos, as suas emoções ao longo das narrativas.

Protagonistas

Existe uma semelhança entre *Brief einer Unbekannten* (Carta de uma desconhecida) e *Dor Surda*, pois ambas protagonistas estão doentes, não se sabe se fisicamente em Zweig, e emocionalmente em Laranjeira, mas ambas morrem de desgosto amoroso, pelo seu amor não ter sido reconhecido. Em Zweig o drama emocional é mais profundo, por ter maior duração. Em Laranjeira a protagonista vivencia uma simbiose de

³⁵⁴ *Ibid.*

³⁵⁵ *Ibid.*

³⁵⁶ *Ibid.*

³⁵⁷ *Ibid.*, pp. 228-229.

³⁵⁸ *Ibid.*, pp. 230.

³⁵⁹ *Ibid.*, pp. 227.

desgosto e doença física, que acaba por aniquilar a personagem. Ambas são ingénuas no seu amor por um homem que não merece a respectiva dedicação.

Em relação à personagem masculina, em Zweig é um homem erudito e maduro, em contraste com Laranjeira, um jovem ambicioso e ardiloso. Neste caso existe uma semelhança com o tipo de homens que havia na sociedade contemporânea dos autores. Viena de Áustria era um centro da cultura europeia da época, havia muitas pessoas cultas e eruditas a viajar pelo país para a realização de conferências e palestras, pelo que o autor possa ter retirado a ideia do ambiente em que se inseria. Em Portugal, Laranjeira convivia com outro tipo de pessoas, que tanto nas cartas aos amigos, como no seu diário, criticava, pela falsidade e interesse em subir na hierarquia social, não pelo esforço do trabalho ou do estudo, mas pela bajulação, a realização dos casamentos combinados, entre outras artimanhas comuns na burguesia da época.

Outro facto semelhante é a leitura das linhas das mãos – quiromancia – que é retratada na novela de Laranjeira e em *Vierundzwanzig Stunden aus dem Leben einer Frau* (*Vinte e quatro horas na Vida de uma mulher*). Ambas protagonistas se interessam por esta arte. Porém, em Zweig, a personagem a partir de uma leitura casual começara a interessar-se somente pela forma como as mãos se comportavam: «*a interpretação das linhas da mão, me desvendou maneira de observar completamente especial; na verdade, muito mais interessante, excitante e entusiasmante que o estar-ali negligente: jamais olhar para um rosto, antes somente para as mãos das pessoas e unicamente para o modo especial como se comportam*»³⁶⁰.

Ainda referente à leitura das mãos é interessante verificar que fora o marido da protagonista que a incentivara, pois nutria por esta arte, «*uma paixão particular*»³⁶¹, enquanto a novela *Dor Surda*, Carlos despreza este tipo de artes e a sua crença pertence na maioria ao género feminino.

No *Diário Íntimo* não se consegue fazer uma comparação plausível, porém existe uma semelhança no registo e caracterização das “personagens” com a narrativa de Zweig, os nomes das pessoas aparecem com uma letra maiúscula, como em *Brief einer*

³⁶⁰ Zweig, Stefan. *Vinte e quatro horas na vida de uma mulher*. Op. Cit. pp. 29-30. Do original *Vierundzwanzig Stunden aus dem Leben einer Frau*: «*Doch schon damals fand ich zu wenig [...] die Händedeutung, war, eine ganz besondere Art [...] Benehmen* ». pp. 136..

³⁶¹ *Ibid.*, pp. 29.

Unbekannten (*Carta de uma desconhecida*) (R.), ou em *Vierundzwanzig Stunden aus dem Leben einer Frau* (*Vinte e quatro horas na vida de uma mulher*) (Sr^a. C.).

6.6 - Espaço(s) e Tempo(s)

6.6.1 – Os Espaços

O espaço é uma importante categoria da narrativa, uma vez que se relaciona com todas as outras. Integra as componentes físicas que servem de cenário ao desenrolar da acção e à movimentação das personagens, tanto a nível geográfico, como em ambientes interiores e exteriores, oferecendo as atmosferas social (espaço social) e psicológica (espaço psicológico ou monólogo interior).³⁶²

Em *Brief einer Unbekannten* (*Carta de uma desconhecida*), o espaço psicológico sobrepõe-se aos outros. A história do presente, para a personagem feminina, desenrola-se no interior, entre o quarto onde morreu o filho e a sala de estar do romancista R.. A intriga vai referir diferentes ambientes de Viena de Áustria, como um bairro dos subúrbios, a entrada do prédio, o interior da casa, o corredor, as escadas, com um episódio intercalado – uma deslocação a *Innsbruck* e a permanência ali durante dois anos. O espaço exterior privilegiado é Viena de Áustria com os seus restaurantes da *Ringstrasse*³⁶³, a discoteca *Tabarin*³⁶⁴, o colégio das Teresianas³⁶⁵, que o seu filho frequentou, a assistência e vislumbre do seu amado «*nos teatros, nos concertos, no Prater*»³⁶⁶. A viagem com o seu filho a *Grado*³⁶⁷ e *Semmering*³⁶⁸ e a maternidade.

O espaço psicológico consiste no monólogo interior, onde demonstra o dilema íntimo expresso na solidão que sentia, por ter amado um homem que nunca a reconheceu. Este sentimento, a par do sofrimento pela morte do filho, são dominantes em toda a obra, servindo de interrupção na narrativa dos eventos. Sente-se que a dor é dominante, pois a protagonista ao confessar o testemunho da sua vida, regressa momentaneamente ao presente, ao quarto onde está a sua criança morta e ao espaço psicológico da dor de nunca ter sido amada, nem reconhecida por ele.

³⁶² Reis, Carlos; Lopes, A.C.. *Dicionário de Narratologia*. Op. Cit., pp. 135.

³⁶³ Zweig, Stefan. *Carta de uma desconhecida*. Op. Cit. pp. 52.

³⁶⁴ *Ibid.*

³⁶⁵ *Ibid.*, pp. 50.

³⁶⁶ *Ibid.*, pp. 51.

³⁶⁷ *Ibid.*, pp. 48.

³⁶⁸ *Ibid.*

Por outro lado, o romancista R. enquadra-se no espaço interior da sua casa, com a descrição do interior e nos episódios de ausência por motivos de viagem. O espaço psicológico desta personagem é transmitido no início e no final da obra, revelando a solidão de um homem famoso, culto e erudito, mas que nunca amou verdadeiramente uma mulher, e perdera a oportunidade de amar a única mulher que o conheceu verdadeiramente, bem como assim como conhecer o seu filho.

Em *Vierundzwanzig Stunden aus dem Leben einer Frau* (*Vinte e quatro horas na vida de uma mulher*), o espaço físico coexiste com o espaço psicológico. A história inicia com a descrição de uma pensão na Riviera³⁶⁹, descrevendo a privilegiada localização e caracterizando-o socialmente, pela descrição dos hóspedes e das suas actividades de tempo livre. Também são referenciados os espaços interiores e principalmente os espaços exteriores, como o jardim.³⁷⁰

O quarto da Sr.^a C., enquadra-se no espaço psicológico, pois vai ser aí que a personagem vai confessar ao narrador um segredo há muito tempo guardado, expressando em simultâneo as suas emoções.

O espaço principal onde ocorre o evento narrado é o Casino de Monte Carlo. Assim, descrevem-se os espaços interiores do salão de jogos, tanto ao nível físico com a descrição das mesas e das peças de jogo. Socialmente o espaço é descrito pelo tipo de pessoas que frequentavam habitualmente o casino e pela roupa que usavam, bem como a fardamento dos empregados das mesas de jogo. Este espaço físico é alternado pelo espaço psicológico na descrição do comportamento das mãos dos jogadores, que domina a narrativa.

Outros locais onde decorre a acção é o banco de jardim, no exterior do casino, a carruagem, um pequeno e desconhecido hotel: «*Estávamos à entrada de um pequeno e desconhecido hotel, sobre nós um alpendre envidraçado projectava o seu pequeno espaço de protecção contra a chuva que desfiava [...]*»³⁷¹, a estação de comboios, «*o passeio ao longo de Corniche*»³⁷² e o regresso a Monte Carlo, ao casino. Os espaços exteriores são

³⁶⁹ Zweig, Stefan. *Vinte e quatro horas na vida de uma mulher*. Op. Cit. pp. 7.

³⁷⁰ *Ibid.*, pp. 11.

³⁷¹ *Ibid.*, pp. 52-53. Do original *Vierundzwanzig Stunden aus dem Leben einer Frau*: «*Wir standen jetzt vor der Tür eines kleinen, fremden Hotels [...] Nacht zerfranste*». pp. 151.

³⁷² *Ibid.*, pp. 72.

alternados com os interiores, excepto o banco do jardim. É nos locais de interior que a densidade psicológica das personagens melhor se exhibe.

A acção na novela *Angst (O Medo)*, inicia com a descrição do espaço exterior, a porta da rua no prédio onde vivia o amante. Em seguida a protagonista entra para um “táxi” onde, o monólogo interior domina a acção. Em casa, a descrição física do espaço é quase nula, os sentimentos, as emoções da protagonista dominam a narrativa. Outro espaço psicológico destacado é o salão de baile, e não existe descrição, apenas os sentimentos e as emoções da personagem que se deixava levar pela música.

Se no início o drama se desenrola à porta do prédio do amante, agora a meio da narrativa, o drama aumenta com a acção a desenvolver-se à porta da casa da protagonista. O próprio som da campainha da porta torna-se num objecto espacial importante, mostrando a dimensão do terror em que vive a personagem: «a cada toque de campainha ou a chamada telefónica, sobressaltava-se e sentia toda a sua pacífica existência despedaçar-se e desabar»³⁷³.

No final, a sequência dos espaços - rua, farmácia e quarto - do exterior para o interior, corresponde à resolução do conflito da personagem. É no quarto da sua casa, o espaço do casal, que o marido se confessa como o arquitecto do plano de chantagem; ambos revelam as emoções escondidas - ele falando, ela chorando e desmaiando.

Em *Der Amokläufer (Amok)*, a narrativa inicia-se no porto de Nápoles e vai desenvolver-se no transatlântico Oceânia que viaja em direcção à Europa. O espaço exterior e interior do navio é descrito, tanto de dia, como de noite. É de noite, que irá encontrar a personagem que relatará a história principal. O espaço nocturno descrito não se circunscreve ao barco, mas também ao céu: «Precisamente por cima da minha cabeça, a constelação mágica do Cruzeiro do Sul»³⁷⁴.

A história principal decorre numa colónia holandesa, num local longe da cidade para onde o médico fora enviado. A descrição deste espaço é breve e precisa: a casa era bonita mas simples, tem uma estante com livros, como «*Flaubert*»³⁷⁵ ou «*Educação*

³⁷³ Zweig, Stefan. *O Medo*. Op. Cit. pp. 25. Do original *Angst*: «Bei jedem Anruf des Telefons, jedem Klingeln an der Tür schrak sie zusammen und ertappte [...] immer wieder dabei». pp. 44.

³⁷⁴ Zweig, Stefan. *Amok (O Doido da Malásia)*. Op. Cit. pp. 12.

³⁷⁵ *Ibid.*, pp. 34.

Sentimental»³⁷⁶. A descrição do local é secundária perante a intensidade e curiosidade que a acção transmite. O leitor, assim como o médico, pretendem saber o motivo da visita da jovem mulher inglesa. O espaço psicológico domina a acção na maior parte da narrativa. Em seguida é descrita a rua de terra batida que o médico percorre de bicicleta de forma parcial consoante a direcção da visão do personagem, pois ele procurava a mulher.

Na cidade destacam-se os seguintes locais: a casa do vice-presidente, a sala do «palácio governamental»³⁷⁷, o quarto de hotel. No palácio domina o espaço social, com a descrição do ambiente humano e das pessoas que assistiam à recepção. No quarto de hotel descreve-se o espaço psicológico, ao revelar a ansiedade da espera de notícias dela.

Outro espaço importante é o quarto onde a mulher inglesa realiza o aborto clandestino: «*uma velha chinesa afastou-se, soltando um gritinho... o boy seguiu-me, conduzindo-me através do corredor, e abriu uma porta que dava para um quarto sombrio, cheirando a álcool e a sangue coagulado... Ouviam-se gemidos e eu avancei, tacteando...*»³⁷⁸. Neste espaço, a loucura que sentia desvanece-se perante o quadro de horror, o homem enlouquecido voltar a assumir o seu papel de médico e tenta salvá-la. Os sentimentos, as emoções a descrição da morbidez do corpo conferem uma densidade à narrativa. Esta densidade amplifica-se no quarto da casa da mulher, onde a sequência de pensamentos sobre a profissão de médico, a visualização de corpos a morrer e o questionamento moral da situação, domina a descrição do espaço, configurando-se como espaço psicológico.

Por fim, o navio e a chegada ao porto de Nápoles (de onde partiu no início da narrativa) fechando o círculo. O narrador ainda refere a *Ópera*³⁷⁹ e o café luminoso da *via Roma*³⁸⁰.

A novela *Dor Surda* apresenta como espaço dominante a casa onde Maria vive com sua mãe, espaço interior, articulado com o ambiente campestre circundante abrangendo até à aldeia mais próxima, como espaço exterior. A descrição dos ambientes físicos é parca, ao

³⁷⁶ *Ibid.*

³⁷⁷ *Ibid.*, pp. 62.

³⁷⁸ *Ibid.*, pp. 76. Do original *Der Amokläufer*: «*Ich konnte es nicht mehr ertragen, sprang vom Sitz, stieß [...] gestocktem Blut*». pp. 75

³⁷⁹ *Ibid.*, pp. 100.

³⁸⁰ *Ibid.*

contrário da descrição do universo interior da protagonista. Assim, o espaço psicológico sobressai perante o espaço físico.

Os diálogos das personagens, auxiliados pelas intervenções do narrador heterodiegético, também servem para caracterizar o ambiente social em que vivem: «*O povo estava maravilhado. A advinha aparecia-lhes como a personificação do assombro*»³⁸¹, «*Lá seroava-se na costura*»³⁸² «*o marido morrerá-lhe tísico*»³⁸³.

A descrição da natureza envolvente, o espaço exterior, serve para caracterizar a personagem, a sua tristeza e o prenúncio de morte: «*Maria quedava-se absorta a olhar para as flores. É que ela sentia que nelas uma vida se esgotava. Via a sua vida ali.*»³⁸⁴

A caracterização do ambiente social também é feita pelo narrador, quando classifica os tipos de jornais que existem na aldeia «*Na aldeia há três espécies de jornais: a taberna, [...] o barbeiro [...] o serão, jornal crítico-literário com uma secção recreativa de adivinhas, religioso [...] uma feira de coisa fantásticas, amedrontadoras.*»³⁸⁵.

O espaço psicológico predomina na maioria das obras, em detrimento dos da descrição dos espaços exteriores, por vezes referenciais. Os ambientes exteriores situam-se em ambientes urbanos, caracterizando a sociedade, em Stefan Zweig, ou em ambientes rurais, como em Laranjeira, definindo um perfil de pensamento da sociedade da época. Ambos autores intercalam a descrição dos espaços exteriores com os interiores, transmitindo o efeito de movimento e alternância de cor e de luminosidade.

6.6.2 - Tempos

O tempo articula-se com o espaço, em conjunto relacionam-se com a diegese. No âmbito da análise estrutural, existe uma dupla dimensão do tempo, a componente da história real e a sua manifestação ao nível do discurso:

A diegese, como sucessão de eventos, comportando um «antes», um «agora» e um «depois», é inconcebível fora do fluxo do tempo. O discurso narrativo, que institui o universo diegético, existe também, como sequência

³⁸¹ Laranjeira, Manuel. *Dor Surda. Op. Cit.* pp. 220.

³⁸² *Ibid.*, pp. 222.

³⁸³ *Ibid.*, pp. 223.

³⁸⁴ *Ibid.*, pp. 226.

³⁸⁵ *Ibid.*, pp. 232.

mais ou menos extensa de enunciados, no plano da temporalidade (aliás, como em qualquer texto literário). Estes dois tempos, o tempo da diegese – ou tempo da história narrada, tempo do significativo narrativo, «*erzählzeit*» - e o tempo do discurso «*erzählzeit*», bem como as suas inter-relações constituem um dos problemas mais importantes do romance, quer do ponto de vista sintáctico, quer do ponto de vista pragmático-semântico.³⁸⁶

O tempo da diegese costuma ser indicado através de informações relacionadas com o calendário – meses, datas, horas – com o ciclo anual – estações do ano, dia e noite. Este tempo pode ser muito ou pouco extenso e normalmente é possível medir o tempo objectivo da narração. No entanto, esta também comporta um tempo mais complexo, um tempo subjectivo que espelha certos conflitos do tempo histórico. Uma técnica muito utilizada para expressar este conflito é o monólogo interior: «*que capta os conteúdos no seu estado incoativo, na confusão e na desordem que caracterizam o fluxo da consciência, sem a intervenção organizada e esclarecedora do narrador*». ³⁸⁷.

O tempo do discurso pode ser entendido como sequência de representação narrativa do tempo da história. Assim, o tempo do discurso é linear e sujeita o tempo da história à dinâmica da sucessão dos acontecimentos da própria narrativa. Assim, o tempo do discurso compreende três áreas de codificação, a ordem, a velocidade e a frequência, em que se inserem a analepse, prolepse, cena dialogada, pausa descritiva entre outros.

Por outro lado, o modelo de novela epistolar remete, pela sua própria natureza, para algo que ocorreu no passado, por conseguinte a uma analepse. Contudo, dentro desta, o narrador pode ainda remeter para um passado recente ou muito distante (p. ex.: infância) e temporariamente voltar ao presente sob forma de comentários e reflexões, aproximando-se assim do leitor, que é normal na narrativa epistolar.

Em *Brief einer Unbekannten* (*Carta de uma desconhecida*) o tempo da diegese é de dezassete anos, bem assinalado no texto: a história começa no quadragésimo primeiro aniversário do romancista R. e a carta revela que este se mudara para o mesmo prédio onde habitava quando tinha vinte e cinco anos³⁸⁸. A autora da carta revela-nos que o conhecerá

³⁸⁶ Aguiar e Silva, V. M. *Op. Cit.* pp. 745.

³⁸⁷ *Ibid.*, pp. 750.

³⁸⁸ Zweig, Stefan. *Carta de uma desconhecida. Op. Cit.* pp. 16.

aos treze anos, durante três anos enamorou-se platonicamente e depois teve que mudar de residência para Innsbruck. Aí permanecera dois anos, regressando a Viena aos dezoito.

Nesta história encaixada existem dois tempos da história – a de primeiro grau, entre a escrita da carta pela desconhecida e o seu recebimento por R.; a de segundo grau que corresponde à (dupla) biografia narrada.

Nesta novela, o tempo da história de primeiro grau é de uma noite, a da escrita da carta, na noite em que o filho morrera, em relação à mulher desconhecida; porém, em relação ao romancista R., é o tempo de regresso a casa – alguns minutos – e o da leitura da carta, que não é revelado na obra.

O tempo do discurso narrativo é registado em analepse narrativa da história (presente), tendo em conta o tempo actual (início da história), o dia da morte dela e o seguinte à do filho. Estas informações encontram-se registadas na carta: «*A minha criança morreu ontem*»³⁸⁹, «*na mesma casa onde as tuas mãos seguram esta carta, o meu último sopro de vida*»³⁹⁰.

Em *Vierundzwanzig Stunden aus dem Leben einer Frau* (Vinte e quatro horas na vida de uma mulher) o tempo da diegese é de vinte e quatro horas, registada na obra: «*Dez horas - tinham então passado vinte e quatro horas desde aquele encontro medonho, vinte e quatro horas, de tal modo sujeitas às variações atmosféricas dos sentimentos mais paradoxais que o meu universo interior ficou para sempre dilacerado*»³⁹¹. O tempo da história são sete ou oito dias, que estão registados na narrativa: «*na véspera, ocorreu neste hotel um escândalo dos autênticos*»³⁹², «*Na manhã seguinte*»³⁹³, «*à noite, aí pelas onze horas*»,³⁹⁴ «*E assim se passaram alguns dias cinco ou seis*»³⁹⁵, «*na manhã seguinte dei com a resposta*»³⁹⁶, «*apareça no meu quarto a seguir ao jantar*»³⁹⁷. O tempo da confissão do

³⁸⁹ *Ibid.*, pp. 8.

³⁹⁰ *Ibid.*, pp. 11.

³⁹¹ Zweig, Stefan. *Vinte e quatro horas na vida de uma mulher*. Op. Cit. pp. 94-95. Do original *Vierundzwanzig Stunden aus dem Leben einer Frau*: «*Zehn Uhr- dann waren genau vierundzwanzig Stunden vorbei [...] innere Welt für immer zerschmettert war*». pp. 186.

³⁹² *Ibid.*, pp. 8.

³⁹³ *Ibid.*, pp. 10.

³⁹⁴ *Ibid.*, pp. 11.

³⁹⁵ *Ibid.*, pp. 22.

³⁹⁶ *Ibid.*, pp. 24.

³⁹⁷ *Ibid.*

segredo não é fornecido, só se sabe que o narrador esteve no quarto da senhora depois do jantar.

O tempo do discurso e da história são narrados em analepse em relação ao presente: «*Na pequena pensão da Riviera, onde vivi antes da guerra, há uns dez anos*»³⁹⁸, «*vinte e quatro horas em sessenta e sete anos*»³⁹⁹, «*no segundo ano de luto, isto é, no quadragésimo segundo ano da minha vida*»⁴⁰⁰, o que perfaz que o episódio marcante ocorrera há vinte e cinco anos. Nesta novela existem três histórias encaixadas: a de primeiro grau equivale à do narrador extradiegético presente na história que ocorreu há dez anos; a de segundo grau corresponde à história de Henriette, contada pelo narrador intradieético, pois assistiu ao episódio; em paralelo para o mesmo narrador extradiegético, a Sr.^a C. é a narradora intradieética que conta a história com mais de vinte anos. Esta é a narradora da história encaixada de segundo grau, que conta a história de terceiro grau, esta com o tempo de vinte e quatro horas.

Na novela *Angst (O Medo)* o tempo da diegese é de dezassete dias após o evento primário que desencadeia o receio atarrador. Na obra este tempo não está bem caracterizado, somente através de índices temporais indeterminados «*dia seguinte*»⁴⁰¹ que ocorrem várias vezes ao longo da narrativa, para além de: «*havia três dias que não saía de casa*»⁴⁰². Este tempo indefinido, mas conseqüente, sugerindo um futuro próximo, alia-se ao medo da chantagem, e ao sentimento de continuidade, ampliando no leitor as emoções de perseguição, de ansiedade, de tensão nervosa.

No tempo do discurso, os comentários e as reflexões sobre o casamento e a vida que levava remetem-nos para o passado. O relato de como conhecera o amante é narrado em analepse, mas não é referido o tempo com precisão.

Na novela *Der Amokläufer (Amok)* o tempo da diegese são quase vinte e quatro horas durante o período de loucura e dois dias até o marido tomar conhecimento, ambas assinaladas na obra: «*às seis horas da noite cheguei*»⁴⁰³, «*Hoje é quarta-feira, e sábado o*

³⁹⁸ *Ibid.*, pp. 7.

³⁹⁹ *Ibid.*, pp. 25.

⁴⁰⁰ *Ibid.*, pp. 28.

⁴⁰¹ *Ibid.*, pp. 13.

⁴⁰² *Ibid.*, pp. 25.

⁴⁰³ Zweig, Stefan. *Amok (O Doido da Malásia)*. *Op. Cit.* pp. 10.

marido chega no navio»⁴⁰⁴, «*ela lutou ainda: o fim chegou de manhã*»⁴⁰⁵, «*às nove horas ouvi chamar o delegado de saúde*»⁴⁰⁶. O relato da história pelo narrador apresenta um tempo diferente, são quatro dias de viagem que estão assinalados na novela: «*Durante três dias*», «*já devia passar da meia-noite*»⁴⁰⁷, «*o dia foi muito longo [...] sabia que acordaria à meia-noite*»⁴⁰⁸. Há uma referência ao tempo logo no início da narrativa: «*No mês de Março de 1912*»⁴⁰⁹ - que pretende aumentar a verosimilhança, dar credibilidade e incrustar todos os elementos narrativos num referente temporal comum.

O tempo do discurso narra a história em analepse, pois o narrador no início da novela informa o leitor sobre um estranho episódio que acontecera no descarregamento de um transatlântico e que fora noticiado nos jornais.

Na novela *Dor Surda* o tempo da diegese não se encontra bem definido, sugere-se quatro meses, pois a sua definição é pelo registo de referentes temporais vagos: «*Em Junho*»⁴¹⁰, «*Setembro*»⁴¹¹, «*uma noite*»⁴¹², e sabe-se que pelo início da obra Carlos estava na aldeia e depois se ausentou até Junho, o início das férias. Existe o registo de analepse para relatar a combinação do noivado de Carlos.

O tempo indeterminado acompanha a indefinição da protagonista e o evoluir da sua doença, pressupõe-se que ela morra no Outono, como na natureza, as folhas também caem. A lei imparcial e pura da Natureza revela-se na caracterização da protagonista, quando em diálogo com o médico: «*É assim! Morrer... quem? Tu? Tu tens as faces como pétalas de rosas.../-...de rosas murchas – acrescentava ela*»⁴¹³.

No tempo do discurso, o narrador insere episódios descritivos intercalados com cenas dialogadas, promovendo assim, um certo ritmo e velocidade nos diálogos e uma pausa, um ritmo mais lento na descrição.

⁴⁰⁴ *Ibid.*, pp. 63.

⁴⁰⁵ *Ibid.*, pp. 84.

⁴⁰⁶ *Ibid.*, pp. 86.

⁴⁰⁷ *Ibid.*, pp. 11.

⁴⁰⁸ *Ibid.* pp. 19.

⁴⁰⁹ *Ibid.*, pp. 7.

⁴¹⁰ Laranjeira, Manuel. *Dor Surda. Op. Cit.* pp. 227.

⁴¹¹ *Ibid.*, pp. 228.

⁴¹² *Ibid.*, pp. 233.

⁴¹³ *Ibid.*, pp. 226.

6.7 - Modo(s) e Voz(es)

O modo rege a regulação narrativa, no sentido de seleccionar quantitativa e qualitativamente o que é narrado. Assim, integram-se as questões relevantes para a determinação da distância e da perspectiva narrativa. Esta última está intimamente ligada com a posição do narrador no discurso que relata.

A história é uma narrativa de falas em que se utiliza quer o discurso relatado, quer o discurso transposto, de modo a expor a história ora através da palavra das personagens ora na fala do narrador. Também se serve deste discurso para transmitir os pensamentos e sentimentos das personagens, alternando o discurso directo (diálogos) com o discurso indirecto e o discurso indirecto livre, revelando também uma atitude e os sentimentos do narrador face às personagens.

O narrador diferencia-se do autor por ser o «*autor textual, entidade fictícia a quem no cenário da ficção cabe a tarefa de enunciar o discurso*»⁴¹⁴. Salienta-se que o narrador é um elemento tão imaginário quanto as personagens e a segunda pessoa a quem se dirige (o narratário). Assim, enquanto invenção do autor, o narrador plasma no texto os reflexos das suas posições ideológicas, culturais, éticas e políticas, não só de uma forma directa, como também indirectamente através do cómico, da ironia ou mesmo pela construção de um alter-ego. Segundo a terminologia de Gérard Genette como acima já se referiu, o narrador pode ser classificado como autodiegético, heterodiegético e homodiegético.

Em *Brief einer Unbekannten* (*Carta de uma desconhecida*), a obra inicia-se com o narrador heterodiegético, expressando na terceira pessoa até ao início da carta. Esta é narrada em nível hipodiegético, onde o emprego da primeira pessoa confere um tom de confiança de comunhão com o leitor, na forma de monólogo e, ao terminar, volta o narrador heterodiegético para concluir a narrativa e informar sobre a reacção da personagem principal após a leitura da carta. A escritora da carta tem uma focalização omnisciente, operando uma representação narrativa que manipula – *telling*.

Em *Vierundzwanzig Stunden aus dem Leben einer Frau* (*Vinte e quatro horas na vida de uma mulher*), o narrador homodiegético é o confidente da protagonista, Sr.^a C, que

⁴¹⁴ Reis, Carlos; Lopes, Ana. *Dicionário de Narratologia*. Op. Cit. pp. 257.

relata o seu testemunho vivido durante as suas vinte e quatro horas há vinte anos atrás, e por seu lado, o narrador transmite-a ao narratário, em paralelo, esta história comovente da personagem. O leitor é desta forma, convidado a ser cúmplice e espectador da encenação da personagem. A narrativa inicia com focalização externa, que serve para descrever o ambiente e as personagens que estavam no local, para além do narrador, quando o episódio que despoletou a história principal ocorreu. Esta última, apresenta uma focalização interna, pois relata a partir do ponto de vista da personagem, Sr.^a C. Esta focalização, comanda normalmente a evocação do passado através da reconstituição pormenorizada e como que revivida de acontecimentos interpretados no passado da história da personagem, valorizando assim, aspectos do sujeito individual e conferindo uma autenticidade psicológica. A focalização é variável, permitindo o relato de uma outra personagem, o jovem jogador. Existe uma distância temporal entre o passado da história e o presente da narração, o que leva a ter um complexo processo de análise interior expressa pela subjectividade natural do monólogo. Por sua vez, a focalização interna da personagem leva a uma focalização externa do mundo que a rodeia.

As novelas *Angst (O Medo)* e *Dor Surda* iniciam com o narrador heterodiegético que predomina até ao desfecho. A alternância verifica-se na utilização do discurso directo, através dos diálogos que ao alterarem para a primeira pessoa, não tornam monótona a leitura, para além de aproximar o leitor. Em *O Medo*, a focalização é onisciente e o discurso é iterativo expresso por formas verbais do tipo imperfeito, p. ex.: «*desvia*»⁴¹⁵ reforçadas por expressões adverbiais de pendor frequentativo, como p. ex.: «*muitas vezes*»⁴¹⁶. O tempo da diegese é menor que o do discurso - anisocronia temporal - onde o narrador procede a descrições (do sonho, do primeiro encontro com o jovem artista, o episódio com as crianças) a divagações (o medo interior da personagem) e reflexões.

Em *Dor Surda* o narrador heterodiegético exprime-se na terceira pessoa e a focalização é onisciente protagonizando intrusões que traduzem juízos específicos sobre os eventos narrados. Ora resume (o tempo em que Carlos estivera a estudar em Coimbra) ora distende através da descrição dos sentimentos, das emoções e da dor física da doença da protagonista, ora através da descrição do cenário exterior (o campo) e interior (a casa) onde se desenrola a acção da história. O tempo da diegese torna-se idêntico ao do tempo do

⁴¹⁵ Zweig, Stefan. *O Medo. Op. Cit.* pp. 46.

⁴¹⁶ *Ibid.*

discurso (isocronia temporal), quando existe a intervenção de diálogos, com Carlos, com a mãe e com o padre. É através destes diálogos e do tempo psicológico que nos é transmitida a dupla infelicidade da protagonista, quer pela doença terminal, quer pelo desgosto amoroso.

Na novela *Der Amokläufer* (*Amok*) o processo é semelhante a *Carta de uma desconhecida*, contudo, em vez do narrador heterodiegético existir na forma epistolar, nesta obra o narrador é homodiegético e o testemunho é vivido por uma personagem embarcada no navio, que relata a sua história ao narrador, que funciona como narratário. Trata-se de uma narrativa encaixada. O discurso é contado em analepse (anisocromia temporal), num registo singulativo, onde o tempo da diegese é menor que o do discurso, uma vez que se procede a descrições (do ambiente, da mulher inglesa, do baile), a divagações (a sua ansiedade em conseguir encontrá-la, a dúvida sobre a decisão dela, o futuro dele) e reflexões (sobre a sua loucura, a morte dela, a viagem de barco de regresso à Europa). A focalização é interna, pois o narrador veicula informações vividas pelo protagonista, como simples testemunha imparcial.

6.8 - Marcas do Discurso

As obras de Zweig e de Manuel Laranjeira destacam-se marcas de discurso tão que conferem uma leitura fluida e melodiosa, com uma harmonia lírica, ora lenta ora ritmada. Trata-se de uma prosódia conseguida pela mestria da colocação das palavras nas frases e na sua sequência ritmada como em verso: «*Toda a gente me deu mimos, foram todos bons para mim, apenas tu, apenas tu, tu me esqueceste, apenas tu, apenas tu jamais me reconheceste!*»⁴¹⁷, «*- Era a lei afinal. Uns folgam, enquanto outros agonizam, uns riem, outros soluçam... E a todos topava o seu quinhão de dores, lágrimas e alegrias*»⁴¹⁸.

A par das aliteraões há repetições nas estruturas das frases, iteração de palavras (tanto substantivos, como adjectivos, e até verbos): «*Mas agora, na verdura dos anos... tão grande, tão linda...que era o meu encanto!*»⁴¹⁹, «*reflexo especular, daqueloutra cor de*

⁴¹⁷ Zweig, Stefan. *Carta de uma desconhecida*. Op. Cit. pp. 60.

⁴¹⁸ Laranjeira, Manuel. *Dor Surda*. Op. Cit. pp. 227.

⁴¹⁹ *Ibid.*, pp. 224.

mogno que girava e saltava, louca e atrevida na casinha arredondada da roleta»⁴²⁰, que reforçam os atributos e a acção narrada.

Em todos os textos também se presenciavam interrogações e exclamações - marcas emocionais e da oralidade - para dar ênfase e intensificar as emoções: «*Oh! A lepra! A lepra que se propagava! O passado afluiu-lhe à memória vertiginosamente!*»⁴²¹.

Ao longo dos textos das obras presencia-se a utilização de reticências - implicando pausas mais longas - para promover a expectativa e a imaginação: «... *Pelas costas, eu via a sua perturbação, a amargura interior que o oprimia... Ia como alguém que caminha fazendo face a uma tempestade*»⁴²².

A linguagem é sempre cuidada em Zweig, com certo distanciamento de cortesia, mas, num tom melancólico e deprimente, que se vai acentuando para o final da narrativa.

Em Laranjeira existem mais registos de oralidade, com o recurso a linguagem popular: «*Arruda! Que toledo! – murmurou uma velha ao vê-los passar. E santigou-se escandalizada*»⁴²³. Também é recorrente uma linguagem crítica: «- *Não me pedes um conselho; pedes um aplauso para a infâmia*»⁴²⁴, «*a atitude de cão que morde e lambe – a atitude de rafeiros que morsegam pela sorrata – esfumigava-se*»⁴²⁵.

As obras de Zweig registam muitas metáforas que produzem imagens mentais e auxiliam o leitor a visualizar o cenário: «*não consigo mostrar-lhe [...] modos de jogar executam as mãos, feras brutais com dedos hirsutos, com garras, que se apoderam do dinheiro como aracnídeos, ansiosas, trémulas, com unhas descoloradas, [...]*»⁴²⁶ – uma frase que se revela uma denegação: a personagem assume a sua impotência para descrever o caso - «*não consigo mostrar-lhe*» - o que intensifica a violência da adjetivação: «*garras*» como «*aracnídeos*».

⁴²⁰ Zweig, Stefan. *Vinte e quatro horas na vida de uma mulher*. Op. Cit. pp. 36.

⁴²¹ Laranjeira, Manuel. *Dor Surda*. Op. Cit. pp. 231.

⁴²² Zweig, Stefan. *Amok (O Doido da Malásia)*. Op. Cit. pp. 94.

⁴²³ Laranjeira, Manuel. *Dor Surda*. Op. Cit. pp. 223.

⁴²⁴ Laranjeira, Manuel. *Diário Íntimo*. Op. Cit. pp. 278 - Registo de 5 de Setembro de 1908.

⁴²⁵ *Ibid.*, pp. 230.

⁴²⁶ Zweig, Stefan. *Vinte e quatro horas na vida de uma mulher*. Op. Cit. pp. 32. Do original *Vierundzwanzig Stunden aus dem Leben einer Frau*: «*ich kann es Ihnen gar nicht schildern [...] blassen Nägeln*». pp. 138.

Ambos autores utilizam um termo «cocotte» - «as cocottes dos jogos de cartas»⁴²⁷, «vi hoje uma cocotte de olhos divinamente negros, divinamente tristes e divinamente carinhosos»⁴²⁸, para além de estrangeirismos «senhora com quidam»⁴²⁹, «turistas – Cook»⁴³⁰, «fleur d'élégance»⁴³¹.

Também nos dois autores o recurso às marcas de oralidade, com uma linguagem ora cuidada, ora popular, de forma directa, franca e com um elevado teor de sinceridade, torna o leitor um confidente das divagações e reflexões dos protagonistas das obras.

⁴²⁷ *Ibid.*, pp. 29.

⁴²⁸ Laranjeira, Manuel. *Diário Íntimo. Op. Cit.* pp. 275 - Registo de 29 de Agosto de 1908.

⁴²⁹ *Ibid.*, pp. 257 - Registo de 22 de Junho de 1908.

⁴³⁰ Zweig, Stefan. *Vinte e quatro horas na vida de uma mulher. Op. Cit.* pp. 29.

⁴³¹ *Ibid.*

Capítulo 7 - A Representação da Morte em Zweig e Laranjeira

7.1 - A Morte

A morte está presente em muitos aspectos da vida quotidiana e é sem dúvida uma das questões que mais afecta o Ser Humano. Assim, é através das relações humanas que descobrimos o sentido de identidade, por sua vez, é pela sua perda que descobrimos o luto⁴³².

A palavra morte provém do latim, *morte* e óbito, *obitu*, e esta pode definir-se como «*acto ou feito de morrer*»;⁴³³ ou seja, deixar de viver, terminar a sua existência, e todos os organismos vivos da Terra passam por este processo. Este fenómeno biológico afecta cada um de nós de formas diferentes, e é através da morte dos outros, que tomamos consciência da nossa efemeridade.

Segundo a Medicina, a morte é «*a cessação definitiva de todas as funções vitais; fim de vida. Os indicadores clássicos da morte são a cessação permanente do funcionamento do coração e dos pulmões e na esmagadora maioria dos casos continuam a ser os critérios através dos quais os médicos diagnosticam e certificam a morte.*»⁴³⁴

A morte afecta cada um de nós, quando nos deparámos com a morte daqueles que nos estão próximos, de quem gostamos, amámos, ou dos famosos que idolatrámos. Assim, o primeiro encontro com a morte efectiva-se com a morte dos outros, que nos rodeiam. Este fenómeno não é um acontecimento individual: «*por termos familiares, amigos, colegas de trabalho, vizinhos, conhecidos, [...] parceiros em redes sociais, a nossa morte afectará, impressionará, causará sofrimento (ou talvez regozijo), mudará a vida de outros*»⁴³⁵.

A morte é, acima de tudo um facto cultural, quer pelas representações que induz, quer pela sua natureza e origem, pelas aparições e imagens que suscita, pelos recursos que

⁴³² Davies, Douglas J. *História da Morte*. (Trad. Maria Augusta Júdice), s/ed., Lisboa, Editorial Teorema, 2005, pp. 36.

⁴³³ VV.AA. *Dicionário da Língua Portuguesa*, 8ª ed., Porto, Porto Editora, 1999, pp. 1123

⁴³⁴ Midgley, Ruth *et al.* *Enciclopédia de Medicina*. (Trad. António Amorim Afonso *et al.*) 1ª ed., Lisboa, Selecções do Reader's Digest, 1997, pp. 753.

⁴³⁵ Oswald, Walter. *Sobre a Morte e o Morrer*. 1ª ed., Lisboa, Relógio d'Água Editores, 2013, pp. 44.

mobiliza para se recusar ou para se ultrapassar. Por conseguinte, as sociedades desejam reencontrar o equilíbrio na paz e triunfar quimericamente, sobre a morte.

A morte, como fim de algo, pode ser perspectivada na forma física – término de uma realidade, de uma existência – ou na forma simbólica ou psicológica – quando se revela algo ou se passa a um novo estágio. Todos os inícios têm necessariamente de passar pelo fim de algo, é um ciclo eterno; tudo o que nasce inevitavelmente tem de morrer, nada neste mundo é eterno. O valor psicológico da morte significa que o ser, através de uma: «*libertação das forças negativas e regressivas, desmaterializa e liberta as forças ascensionais do espírito [...], ou seja, a morte num nível é talvez a condição de uma vida superior noutra nível*»⁴³⁶. Desta forma:

A morte traduz o fim absoluto de qualquer coisa de positivo: um ser humano, um animal, uma planta, uma amizade, uma aliança, a paz, uma época. Não se fala da morte de uma tempestade, mas sim a morte de um dia bonito. Desta forma, enquanto símbolo, a morte é o aspecto perecível e destruidor da existência. Indica o que desaparece na inelutável evolução das coisas: está ligada à simbologia da terra.[...]
Ela é revelação e introdução. Todas as iniciações atravessam uma fase de morte, antes de estar aberto o acesso a uma nova via.⁴³⁷

A morte, apesar de compreendida como mais uma etapa da vida, constitui-se um tabu nas sociedades contemporâneas. Para melhor entendê-la é necessário recuar no tempo e identificar os sinais rituais que acompanhavam os primeiros sepultamentos na Antiguidade. A morte era vista de uma forma comportamental e cultural, envolta em simbologias e costumes tradicionais. É um evento que possui etiqueta social própria e padrões de comportamento previamente instituídos, que variaram de sociedade em sociedade ao longo do tempo e dos lugares.

Assim, desde da Antiguidade que a morte tem sido objecto de culto, observada e registada para memória futura:

Quando na sua longa caminhada o ser humano começou a gravar em pedra ou na argila nomes, factos e os números, logo aí, a morte teve direito a ser invocada e perpetuada; celebram-se os feitos dos reis e de generais,

⁴³⁶ Chevalier, Jean; Gheerbrant. *Dicionário dos Símbolos*. (Trad. Cristina Rodriguez e Artur Guerra), 1ª ed., Editora Teorema, Lisboa, 1982, pp. 460.

⁴³⁷ *Ibid.*

convida-se a venerar ou até a adorar a sua memória e presença, referem-se os anos da sua existência e a sua linhagem.⁴³⁸

Os rituais fúnebres foram provavelmente iniciados por medo dos mortos poderem regressar ao mundo dos vivos. O funeral foi concebido, por um lado, para assegurar que os mortos eram bem orientados na viagem para o além, e por outro lado, como forma de consolar os vivos da ausência daquele ser. A fase seguinte, o luto, é um modo das pessoas se adaptarem à perda pessoal e à continuidade da vida perante a ausência daquele indivíduo⁴³⁹.

Por outro lado, diante a falta de conhecimento científico sobre a morte, esta foi assim, ao longo dos tempos, contexto narrativo do sobrenatural, do insólito e do fantástico, em que o tema se transformava numa realidade aceite pela comunidade. É do desejo de compreender algo que nos é inacessível, que surgem as personagens lendárias e mitológicas, principalmente as que possuíam poderes divinos e eram capazes de controlar as forças da natureza.

Na mitologia, a morte revela-se como uma viagem. Na maioria das mitologias universais, a morte é uma passagem para uma outra realidade, normalmente regida por uma divindade. Quer na Grécia Antiga, como no povo Maori da Nova Zelândia, a vida após a morte ocorre nas profundezas da terra:

Num mito Maori, dois amantes mortos puxam-se e empurram-se mutuamente para fora do mundo subterrâneo, agarrando-se às raízes das plantas. À semelhança dos minerais e das plantas, considerados preciosos, também os deuses do mundo subterrâneo são considerados abastados, por emergirem da terra.⁴⁴⁰

Por outro lado, na cultura grega, a morte pressupunha uma avaliação da conduta da pessoa em vida (como também nos narra Platão, com o seu Mito de Er, no Livro X da *República*):

Os Gregos antigos acreditavam que a alma deixava o corpo ao morrer e se encaminhava para o mundo inferior. Para atravessar o rio Estige e entrar no mundo inferior, a alma do falecido tinha de pagar ao barqueiro. Três

⁴³⁸ Oswald, Walter. *Sobre a Morte e o Morrer*. 1ª ed., Lisboa, Relógio d'Água Editores, 2013, pp. 32.

⁴³⁹ Howarth, Glennys; Leaman, Oliver. *Enciclopédia da Morte e da Arte de Morrer*. (Trad. Sofia Morgado et al.), 1ª ed., s/l. Quimera Editores, pp. 243.

⁴⁴⁰ *Ibid.*, pp. 353.

juízes, Radamante, Minos e Éaco julgariam o falecido. As almas dos que eram julgados maus eram condenadas ao Tártaro, onde pagavam cem vezes pelos delitos cometidos em vida. As almas daqueles que nem eram bons nem maus regressavam aos campos de Asfódelo, onde deambulavam sem destino. As almas julgadas boas seguiam para os Campos Elísios, onde eram recompensadas pelas suas boas acções. Também se dizia que as almas que habitavam estes campos poderiam reencarnar, mas apenas depois de beberem das águas do esquecimento.⁴⁴¹

Esta perspectiva de avaliação pós-morte já era assumida pelo Antigo Egipto, pois o morto depois de ser deixado no túmulo:

Iniciava a sua jornada para o local do juízo sob a autoridade de Osíris, o deus dos mortos, para ser julgada por uma acusação de quarenta e dois crimes. O deus Anúbis colocava o coração no prato de uma balança e pesava-o com a pena de Maat, deusa da Justiça. Quanto maior o número de crimes, maior o peso do coração. Se este pesasse mais do que a pena da verdade, o Devorador, um monstro com cabeça de crocodilo, tronco de leão e quartos traseiros de hipopótamo, devorava o morto. Se o coração ficasse equilibrado com a verdade, o morto juntava-se a Osíris nos belos campos de Yalu, para uma eternidade beatífica de trabalhos agrícolas e colheitas.⁴⁴²

Por conseguinte, não será de estranhar que a morte seja representada, desde a Antiguidade, em todas as Artes, desde a Pintura, à Literatura, à Música, à Escultura, ao Teatro e ao Cinema. O tema foi desenvolvido em várias vertentes em diferentes épocas. Alguns dos seus representantes são Homero (séc.VIII a.C.), Dante Alighieri [1265-1321], Gil Vicente [1465-1537], Luís Vaz de Camões [1524-1580], William Shakespear [1564-1616], e Victor Hugo [1802-1885], ou em termos de música contemporânea, a letra da música *Jeremy* (1991), do grupo Pearl Jam, que retrata a morte precoce através do suicídio de jovens e *Tears in Heaven* (1992) de Eric Clapton [n.1945] que canta sobre a morte do seu filho.

No âmbito da Literatura, durante o período clássico a morte era representada no contexto greco-romano. Mais tarde, com a queda do Império Romano e o Cristianismo como religião dominante na Europa, a morte passou a ter um carácter espiritualizado, onde o fim de vida era um Julgamento para a entrada na Eternidade. Nas novelas de cavalaria, a morte

⁴⁴¹ *Ibid.*

⁴⁴² *Ibid.*, pp. 197.

era vista como um acto nobre, enquanto no drama de Gil Vicente em Portugal, a morte era a personagem que punia os crimes cometidos na terra.

O período do Renascimento foi marcado por Camões em Portugal, o “Príncipe dos Humanistas”, ou seja, Erasmo de Roterdão [1466-1536] na Holanda e Martin Luther [1483-1546] e Albert Dürer [1471-1528] na Alemanha. Neste período, a morte é uma ameaça a ser temida e vencida, segundo os moldes greco-romanos. Em Inglaterra, Shakespeare escreveu várias peças trágicas onde a morte é assinalada de formas diferentes, p.ex.: em Romeu e Julieta a morte serviria para o par amoroso ficar junto. Shakespeare na sua obra de trinta e sete peças dramáticas inclui setenta e cinco mortes de personagens. Mortes, estas, ocorridas de diferentes formas: esfaqueamentos, suicídios, duelos, por envenenamento, por linchamento, por degolação, por ferimentos e por espancamentos⁴⁴³. Para este autor a luz identifica-se com a virtude e a vida, enquanto a escuridão personifica a morte e o mal.

Durante o período do Barroco a cisão da Igreja e o surgimento do Calvinismo e o Protestantismo levou a criar no imaginário das pessoas uma exacerbação dos opostos; assim, a arte vai reflectir esse contraste, onde a morte era o oposto da vida. Esta era representada com intensidade, com uma forte carga de melancolia e pessimismo. Na Alemanha Andreas Gryphius [1616-1664] foi um dos expoentes na Literatura deste período. Este poeta dá nas suas obras: *«lugar ao sofrimento, à consciência de transitoriedade e fragilidade da vida e do mundo e, fá-lo de forma inigualável até então na lírica alemã, com uma intensificação sem exemplo da linguagem retórica que rompe com a poesia de Martin Opitz [1597-1639]»*⁴⁴⁴.

Mais tarde, no Arcadismo passaram a representar a morte de um modo mais subtil. O avanço das ciências teve como consequência, um aumento do bem-estar e um desinteresse crescente em assuntos ligados à morte. A maioria da população burguesa com a melhoria das condições de vida, já não acreditava mais na salvação das almas que a religião cristã difundia, mas sim num total aproveitamento da vida (também uma recuperação do tema clássico, o *tempus fugit* de Virgílio – *Geórgicas*, 3:284). Um poeta deste período que

⁴⁴³ <http://visao.sapo.pt/actualidade/cultura/2016-06-08-Shakespeare-o-matador-com-75-mortes-no-curriculo> [Agosto 2016].

⁴⁴⁴ Beutin, Wolfgang *et al.* *História da Literatura Alemã*. (Trad. Anabela Mendes) Vol. I, 1ª ed., Lisboa, Apáginastantas Edições Cosmos, 1993, pp. 151.

evidencia traços de pré-romantismo, onde a morte predomina em toda a poesia emotiva e melancólica, é Manuel Maria Barbosa du Bocage [1765-1805].

Destaca-se assim, do período do Romantismo, que para além de evidenciar uma poesia plena de subjectividade, projectou a literatura em prosa. Esta evidenciava uma mistura das visões da Idade Média e do Barroco, para além de assimilar alguns vestígios do final do Arcadismo. Desta forma, a representação da morte passou a veicular os diferentes modos de fuga e libertação do mundo imperfeito, para um universo melhor.

O Romance gótico exponenciou essas características, elevando o amor a um nível inatingível, associado a um forte pessimismo sobre tudo em redor (um outro tema clássico, agora o *locus horrendus*). Ainda reevocaram as lendas tradicionais e as das culturas orientais, trazendo para a Literatura um sabor exótico desconhecido, que promovia o medo nas pessoas. Foi também introduzida na Literatura o conhecimento do «*Eu*», que mais tarde iria ser aprofundado. Alguns dos expoentes deste período na Alemanha são Georg Phillip Friedrich von Hardenberg (Novalis) [1772-1801] e Goethe, enquanto em Portugal encontramos, por exemplo, Almeida Garrett [1799-1854] e Camilo Castelo Branco [1825-1890].

O Realismo e o Naturalismo foram movimentos que voltaram a centrar o objecto de estudo no mundo real. A morte representa a sequência de um acto, de um modo concreto e real. Este pensamento é consequente do desenvolvimento científico-tecnológico e das mudanças nas áreas das Humanidades. A morte deixa de ter as “máscaras subjectivas” do Romantismo, apresenta-se, tal como ela surge, cruel e impiedosa. Alguns dos seus representantes em Portugal foram Anthero de Quental e Eça de Queirós.

Por outro lado, no Parnasianismo, o estético era mais importante que a morte em si. Já o Simbolismo com uma visão da realidade de forma degradada e decadente, leva o poeta a procurar em si a realidade objectiva que vem expressa através de símbolos, conferindo subjectividade ao tema. Um dos expoentes que impressionou gerações futuras de escritores, músicos e artistas foi Jean-Nicolas Arthur Rimbaud [1854-1891]. No Simbolismo, a morte passou a ser uma busca pela espiritualidade, que não era mais desejada, mas representada por símbolos⁴⁴⁵.

⁴⁴⁵ Melo, Fábio «A Morte na Literatura». <http://www.recantodasletras.com.br/artigos/366731> [Setembro 2016].

Mais tarde, o Modernismo abriu um novo e amplo leque de visões sobre a morte, e a Arte contou com inúmeras representações. Desde o Expressionismo com a representação da morte de forma exagerada, através de imagens de doenças, dos corpos mortos, da decomposição natural dos seres, que servia para criticar o medonho da miséria e da guerra na Europa. Um dos artistas que expressou bem os sentimentos desta época foi Edvard Munch [1863-1944]:

Para ele a pintura é a expressão dos seus sentimentos pessoais através de uma realidade que é em concordância transformada e distorcida. Podemos de facto encontrar neste pintor, que nasce na Noruega em 1863, uma forte identidade entre a pintura e as experiências emocionais da morte, de amor e de angústia. A sua arte foi uma longa sucessão de confissões a si próprio e da sua intensa necessidade de autoconhecimento. Afirma: «na minha arte tentei exprimir a minha própria vida e o seu significado. Faço isto na esperança de ajudar os outros a compreender as suas próprias vidas».⁴⁴⁶

Esta perspectiva de doação à Humanidade era comum na época, porém o artista foi uma pessoa solitária e incompreendida na sua arte, tendo sido rejeitado pelos seus contemporâneos. As cores vivas chocantes, em oposição à harmonia e à natureza do ambiente, que evoca uma dor violenta, com rostos sem forma, cadavéricos, diluídos no ambiente de desespero, em sucessivas camadas de tinta, configuram mais para o grotesco que o harmonioso.

O Modernismo trouxe o tema da crise da unidade do sujeito, abrindo uma vasta opção de representação da morte em termos psicológicos, aliada à corrente de consciência. Actualmente, para além da morte física, descreve-se o processo da morte psicológica, no desenvolvimento da personalidade do Homem.

A par com o Modernismo, no século XX também se desenvolveram novas ciências como a Sociologia e a Psicologia que trouxeram informações inéditas sobre o funcionamento interno da psique humana, o comportamento e as relações interpessoais das pessoas na sociedade (como atrás se referiu).

Erik Erikson [1902-1994] afirmava que a integridade do ego era contrária ao desespero. Este psicólogo acreditava que:

As pessoas cujas vidas assentavam na base do sentimento de confiança nos outros e cujo mundo passara a assumir uma certa disciplina e razão de ser,

⁴⁴⁶ Figueira, Maria Luiza. «Vida e Morte na criação artística» in *Psicologia- Morte e Suicídio*. Vol. V, nº II, 1987 pp. 151-156.

não lidariam com a morte com medo e desespero. [...] Numa linguagem psicológica que lhe é própria, ele molda a nossa visão mais sociológica de «transcendência», que admite a natureza imperfeita dos aspectos negativos da vida e os interpreta em seu próprio proveito.⁴⁴⁷

Assim, muitos intelectuais e apoiantes do Existencialismo verificaram que os comportamentos e atitudes face à morte estão directamente relacionados com o sentimento de identidade e o estilo de vida, bem como o sentido que lhe damos. Desta forma, o medo da morte correlaciona-se com o medo da vida:

Este medo baseia-se em inúmeros medos, desde a guerra, às epidemias e à pobreza. Especificamente, o medo da vida é o receio extremo da falta de sentido da vida. A incapacidade de enfrentar o facto de que a vida de cada um, em determinados aspectos, não faz sentido, é o medo da vida. [...] O declínio da fé religiosa, quer no âmbito de cultura histórica devido a um determinado processo de laicização, quer no da vida de um indivíduo, pode igualmente favorecer uma identidade questionada e posta em dúvida, que conduz ao medo.⁴⁴⁸

Segundo Edgar Morin [n.1921]: *«a existência da cultura, isto é, dum património colectivo de saberes (saber fazer, normas, regras organizacionais, etc.) só tem sentido porque as gerações morrem e é constantemente preciso transmiti-la às novas gerações. Só tem sentido como reprodução, e este termo assume o seu sentido pleno em função da morte»*⁴⁴⁹. Por outro lado, *«o problema de conviver com a morte vai inscrever-se cada vez mais profundamente no nosso viver. E vai levar-nos a um modo de viver de dimensão simultaneamente pessoal e social»*⁴⁵⁰.

A tomada de consciência do Homem como um Ser que se relaciona e interage com o mundo, realizada através dos ensaios reflexivos, é mediada por signos, símbolos e textos, pois a compreensão de si necessita deles, ou seja, da interpretação aplicada a esses elementos mediadores. Deste modo, a linguagem não se encerra em si própria, ela entrega-se para além de si, para o mundo. A linguagem exprime a experiência do Homem no mundo. É porque o Homem existe, e se relaciona com o mundo, que experimenta a realidade, sentindo então a necessidade de comunicar essa experiência, e logo surge a linguagem.

⁴⁴⁷ Davies, Douglas J. *Op.cit.* pp. 196.

⁴⁴⁸ *Ibid.*, pp. 194.

⁴⁴⁹ Morin, Edgar. *O Homem e a Morte*. (Trad. Adelino dos Santos Rodrigues e João Guerreiro Boto) 2ª ed., Mem-Martins, Publicações Europa- América, 1988, pp. 10-11.

⁴⁵⁰ *Ibid.*, pp. 11.

É assim, através da linguagem, que pode ser apresentada na forma epistolar, que as personagens das obras tratadas nesta dissertação vão expressar os seus sentimentos, emoções e situações vivenciadas, de forma a desfragmentarem a sua realidade e conhecerem o seu «Eu».

Em termos gerais, a morte de alguém pode acontecer de forma natural, ser cometida por terceiros – designando-se por homicídio ou assassinato – ou infligida pelo próprio – que comete um suicídio. Nas obras analisadas a morte aparece sugerida sob a forma de suicídio em Stefan Zweig e em Manuel Laranjeira na forma de doença.

7.2 - O Suicídio

A palavra suicídio provém do latim, *sui* «de si» e *cidĭu*, de *caedĕre* «matar» e significa «*acto voluntário de causar a morte a si próprio*»⁴⁵¹.

Ao longo da História Europeia várias foram as pessoas que se destacaram nos mais diversos campos da cultura nacional e internacional, e que optaram por colocar um termo à vida recorrendo ao suicídio. Alguns exemplos são: Anthero de Quental, Camilo Castelo Branco [1825-1890], Florbela Espanca [1894-1930], Ernest Hemingway [1899-1961], Karl Mann [1906-1949] e Gilles Deleuze [1925-1995] entre outros.

Ao longo da história do Ocidente o suicídio foi sempre visto como um assunto «tabu», sendo condenado pela Igreja Católica. A partir do Concílio de 1917 é proibida a sepultura eclesiástica aos suicidas: «*aos suicidas voluntários, quando o acto fosse público e o sujeito não tivesse dado, antes da morte, sinais de arrependimento [...]; o novo Concílio de 1983 omitiu esta proibição da sepultura eclesiástica aos suicidas, a não ser que a concessão causasse grave escândalo dos fiéis. A tentativa de suicídio constitui irregularidade para receber ou exercer as ordens sagradas*»⁴⁵².

Sob a perspectiva do Direito, em Portugal: «*a pessoa não tem direito sobre a vida, e daí que não tenha o direito à livre disposição do seu próprio corpo e, numa situação de*

⁴⁵¹ Howarth, Glennys; Leaman, Oliver. *Op. Cit.* pp. 473.

⁴⁵² Leite, António. «Suicídio» in *Enciclopédia Verbo Luso-Brasileira de Cultura*, Edição Século XXI, vol. 27, Lisboa, Editorial Verbo, 2003, pp. 734-735.

ponta, da sua própria vida [...]; o tipo legal do crime que aparece previsto no art. 135º do Cód. Penal português é o incitamento ou ajuda ao suicida, punível com a branda pena de prisão até três anos, se o suicídio vier efectivamente a ser tentado ou a consumir-se»⁴⁵³.

Na Grécia Antiga, só ao Estado competia o direito de autorizar e legitimar o suicídio, assim como também podia induzi-lo, como por exemplo no caso da morte por envenenamento do filósofo Sócrates. Quando o suicídio ilícito ocorria, principalmente nas classes inferiores, o cadáver via-se privado dos serviços fúnebres e a mão deste era decepada e sepultada longe do corpo⁴⁵⁴.

Segundo Séneca [4a.C.-65d.C], a preparação para a morte é um momento importante de reflexão:

A saída deste mundo através do suicídio é exposta como resultado de circunstâncias extremas: é a combinação da honra e da suprema liberdade que faz do suicídio um acto moral e inclusivamente magnânimo, e nunca uma atitude de cobardia ou de desespero. Em vez de desejar desesperadamente viver, o sábio está consciente de que, em determinadas circunstâncias nas quais estão em jogo a liberdade de um homem e a sua grandeza moral, será preferível suicidar-se. Contudo, não é justificável o suicídio em circunstâncias tais como o medo da morte, as doenças curáveis ou as dores insuportáveis. Iguamente o homem sábio deve saber discernir se a sua vida ainda pode ser útil aos demais.⁴⁵⁵

Mais tarde com a difusão do Cristianismo, o direito legal ao suicídio foi praticamente abolido, pois o acto foi condenado por Santo Agostinho no Concílio de Arles no séc. V. A proibição do suicídio, ao longo da Idade Média, teve como plano principal a componente teológica, pois a vida passou a ser uma dádiva de Deus, logo só Deus teria o direito de tirar a vida de um Ser Humano. O suicídio passou a ser uma profanação de algo sagrado, um acto extremamente repreensível.

Deste modo, o suicídio tem sido um tema de estudo na Filosofia e na Teologia ao longo dos tempos, por ser um facto presente desde sempre na vida do Ser Humano. Na Grécia colocou-se a questão fundamental do suicídio filosófico: *«pois reconhece o valor supremo*

⁴⁵³ Raposo, Mário «Suicídio» in *Enciclopédia Verbo Luso-Brasileira de Cultura*, Edição Século XXI, vol. 27, Lisboa, Editorial Verbo, 2003, pp. 735.

⁴⁵⁴ *Ibid.*

⁴⁵⁵ Azenha, Sónia; Peixoto, Bessa. «Suicídio, cultura e religião» in *Suicídio e Comportamentos Autolesivos dos Conceitos à Prática Clínica*. Lisboa, Editora Lidel, pp. 3.

*do indivíduo, cuja liberdade reside no poder supremo de decidir por si próprio acerca da sua vida e da sua morte.»*⁴⁵⁶.

A partir da Revolução Francesa, o Estado separou o seu compromisso com a conduta do suicida, tornando este um acto solitário sem importância para a comunidade; isolando o suicida, como expressão de um certo desprezo e afastamento da comunidade⁴⁵⁷.

No Iluminismo aumentou o afastamento entre a comunidade e o indivíduo e a explicação religiosa torna-se distante, perante a centralização do acto no Ser Humano, como consequência de determinadas circunstâncias sociais e psicológicas (de ordem emocional e individual)⁴⁵⁸. Este afastamento do indivíduo, traduzido pela desagregação dos laços entre a tradição, a religião e a evolução da sociedade é culminante na Revolução Industrial, o que levou ao aumento da taxa dos suicídios.

Mais tarde, Karl Menniger [1893-1990] observou que o suicídio é considerado um tabu relacionado com emoções profundamente reprimidas, visto que as pessoas não gostam de reflectir de modo sério e concreto sobre o tema.

Com Freud, o suicídio fica irremediavelmente ligado à sexualidade e à (in)satisfação de desejos. A partir da psicanálise o acto suicida é visto como um evento onde a pulsão de morte prevalece sobre a pulsão da vida, existindo uma luta incessante entre a vida e a morte, onde a última predomina. Ele analisa as causas do sofrimento, da instabilidade emocional e da dor através do conhecimento do mecanismo do aparelho da psique humana. A dor e o acto que está presente na experiência do suicídio tem como ponto de referência as vivências traumáticas do sujeito.

Contudo, só há pouco mais de um século é que o suicídio começou a ser estudado numa nova perspectiva. Abandonou-se o enfoque moral e acusatório, para se procurar apreender os motivos desta escolha, procurando entender o sentido da vida para os suicidas.

Nesta perspectiva, o existencialista Albert Camus [1913-1960] considerou que, em vez de se avaliar a responsabilidade moral de quem o pratica, se devem considerar as razões decisivas que se colocam para tentar compreender: *«o significado humano de tal tipo de*

⁴⁵⁶ *Ibid.*

⁴⁵⁷ *Ibid.*, p.16.

⁴⁵⁸ *Ibid.*

acção»⁴⁵⁹. Segundo o filósofo, é importante questionar-se sobre o sentido da vida, saber se ela merece ou não ser vivida, uma vez que, na ausência de razões para viver, existiriam as razões para morrer: *«para o homem, viver não é um simples facto, se a vida não se apresenta como valor, se fica sem sentido, deixaria de haver razão de viver: em tal circunstância (a verificar-se), a única decisão coerente, para o “ser de sentido” que é o homem, seria a de deixar de viver»*⁴⁶⁰. Esta visão é também partilhada por Émile Durkheim [1858-1917] no seu estudo clássico sobre o suicídio:

Afirmou-se por vezes que, em virtude da sua constituição psicológica, o homem só pode viver se ligar a um objectivo que o ultrapasse, e que lhe sobreviva e explicou-se este facto por uma necessidade que teríamos de não morrer totalmente. A vida só é tolerável se tiver uma razão de ser, se tiver um fim que faça com que valha a pena ser vivida. Ora, por si só, o indivíduo não constituiu um objectivo que justifique a actividade. Representa muito pouco. Não só está limitado no espaço como também no tempo. Portanto, quando não temos outro objectivo senão nós próprios, não podemos escapar à ideia segundo a qual nossos esforços estão finalmente destinados a serem aniquilados dado que nós seremos aniquilados. Mas esta aniquilação horroriza-nos. Nestas condições, não valia a pena ter coragem para viver, isto é, para agir e para lutar, dado que nada ficará deste sacrifício. Numa palavra, o estado de egoísmo estaria em contradição com a natureza humana e seria, por consequência, demasiado precário para ter possibilidades de durar.⁴⁶¹

Assim, partir de Durkheim o suicídio passou a ser considerado um fenómeno social, pelo que os novos estudos abordam as relações entre o sujeito e o quotidiano, pois é na rotina diária em sociedade que se forma o modo individual de organização interna:

A arte de viver quotidianamente reflecte a maneira como o individuo, vê a sua existência, atribuindo-lhe diferentes valores e sentidos. O quotidiano

⁴⁵⁹ Leite, António. «Suicídio» *Op. Cit.*, pp. 734-735.

⁴⁶⁰ Cabral, Roque «Suicídio» in *Enciclopédia Verbo Luso-Brasileira de Cultura*, Edição Século XXI, vol. 27, Lisboa, Editorial Verbo, 2003, pp. 736.

⁴⁶¹ Durkheim, Émile. *O Suicídio*. 4ª ed., Lisboa, Editorial Presença, 1987, pp. 201. Do original *Le suicide*: *«On a dit quelquefois que, en vertu de sa constitution psychologique, l'homme ne peut vivre s'il ne s'attache à un objet qui le dépasse et qui de lui survive, et on a donné pour raison de cette nécessité un besoin que nous aurions de ne pas périr tout entiers. La vie, dit-on, n'est tolérable que si on lui aperçoit quelque raison d'être, que si elle a un but et qui en vaille la peine. Or l'individu, pour son activité à lui seul, n'est pas une fin suffisante pour son activité. Il n'est pas seulement borné dans l'espace, il est étroitement limité dans le temps. Quand donc nous n'avons pas d'autre objectif que nous-mêmes, nous ne pouvons pas échapper à cette idée que nos efforts sont finalement destinés à se perdre dans le néant, puisque nous y devons rentrer. Dans ces conditions, on ne saurait avoir de courage à vivre, c'est-à-dire à agir et à lutter, puisque, de toute cette peine qu'on se donne, il ne doit rien rester. En un mot, l'état d'égoïsme serait en contradiction avec la nature humaine, et par suite, trop précaire pour avoir des chances de durer»* (Paris, Petit Bibliothèque Payot, 2009, pp. 241-242.

ultrapassa os limites da individualidade atingindo a dinâmica do convívio social, do colectivo, e as suas significativas inter-relações com o outro.⁴⁶²

Neste sentido, a ideia de morrer também pode criar uma tensão no sujeito:

O morrer corresponde a um ajuste de contas terrível, ao saldar da culpa, submetendo-se à expiação inevitável, já à vista. Mas, tanto o temor do ritual da morte (antecipado como delírio, ou repetido como obsessão no longo silêncio ou tédio) como o desespero do seu adiar, contribuem para a visão catastrófica do Eu-melancólico-no-mundo. O adiar do fim funesto abre um espaço vazio de vida, a preencher com conjecturas tenebrosas, cujo tema é o destino fatal que se espreita.⁴⁶³

Existiram muitos outros teóricos e filósofos que também abordaram o assunto sob diferentes perspectivas, como Alfred Adler [1870-1937], contemporâneo de Freud, que se notabilizou nas áreas da psicoterapia e da pedagogia. Nas suas teorias afastou-se de Freud ao eliminar qualquer determinação da libido no funcionamento psíquico. Aceitou inicialmente a busca pela perfeição social, como a principal motivação do indivíduo. Contudo, reconheceu a importância do recalamento no inconsciente. Mais tarde, agrupou as personalidades humanas com tendência a doença psíquica em três tipos: a da acção que leva à agressividade (ex.: sadismo, dependência química ou suicídio), a da submissão ou dependência (ex.: fobias, obsessões, histeria) e a da fuga ou evitação (ex.: tendências a psicoses). Ainda existe um quarto tipo, a dos socialmente úteis, onde se inclui o indivíduo saudável, que revela energia e interesse pela vida.⁴⁶⁴

Para Adler, o indivíduo procurava desenvolver o ser social, do qual surgiriam os sentimentos de amor, de ternura, de amizade e de solidariedade. Este impulso tinha de ser reforçado pelos pais e pela educação, para não se perder e esta seria a forma de criar empatia pelos outros. Por conseguinte, foi só no século XX, que o suicídio começou a ser visto como um pedido de socorro⁴⁶⁵.

⁴⁶² Marquetti, Fernanda Cristina; Milek, Glenda. «Percurso suicida: observação e análise de alterações no cotidiano do indivíduo com tentativas de suicídio» in *Revista de Terapias Ocupacionais*, Jan/Abr, n.º25, vol.1, 2014, pp. 18-26.

⁴⁶³ Vieira, António Bracinha. «Da morte e do morrer» in *Psicologia (Morte e Suicídio)*, *Revista da Associação Portuguesa de Psicologia*, vol. V, n.º 2, 1987, pp. 139-145.

⁴⁶⁴ <http://febrapsi.org.br/biografias/alfred-adler/>, Friedrich, Sónia Maria «Biografias – Alfred Adler», 2009. [Março 2015].

⁴⁶⁵ Howarth, Glennys; Leaman, Oliver. *Op. Cit.* pp. 477.

No que diz respeito ao suicídio na Literatura, esta permite ao Homem alcançar o substrato dos seres imaginários, para a partir desse lugar, compreender melhor os indivíduos reais, seus dilemas e complexidades, tudo incluído num contexto social e num tempo-espaço⁴⁶⁶.

Na Literatura Europeia muitas obras se tornaram famosas por causa do suicídio, como *Die Leiden des Jungen Werther*⁴⁶⁷ (*Os sofrimentos do jovem Werther*), 1774, de Goethe, ou *Anna Karenina*, 1877, de Léon Tolstói [1828-1910].

Salienta-se que a obra da autoria de Goethe originou a primeira onda de suicídios, na era Moderna. O escritor não escreveu o romance com o intuito de estimular o suicídio nalguns dos seus leitores, contudo este foi o primeiro fenómeno conhecido deste género e designou-se por *Werther-effekt*; onde, alguns jovens tal como na obra, se identificaram com a personagem principal, que se mata “por amor”. Este suicídio por imitação é especialmente elevado nos jovens, sobretudo nos mais vulneráveis.

Este comportamento normalmente, adquire maior expressão quando se trata de celebridades ou figuras públicas.

O escritor Thomas More [1477-1535] na sua obra *Utopia* (1516) faz a alusão a uma regulamentação do suicídio, facilitando-se este acto para os doentes incuráveis ou com dor contínua. O escritor explora os valores de uma nova sociedade, por ele idealizada, onde a responsabilidade individual se relaciona directamente com a comunidade e o cuidado desta em relação aos que padecem de doenças e sofrimento.

Guy de Maupassant [1850-1893] no seu conto *Promenade (Passeio)*, 1884, abordou o suicídio através da personagem do Senhor Leras, de quarenta anos, que cumpre a mesma entediada e enfadonha rotina profissional. Durante um passeio é abordado por prostitutas que o deixam abalado, bem como a visão de casais de namorados. Isto leva-o a reflectir sobre a sua vida pessoal, não encontrando nem sentido, nem emoção para o seu presente; vai então para um bosque e suicida-se⁴⁶⁸.

A Literatura, embora seja criadora de personagens fictícias, traz-nos sempre implícito a subjectividade do escritor e do leitor. Nela podemos observar características de

⁴⁶⁶ Pereira, José. «Literatura» in *Suicídio e Comportamentos Autolesivos dos Conceitos à Prática Clínica*. Lisboa, Lidel edições Técnicas, 2014, pp. 567-68.

⁴⁶⁷ Goethe, Johann, *Die Leiden des Jungen Werther*, 115, Germany, Hamburger Lesehefte Verlag, 2008.

⁴⁶⁸ Petry, Cassionei. «O suicídio na Literatura» in *Santa Cruz do Sul*, v. 37, n.º 62, jan-jun 2012, pp. 254-260.

peessoas com ideação suicida e assim ter uma possível identificação com as narrativas, a fim de pensar até mesmo em formas de prevenção em outros tipos de estudos. São também os tempos das crises de consciência, em que o mundo e a sua moral subvertida nas transportam, tendo sempre como sombra o ruir dos velhos alicerces, e uma sociedade feita de angústia, opressão e instabilidade⁴⁶⁹.

Desta forma, adianta-se que, para um suicida, o *devoir* e o seu «*Eu*» constituem uma só unidade. Assim, para a consciência de um suicida, a experiência vivida apresenta um valor, ou tomará consciência do fracasso ou a do sucesso. A situação invisível de que o suicida foge, ou que abandona, pode constituir a noção de fracasso em determinada área ou situação de vida. Isto é, o quotidiano não corre bem, e as noções de culpabilidade e de responsabilidade aumentam o peso desse fracasso. Por conseguinte, a morte solicitada desvaloriza a vida por meio do fracasso final, originando um estado depressivo, que se descreve como um cansaço de viver.

Por outro lado, também o sucesso pode ocupar uma consciência do suicida, quando o suicídio é sentido como um acto de vida e não como um acto de morte. Na maioria das vezes, a consciência suicida é ambivalente, ou seja, sente o sucesso e o fracasso em simultâneo⁴⁷⁰. Considera-se também que, apesar de ser um acto individual, podem existir suicídios duplos, suicídios em grupos organizados (ex.: seitas religiosas) e grupos suicidas. No caso de haver suicídios duplos pode consubstanciar-se na ideia que a morte em comum proporcionará uma união feliz depois de realizado o acto.

A pessoa que opta pelo suicídio ao exercer o «*direito de dispor da própria vida, escolhendo a hora da própria morte*»⁴⁷¹ revela uma «*ideia mais ampla: a da liberdade individual constantemente sufocada ou agredida*»⁴⁷². Actualmente, este fenómeno tem vindo a ser registado em ordem crescente, uma vez que elevou o número de doentes terminais ou com elevada incapacidade, que à revelia da família e das leis do Estado, exercem a sua liberdade de escolher a sua morte,

⁴⁶⁹ Brandão, João. *Suicídios famosos em Portugal*. 1ª ed., Colecção Heuris, Lisboa, Ed. Europress, 2007, pp. 8.

⁴⁷⁰ Moron, Pierre. *O suicídio*. s/ed., Mem-Martins, Publicações Europa América, 1977, pp. 101.

⁴⁷¹ Lopes-Cardoso, Álvaro. *O Direito de Morrer - Suicídio e Eutanásia*. s/ed, s/l., Círculo de Leitores, 1993, pp. 39.

⁴⁷² *Ibid.*

Um suicídio também nos faz tomar consciência de que podemos escolher a forma e a hora de nossa própria morte. Essa solução é extremamente terrificante, justamente por ser magnífica. Terrível, porque ele pode tomar-nos de assalto, levando-nos ao auto-extermínio, ainda que desejássemos lutar para que a vida fosse melhor, digna de ser vivida. É magnificamente sedutora, por fazer-nos crer que somos poderosos, como deuses, donos de nossa própria morte.⁴⁷³

Assim, verifica-se que perante determinadas situações problemáticas na vida, a pessoa suicida organiza o seu pensamento em direcção a uma única saída:

O suicídio, tal como o entendemos (acto voluntário e consciente, se é que a vontade não pressupõe sempre, e para o ser, consciente) resulta necessariamente duma escolha ponderada entre dois valores: a vida, o instinto da vida e o apego a ela; e a não-vida, concebida ou não uma existência ulterior.

Em determinado momento, e medidos na balança da análise intelectual, o valor não-vida terá pesado mais do que o valor vida.⁴⁷⁴

7.2.1 - Os suicídios de Stefan Zweig e Manuel Laranjeira

Émile Durkheim definia como suicídio anómico: «*aquele que surge quando um falhanço ou deslocamento dos valores sociais provoca a desorientação individual e um sentimento de falta de significado da vida*»⁴⁷⁵. Esta proposta concorda melhor com a insegurança e desorientação, resultante da perda de identidade sentida por Zweig (autor), que concretizou fisicamente o seu suicídio em Petrópolis no dia 22 de Fevereiro de 1942⁴⁷⁶, juntamente com a sua actual companheira Lotte: «*os seus corpos foram encontrados fundidos num abraço, rígidos e pálidos, deitados em duas camas de tamanho solteiro encostadas uma na noutra. Não se sabe se tomaram Veronal, Adalina ou morfina. O autor deixou, com intuito de explicar a sua decisão, uma carta com a epígrafe Declaração*⁴⁷⁷.

⁴⁷³ Toledo, J. *Dicionário de Suicidas Ilustres*. s/ed., Rio de Janeiro/São Paulo, Editora Record, 1999, pp. 9.

⁴⁷⁴ *Ibid.*, pp. 42.

⁴⁷⁵ Gramary, Adrian. “A tragédia de Stefan Zweig” in *Saúde Mental*, Vol. VII, n.º 5, 2005, pp. 43. http://www.saude-mental.net/pdf/vol7_rev5_leituras2.pdf [Acedido em Dezembro 2015].

⁴⁷⁶ Anexo XXVII – Fotografia 13. Campa de Stefan e Lotte Zweig em Petrópolis, pp. li. Müller, Hartmut. *Stefan Zweig*. Hamburg: Verlag, 2008, pp. 9.

⁴⁷⁷ Anexo XXVIII - Figura 14. Último documento escrito por Stefan Zweig antes da sua morte – Declaração. pp. lii, Dines, Alberto, *Op. Cit.*, pp. 512.

Este documento bem poderia servir como exemplificação deste tipo de acto referido por Durkheim:

Declaração:

Antes de deixar a vida por vontade própria, com a mente lúcida, imponho-me a última obrigação: dar um carinhoso agradecimento a este maravilhoso país, o Brasil, que propiciou a mim e à minha obra, tão gentil e hospitaleira guardada. Em cada dia aprendi a amar este país, mais e mais. Em parte alguma poderia reconstruir a minha vida agora que o mundo da minha língua está perdido e o meu lar espiritual, a Europa, autodestruído. Depois dos 60 anos são necessárias forças incomuns para começar de novo. Aquelas que possuo foram exauridas nestes longos anos de desamparadas peregrinações. Assim, em boa hora e conduta erecta achei melhor concluir uma vida na qual o labor intelectual foi a mais pura alegria e a liberdade pessoal o mais precioso bem sobre a terra. Saúdo a todos os meus amigos. Que lhes seja dado ver a aurora desta longa noite. Eu, demasiadamente impaciente, vou-me antes.

Stefan Zweig,

Petrópolis, 22/II/ 1942 ⁴⁷⁸

Esta *Declaração* de despedida é reveladora da verdadeira natureza da pessoa de Stefan Zweig, da sua sensibilidade extrema e a sua enorme humildade ao observar-se a si próprio, sabendo que já não tem forças para continuar, devido à sua natureza impaciente que entra em contradição com o seu corpo e as suas memórias. Demonstra também o seu reconhecimento pelo Brasil, pela hospitalidade do povo brasileiro, em detrimento da sua Pátria e do povo alemão.

Contudo, a frase «*em parte alguma poderia reconstruir a minha vida agora que o mundo da minha língua está perdido e o meu lar espiritual, a Europa, autodestruído*» é reveladora do profundo estado depressivo do escritor.

O facto de se sentir longe da sua Pátria – além de esta ter deixado de existir aquando a anexação da Áustria pelo III Reich – a morte dos seus amigos íntimos e mestres como Freud, a dificuldade de comunicar com os intelectuais neste exótico local que escolhera para viver (a língua era um entrave, pois só conseguia falar com um círculo restrito de pessoas), a doença e a passividade de Lotte (em oposição à personalidade de Friderike), os seus sessenta anos, contribuíram de certa forma para a decisão final.

⁴⁷⁸ Dines Alberto, *Op. Cit.*, pp. 513. (Tradução nossa).

Esta situação frágil, e também o estado de saúde de Lotte, a falta de capacidade de concentração no seu trabalho, aquele ambiente de Guerra sem fim à vista, bem como a falta dos seus livros, terão contribuído que Zweig tomasse esta atitude:

Chegaste ainda a ver-me em Ossinning, e após uma fase tranquila, a minha depressão agravou-se – sofria tanto que não conseguia concentrar-me no trabalho, e por fim com esta guerra, esta guerra sem um fim prenunciado. A mim agrada-me muito Petrópolis, contudo sinto a falta dos meus livros que necessito para o meu trabalho. Para conseguir ultrapassar isto tudo, eu estava já simplesmente cansado, e para a coitada da Lotte não foi fácil, acima de tudo devido ao seu estado de saúde, que não se encontrava no seu melhor.⁴⁷⁹

Além disso, a obra *Brasil, país do Futuro* foi mal compreendida pelo público brasileiro e isso tê-lo-á afectado demasiado:

Então aconteceu aquela desgraça do livro sobre o Brasil. Os brasileiros o acharam muito ruim e um jornal chegou mesmo a dizer que «dá para imaginar que foi escrito por um inimigo do Brasil». No exterior, murmurava-se que teria recebido ajuda do governo para escrevê-lo. O fato é que, de repente, foi abandonado pelos círculos que o adoravam. Até pessoas como o diplomata e o poeta Ribeiro Couto afastaram-se dele. Isso magoou muito.⁴⁸⁰

Embora tenha tido sempre a facilidade de comunicar entre intelectuais com diferentes opiniões e opções de vida, na Europa ele sentia que se movimentava entre iguais. Neste estranho país:

não tem escolha, rebaixado ao status de celebridade decadente, agora arrivista. Imaginava-se na mesma Gemeinschaft vienense, onde a mordacidade era contida pela civilidade, rivalidades e idiossincrasias controladas pela compostura. [...] No Brasil, não sabe onde pisa, desconhece códigos para ser admitido e aceito. Não percebeu que os grupelhos armam-se em função da possibilidade de alcançar o poder. Basta um erro de cálculo para se cair na engrenagem errada, com erros irreparáveis. Sutileza da “cordialidade de pavio curto”.⁴⁸¹

⁴⁷⁹ Matuschek, Oliver. «*Du hast mich noch in Ossining gesehen, und nach einer guten und ruhigen Phase verschlimmerte sich meine Depression- ich litt so sehr, dass ich mich nicht mehr auf meine Arbeit konzentrieren konnte, und schließlich dieser Krieg, dieser nicht enden wollende Krieg (...). Ich mochte zwar Petropolis gern, vermisste hier jedoch die Bücher, die ich für meine Arbeit brauchte (...). Um all dies zu ertragen, war ich einfach zu schwach, und die arme Lotte hatte es nicht leicht mit mir, vor allem, weil es mit ihrer Gesundheit nicht zum Besten stand*» in: Stefan Zweig: *Drei Leben Eine Biographie*. Frankfurt: Verlag, 2006, pp. 357. (Tradução nossa).

⁴⁸⁰ Depoimento escrito de Cahn a Friderike 6/5/1944 *Apud* Dines, Alberto, *Op. Cit.* pp. 386.

⁴⁸¹ Dines, Alberto. *Op. Cit.* pp. 388.

Assim, apesar de a sua obra vender muitos exemplares e ter um imenso público fiel, este não tem capacidade de se mover em prol do escritor. A única solução foi o isolamento social, ficando circunscrito ao círculo de intelectuais judeus, que estavam exilados como ele. A sua fiel atitude de nunca responder às críticas negativas, não gerou a resposta como na Europa; no Brasil, sentiu-se mais vulnerável. Uma vez que estava longe dos seus amigos que o apoiavam nesses momentos, e com a guerra ser impossível viajar pelos países de uma forma segura.

Por outro lado, Zweig antes da sua morte, estaria interessado em fazer a biografia do inventor brasileiro Alberto Santos Dumont [1873-1932]⁴⁸². Este oficialmente morreria de ataque cardíaco, mas fontes do “Grand Hotel de la Plage” em Guarujá, no litoral do estado de São Paulo, onde permanecera instalado, confirmam que o encontraram enforcado com uma gravata. Porém, gera-se nova polémica e Zweig abandona este projecto da biografia.

De acordo com os testemunhos de amigos com quem falou nos seus últimos dias, e dos eventos a que compareceu, depreende-se que Zweig preparou o suicídio.

Ernst Feder, o seu amigo jornalista, na véspera da fatídica noite, reparou: «*no ar ausente de Stefan Zweig, parecia estar com o pensamento longe, bem como o ambiente sombrio da conversa.*»⁴⁸³. A estranheza do comportamento de Zweig, apesar de se saber que ele andava deprimido, o escritor perante os seus amigos mais íntimos não deixava transparecer as suas emoções. Daí que o amigo, teve: «*a péssima intuição de que o escritor poderia cometer o suicídio, registrada por Ernst Feder, em seu diário na manhã do dia 23/2/1942, confirmar-se-ia, em questão de horas como terrível verdade*»⁴⁸⁴.

Contudo, sobre o suicídio de Lotte, não existem provas de que tenha dado o seu consentimento, pois não deixou nenhuma carta ou bilhete. No entanto, analisando a sua situação, a doença asmática que se agravava de ano para ano, a dificuldade de viver sozinha

⁴⁸² É considerado o pioneiro aeronauta brasileiro. De pai francês e mãe de ascendência portuguesa, foi o primeiro homem que voou com um aeroplano antes dos irmãos Wright. Interessou-se desde criança pela mecânica e foi para Paris em 1891, dedicando-se primeiro à construção de balões e dirigíveis, com os quais ganhou muitos prémios. Em 1906 levantou voo com o seu primeiro biplano, com um motor de 50 CV e, no ano seguinte iniciou a construção do monoplano *Demoiselle*, com o qual em 1909, atingiu a velocidade de 95 Km/h. In Lima, Emílio *et al. Op. Cit.* vol. 8, pp. 729.

⁴⁸³ Eckl, Marlen. «A flor do exílio» - A amizade de Stefan Zweig e Ernst Feder vista a partir do *Diário Brasileiro de Feder* (Trad. Kristina Michahelles) in *Webmosaica, Revista do Instituto Cultural Judaico Marc Chagall*, v. 4, nº 2, (jul-dez) 2012, pp. 61-70

⁴⁸⁴ *Ibid.*

sem o apoio de Zweig num país estranho, mais ainda a ideia que a guerra parecia estar a chegar ao continente sul-americano. Por outro lado, o seu amor por Zweig, e a compreensão do seu estado depressivo e os seus motivos para se suicidar, podem, em conjunto, ter influenciado a sua decisão de por termo à sua vida, aos trinta e três anos de idade.

Actualmente existe um leque de especialistas de diversas áreas, desde as ciências até as letras, que abordam os suicídios retratados nas obras de outros criadores. Um dos autores, Thomas Haenel, na sua obra *Suizid und Zweierbeziehung*, aborda vários suicídios todos praticados aos pares. Um destes exemplos é o do casal Zweig. Este texto refere ainda a frequência e o gosto com que Stefan Zweig abordava o suicídio nas suas obras:

É do conhecimento geral que Zweig se preocupou com o suicídio não apenas durante um período específico, mas durante toda a sua vida nas suas obras. Em 14 obras, este retrata personagens que abordaram ou cometeram o acto. Na sua maioria trata-se de gente jovem.⁴⁸⁵

Independentemente da quantidade de estudos sobre Zweig, a grande maioria apresenta discrepâncias relativamente à data da sua morte. Existem autores que consideram o dia 23 de Fevereiro⁴⁸⁶ e outros o dia 22 de Fevereiro⁴⁸⁷. Nesta dissertação vai ser considerada a data correcta - o dia 22 de Fevereiro - uma vez que se tem em conta a assinalada na Declaração manuscrita pelo autor, e a última carta que Zweig enviou a Friderike⁴⁸⁸, ambas assinadas e datadas a 22.II.1942 e não a certidão de óbito⁴⁸⁹. A maioria das obras que aborda o suicídio de Zweig não coloca o dia, somente o mês e o ano.

Ao contrário de Stefan Zweig, a morte de Manuel Laranjeira foi logo confirmada e declarada como causa da morte o suicídio por arma de fogo:

Na noite de quinta-feira última, cerca das 23 horas, faleceu o Dr. Manuel Laranjeira. Martirizado por horrível e desesperante sofrimento, o Dr.

⁴⁸⁵ Haenel, Thomas. «*Es ist auffallend, daß sich Zweig nicht nur in einer bestimmten Periode, sondern während seines ganzes Lebens in seinen Werken immer wieder mit dem Problem des Suizides beschäftigt hat./In 14 Werken schildert er Personen, die den Suizid ernsthaft erwägen oder ihn durchführen. Es sind durchwegs jüngere Menschen*» in; *Suizid und Zweierbeziehung* 1ª ed., Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 2001, pp. 28.

⁴⁸⁶ Por exemplo a obra: Campos, Viriato. *Sobre Stefan Zweig e as suas obras "Brasil" e "Magalhães"*. s/ed., Odivelas, Europress, 1986.

⁴⁸⁷ Por exemplo a obra de Alberto Dines acima citada; Silva, Dionísio. *Lotte & Zweig*, 1ª reimpressão, São Paulo, Texto Editores (Leya), 2012; Seksik, Lauret. *Vorgefühl der Nahen Nach*. 1. auflage, München, Karl Blessing Verlag, 2011.

⁴⁸⁸ Beck, Knut *et al.* *Stefan Zweig, Briefe, 1932-1942*. 1ª ed., Frankfurt am Main, S. Fischer Verlag, 1995, pp. 344.

⁴⁸⁹ Dines, Alberto. *Op. Cit.*, pp. 483-487.

Manuel Laranjeira pôs termos à existência, desfechando um tiro de revólver na cabeça!

O trágico desenlace desse drama acidentado da vida de Manuel Laranjeira deixou nos seus amigos uma nota contrastadora de uma tremenda catástrofe.

É indizível o espírito de consternação e lancinante mágoa que a todos foi transmitido. (*in Gazeta de Espinho*, 25/2/1912)⁴⁹⁰

As motivações no caso do médico Laranjeira prendem-se mais com problemas de saúde:

sofria de tuberculose que provavelmente acabaria por vitimá-lo em pouco tempo, como aconteceu com os pais, o seu irmão e outros familiares, se não se tivesse suicidado. Sofria também acentuadamente de tabes, doença que se caracteriza por uma ataxia progressiva dos membros locomotores. Encontram-se ainda nos seus escritos referências à sífilis.⁴⁹¹

Apoiando esta teoria para o seu suicídio encontra-se o Dr. Flávio Laranjeira (neto) que, em entrevista, referiu que os motivos para o seu acto residem nas «doenças de que padecia, que sabia incuráveis. Que lhe afectaram de forma marcante o corpo e o espírito». Ainda mencionou as seguintes frases do seu avô: «“Morte não vás tão depressa que ainda te não vivi!” [...] “Mas não me assusta a morte só me assusta ter tido tanta fé, na vida injusta e não saber sequer para que a vivi!”. “Isto há-dê acabar mal decididamente, porque de dia para dia, me sinto mais derrotado, mais inútil.»⁴⁹².

7.3 - As Representações da Morte nas obras

Zweig chegou a discutir o assunto do suicídio com vários amigos seus, um dos quais Freud. Para este: «o suicídio não é nada mais que uma saída, uma acção, um término de conflitos

⁴⁹⁰ Brandão, José. *Suicídios famosos em Portugal*. 1ª ed., Lisboa, Europress, 2007, pp.63.

⁴⁹¹ *Ibid.*, pp. 65

⁴⁹² Anexo XXIX – Figura 15. Entrevista realizada ao Dr. Flávio Laranjeira (neto do escritor Manuel Laranjeira), no dia 8/11/2016 em Espinho, pp. liiii.

*psíquicos e o de que se trata é de explicar o carácter do acto e como o suicida leva a termo a resistência contra o acto suicida»*⁴⁹³.

Salienta-se ainda o facto de o escritor ter tido proximidade com o tema da morte pelo suicídio, não só pela leitura de obras clássicas, como também pelo elevado número de suicídios reais de que ia tendo conhecimento, ainda quando vivia na Áustria:

A morte fascinava os austríacos. Com 31 anos, quatro anos antes de morrer, Mozart escrevia ao pai, Leopold, que a “morte é o verdadeiro objectivo de nossa existência [...] a chave para a felicidade”. Todavia, nenhum vienense excedeu a Franz Schubert na fascinação pela *Parca* e poucos conviveram com ela de forma tão intensa e por tanto tempo. Os *Lieder* sobre a morte que escreveu, antes de saber que estava com sífilis, faziam parte da cultura da época, ideias iluministas no diapasão romântico, reacção panteísta e sublimada ao catolicismo católico.⁴⁹⁴

Na Viena finissecular a prática do suicídio era um acto comum, como solução ao sentimento de desespero e à falta de perspectivas de vida. Durkheim, no seu estudo sobre o suicídio, colocava a Áustria entre os países com uma taxa de suicídio baixa. No entanto, o suicídio era praticado com elevada frequência na alta burguesia vienense, o que levou a que a Sociedade Psicanalítica, na época dirigida por Alfred Adler [1870-1937] realizasse um simpósio sobre este problema da sociedade em 1910⁴⁹⁵.

Alguns dos amigos de Zweig gostavam de debater assuntos relacionados com a morte, como Joseph Roth⁴⁹⁶ e Hugo Hoffmannsthal. O próprio escritor, nas suas memórias, recordou os grandiosos enterros e os cadáveres. Vários dos seus compatriotas optaram pelo suicídio, como resolução dos seus problemas, independentemente da natureza destes: Franz von Hoffmannsthal e Lili Schnitzler, Ludwig Boltzmann [1844-1906], Egon Friedell [1878-1938], Joseph Roth e Otto Weininger [1880-1903]⁴⁹⁷.

⁴⁹³ Freud, Sigmund. *Luto e Melancolia*. (1917). Apud. *Obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. (VVAA), Edição Standart Brasileira, vol. XIV. Rio de Janeiro, Imago, 1976, pp. 284.

⁴⁹⁴ Dines, Alberto. *Op.Cit.* pp. 83.

⁴⁹⁵ *Ibid.*, pp. 83.

⁴⁹⁶ Este escritor austríaco no exílio escreveu seis novelas, onde evidencia a nostalgia pelo passado (*Die Kapuzinergruft*, 1938) (*O túmulo Capuchinho*). A sua situação de exílio foi-se tornando cada vez mais penosa pelo que, em total pobreza, alcoólatra, nostálgico, deprimido, é internado num Hospital para indigentes, em Paris. Suicidou-se em 1939 ingerindo álcool até à morte. In Toledo, J. *Op. Cit.* pp. 285-286.

⁴⁹⁷ Dines, Alberto. *Op.Cit.* pp.84-86

Assim, Zweig aceitava, sem preconceitos, a ideia do suicídio, sugerindo que o acto é uma forma honrosa de colocar um final a um conflito interior.

A obra *Brief einer Unbekannten* (*Carta de uma Desconhecida*) evidencia o mesmo fundamento proposto por Émile Durkheim para o acto da protagonista, se bem que não explicita a causa da morte (se doença ou suicídio). O facto é que, após a morte da sua criança, já não possuía estímulo para viver:

Penso estar com febre, talvez também com gripe que furtiva anda agora de porta em porta e talvez fosse bom porque ia na companhia de meu filho e não teria de atentar contra mim. Às vezes vejo tudo negro, talvez nem seja capaz de levar esta carta até ao fim, mas quero reunir todas as minhas forças para uma vez, apenas esta, te falar, meu amor que jamais me reconheceste.⁴⁹⁸

Nas novelas analisadas, o suicídio só se concretiza de facto em *Der Amokläufer* (*Amok*), como solução para uma situação que a personagem do médico pensava que não conseguiria resolver. Na obra *Angst* (*O Medo*), o suicídio não se concretiza apesar de, no desenvolvimento da narrativa, o leitor seja levado a pensar que a protagonista não teria outra solução para o problema em que se encontrava. O desfecho vai inverter a situação e resolver o gigantesco drama da personagem, só com a simples verdade, deixando uma mensagem positiva quanto às possibilidades da compreensão mútua entre um casal. Provavelmente um desfecho contrário ao que socialmente aconteceria com frequência em Viena, na época em que escreveu a novela. Já em *Vierundzwanzig Stunden aus dem Leben einer Frau* (*Vinte e quatro horas na vida de uma mulher*), o acto não surge directamente como episódio interior à narrativa, mas através de uma informação extra-diegética de que o jovem jogador havia se suicidado. Na obra regista-se o termo «*figura de suicida*»⁴⁹⁹, aludindo ao futuro do jogador.

Salienta-se ainda que, as formas de atingir o estado de desorientação que leva o sujeito a cometer o acto podem ser diferentes. No caso das obras em análise, Zweig, abordou a forma natural de perda de afecto, uma desorientação emocional profunda, mas sem o vício de drogas ou anti-depressivos em *Brief einer Unbekannten* (*Carta de uma desconhecida*); os diferentes sintomas do medo (ansiedade, pânico, sobressalto, nervosismo) perante a

⁴⁹⁸ Zweig, S. *Carta de uma desconhecida*. *Op. Cit.*, pp. 9-10. Do original *Brief einer Unbekannten*: «*Ich glaube, ich habe Fieber, vielleicht auch schon die Grippe [...] Du mich nie erkannt*». pp. 12-13.

⁴⁹⁹ Zweig, Stefan. *Vinte e quatro horas na vida de uma mulher*. *Op. Cit.* pp. 46.

descoberta de uma infidelidade em *Angst (O Medo)*, no caso de *Der Amokläufer (Amok)*, o estado de loucura temporário.

Ambos escritores referem o uso de fármacos. Em Zweig a «*morfina*»⁵⁰⁰ para atenuar a dor e o sofrimento antes da morte e o «*frasco azul*»⁵⁰¹, o veneno para praticar o suicídio. Em Manuel Laranjeira não existe a referência directa a medicamentos, mas recorre ao uso de vocábulos familiares associados, como «*envenenado*»⁵⁰².

No caso de Manuel Laranjeira, em *Dor Surda*, vai abordar a doença associado a um desgosto amoroso, numa jovem simples, humilde e sonhadora. O facto dela se sentir livre antes de morrer e afirmar que é preferível a morte à dor da doença, e aos encargos com o médico dificilmente suportados pela mãe. Isto traduz a preferência do escritor pelo suicídio em relação ao sofrimento.

Neste autor a alusão à morte também ocorre sob forma metafórica, conferindo subjectividade ao texto, aludindo às estações do ano e ao ciclo natural biológico, quando se refere à doença mortal de Maria: «- *Sempre o mesmo final – a vida: crescer, viver entre os incensos ou espinhos e murchar... amada ou calquinhada. Sim era natural. Depois da Primavera o Inverno...*»⁵⁰³. Porém, também confere um final trágico, pois ao longo da narrativa subentende-se que ela poderá morrer no Inverno, porém ela falece mais cedo, salientando-se uma perturbação do equilíbrio com a natureza.

A própria comparação que a personagem Maria faz da sua vida com a rosa dos caminhos - espezinhada por quem passa - revela a sua fragilidade, tanto ao nível físico, como emocional. Uma metáfora que transmite a humildade e a simplicidade, a pureza das flores de campo, que são efémeras, permanecem num ciclo das estações do ano.

Pelo contrário em Zweig, as rosas como metáfora que o romancista R. recebia todos os anos e colocava na jarra, transmitem a imagem da permanência pela continuidade, o cheiro, a beleza, sensações que para a protagonista da carta lhe valeram por toda a sua breve vida.

⁵⁰⁰ Zweig, Stefan. *Amok (O doido da Malásia)*. Op. Cit. pp. 81.

⁵⁰¹ Zweig, Stefan. *O Medo*. Op. Cit. pp. 61.

⁵⁰² Laranjeira, Manuel. *Diário Íntimo*. Op. Cit. pp. 307.

⁵⁰³ Laranjeira, Manuel. *Dor Surda*. Op. Cit. pp. 227.

A relação de interdependência da mãe em relação à filha, a preocupação progeneritora na perda do seu único amparo, pela doença mortal, pode-se transfigurar para a vida pessoal de Manuel Laranjeira, como ele contou numa carta ao seu amigo Amadeo de Souza-Cardoso:

Veja você qual é o meu lugar dentro da vida. Que eu saiba, você nem sequer arca com toda a responsabilidade de você mesmo. Lá está seu pai para responder por você, para lhe aplanar a estrada por onde tem de caminhar. Se eu não tivesse uma mãe e uma família (que, como você, em vez de me amarrar a esta quietude, me estimulasse) você veria o que é uma energia de plebeu, o que é uma força temperada na própria vida, o que é uma fé indestrutível.⁵⁰⁴

Atendendo aos conhecimentos de psicologia e à literatura do *eu*, a morte nas novelas de Zweig, exceptuando os casos em que ocorre a morte física da personagem – *Brief einer Unbekannten* (*Carta de uma desconhecida*) e *Der Amokläufer* (*Amok*) – pode-se sugerir uma morte psicológica, uma passagem para uma nova etapa de vida. Em *Angst* (*O Medo*), Irene renasce depois da *catarsis* física da afirmação da culpa e do perdão do marido, como se morresse - «Ela ouvia, como vindas do longínquo distante infinito, aquelas palavras que lhe soavam surdamente nos ouvidos e que não compreendia. [...] Quando saiu do seu desmaio reconheceu, confusamente [...] depois mergulhou nas trevas do sono sem pesadelos [...]»⁵⁰⁵, e voltasse a nascer - «Quando abriu os olhos, na manhã seguinte, já havia luz no quarto. Sentiu em si uma claridade; já não havia nuvens diante dos seus olhos e um sangue tranquilo corria-lhe pelas veias»⁵⁰⁶. Destaca-se o valor simbólico do sangue, que significa: «todos os valores solidários do fogo, do calor e da vida que têm parentesco com o Sol. A estes valores associa-se tudo o que é belo, nobre, generoso, elevado. O sangue é universalmente considerado como veículo da vida. [...] Por vezes é tomado como princípio de geração»⁵⁰⁷.

Em *Vierundzwanzig Stunden aus dem Leben einer Frau* (*Vinte e quatro horas na vida de uma mulher*), também a protagonista sente uma morte psicológica, pois deixa de viver o presente, vive-o na sombra, com medo de ser identificada pelo episódio vivido no passado: «Sente-se a morte aproximando-se, a sua sombra cai negra no caminho, as coisas

⁵⁰⁴ «Carta a Amadeo de Souza-Cardoso, 7 de Outubro de 1906» in *Cartas. Op. Cit.* pp. 403.

⁵⁰⁵ Zweig, Stefan. *Op. Cit.* pp. 65 Do original *Angst*: «Sie hörte dumpf aus einer unendlichen Ferne Worte, die nah klangen, und verstand sie doch nicht. [...] traumlosen Schlaf». pp. 119-120.

⁵⁰⁶ *Ibid.* Do original *Angst*: «Als sie am nächsten Morgen die Augen aufschlug, war es schon hell im Zimmer. [...] eigene Blut». pp. 120.

⁵⁰⁷ Chevalier, J.; Gheerbrant, A. *Op.cit.*, pp. 584.

tornam-se menos vivas, deixaram de nos tocar profundamente e perdem muito do seu poder»⁵⁰⁸. E o poder do seu testemunho a alguém que a compreende, fá-la ressurgir para a vida: «Quando defendeu Madame Henriette [...] fiquei-lhe grata por, pela primeira vez, me ter sentido igualmente apoiada.[...]A pedra foi então deslocada do meu coração, ficando assente com todo o peso sobre o meu passado, impedindo-o de ressuscitar uma vez mais»⁵⁰⁹.

A subjectividade também pode ser observada pela expressão das emoções, como na novela *Angst (O Medo)*, em que a personagem promove as alterações e disparidades no seu comportamento, assim como a dissimulação para melhor integração no mundo social e sua percepção de uma outra mulher dentro de si:

A música, ao lado, tentava-a e infiltrava-se-lhe na pele excitada. O baile começou e, sem dar por isso, rodopiava já. Dançou como nunca dançara. O movimento libertava-a de toda a opressão, o ritmo apoderava-se-lhe dos membros e dava ao seu corpo flexões ardentes. Quando os instrumentos se calavam, o silêncio tornava-se-lhe doloroso, pois nesses intervalos pensava, lembrava-se «daquilo» [...] Sempre dançara mediocrementemente, demasiado calma, demasiado reflectida, demasiado prudente nos seus movimentos, mas a embriaguez de ter adquirido a alegria fazia-a passar, nesse serão, por cima de quaisquer barreiras.⁵¹⁰

De certo modo, esta obra valida o que António Damásio [n.1944] sugestionou, ao abordar o «entusiasmo» e o «desencorajamento»:

Duas emoções que podem ser activadas por uma série de circunstâncias factuais da vida de um indivíduo, mas que também podem ser devidas a estados internos como a doença e a fadiga. Ainda mais do que no caso de outras emoções, o estímulo emocionalmente competente das emoções de fundo pode funcionar de forma encoberta, desencadeando a emoção sem que nos apercebamos da sua presença. Essas emoções podem ser desencadeadas quando reflectimos sobre uma situação que já aconteceu ou quando pensamos numa situação que é ainda uma mera possibilidade.⁵¹¹

⁵⁰⁸ Zweig, Stefan. *Vinte e quatro horas na vida de uma mulher*. Op. Cit. pp. 96. Do original *Vierundzwanzig Stunden aus dem Leben einer Frau*: «Man spürt den Tod näher herankommen, sein Schatten fällt schwarz über den weg, [...] gefährlichen Gewalt». pp. 187-188.

⁵⁰⁹ *Ibid.* Do original *Vierundzwanzig Stunden aus dem Leben einer Frau*: «Als Sie Madame Henriette verteidigten und leidenschaftlich sagten, [...] noch einmal aufersteht». pp. 188.

⁵¹⁰ Zweig, Stefan. *O Medo*. Op. Cit. pp. 27. Do original *Angst*: «Nebenan lockte Musik und drang ihr tief unter die brennende Haut. [...] Hemmungen». pp. 46-47.

⁵¹¹ Damásio, António. *O Livro da Consciência – A Construção do Cérebro Consciente*. Coleção Temas e Debates, 1ª ed., Maia, Circulo de Leitores, 2010, pp. 161.

Isto também pode ser verificado em *Dor Surda* de Laranjeira, quando a mãe se preocupa com a saúde da filha, pelo marido ter morrido de tuberculose: «A mãe acanseirava-se por ela. Um pavor surdo a trazia em assíduos cuidados. É que a moça tinha uma cor de cera virgem com rosetas roxas. Ela tremia de uma terrível verdade. É que o marido morrerá-lhe tísico.»⁵¹².

O que António Damásio aborda em termos de um pensamento pode desencadear uma determinada emoção, que confirma o sentimento de tédio e tristeza em Manuel Laranjeira e o estado depressivo de Stefan Zweig.

Ainda devemos ter em conta que, a parte oculta do consciente da pessoa tem existência própria e só se revela mediante situações extremas, ou então a partir do isolamento e da reflexão sobre as atitudes e as causas para determinadas acções e pensamentos. Estes elementos ocultos aos outros podem ser percebidos pelo sujeito, como a narradora acima aludiu, e estes desencadearem uma crise interior do indivíduo:

O consciente colectivo são os arquétipos que existem sempre e *a priori*. [...] Empiricamente, os arquétipos que se caracterizam mais nitidamente são aqueles que mais frequente e intensamente influenciam ou perturbam o eu. São eles a sombra, a *anima* e o *animus*. [...] A sombra constitui um problema de ordem moral que desafia a personalidade do eu como um todo, pois ninguém é capaz de tomar consciência da sombra sem despender energias morais. [...] Uma pesquisa mais acurada dos traços obscuros do carácter, isto é, das inferioridades do indivíduo que constituem a sombra, mostra-nos que esses traços possuem uma natureza emocional, uma certa autonomia e, conseqüentemente, são de tipo obsessivo, ou melhor, possessivo. A emoção, com efeito, não é uma actividade, mas um evento que sucede a um indivíduo. ⁵¹³.

No geral das obras aqui abordadas, são reveladas situações e circunstâncias diferentes que desencadeiam emoções e determinados sentimentos, que vão inspirar certas acções ambíguas por parte dos protagonistas. De acordo com Damásio, no nosso cérebro as emoções são despoletadas de uma forma singular:

Como são desencadeadas as emoções? De uma forma muito simples, por imagens de objectos ou acontecimentos que estão realmente a ter lugar ou que, tendo ocorrido no passado, estão agora a ser evocadas. A situação em que nos encontramos é importante para o aparelho emocional. Podemos estar a viver uma cena da nossa vida e a reagir a uma actuação musical, ou à presença de um amigo; ou podemos estar sozinhos e a recordar uma

⁵¹² Laranjeira, Manuel. *Dor Surda*. *Op.Cit.* pp. 223.

⁵¹³ Jung, C.G. *Op. Cit.*, pp. 6-7.

conversa que nos deixou perturbados na véspera. Quer sejam «ao vivo», reconstruídas a partir da memória, ou criadas de raiz na imaginação, as imagens iniciam uma cadeia de fenómenos. Os sinais das imagens processadas são disponibilizados a várias regiões do cérebro. Algumas dessas regiões dedicam-se à linguagem, outras ao movimento, outras ainda às manipulações que constituem o raciocínio. A actividade em qualquer uma dessas regiões leva a uma série variada de reacções: palavras com as quais se pode classificar determinado objecto; evocações rápidas de outras imagens que nos permitem concluir algo sobre um objecto, etc. É de salientar que as imagens que representam determinado objecto também chegam a regiões capazes de desencadear tipos específicos de reacções emocionais em cadeia.⁵¹⁴.

Qualquer um dos protagonistas nas novelas de Zweig revela um profundo conhecimento dos vários níveis do «Eu» e de todas as suas facetas, pois descrevem bem as suas projecções, ou seja, a forma como aparecem à superfície e tornam-se reais, antecipando as propostas das novas Ciências Cognitivas. Ainda de acordo com aquele autor:

Entre os muitos níveis do eu, os mais complexos tendem a encobrir os mais simples, dominando a nossa mente com uma exuberante demonstração de conhecimento. Todavia, podemos tentar ultrapassar esse encobrimento natural e dar bom uso a toda essa complexidade. Como? Solicitando aos níveis mais complexos do eu que observem o que se passa com os mais simples. Trata-se de um exercício difícil que acarreta alguns riscos. A introspecção, como já vimos, pode fornecer informações enganadoras. No entanto, esse é um risco que vale a pena correr, uma vez que a introspecção nos garante a única visão directa daquilo que pretendemos explicar. [...] É curioso notar que a introspecção se torna numa tradução, no interior da mente, de um processo em que os cérebros complexos estão envolvidos desde há muito na evolução: falar consigo próprios, tanto literalmente como através da linguagem da actividade neural.

Olhemos, então para o interior da nossa mente consciente e tentemos observar o aspecto da mente, no fundo das suas texturas e sucessivas camadas, livre do fardo da identidade, do passado vivido e do futuro antecipado, a mente consciente do momento e no momento.⁵¹⁵.

Destaca-se ainda a importância da mudança social do estatuto de mulher bem casada para o de mulher traída, onde parece que o seu mundo, o seu círculo de amigos, sabem mais do que demonstram na sua presença. Em Zweig, *Angst (O Medo)*, *Vierundzwanzig Stunden aus dem Leben einer Frau (Vinte e quatro horas na vida de uma mulher)* e *Brief einer Unbekannten (Carta de uma desconhecida)* focam o universo social vienense da época e a

⁵¹⁴ Damásio, António. *Op. Cit.*, pp. 145-146.

⁵¹⁵ *Ibid.*, pp. 232

importância de se estar inserido nele. É certo que as emoções sociais podem ter aprofundado uma crise já existente nas personagens, pois segundo Damásio:

Os exemplos das principais emoções sociais justificam facilmente a denominação: compaixão, embaraço, vergonha, culpa, desprezo, ciúme, inveja, orgulho, admiração. Com efeito, estas emoções são desencadeadas em situações sociais e desempenham garantidamente papéis de destaque na vida dos grupos sociais. [...] Necessitam de um estímulo emocionalmente competente; dependem de zonas de activação específicas; são constituídas por programas de acção complexos que envolvem o corpo; e são apreendidas pelo sujeito sob a forma de sentimentos: Existem, todavia, algumas diferenças dignas de nota. A maioria das emoções sociais é de criação evolutiva recente e algumas poderão ser exclusivamente humanas. Parece ser o caso da admiração e do tipo de compaixão que se concentra no sofrimento mental e social dos outros em vez de se limitar à dor física.⁵¹⁶

Estas emoções sociais também podem ser verificadas em Manuel Laranjeira, quando a protagonista se sente desprezada por Carlos, e pela distância sentimental que existe entre ela e a mãe, que não compreende a dor emocional dela, sua filha.

Em *Der Amokläufer* (*Amok*), a angústia e a dor vivida até ao limite da exaustão, leva a pensar no suicídio, pois não descortina uma solução para a direcção dos acontecimentos. O protagonista não sabe é como sair desta orientação que traçou para a sua vida. Para conseguir sair deste labirinto começa por reflectir em todas as hipóteses de salvamento da senhora inglesa. Faz uma análise crítica de si próprio, aumentando a subjectividade do texto:

Não tinha outra ideia, e voltei para o hotel...pensando no compartimento esquerdo da minha mala onde guardava a arma...só tinha esta ideia. Porque não me matei? Juro-lhe que não foi por cobardia...isso era até, para mim uma libertação...puxar o aço frio do gatilho... mas como lhe hei-de explicar?... Senti que tinha ainda um dever a cumprir..., esse sim, esse dever de assistência, esse inexorável dever... Só o pensar que ela podia ter precisão de mim, me enlouquecia... [...]
Ah! Como eu sofro ao pensar no precioso tempo gasto inutilmente, na louca precipitação que me tinha feito perder horas oportunas!...Horas inteiras, sim, durante horas, juro-lhe dei centenas de passos no meu quarto, martirizando o cérebro, à procura da maneira de me aproximar dela, reparando as minhas faltas, socorrendo-a... mas tinha a certeza de que me não deixaria entrar em sua casa.⁵¹⁷

⁵¹⁶ *Ibid.*, pp. 161.

⁵¹⁷ Zweig, Stefan. *Amok (O Doido da Malásia)*. Op. Cit. pp. 70. Do original *Der Amokläufer*: «*Ich dachte an nichts anderes, und mit diesem Gedanken ging ich auch heim...nur mit diesem Gedanken an das Schubfach links im Kasten, wo mein Revolver lag...nur mit diesem einen Gedanken. [...] denn daß sie mich nicht mehr vorlassen würde in ihren Haus, das war gewiß*». pp. 68-69.

Em ambos escritores a morte é recorrente nas respectivas obras, quer directamente através da utilização de termos representativos da morte, como a doença, a cor branca, quer indirectamente, como o sugestionado pelo narrador em *Der Amokläufer* (*Amok*), no final da novela.

Um registo importante para aumento da subjectividade é a descrição do sonho em *Angst* (*O Medo*), onde a personagem vivencia os seus medos e não consegue vencer a adversária que a insulta e agride fisicamente:

Naquela noite teve um sonho doloroso. Entrara numa sala alta e clara, onde havia uma música estranha e confusão de cores e gente em movimento; um rapaz, que julgava conhecer, sem contudo poder dar o nome ao seu rosto, conseguiu chegar junto dela, tomou-lhe o braço e fê-la dançar. [...] Ela parou, a música também; as luzes apagaram-se; as paredes reapareceram em frente sinistras e negras; o seu par havia desaparecido. «Restitui-mo, ladra!» berrou a horrível mulher [...] lutaram, mas a mulher era mais forte, arrancou-lhe o colar de pérolas e metade do vestido, pondo-lhe a nu os braços e os seios, dos quais pendiam farrapos. [...] Deu um salto para o lado e lançou-se, delirante para o espaço; a outra foi em sua perseguição, e ambas galopavam na noite, pelas ruas silenciosas, sob as luzes trémulas dos candeeiros. [...] «Socorro!», gritou Irene. «Socorro!».⁵¹⁸

A introdução deste episódio, com muitos elementos figurativos – música estranha, a dança, o envolvimento com o jovem, a nudez, a humilhação, a vergonha, a perseguição – alude à psicologia onírica, onde se postula: «*a existência de um desejo, de uma aspiração recalçada que se realiza e se exprime no sonho.*»⁵¹⁹.

Em Manuel Laranjeira, as crenças e a religião conferem um tipo diferente de subjectividade ao texto:

Ó Senhor! Para que ma deixaste crescer? Para ma levar tão moça, meu Deus? Antes ma roubaras quando tamanhinha! Eram agonias que me poupavas! [...] Arrastou-se de joelhos para uma imagem da Virgem da Agonia. Estendia os braços hirtos, os dedos crispados, numa súplica imensa.

⁵¹⁸ Zweig, Stefan. *O Medo*. Op. Cit. pp. 29-31. Do original *Angst*: «*In dieser Nacht hatte sie einen drücken den Traum. Irgendeine fremde Musick rauschte, ein Saal war hell und hoch, [...] »Hilfe!« schrie sie auf » Hilfe!«*». pp. 49-53.

⁵¹⁹ Jung, Carl. *O Homem à descoberta da sua alma – estrutura e funcionamento do Inconsciente*. s/ed., Porto, Livraria Tavares Martins, 1962, pp. 301.

- Intercedei por mim, mãe de Deus! Mandai um raio da vossa Graça Divina e sarai-ma, consoladora dos aflitos! Vós que sois a Saúde dos enfermos não desprezeis a minha filha, Senhora! Se vós a esqueceis quem se há-de lembrar dela. Ela é inocente...⁵²⁰

Laranjeira, também transmite o conflito sobre a Religião, expressando a forma como o povo recorria à divindade para procurar apoio para resolução de problemas. Nesta novela ele apresenta as duas visões que existiam na época, a da mãe crente na solução divina e a da Maria:

É a lei! Mais vale assim do que andar a fadejar melancolias! Não chore, minha mãe! Tinha de ser um dia... A vida é um risco na areia, que um aguaceiro apaga sem se esperar... O soute também morre... cai uma folha, depois outra e outra e todas... Assim é connosco. Amarela uma ilusão, despega-se depois outra e outra... e morremos. Vai tanta distância da morte à vida como da vida à morte. Tudo o que nasce está sentenciado a morrer. Até o Sol há-de se apagar um dia. Uns vão novos, outros velhos. O cedro... Oh mas nem todos podemos ser cedros... Há flores que nasceram para só para ser calcadas...As rosas bravas! As rosas bravas...-quem gosta do perfume delas, quem? E eu sou como uma rosa brava que qualquer vento desfolha.⁵²¹

Maria oferece uma nova visão sobre a morte, em relação à perspectiva da mãe que representa as crenças do passado. Esta forma de pensar a morte (liberdade de escolher a morte ao sofrimento) aproxima-se do Modernismo e do Existencialismo. Porém na novela, a morte da jovem alude à perda destes novos valores, ainda não era o seu tempo desta corrente literária e cultural; mas, o Modernismo surgiria alguns anos mais tarde.

Ambos autores, Stefan Zweig e Manuel Laranjeira, apresentam vários elementos nas suas obras que remetem para os sentimentos, as emoções, os cenários e as imagens das suas vivências, conferindo subjectividade à narrativa.

⁵²⁰ Laranjeira, Manuel. *Dor Surda. Op.Cit.* pp. 224.

⁵²¹ *Ibid.*, pp. 234.

Capítulo 8 - Representações do «Eu» e Imagens da «Mulher»

A comparação dos autores no âmbito do universo feminino relaciona-se com a forma como os autores sentem o amor e se relacionam com o público feminino, bem como qual o peso destas nas suas vidas. Tendo em conta a suas formações e as sociedades nas quais se inserem.

8.1 - O Amor

O amor pode ser definido como o sentimento que nos impele para o objecto dos nossos desejos. Este, só pode ser vivido através de um esforço de posse de si, numa passagem da presença dispersa para a presença reencontrada; logo, o maior benefício do amor é levar-nos até à interioridade do espírito (interioridade pessoal). Esta é a base de uma das principais e antigas divisões do amor, o espiritual e o carnal, onde um é profundo, linear e íntimo, que só pode ser experimentado através de um compromisso que se projecta na totalidade, enquanto o outro é a busca de satisfações passageiras de forma descontínua.

O amor cortês teve as suas origens na bela lenda de amor e de morte, *Tristão e Isolda* (séc.XII), expressando-se como um amor vigilante e serviçal. A maioria da Literatura da Idade Média baseou-se nessa obra, «*quer na sua forma sublime, quer por ricochete, na sua forma gauloise. Dela deriva, em linha recta o Petrarquismo. Dele deriva a linguagem metafórica de [...] místicos posteriores de São Francisco de Assis a São João da Cruz.*»⁵²² Já o Renascimento foi a confluência de diversas correntes, a do mito medieval, do platonismo, da ortodoxia cristã e do cosmicíssimo pré-socrático.

O Romantismo reavivou o mito medieval de Tristão e Isolda, num plano novo, o místico:

Na unidade do Absoluto, na liberdade que o Ilimitado consente, não há lugar para inibições. Tudo é inocência no caminho da paixão, essa via de retorno ao Seio originário. O Amor realizado dos sentidos constitui a imagem do encontro e da coincidência com o Todo. Momentâneo, ele é a passagem à Eternidade; finito, ele é a promessa da Infinitude. A morte,

⁵²² Antunes, Manuel. «Amor» in Bigotte, J. *Enciclopédia Verbo Luso-Brasileira*, vol. 2, Lisboa/São Paulo, Editorial Verbo, 1997, pp. 583.

começo do definitivo, é apetecível como libertação dos obstáculos, como negação que condiciona a suprema afirmação.⁵²³

Neste ambiente em que o Amor e a Morte andam juntos, a densidade e a forte intensidade dos sentimentos transborda das obras para a realidade: «*tendo gerado um clima propício a “paixões fatais” e a suicídios (caso do Werther)*»⁵²⁴. No entanto, estes sentimentos chocaram com a realidade quotidiana e com o materialismo crescente, originando recalcamientos, hipocrisias de moralidade, neuroses, exhibições de comportamento, constituindo a essência do Amor no final do século XIX. Foi neste ambiente que surgiu a Psicanálise de Freud, que tenta explicar o Amor como instinto sexual de prazer ou líbido, sublimando-se em todas as realizações artísticas e culturais do Ser Humano.

Para classificar o Amor, o Homem moderno reproduziu uma escala das variantes relativas a este sentimento primordial. Deste modo, qualquer pessoa, actualmente, entende as diferentes distinções da ocorrência do sentimento: o amor maternal, amor filial, amor fraternal, amor romântico, amor conjugal, amor irreflectido ou à primeira vista (paixão), amor consumado (intimidade, paixão e compromisso), amor possessivo (monopolização da pessoa amada).

É sobretudo através das relações íntimas, que se estudam os fenómenos de atracção interpessoal que desencadeia o estado amoroso. Assim sendo, existem diferentes mecanismos para os diferentes tipos de vínculos entre os indivíduos; por outro lado, também a importância da sexualidade e da paixão nas relações é fundamental para separar os diferentes tipos de amor. Por isso, de acordo com Harold H. Kelley [1921-2003] os modelos de amor: «*consistem num conjunto articulado de noções a respeito das condições causais e da evolução temporal do amor, do modo como as tais condições afectam e são afectadas pela própria interacção e/ou pelos acontecimentos exteriores*»⁵²⁵. Por conseguinte, Kelley propõe que se distingam três grandes modelos: o amor passional, o amor pragmático e o amor altruísta, afirmando que a base do fundamento do primeiro é a necessidade do outro, do segundo é a confiança e a tolerância e no último, a preocupação e o cuidado com o outro.

Deste modo, seguindo Kelley, sugere-se que tanto em *Brief einer Unbekannten* (*Carta de uma Desconhecida*) como em *Dor Surda*, por se tratar de uma paixão que se

⁵²³ *Ibid.*, pp. 584.

⁵²⁴ *Ibid.*

⁵²⁵ Vala, Jorge; Monteiro, M. Benedicta. *Psicologia do Amor*. 1ª ed., Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1993, pp. 137.

iniciou na adolescência, se enquadra no amor passional; em *Angst (O Medo)*, onde a protagonista é infiel ao marido e sofre a chantagem de uma “desconhecida”, não conseguindo, contudo suportar o peso emocional que advém desta perseguição, pode ser inserido na categoria de amor pragmático; em *Amokläufer (Amok)*, por abordar um amor que se iniciou de forma passional mas - por que se direccionou para o salvamento da Senhora inglesa que recorreu ao aborto clandestino e negligente - se tornou um amor altruísta, considerando também os cuidados que o protagonista teve com a mesma no leito da morte.

Ainda se pode também verificar uma outra grande distinção. Em *Brief einer Unbekannten (Carta de uma Desconhecida)* e em *Dor Surda*, o amor, mesmo que seja consumado na primeira obra, é mais ingénuo e imaturo, do que em *Vierundzwanzig Stunden aus dem Leben einer Frau (Vinte e quatro horas na vida de uma mulher)*, *Angst (O Medo)* ou em *Amokläufer (Amok)*. Nestas, os protagonistas decidem a relação íntima, que não se concretiza em *Amokläufer (Amok)*, mas revelam um amor maduro, cujas relações são mais complexas, uma vez que a acção se associa a outras emoções, como a impotência, a impulsividade, a dissimulação, entre outras, que se podem verificar nestas novelas: «- Por amor de Deus... Que foi?... Engana-se!...- balbuciou Irene, tentando escapar-se de qualquer maneira»⁵²⁶; «Tinha-se esquecido de mim, assim como do juramento, assim como da palavra que me dera uns minutos antes»⁵²⁷; «No entanto, calei-me... calei-me por capricho e irritação. Senti que ela me olhava através do véu, que me fitava com o olhar provocante e imperioso e que me queria obrigar a falar»⁵²⁸.

Um outro registo bem revelador do universo feminino é a utilização de um véu pelas personagens femininas, em *Amokläufer (Amok)* e em *Angst (O Medo)*, por forma a esconderem o rosto, para não serem descobertas. O véu simboliza algo que está oculto, assim, segundo é colocado ou retirado significa o conhecimento (segredo) escondido ou revelado⁵²⁹.

O amor pode ser traduzido pela simbologia da flor utilizada na narrativa. O seu significado remete para a passividade, bem como para o efémero, a instabilidade, a evolução perpétua, o carácter efémero da natureza. Este elemento está presente registado em *Dor*

⁵²⁶ Zweig, Stefan. *O Medo. Op. Cit.* pp. 9. Do original *Angst: «Um Gottes willen ...was haben Sie... Sie irren sich... «stammelte Frau Irene und machte einen linkischen Versuch durchzuwischen».* pp. 12.

⁵²⁷ Zweig, Stefan. *Vinte e quatro horas na vida de uma mulher. Op. Cit.* pp. 92.

⁵²⁸ Zweig, Stefan. *Amok (O Doido da Malásia). Op. Cit.* pp. 39. Do original *Der Amokläufer: «Ich schweig zunächst. Schweig hartnäckig und erbittert. Ich spürte, daß sie mich ansah unter dem Schleier [...] hochmütigen, kalten Art».* pp. 35.

⁵²⁹ Chevalier, Jean; Gheerbrant, Alain. *Dicionário dos Símbolos. Op. Cit.* pp. 690.

Surda, na *Brief einer Unbekannten* (Carta de uma desconhecida), em *Vierundzwanzig Stunden aus dem Leben einer Frau* (Vinte e quatro horas na vida de uma mulher) e em *Angst* (O Medo).

8.2 - Família e maternidade

A família ou a relação do casal é um dos aspectos importantes no universo feminino. Desta forma, a sua definição pode abranger o conceito de uma forma restrita ou ampla. Entende-se por família o conjunto de todas as pessoas que vivem em comum sob o mesmo tecto, ou o conjunto de pessoas de relações de sangue, resultantes do vínculo do casamento, afinidade ou adopção⁵³⁰. Deste modo:

a família é histórica e socialmente, a primeira de todas as comunidades, porque mais espontânea e mais próxima dos homens concretos, e porque oriunda dos anseios e instintos mais intensos e profundos do ser humano. Os membros familiares, apesar de diferentes e portadores de uma individualidade própria, sentem-se pares de uma unidade moral, de tal forma que a felicidade ou a dor de um dos membros é sentida por todos os demais. O que normalmente os mobiliza para actos de entreatajuda e de solidariedade recíprocos.⁵³¹

Para analisar o tipo de família existente nas obras, em primeiro lugar, descrever a situação da maternidade, pois nas novelas *Brief einer Unbekannten* (Carta de uma desconhecida), *Der Amokläufer* (Amok), e *Angst* (O Medo), esta é referenciada de diferentes formas. Em *Brief einer Unbekannten* (Carta de uma Desconhecida) a personagem é mãe solteira e, apesar de se sentir excluída da sociedade, nunca se arrependeria da sua decisão por ter concebido por amor. No entanto, descreve bem a situação de tornar-se mãe num sistema de saúde e num meio/social discriminatórios:

por isso tive de ir para a maternidade. Aí onde apenas as pobres, as excluídas e esquecidas se arrastam na sua miséria, aí, no meio do rebotalho da miséria, aí foi dada à luz a criança, a tua criança. Aí, era de morrer: estranho, estranho, tudo era estranho, estranhas umas às outras as que arrastavam aí deixadas, a sós, cheias de ódio umas às outras, tocadas pela miséria, pela mesma dor no meio de uma enfermaria sombria, a tresandar a clorofórmio e a sangue, gritos e gemidos. Aquilo que a miséria tem de aguentar, a humilhação, [...] sofreu com o cinismo dos jovens médicos que com um sorriso irónico arredavam dos lençóis da cama das indefesas e as

⁵³⁰ VV. AA. *Dicionário da Língua Portuguesa*, Op. Cit., pp. 731.

⁵³¹ Hörster, Heinrich Ewald; Sottomayor, M. Clara; Pires, Manuel «Família» in *Enciclopédia Verbo Luso Brasileira de Cultura*, Edição Século XXI, vol. 11, Lisboa, Editorial Verbo, 1999, pp. 791-792.

apalpavam sob o falso rigor científico, sofri com a cobiça das enfermeiras – ai... aí se crucifica a vergonha de uma pessoa com o olhar e se flagela com a palavra. Apenas a papeleta com o nosso nome é o que resta de nós, porque o que está lá na cama é uma mera peça de carne a palpitar, tocadas por curiosas, objecto de apresentação a estudo - ai as mulheres não sabem, as mulheres que dão os filhos em casa do seu homem que as aguarda com ternura, não sabem o que é parir uma criança indefesa como numa bancada de laboratório.⁵³².

Em *Angst (O Medo)*, *Der Amokläufer (Amok)* e em *Vierundzwanzig Stunden aus dem Leben einer Frau (Vinte e quatro horas na vida de uma mulher)* a perspectiva sobre a maternidade tem outro sentido, pois ambas mulheres estão casadas há muito tempo e já não têm a visão romântica do início do casamento, nem da maternidade.

Na obra *Angst (O Medo)*, a protagonista está casada há oito anos tem dois filhos e uma governanta que apoia na gestão da casa; trata-se de uma família conservadora, em que o marido é o chefe da família. Num episódio sobre uma querela entre os filhos, o pai resolve-a demonstrando conhecimento do conflito emoção-razão e agindo de forma correcta para a formação da personalidade dos filhos. Em *Der Amokläufer (Amok)* a senhora inglesa realiza um aborto num sítio clandestino e acaba por falecer. Em *Vierundzwanzig Stunden aus dem Leben einer Frau (Vinte e quatro horas na vida de uma mulher)* a protagonista foi casada durante vinte e três anos, teve dois filhos e aos quarenta e dois ficou viúva. Dois anos mais tarde envolveu-se com o jovem jogador.

Em *Dor Surda* a jovem sonha casar e constituir família; é a sua única ambição. Porém, a sua paixão, Carlos, revela-se muito diferente do idealizado por ela; a disparidade de opinião sobre a orientação das suas vidas é um dos elementos que vai perturbar ainda mais o conflito interior desta personagem. Assim, para além do desgosto amoroso pela indiferença e o desprezo de Carlos, vê agravada a sua doença, incapacitando-a e levando-a à morte.

De um modo geral todo o Humano é um Ser social, que interage com o mundo envolvente assumindo certos comportamentos e atitudes como resposta à acção directa ou indirecta dos outros. Assim, quando um indivíduo surge diante de outros, estes procuram adquirir informações sobre ele: estas podem ser de carácter socioeconómico global ou simplesmente físico (pela aparência), mas interessam-se sobretudo pela forma como o indivíduo se apresenta, o que pensa sobre si e sobre eles.

⁵³² Zweig, S. *Carta de uma desconhecida*. Op. Cit., pp. 44-45. Do original *Brief einer Unbekannten: «Eine woche [...] so mußte ich in die Gebärklinik. Dort, [...] Schlachthaus der Scham.»* pp. 63-65.

Desta forma, quando uma pessoa está perante outra, no geral, há motivos que a levam a: «mobilizar os seus actos de modo a veicular para os outros impressões que interessa ao indivíduo veicular»⁵³³ de forma a ganhar a sua confiança ou, pelo contrário, afastar-se dela.

8.3 - Figuras femininas no universo epistolar

O universo narrativo das cartas vai dar-nos uma imagem do mundo das personagens, onde estão inseridas, como se relacionam com o seu ambiente e como enfrentam esse mundo. Assim:

a imagem é a representação de uma realidade cultural através da qual o indivíduo ou o grupo que a elaborou (ou que a partilha ou que a propaga) revelam e traduzem o espaço cultural e ideológico no qual se situam. O imaginário social a que nos referimos está marcado – vemo-lo – por uma profunda bipolaridade: identidade versus alteridade, em que a alteridade é encarada como termo oposto e complementar à identidade. [...] O imaginário que estudamos é o teatro, o lugar onde se exprimem, de forma imagética (assumamos o jogo de palavras), isto é, com a ajuda de imagens, de representação, as formas (a literatura entre outras) como uma sociedade se vê, se define, se sonha.⁵³⁴

Por conseguinte no *Diário Íntimo* de Manuel Laranjeira, o mundo feminino é observado através do registo dos encontros com Augusta e outras damas, dos seus pensamentos e emoções sobre a relação; é também visível pela linguagem popular e poética das palavras utilizadas e através da descrição dos comportamentos, pensamentos e emoções, por vezes num tom irónico: «A mãe tem uma cara feroz: há-de ser uma sogra tremenda. A pobre pequena, acompanhada daquela facínora espanta a mocidade que está como banqueiros. Deve deixar de andar acompanhada da mãe. A mãe compromete-a»⁵³⁵, «Anda alegre, despreocupada como se a vida lhe corresse placidamente, e apega-me um pouco

⁵³³ Goffman, Ervin. *A Apresentação do Eu na Vida de Todos os Dias*. (Trad. Miguel Serras Pereira), s/ed., Lisboa Relógio D'Água, 1993, pp. 14.

⁵³⁴ Pageaux, Daniel-Henri, «Da Imagética ao Imaginário» in *Compêndio de Literatura Comparada*. 1ª ed., (Trad. Rosário Monteiro) Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 2004, pp. 133-164.

⁵³⁵ Laranjeira, Manuel. *Diário Íntimo*. Op. Cit. pp. 256 - registo de 20 de Junho de 1908.

desse contentamento»⁵³⁶, «Vou inspeccionar as prostitutas. Com estas misérias da vida, como estas tragédias banais e quotidianas me arrepiam os nervos!»⁵³⁷.

No *Diário Íntimo*, Laranjeira também faz referencia as outras mulheres, como as prostitutas, a tuberculosa. Nestas o discurso modifica-se. O autor costuma ser cruel, crítico e mordaz em relação às atitudes e comportamentos da maioria das mulheres que cruzam na sua vida, porém com a tuberculosa o tom altera-se:

Vem hoje consultar-me uma rapariga do povo, criatura fina, delicada com certa fidalguia de inteligência e sobretudo do coração. Está tuberculosa, perdida. [...] Aquilo começou por um grande desgosto, desgosto de amor, é claro: um homem seduziu-a e depois abandonou-a. [...] Não queria morrer, não por ela que já perdera todo o amor à vida, mas pela mãe que já não podia ganhar o pão de cada dia...E pôs-se a chorar. Penso em *alguém*... E soffro, soffro, porque não posso chorar também.⁵³⁸

Laranjeira revela-se atencioso e solidário na dor. O seu sofrimento esconde-o, mas revê-se nesse mesmo sofrimento. A sombra da morte paira na dor e é com esta que se identifica se projecta. Este episódio também se assemelha à protagonista de *Dor Surda*, porém ela nunca fora seduzida, o amor é puro, mas os sentimentos pela mãe são idênticos, expressos de forma diferente, no *Diário Íntimo* ela chora, resigna-se ao seu fado, na novela ela transcende, com um optimismo, por finalmente se libertar da dor e por, em algum facto da sua vida pelo menos sentir que está una com alguém, ou seja a Natureza.

Por outro lado, o escritor não aprecia o compromisso do casamento, demonstrando-o várias vezes no *Diário Íntimo*, ora porque na realidade, existe muita infidelidade, quer no homem, quer na mulher, favorecendo os “casamentos por interesse”,

Por que será que quando vejo essa rapariga sinto um mal-estar profundo?
Noiva –sem amor ao noivo, cravando nos outros (que ela naturalmente não ama também) um olhar de cobiça sensual.

Mas que eu tenho com a desvirtude dessa fêmea?
Se eu estou farto de saber que o mundo não pode ser belo como a nossa fantasia o sonha, para que me hei-de perturbar com a imperfeição das almas?⁵³⁹

⁵³⁶ *Ibid.*, pp. 256 – registo de 17 de Junho de 1908.

⁵³⁷ *Ibid.*, pp. 254 – registo de 13 de Junho de 1908.

⁵³⁸ *Ibid.*, pp. 292 – registo de 19 de Outubro de 1908.

⁵³⁹ *Ibid.*, pp. 253 – registo de 6 de Junho de 1908.

Este registo também remete para Maria em *Dor Surda*, uma vez que ela, tal como Laranjeira, sonhava com um mundo perfeito onde existe o amor correspondido, como nas fábulas. E, assim como Maria se desiluiu, o autor também se encontra decepcionado com a realidade das relações extra-matrimoniais, que se tornara comum e aceitável no ambiente socio-cultural da sua época.

Porém, o próprio Laranjeira tinha relações com outras mulheres quando já estava com um relacionamento mais sério, mas sem compromisso, com Augusta:

Hoje pouco me faltou para insultar a Augusta. A criatura queixava-se de uma dor violenta, angustiosa, no coração.
De facto creio que a estava ferindo – no coração... Só para saber se ela tinha coração. O meu eterno egoísmo feito de crueldade.
Esta criatura há-de acabar por odiar-me. Digo-lhe rispidamente, cruelmente, impiedosamente.
Ela por resposta rompe num choro desatado. E eu sofro mais – com o choro dela.⁵⁴⁰

As vivências de Laranjeira, quer como médico, quer como simples cidadão de Espinho, levam-no a não acreditar no romantismo de uma relação, nem na sua fidelidade. Ele teve várias mulheres interessadas em compromisso mais sério, mas, declinou, nunca acreditando que seria feliz com elas, nem que poderia fazê-las felizes na relação. Contudo, a relação amorosa com Augusta é discriminada pela sociedade, ao que ele não compreende, pois a maioria das pessoas da sua cidade não era tão virtuosa como se faziam parecer:

Saio ao anoitecer e encontro na rua a Augusta. Estava em casa oprimida do coração e saiu... Fomos descendo a rua conversando placidamente, pisando um solo juncado de olhares venenosos – porquê? – que nos lançavam para nos envenenarem. Entramos no casino sob a mesma chuva de olhares venenosos. Agora compreendo a perseguição e o amor dos homens à felicidade – pelo ódio dos homens à felicidade...⁵⁴¹

8.3.1 - Essências e aparências

Nas obras analisadas, para além do amor, o universo feminino encontra-se repleto de emoções respeitantes ao físico, à imagem, a sentimentos de indecisão, de solidão, de medo, pânico, de crítica, a auto-punição, de loucura, de ilusão e de falsidade, escondendo a sua

⁵⁴⁰ *Ibid.*, pp. 249 – registo de 23 de Maio de 1908.

⁵⁴¹ *Ibid.*, pp. 287 – registo de 1 de Outubro de 1908.

verdadeira natureza dos outros, que facilmente culminam em estados de inércia, de lassidão e depressão, ou de insanidade temporária.

No que respeita à imagem física, a personagem feminina de *Brief einer Unbekannten* (*Carta de uma desconhecida*) revela as transformações do seu corpo e dos seus comportamentos, mostrando alguma vaidade por se tornar uma mulher sedutora: «a criança tímida tornara-se uma mulher bonita, como vocês dizem, envolta em roupas caras e cercada por admiradores»⁵⁴².

O mesmo sentimento pode ser observado em *Angst* (*O Medo*), quando a protagonista conheceu o jovem artista que viria a ser seu amante: «Uma palavra de elogio, pronunciada, sem dúvida, com mais ardor do que o seria conveniente, fez com que o artista erguesse a cabeça para a sua admiradora. E já nesse primeiro olhar ele se apossou de Irene»⁵⁴³.

Estas emoções também são expressas pela Sr.^a C. em *Vierundzwanzig Stunden aus dem Leben einer Frau* (*Vinte e quatro horas na vida de uma mulher*) revelando que, apesar de sentir uma forte curiosidade em conhecer o jogador, foi com hesitação que o seguiu, prevalecendo as emoções face à razão: «Contudo, algo me arrebatou, modo completamente inconsciente, não era eu própria quem agia, era antes algo que estava a acontecer comigo: sem prestar atenção, a quem quer que fosse, sem que desse conta de mim mesma, corri pelo corredor em direcção à porta.»⁵⁴⁴.

Por outro lado, na sociedade os indivíduos desempenham um papel perante os outros, suscitando nestes uma impressão. É desempenhando esses papéis que nos conhecemos a nós próprios:

Em certo sentido, e na medida em que a máscara representa a concepção que formámos de nós próprios – o papel que esforçámos por viver –, ela é o nosso eu mais verdadeiro, o eu com que gostaríamos de nos parecer. No termo do processo, a nossa concepção do nosso papel torna-se uma segunda natureza e uma parte integrante da nossa personalidade. Chegámos ao mundo como indivíduos, adquirimos um carácter e transformamo-nos em pessoas.⁵⁴⁵

⁵⁴² Zweig, S. *Carta de uma desconhecida*. *Op. Cit.*, pp. 51. Do original *Brief einer Unbekannten*: «aus dem scheuen Kinde war eine Frau geworden, schön, wie sie sagten, [...] Verehrern» pp. 73.

⁵⁴³ Zweig, Stefan. *O Medo*. *Op. Cit.* pp. 16. Do original *Angst*: «Ein Kompliment, aus der Hingerissenheit der Sekunde, vielleicht etwas heißer als schicklich dargebracht, ließ ihn vom Klavier zu der Frau [...] nach ihr» pp. 23.

⁵⁴⁴ Zweig, Stefan. *Vinte e quatro horas na vida de uma mulher*. *Op. Cit.* pp. 42. Do original *Vierundzwanzig Stunden aus dem Leben einer Frau*: «Aber dann riss [...] zum Ausgang hinlief». pp. 144.

⁵⁴⁵ Goffman, Erving. *Op. Cit.* pp. 32.

Na novela *Angst (O Medo)* a mulher que acusa Irene: «*Aí está como elas são, as mulheres casadas, as senhoras nobres e distintas, quando nos roubam os homens! Põem um véu, um véu tapado, para poderem passar em toda a parte por honestas...*»⁵⁴⁶, revela o verdadeiro «*Eu*» de Irene que, ao habituar-se à sua situação, já se tinha esquecido da sua transgressão, pela qual sente muita culpa: «*Hoje, que o perigo era o verdadeiro preço a pagar, por que ia ser obrigada a pagar essa aventura, pôs-se a calcular mesquinamente o seu valor*»⁵⁴⁷ mas, faltava-lhe a coragem para assumir as suas falhas: «*era inútil, reconhecia-o; nunca poderia pronunciar a palavra libertadora que a queimava interiormente e lhe devorava o sossego.*»⁵⁴⁸.

Por outro lado, a revelação de sentimentos de inferioridade *versus* superioridade, como é visível em *Der Amokläufer (Amok)*: «*E eu, fraco como sou, tremia de admiração diante do poder satânico da sua vontade, mas não me curvei ainda, não quis mostrar que estava vencido*»⁵⁴⁹, «*durante um minuto fitámo-nos; ela lançou sobre mim um olhar, ao mesmo tempo autoritário e interrogativo, com uma crueldade tão fria e glacial, que não o pude suportar e, sem querer os meus olhos desviaram-se.*»⁵⁵⁰.

Através destes exemplos consegue-se perceber os meandros da mente feminina, preocupada com a imagem pessoal e também a que apresenta aos outros. Na busca das suas verdades interiores entra em conflito, e não aguenta a pressão emocional; o esforço para manter as aparências diminui, mesmo tomando conhecimento de que está a revelar aos outros, em demasia, a sua verdadeira natureza é demonstrada pela auto-crítica.

Manuel Laranjeira em *Dor Surda*, e em alguns registos diarísticos, apela aos sentidos da visão, do movimento, enquadrando o enredo numa imagem, mesmo que transmita não só a beleza, mas as impressões da realidade naquele momento. Assim, o monólogo é um convite ao leitor para se identificar com o sujeito, para identificar a passagem

⁵⁴⁶ Zweig, Stefan. *O Medo. Op. Cit.* pp. 9. Do original *Angst*: «*So sehen sie also aus, [...] spielen kann*». pp. 12-13.

⁵⁴⁷ Zweig, Stefan. *O Medo. Op. Cit.* pp. 17. Do original *Angst*: «*Das erstmal nun, da sie das Abenteuer mit seinem wirklichen Preis [...] Wert zu berechnen*». pp. 26.

⁵⁴⁸ *Ibid.*, p. 48. Do original *Angst*: «*Es war vergeblich, fühlte sie, nie würde sie es aussprechen [...] Ruhe verzehrte*». pp. 87.

⁵⁴⁹ Zweig, Stefan. *Amok (O Doido da Malásia). Op. Cit.* pp. 41. Zweig, Stefan. *O Medo. Op. Cit.* p. 17. Do original *Der Amokläufer*: «*Es war ein Befehl [...] zertreten war*». pp. 38-39.

⁵⁵⁰ *Ibid.*, pp. 40. Do original *Der Amokläufer*: «*Eine Minute lang Sahen wir einander an [...] zur Seite blickte*». pp. 37.

de uma natureza moral (normal) para uma existência de liberdade autêntica, que vai sendo desvelada pela imaginação, pela invenção, para além dos dualismos internos da razão.

Esta forma de ser no feminino foi demonstrada pela personagem Irene, apelando a uma tomada de consciência da mulher tradicional.

Stefan Zweig demonstra uma grande destreza ao expressar a amplitude dos sentimentos que podem estar escondidos no interior feminino. O que se encontra dissimulado é descoberto um dia, mas pode continuar a ser escondido pela arte do fingimento da narradora, como a obra *Angst (O Medo)* revela. Perante situações extremas, a descoberta (imaginária, neste caso), os instintos da protagonista dissimulados pelas aparências e anos de retoques na «fachada» dissolvem-se, e revelam-na como um verdadeiro monstro que os outros desconheciam.

Os sentimentos de ansiedade e loucura do protagonista em *Der Amokläufer (Amok)* são tão intensos que chega a desmaiar: «*Depois, as minhas fontes começaram a bater com violência; tudo vacilou á minha volta e fui cair mesmo diante do seu leito...como... Amok que desfalece ao fim da carreira, com os nervos exaustos, sem conhecimento*»⁵⁵¹. Este episódio mostra a violência dos seus sentimentos, que acabaram por dominá-lo ao ponto de perder as defesas, para expor a sua natureza interior sem os malabarismos da mente dualista, e por outro, para que o leitor melhor entendesse a violência das suas emoções – permitindo ao público que visualizasse um animal selvagem do país exótico onde estava: «*Saltei, como um tigre sobre a presa; atravessei o quarto e cheguei à porta.*»⁵⁵².

A dimensão da incursão da personagem ao seu «*Eu*» interior e verdadeiro, culmina na auto-análise discursiva: «*Não imagine que o meu sofrimento possa ser aliviado porque pus a nu as minhas entranhas diante si. A minha vida está estragada, ninguém a pode consertar... eu servi inutilmente o honrado governo holandês... perdi a minha reforma, volto à Europa, pobre como um cão que uiva atrás de um fêretro... um amok não se lança impetuosamente na sua louca carreira, para cair no fim?*»⁵⁵³.

⁵⁵¹ *Ibid.*, pp. 91. Do original *Der Amokläufer*: «*Dann kam dies Ticken wieder [...] Nerven*». pp. 91.

⁵⁵² *Ibid.*, pp. 73. *Der Amokläufer*: «*Ich springe auf...springe,wie ein Tiger auf seine Beute springt, mit einem Ruck durch das ganze Zimmer zur Tür*». pp. 71.

⁵⁵³ *Ibid.*, pp. 98-99. *Der Amokläufer*: «*Glauben Sie nicht, daß mir jetzt leichten sei, seit ich mir [...] ich bin bald am Ende*». pp. 99.

Neste exame de consciência a personagem reconhece que se aniquilou por um amor louco e repentino e por isso resta-lhe muito pouco por que lutar:

Olhou-me mais uma vez com ironia... num ar provocante mesmo, mas nem dei por tal. Aquilo era apenas a fachada, atrás da qual se escondia a vergonha sem limites. Depois baixou-me a cabeça, voltou as costas sem me cumprimentar e, num passo pesado, singularmente incerto, tomou a direcção dos camarotes, atravessando o convés cheio de luz.⁵⁵⁴

As emoções da Sr^a inglesa, em todo este processo, revelam uma dissolução de tal modo explosiva que, devido à pressão da sociedade sobre o indivíduo, o que a leva a alterar o seu padrão de comportamento natural, para algo simulado e falso, até um dia chegar a um estado que já não distingue em si o que é verdadeiro ou falso.

Este processo também pode observado em *Dor Surda*, mas num nível de menor intensidade. A protagonista, cheia de esperanças em casar, vê os seus sonhos ruírem quando perde o seu amor para uma rival, com quem não consegue competir por pertencer a outra categoria social. Também pelo facto de, pela primeira vez, observar o seu amor objectivamente e inferir que as suas naturezas não se coadunam: «- *O Carlos mudou tanto de génio! Será por ser rico, mãe? – Será. O dinheiro é como a lesma: por onde passa deixa rasto!*», «*Abraçar uma tuberculosa! Podia estar contagiado! Cara brincadeira, na verdade, se tal tivera acontecido! E com a repulsão de tudo o que é são por tudo o que é podre infitava-o cheio de asco. [...] Maria avultava-lhe agora uma fonte de peste!*»⁵⁵⁵.

Esta pressão da sociedade sobre o indivíduo sempre existiu e existirá, pois é inerente ao processo de socialização, uma vez que: «*enquanto seres humanos, somos criaturas sujeitas a impulsos variáveis, com energias e humores susceptíveis de mudarem de um momento para o outro. Enquanto personagens perante uma audiência, todavia, não podemos permitir-nos a altos e baixos*»⁵⁵⁶. A nível do indivíduo pode também referir-se que, através de uma disciplina social: «*a máscara de uma atitude pode, portanto, ser firmemente mantida, a partir de dentro*»⁵⁵⁷.

⁵⁵⁴ *Ibid.*, pp. 99. *Der Amokläufer*: «*Er sah mich noch einmal höhnisch...ja herausfordernd an, aber ich spürte: es war nur Scham, grenzenlose Scham. Dann duckte er die Schultern, wandte sich um, ohne zu grüßen, und ging merkwürdig schief und schlurfenf über sa schon helle Verdeck den Kabinen zu*». pp. 100.

⁵⁵⁵ Laranjeira, Manuel. *Dor Surda*. *Op. Cit.* pp. 231.

⁵⁵⁶ Goffman, Erwin. *Op. Cit.*, pp. 72.

⁵⁵⁷ *Ibid.*, pp. 74.

Salienta-se ainda o registo de actividades culturais expressas pelas personagens, ou pelo narrador. Em Stefan Zweig tem-se o registo: «leitura»⁵⁵⁸, «xadrez»⁵⁵⁹, «ténis»⁵⁶⁰, «baile»⁵⁶¹. Enquanto em Manuel Laranjeira: «seroava-se. Uma espiava uma rocada de tormentos, outra remendava; outra escarduçava guedelhas de lã, outra dobrava meadas»⁵⁶², «rezava-se o terço; contavam-se histórias de almas penadas»⁵⁶³, «costura»⁵⁶⁴.

Estes elementos permitem-nos inferir que os autores conheciam bem o universo feminino: Zweig o da burguesia vienense e Laranjeira o das as mulheres portuguesas, do meio rural.

Tanto as obras de Stefan Zweig como as de Manuel Laranjeira aqui analisadas demonstram as máscaras que as mulheres têm de usar na sociedade em que se inserem, onde as emoções distorcidas prevalecem sobre as reais, tornando o imaginário, o ideal que as mulheres desejam atingir, em algo de efémero e falso. A realidade é em tudo diferente e, só através de uma crise emocional profunda, se abre uma brecha nesta máscara de pedra, na «fachada», permitindo desvelar a mulher que está no seu interior. Esta, ao ser trazida à luz do conhecimento, é agora distante e muito diferente da máscara que usara ao longo dos anos de integração social. Como refere Erwing Goffman [1922-1982]:

Nas sociedades ocidentais, por toda a parte, tende a afirmar-se uma linguagem comportamental informal ou de bastidores e uma outra linguagem comportamental, característica dos momentos em que é representado certo desempenho. A linguagem dos bastidores inclui um tratamento recíproco pelo primeiro nome, a tomada colectiva de decisões, a irreverência, [...] a utilização de “gíria” ou modo de falar “ordinário”, a descontração da postura sentada ou erecta, as brincadeiras trocistas ou agressivas, [...]. A linguagem de encenação da fachada poderá definir-se pela ausência de (e em certo sentido contraste em relação) a tudo isto. Em termos gerais, por conseguinte, o comportamento dos bastidores caracteriza-se por permitir pequenos gestos que facilmente seriam tomados como actos simbólicos de intimidade e falta de respeito pelos demais presentes, [...] o comportamento dos bastidores possui aquilo a que os psicólogos chamariam um carácter “regressivo”.⁵⁶⁵

⁵⁵⁸ Zweig, Stefan. *O Medo*. Op. Cit. pp.12.

⁵⁵⁹ Zweig, Stefan. *Vinte e quatro horas na vida de uma mulher*. Op. Cit. pp. 10.

⁵⁶⁰ *Ibid.*

⁵⁶¹ Zweig, Stefan. *Amok (O Doido da Malásia)*. Op. Cit. pp. 64.

⁵⁶² Laranjeira, Manuel. *Dor Surda*. Op. Cit. pp. 232.

⁵⁶³ *Ibid.*

⁵⁶⁴ *Ibid.*, pp. 222.

⁵⁶⁵ Goffman, Erwin. Op. Cit., pp. 154.

Este comportamento de bastidores engloba os modos de comportamento que as personagens de *Brief einer Unbekannten* (*Carta de uma desconhecida*) e *Vierundzwanzig Stunden aus dem Leben einer Frau* (*Vinte e quatro horas na vida de uma mulher*) exibem, – quando espiavam, observavam às escondidas. Nos casos em que estes tomavam conhecimento disso, elas fugiram ao assunto ou tornaram-se agressivas, desconcertando o sujeito amado. Só em *Brief einer Unbekannten* (*Carta de uma desconhecida*) a figura feminina nunca foi descoberta: a carta é a única revelação sobre a sua vida de bastidores; ao nunca ter sido reconhecida, afirma-se a ausência de intimidade entre eles.

Em Manuel Laranjeira, na novela *Dor Surda*, não existe um plano de bastidores, mas é aludido pelo narrador ao transmitir ao leitor o carácter e a personalidade de Carlos: «*Ele era consciente da sua força e aproveitava-a em proveito próprio. A escadaria dos sentimentos, ele palmilhava-a com mestria. [...] Em parte: ele só acenhadava o rosto para o que lhe fosse inútil.*»⁵⁶⁶.

Contudo, nos textos redigidos no *Diário Íntimo* o autor revela a existência de mulheres que realizavam jogos para seduzirem os homens e efectuarem um bom casamento:

Pobre E. Como eu te lamento sempre, desastrada! Como essa criatura se deve admirar (e até já deve estar farta!) da timidez dos homens que a adoram, ou que ela julga que a adoram! E não sabe a pobre rapariga iludida que o casamento é uma mancebia muito cara e que a esposa é a amante que custa mais dinheiro... e desenganos.⁵⁶⁷

Em relação as obras de Stefan Zweig, estas revelam uma mulher bem inserida na sociedade, com formação e educação, que em segundo plano, apoiava o marido, no sentido de manter a harmonia e paz familiar. Esta evidência, só não acontece em *Brief einer Unbekannten* (*Carta de uma desconhecida*), onde a protagonista continua solteira, revelando a ocorrência de um outro universo paralelo à família ideal, promovida nas novelas, *Der Amokläufer* (*Amok*), *Angst* (*O Medo*), *Vierundzwanzig Stunden aus dem Leben einer Frau* (*Vinte e quatro horas na vida de uma mulher*), em que a pobreza, a prostituição e a discriminação existem, mas também revelando a autonomia no feminino, pois era a única que trabalhava, uma vez que tinha que sustentar-se a si e ao filho. Esta obra também revela outra particularidade em relação às outras - os amantes ricos amaram-na, mas ela não

⁵⁶⁶ Laranjeira, Manuel. *Dor Surda*. Op. Cit. pp. 229.

⁵⁶⁷ Registo de 30 de Junho de 1908. Laranjeira, Manuel. *Diário Íntimo*. Op. Cit. pp. 259.

escolheu ninguém e houve um conde viúvo que, para além de cuidar da criança dela como se fosse seu filho, lhe propôs casamento, que esta recusou.

Em Manuel Laranjeira a mulher apresenta um lado ingénuo e puro figurado pela mulher do campo que procura o amor genuíno, neste caso, representada pela Maria em *Dor Surda*; e, a mulher da cidade, mais complexa e sedutora que é visível nos registos do *Diário Íntimo*. Ambas não apresentam muita formação, mas os modos de cortesia são diferentes. A mulher do campo não demonstra malícia, nem engenho para elaborar esquemas de sedução, porém é bem-educada. A mulher da cidade mostra-se mais ardilosa e cativante, elaborando jogos de sedução.

Deste modo, Stefan Zweig e Manuel Laranjeira representam o género feminino, consoante a sociedade em que se inserem. Zweig, no ambiente vienense, expressa uma mulher culta (instruída) em diversas áreas, com actividades nos seus tempos livres. Pelo contrário, em Manuel Laranjeira a mulher não apresenta estudos, só realiza actividades domésticas e de apoio familiar. A ambição das mulheres, quer no meio rural, quer no meio citadino era casar, ora por amor, ora por interesse. Por outro lado, também revela a infidelidade nos casamentos. Este tipo de mulher expressa o ambiente feminino português da época.

Ambos autores expressam os problemas da sociedade revelando alguns aspectos como a prostituição, a infidelidade e os problemas conjugais; bem como, as condições precárias em que a maioria da população vivia.

CONCLUSÃO

A leitura e análise comparativa das obras seleccionadas para a realização deste trabalho que agora finda, permitiram evidenciar a orientação intimista e confidente como ambas as formas – carta e o diário – participam na expressão literária a nível mundial. Esta tendência sinaliza a gradual importância da voz interior do «Eu», que se traduz pela centralidade na primeira pessoa nas narrativas, prevalecendo nestes casos a narrativa embutida e o processo homodiegético, o que leva a uma expansão da subjectividade, a par das cartas físicas, mas no caso pelo processo autodiegético.

A carta e o discurso diarístico comungam na confissão do «Eu», que se projecta na superfície textual com poucos impedimentos e que, perante um leitor mudo, configuram um silêncio que direcciona para o questionamento interior e para a reflexão. Deste modo, conferem ao pacto de cumplicidade leitor-escritor e uma nova dimensão empática entre os leitores e as personagens das narrativas, pois a incomunicabilidade é comum nas sociedades actuais, gerando a angústia e a solidão do Homem contemporâneo.

As novelas de Stefan Zweig revelam uma maior intensidade psicológica, quer pela brevidade dos episódios narrados, focando os aspectos principais devidamente enquadrados no espaço e no tempo, que desencadeiam o processo de descontrolo emocional. Culminam com um final trágico em duas narrativas, *Brief einer Unbekannten* (Carta de uma desconhecida) e *Der Amokläufer* (Amok) e numa morte simbólica noutras duas, *Angst* (O Medo) e *Vierundzwanzig Stunden aus dem Leben einer Frau* (Vinte e quatro horas na vida de uma mulher). Em duas narrativas, *Angst* (O Medo) e *Der Amokläufer* (Amok) a complexidade e densidade psicológica dos episódios narrados, através da descrição da sequência dos estados de ânimo das personagens ao longo da intriga, criam o suspense e uma emoção de empatia no leitor. Este coloca-se na pele das personagens e vivencia as emoções em gradação crescente, que suscita um desfecho trágico, que acontece em *Der Amokläufer* (Amok), mas não passa de “castelos no ar” no caso de *Angst* (O Medo), por um lado, e por outro, este gradiente aumenta a subjectividade da narrativa.

Em *Brief einer Unbekannten* (Carta de uma desconhecida), e *Vierundzwanzig Stunden aus dem Leben einer Frau* (Vinte e quatro horas na vida de uma mulher), o tom confessional de um segredo há muito tempo guardado contribui para um aumento gradual da curiosidade no leitor; a descrição exímia do cenário do casino e dos jogos da mente do

jogador viciado, nesta última novela, permitem exponenciar a subjectividade da narrativa e colocar o leitor na cena da acção. Em *Dor Surda*, de Manuel Laranjeira, o ambiente e a protagonista interrelacionam-se conjugando as emoções e o estado da doença terminal com as estações da natureza, culminando na morte da personagem. As obras revelam marcas de Simbolismo, com a referência à quiromancia, aos sonhos; de Naturalismo através dos cenários campestres; e de Realismo, com a descrição autêntica das emoções e da sucessão dos episódios, bem como da doença e da morte.

Em ambos autores as obras revelam os espaços frequentados pela sociedade de cada cultura da sua época, demonstrando uma cultura mais educada e intelectual no caso da sociedade germânica - fruto da escolaridade da população e do ambiente fortemente cultural e inovador da época finissecular em Viena. Ao invés, exhibe-se a cultura mais popular da sociedade portuguesa, maioritariamente analfabeta, em que só uma minoria era instruída e acompanhava a intelectualidade contemporânea europeia. Este era o caso de Manuel Laranjeira, que apesar da origem humilde e pouco abastado, conseguiu formar-se com o apoio da herança do tio e profissionalizar-se como médico e escritor.

A polivalência de Laranjeira, como bom médico, bom poeta, bom escritor, bom crítico literário, o esforço para ser bom conhecedor das artes contemporâneas europeias e o seu relativo curto tempo de vida, perante a dificuldade de se cultivar no meio da sociedade portuguesa atrasada e moralmente estagnada, fá-lo sobressair ainda mais exponenciando a sua obra, perante Stefan Zweig, que cresceu e desenvolveu laços no meio dos intelectuais da Europa da época. Contudo, tanto um como outro descrevem os eventos e as personagens dos seus períodos de uma forma exemplar, conseguindo retratar o cenário europeu desde o início do século. Também a época das guerras mundiais e a cultura brasileira no caso de Zweig; e o final de século e a época revolucionária da Implantação da República e as suas personagens, no caso de Laranjeira. Assim, pelas suas vivências, ambos se destacam pela elevada sensibilidade emocional, bem como pela expressão dos sentimentos de nostalgia e depressão, que transferem para as suas obras, bem patente nas *Cartas* e no *Diário Íntimo* de Manuel Laranjeira e nas novelas de Zweig.

À excepção de *Der Amokläufer* (*Amok*), a maioria dos títulos destaca o protagonismo de personagens femininas, as quais, acompanhando a evolução das sociedades em que se inserem – a alemã e a portuguesa – com as novas tendências da vida em democracia e comunidades mais justas e igualitárias, assumem a dupla condição de mulheres e de seres em crescimento interior, em evolução pessoal, ao expressarem nos seus discursos plurais, as

inquietações psico-emotivas de ordem relacional e existencial, conseqüentes com o estilo de vida de cada uma.

As emoções sucedem-se temporalmente de modo anterior ao sentimento, e são as mudanças nos estados internos, causadas por um estímulo ou objecto, que provoca respostas motoras expressivas. O sentimento é posterior, e é a percepção subjectiva dessa alteração, dessa emoção. Assim sendo, embora em circunstâncias díspares, as manifestações das emoções e dos sentimentos são semelhantes nas diferentes personagens, o que direcciona para uma generalidade de processos que desencadeiam a revelação das emoções e a sua expressão em sentimentos, a um nível interior e mental. Logo, estes provam que os níveis complexos do «*Eu*» tendem a encobrir os mais simples sentimentos e que, quando se mergulha nas profundezas da mente consciente pela introspecção, se descobre um aglomerado de imagens e informações diferentes, contudo iguais, perante determinadas situações sociais – como, a vergonha, o medo da exposição, a raiva, a tristeza, a depressão, as nuances do amor e da paixão.

Por outro lado, a leitura das emoções e intenções dos outros é importante para a interacção social e é imperativo do desenvolvimento humano, a nível comportamental nas sociedades modernas. A dificuldade que os sujeitos exibem em comunicar e entender o mundo envolvente, perante situações do foro emocional, reflecte-se nas suas indecisões, inseguranças e pela constante auto-crítica, seja para a crítica direccionada aos outros e a esse universo, seja pelo descontrolo emocional com as emoções extremas. O desespero, a tristeza e a solidão são-nos transmitidos pelo registo das linguagens utilizadas, pelo recurso a pontuação, a metáforas e imagens, pela forma directa com que descrevem as incursões ao passado para revelar a origem de determinados aspectos das personalidades actuais.

Ao passo que as emoções podem ser quantificadas pela pulsação, pelo grau de transpiração e expressão facial e corporal, a manifestação dos sentimentos já depende mais da personalidade, do comportamento social, das vivências experienciadas e, assim, são mais complexos - por isso mesmo também são menos biológicas e menos universais. Dependem da cultura, da sociedade e da época. Nesta perspectiva, as individualidades femininas são complexas e revestem-se de máscaras, de uma dissimulação e fingimento, que permitem esconder um excesso de sensibilidade emocional perante as agressões do quotidiano, em principal no que respeita às acções do seu círculo mais próximo, aos seus sujeitos amados e familiares, dificultando assim, a compreensão das suas emoções e sentimentos, por parte dos outros e por si próprias.

Existem máscaras criadas de acordo com a nossa cultura, e diferentes culturas apresentam máscaras diferentes, manipulando dessa forma o que querem deixar transparecer aos outros. Dentro de cada sociedade existem ainda diferenças subtis nas próprias máscaras, o que faz com que nem sempre estas sejam reconhecidas pelos outros no seio da mesma comunidade. Nas interacções humanas, a intolerância à incerteza gera o medo e foi essa incerteza a base para o sentimento de depressão de Stefan Zweig, que tendo já a vivência de uma guerra mundial, a perda de amigos, a mudança de vida e de paradigmas, o levou a ambicionar o pacifismo. Porém, no exílio no Brasil, não conseguiu abraçar a mudança interior que necessitava para almejar a uma nova vida; continuava com os hábitos do velho continente, que não serviam, nem para a sua pesquisa e escrita literária, nem como modo de vida e, perante a incerteza do futuro da guerra, escolheu a morte, mas como prenúncio da mudança que tanto desejava, um futuro em paz.

Esta incerteza também existiu em Manuel Laranjeira, que face à sua enorme vontade e esforço de, em conjunto com alguns dos seus contemporâneos, criar as bases para um novo Portugal a nível pedagógico e cultural, face ao avançar da sua doença terminal e não conseguindo atenuar as dores, o mal-estar e o abatimento interior, preferiu o suicídio, escolhendo a morte quando ainda tinha lucidez, de uma forma digna.

Desta forma, ambos autores retratam a morte no tecido narrativo ora subentendida como morte simbólica, ora revelada como o suicídio ou morte por doença. As suas sensibilidades extremas vivenciaram, no caso de Laranjeira, a miséria, as difíceis condições de vida no início de século, a sorte de poder estudar, formar-se e enveredar por uma carreira, os esquemas corruptos da sociedade intelectual, a estagnação e o contentamento na mediocridade da maioria do povo; e em Zweig, a luminosidade cultural da Viena finissecular em contraste com a árdua vida dos operários, das mães solteiras e o hábito da prostituição pelos homens da alta burguesia, a vertiginosa mudança durante as guerras mundiais, a fuga do povo judaico, a perda dos bens e da identidade e as dificuldades de adaptação aos novos ambientes. Estas vivências encontram-se plasmadas nas obras dos escritores analisados nesta dissertação, de uma forma mais simples e directa em Laranjeira, mais complexa e profunda aliando novas teorias da psicologia da época em Zweig.

Deste modo, a forma epistolar que no passado teve uma função didáctica, ainda continua presente nas obras contemporâneas. Sendo isto observável tanto em Stefan Zweig como em Manuel Laranjeira, pois ambos registos propõem ao leitor a reflexão sobre temas como a doença, a depressão, a solidão, a morte e o suicídio. Também através do testemunho

confessional e do registo diarístico se transmitem as vivências dos sujeitos, no que respeita a situações familiares, como a maternidade sendo solteira, o adultério, as relações íntimas do casal, a dificuldade de entendimento entre os géneros e as relações interpessoais, a rotina de um casamento duradouro, da relação da união de facto, o aborto fruto de uma relação ilícita e os vícios dos jogos. O registo da infidelidade é comum em ambos autores, expressado de diferentes formas, mas apelando a novas soluções de maior liberdade e autonomia individual, como alternativa à submissão como resposta comum da mulher.

Ainda está presente em ambos autores o ideal de um amor puro, verdadeiro, ingénuo e simples por parte da mulher, ou seja, uma mulher sem artifícios nem jogos de sedução.

Por conseguinte, a diversidade de culturas expressando a uma só voz, através do discurso do sujeito, onde explanam em ambos os géneros, o seu sentido de vida e as suas vivências emocionais, permitem afirmar que, embora seja considerável o património literário neste círculo, existe ainda um vasto mundo ficcional e real (as cartas e os diários) por desvendar. A evolução das sociedades, enquadrando novos valores, oferece também novas soluções com maior dignidade e autonomia para a mulher, e maior compreensão e respeito para o homem. Novos espaços de afectos e de descobertas que direccionam a evolução da narrativa epistolar e diarística, enriquecendo-a enquanto património cultural universal.

Bibliografia

Dos autores

Laranjeira, Manuel. *Cartas. Apud. Obras de Manuel Laranjeira*. Vol. I, 1ª ed., Lisboa, Editora Asa, 1993

----- *Dor Surda. Apud. Obras de Manuel Laranjeira*. Vol. I, 1ª ed., Lisboa, Editora Asa, 1993.

----- *Diário Íntimo. Apud. Obras de Manuel Laranjeira*. Vol. I, 1ª ed., Lisboa, Editora Asa, 1993

* * *

Laranjeira, Manuel. «A “Cartilha Maternal” e a Fisiologia» in *Obras de Manuel Laranjeira*. Vol. II, 1ª ed., Lisboa, Asa, 1993

----- *Obras de Manuel Laranjeira*. Vol. I. 1ª ed., Lisboa, Editora Asa, 1993

----- *Obras de Manuel Laranjeira*. Vol. II. 1ª ed., Lisboa, Editora Asa, 1993

----- *Prosas Perdidas*. (Seleção, introdução e notas de Alberto de Serpa). 1ª ed., Lisboa, Coleção Documentos Humanos, vol. VIII, Portugal editora, 1958

----- *Manuel Laranjeira em prosa e em verso* (neto). (Org. J. Bernardes Silva). S/ed., Rio de Janeiro, Gráfica Olímpica Editora, 1970

Zweig, Stefan. *Amok (O Doido da Malásia)*. (Trad. Alice Ogando), 12ª ed., Porto, Livraria Civilização, 1961

----- *Amok. Apud. ngiyaw ebooks*, S/ed. Földvári, 2015

----- *Angst*. 15ª ed., Frankfurt am Main, S. Fischer Verlag, 2009

----- *Brief einer Unbekannten*. 10ª ed., Frankfurt am Main, S. Fischer Verlag, 2007

----- *Carta de uma desconhecida*. (Trad. Fernando Ribeiro), 1ª ed., Lisboa, A Esfera dos Livros, 2008

----- *O Medo*. (Trad. Alice Ogando), 10ª ed., Porto, Livraria Civilização, 1965

----- *Vierundzwanzig Stunden aus dem Leben einer Frau*. Renoldner, Klemens; Fritz Elisabeth. Stefan Zweig «*Ich habe das Bedürfnis nach Freunden*» (Erzählung, Essays und unbekanntes Texte). 1ª ed., Wien, Styria Premium, 2013

----- *Vinte e quatro horas na vida de uma mulher*. (Trad. Fernando Ribeiro), 1ª ed., Lisboa, A Esfera dos Livros, 2008

* * *

Zweig, Stefan. *A Embriaguez da Metamorfose*. (Trad. Fernanda Barão). S/ed., Lisboa, Publicações Dom Quixote, 1986

- *Amok suivi de Lettre d'une Inconnue*. (Trad. Alzir Hella, Olivier Bournac) 19ª ed., Paris, Le Livre de Poche, 2010
- *Brasil País do Futuro*. (Trad. Odilon Gallotti) 2ª ed., Porto, Livraria Civilização, 1943
- *Brasilien Ein Land der Zukunft*. S/ed., Frankfurt am Main, Insel Verlag, 1981
- *Briefe, 1897-1914*. (Ed. Beck, Knut et al.). 1ª ed., Frankfurt am Main, S. Fischer Verlag, 1995.
- *Briefe, 1914-1919*. (Ed. Beck, Knut et al.). 1ª ed., Frankfurt am Main, S. Fischer Verlag, 1998
- *Briefe, 1920-1931*. (Ed. Beck, Knut et al.). 1ª ed., Frankfurt am Main, S. Fischer Verlag, 2000.
- *Briefe, 1932-1942*. (Ed. Beck, Knut et al.). 1ª ed., Frankfurt am Main, S. Fischer Verlag, 2005
- *Confusão de Sentimentos*. (Trad. Alice Ogando) 12ª ed., Porto, Livraria Civilização, 1976
- *Correspondence (1897-1919)*. S/ed., Paris, Grasset & Fasquelles, 2010
- *Die Welt von Gestern- Erinnerungen eines Europäers*. 38ª ed., Frankfurt am Main, S. Fischer Verlag, 2010
- *Encontros (escritores e artistas)*. (Trad. Maria Henriques Osswald), 3ª ed., Porto, Livraria Civilização, 1955
- *Le Voyage dans le Passé*. (Trad. Baptiste Touverey). 3ª ed., Paris, Grasset & Fasquelle, 2010
- *Meisternovellen*. 25ª ed., Austria, S. Fischer Verlag, 1973
- *Noite Fantástica*. (Trad. Alêtheia Editores). S/ ed., Lisboa, Alêtheia Editores, 2016.
- *O Combate com o Demónio - Holderlin, Kleist, Nietzsche* (Trad. Alice Ogando) 4ª ed., Porto, Livraria Civilização, 1955
- *O Mundo de Ontem: recordações de um europeu* (Trad. Gabriela Fragoso), 2ª ed., Porto, Assírio & Alvim, 2014.
- *Os Construtores do Mundo - Três Mestres - Balzac, Dickens e Dostoiewsky*. (Trad. Alice Ogando) 1ª ed., Porto, Livraria Civilização, 1938
- *Os Construtores do Mundo - Três Poetas da Própria Existência - Casanova, Stendhal, Tolstoi*. (Trad. Alice Ogando) 4ª ed., Porto, Livraria Civilização, 1958
- *Phantastische Nacht*. 20ª ed., Frankfurt am Main, S. Fischer Verlag, 2009
- *Um Coração Destroçado*. (Trad. Campos Monteiro. Filho) 12ª ed., Porto, Livraria Civilização, 1976
- *Un Soupçon légitime*. (Trad. Baptiste Touverey) 1ª ed., Paris, Grasset & Fasquelle,
- *Ungeduld des Herzens*. 32ª ed., Frankfurt am Main, S. Fischer Verlag, 2004
- *Verwirrung der Gefühle*. 22ª ed., Frankfurt am Main, S. Fischer Verlag, 2009

Fílmica e teatral

- Anderson, Wes. *Grand Budapest Hotel*, (USA/UK/Germany, 2014) actores: Ralph Fiennes, Willem Dafoe, Bill Murray, Jude Law, Owen Wilson, e outros; filme do género comédia, Fox Searchlight, 100 min.
- André, Patrícia; Barata Belo, Sandra (dram.). *Carta de uma Desconhecida* de Stefan Zweig. Teatro-Estúdio Mário Viegas, Outubro 2014.
<https://aviagemdosargonautas.net/2015/10/12/de-14-a-18-de-outubro-carta-de-uma-desconhecida-de-stefan-zweig-no-teatro-estudio-mario-viegas/> [Acedido em Setembro 2015]
- Attal, Bernard. *Coleção Invisível*. (Brasil, 2012), actores: Wladimir Brichta, Ludmila Rosa e Walmor Chagas, Pandora Filmes, 1h29min
- Back, Sylvio (realizador). *Zweig, a morte em cena*. (Rio de Janeiro, Usyna de Kyno, 1995), documentário de 43 min. (Trad. Manuel Bandeira).
- Back, Sylvio (realizador) *Lost Zweig - Os últimos dias de Stefan Zweig no Brasil*. Actores principais, Rüdiger Vogler, Denise Weinberg, Ruth Reiser, baseado no romance *Morte no Paraíso* por Alberto Dines, legendas de Videolar, 2003
- Bouhnik, Laurent. *24 heures de la vie d'une femme*. Video France Télévisions Distribution, 2003, 1h45min
- Lacoste, Patrice. *A Promise*. (França-Bélgica), Actores: Rebecca Hall, Richard Madden, Alan Rickman, Toby Murray, Maggie Steed, Shannon Tarbet, Produção: Fidélité Films, Wild Bunch, Scope Pictures, Orange Cinéma Séries, La Wallonie. DVD Paramount, 2012, 98 min
- Ophüls, Max (realizador). *Carta de uma Desconhecida*. Costa Castelo Lopes, 2007 (actores principais, Joan Fontaine e Louis Jourdan), John Hauseman (produtor), argumento de Howard Koch e Max Ophüls, (Trad. Francisco Marques/ Storyline), 87min, dolby digital, Pal 4:3
- Pinto, Miguel (realizador). *Manuel Laranjeira despedindo-se*. Referência em <http://www.fecofeira.pt/colectividades/index.php?pagina=veractividade&codigo=000000178&colectividade=007> [Acedido em Abril 2016].

Jornais e Revistas

- Defesa de Espinho*, Ano 79, n.º 4170, 1 de Março de 1912
- Gazeta de Espinho*, Ano 12º, n.º 582, 24 de Março de 1912
- Gazeta de Espinho*, Ano 12º, n.º 583, 31 de Março de 1912
- Manuel Laranjeira* – Revista das Actividades do Programa das Comemorações do 80º Aniversário da sua Morte, Município de Espinho, 1992

Obras de constelação

Laclos, Choderlos. *As Ligações Perigosas*. (Trad. João Pedro de Andrade e Alfredo Amorim). 1ª ed., Espanha, Impresa publishing, 2010

Dostoievsky, Fédor. *O Jogador*. (Trad. Maria Georgina Segurado), s/ed., Mem-Martins, Publicações Europa-América, 1991.

Ferreira, Virgílio. *Cartas a Sandra*. 1ªed., Lisboa, Bertrand, 1996

----- *Carta ao Futuro*. 2ª ed., Lisboa, Portugália, 1966

Frank, Anne. *Anne Frank Tagebuch*. 3ª Auflage. Fischer TaschenBibliothek, Germany, Frankfurt am Main, 2012

----- *O diário de Anne Frank*. (Trad. Elsa T. S. Vieira). S/ed., Lisboa, Editora Livros do Brasil, 2011

Saramago, José. *Cadernos de Lanzarote I-V*. S/ed., Lisboa, Caminho, 1994

Simenon, Georges. *Carta para minha mãe*. (Trad. Maria Jorge Vilar de Figueiredo). 1ª ed., Lisboa, Cotovia, 2001

----- *Lettre à ma mère*. 1ª ed., Paris, Livres de Poche, 2009

Unamuno, Miguel de. *Portugal Povo de Suicidas*. (Trad. Rui Caeiro). 2ª ed., Lisboa, Letra Livre, 2008

Obras críticas e biográficas

- Bentes, Lenita, «Os efeitos do Exílio e a Patologia do Ato em Stefan Zweig». http://www.fundamentalpsychopathology.org/8_cong_anais/MR_397b.pdf [Acedido Junho 2016]
- Bohunovsky, Ruth. «Stefan Zweig: um homem de ontem? Entrevista com Klemens Renolder». *Pandaemonium*. V. 18, n.º 26, São Paulo, 2015, pp. 236-257
- Campos, Maria Clara L. *Manuel Laranjeira e o “Sentimento trágico da Vida”*. Dissertação de Mestrado em Literaturas Comparadas, Universidade Nova de Lisboa, 1994
- Campos, Viriato. *Sobre Stefan Zweig e as suas obras “Brasil” e “Magalhães”*. S/ed., Odivelas, Europress, 1986
- Desan, Philippe. «Montaigne invoque au bord du gouffre». *Le Magazine Littéraire*, n.º. 531, Paris, 2013, pp. 64-65
- Dines, Alberto. *Morte no Paraíso - A tragédia de Stefan Zweig*. 3ª ed., Rio de Janeiro, Círculo de Leitores, 2004
- *Tod im Paradies, Die Tragödie des Stefan Zweig*. (Trad. Marlen Eckl) 1ª ed., Frankfurt am Main, Büchergilde Gutenberg, 2006
- «Stefan Zweig: um pacifista como Freud». <http://www.comciencia.br> [Acedido em Março 2011]
- «Stefan Zweig está vivo - em Salzburg & adjacências». http://www.casastefanzweig.org/sec_texto_view.php?id=90 [Acedido em Agosto 2014]
- Einhorn, Juliette. «Protocoles compassionnels». *Le Magazine Littéraire*, n.º. 486, Paris, Maio 2009, pp. 50-51
- Gil, Maria de Fátima. «Stefan Zweig: “descobridor” do Brasil». *Actas do VI Encontro Luso-Alemão*. Vol. I, Portugal-Alemanha-Brasil, Centro de Estudos Humanísticos, Universidade do Minho, 2003
- Grossegeisse, Orlando; Koller, Erwin; Silva, Armando; Matos, Mário (org.). *Actas do VI Encontro Luso-Alemão*. Vol. I, Portugal-Alemanha-Brasil, Centro de Estudos Humanísticos, Universidade do Minho, 2003
- Herbertz, Adelaide Maristela. *Xeque-Mate no País do Futuro: Stefan Zweig e o exílio no Brasil*. Dissertação de Mestrado em Estudos Literários do Curso de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2001
- Júdice, Nuno. *A Roseira de Espinho*. 1ª ed., Lisboa, Quetzal Editores, 1994
- Killy, Walter, Vierhaus, Rudolf. *Deutsche Biographische Enzyklopädie*, band 10 (Thibaut-Zycha). München, K. G. Saur, 1999
- Renoldner, Klemens; Fritz Elisabeth. *Stefan Zweig «Ich habe das Bedürfnis nach Freunden» (Erzählung, Essays und unbekanntem Texte)*. 1ª Auflage, Wien, Styria Premium, 2013.
- Lacroix, Alexis. «Freud, la statue du Commandeur ». *Le Magazine Littéraire*, n.º. 486, Paris, 2009, pp. 72-73

- «Il faut se défaire de tout espoir». *Le Magazine Littéraire*, n.º. 486, Paris, Maio 2009
- «Zweig, l' écrivain face au chaos». *Le Magazine Littéraire*, n.º. 486, Paris, Maio 2009
- Lafaye, Jean-Jacques. *O Porvir da nostalgia - Uma vida de Stefan Zweig*. (Trad. Clara d'Ovar) 1ª ed., Porto, Campo das Letras, 2007
- «Le Panthéon des exceptions». *Le Magazine Littéraire*, n.º.486, Paris, Maio 2009, pp.67.
- Martocq, Bernard. *Laranjeira et son Temps (1877-1912)*. 1ª ed., Paris, Fundação Calouste Gulbenkian, Centre Culturel Portugais, 1985.
- Matuschek, Oliver. *Stefan Zweig: Drei Leben Eine Biographie*. 1ª Auflage, Frankfurt, Verlag, 2006
- Monteiro, Anthero. *O Misticismo em Manuel Laranjeira (autodiagnóstico de um médico doente de santidade)*. 1ª ed. Feira, LAF-Liga dos Amigos da Feira, 2004.
- *O Misticismo Laico de Manuel Laranjeira*. S/ed., Lisboa, Roma Editora, 2006
- Monteiro, Bruno. *Emendar Portugal*. 1ª ed., Porto, Associação de Jornalistas e Homens das Letras do Porto, 2014
- Montoito, Eugénio. *Manuel Laranjeira e o Sentimento Decadentista na Passagem do século XX*. 1ª ed., Póvoa de Santo Adrião, Heuris-Europress, 2001.
- Müller, Hartmut. *Stefan Zweig*. 1ª Auflage. Hamburg, Verlag, 2008
- Nemésio, Vitorino. «As cartas de Manuel Laranjeira». *Diário Popular*, 5 de Maio de 1943. *Conhecimento da Poesia*. Bahia, Publicações da Universidade da Bahia, II, 12; Livraria Progresso, 1958, pp. 130-144.
- Poppe, Manuel. *A Tragédia de Manuel Laranjeira*. S/ed., Lisboa, Editorial Teorema, 2002
- Ribeiro, Fernando. «A “Carta” de Stefan Zweig, da voz outra ou como do velho se faz novo». *Faces de Eva*. n.º 21, Edições Colibri/ Universidade Nova de Lisboa, 2008, pp. 79-80
- Richard, Lionel. «Chronologie». *Le Magazine Littéraire*, n.º 486, Maio 2009
- Santana, Naum Simão. *O crítico e o trágico: a morte da arte moderna em Sergio Milliet*. Tese de Doutoramento em História, Crítica e Teoria da Arte, São Paulo, Universidade de São Paulo, 2009
- Silva, Dionísio. *Lotte & Zweig*. S/ed., São Paulo, Leya, 2012
- Silva, Jaime Bernardes (org.). *Manuel Laranjeira em prosa e em verso (neto)*. S/ed., Rio de Janeiro, Gráfica Olímpica Editora, 1970
- Silva, Orlando da. *Manuel Laranjeira (1877-1912) - Vivências e Imagens de uma Época*. Vergada, ed. do autor, 1992
- Tunner, Erika. «Au malheur des dames, au bonheur des lectrices». *Le Magazine Littéraire*, n.º. 486, Paris, Maio 2009, pp. 74.
- Tunner, Erika. «Mystiques de l'asphyxie”. *Le Magazine Littéraire*, n.º531, Mai, 2013 pp. 54-55
- Vasconcelos, José Manuel. «Instantâneo e Pose em Manuel Laranjeira». *Diário Íntimo*. s/ed., Lisboa, Vega, 1987

Obras teóricas

- Aguiar e Silva, Vítor Manuel de. *Teoria da Literatura*. 8ª ed. Coimbra, Livraria Almedina, 2002
- «Decadentismo». *Enciclopédia Luso-Brasileira*. (Ed. J. Bigotte Chorão). Vol. 8. Ed. Século XXI, Lisboa/São Paulo, Editorial Verbo, 1999, pp. 1043
- «Diário». *Enciclopédia Verbo Luso Brasileira de Cultura*. (Ed. J. Bigotte Chorão). Vol. 9. Ed. Século XXI, Lisboa, Editorial Verbo, 1998, pp. 208-209
- Améry, Jean. *Hand an sich legen, Diskurs über den Freitog*. 14ª ed, Germany, Klett-Cotta Design, 2002.
- Antunes, Manuel. «Amor». *Enciclopédia Verbo Luso Brasileira de Cultura*. (Ed. J. Bigotte Chorão). Vol. 2, Lisboa/São Paulo, Editorial Verbo, 1997
- Azenha, Sónia; Peixoto, Bessa. «Suicídio, cultura e religião». *Suicídio e Comportamentos Autolesivos dos Conceitos à Prática Clínica*. Lisboa, Editora Lidel, 2014
- Barbas, Helena. «Qualia em Proust-sensações e autoconsciência». *Espaço e Linguagem em Proust e Kafka*, Universidade Nova de Lisboa, 2003, pp. 1-20
- Barcellos, Sérgio da Silva. *Armadilhas para a narrativa - Estratégias narrativas em dois romances de Carlos Sussekind*. Dissertação de Mestrado. Rio de Janeiro, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, 2004 http://www.2dbd.puc-rio.br/pergamum/tesesabertas/0210350_04_cap_05.pdf [Maio 2011]
- Barthes, Roland, et al. *Literatura e Realidade*. (Trad. Tereza Coelho), 1ª ed., Lisboa, Publicações Dom Quixote, 1984
- Bastos, José Gabriel; Bastos, Susana Trovão (Coord.). *Sigmund Freud - Textos Essenciais sobre Literatura, Arte e Psicanálise*. (Trad. Manuela Barreto), Mem-Martins, Publicações Europa-América, 1994
- Beller, Manfred. *Eingebildete Nationalcharaktere: Vortrage und Aufsätze zur literarischen Imagologie*. 1ª. ed., V&R Unipress, Amsterdam, 2006.
- Beugnot, Bernard. «Style ou styles épistolaires?». *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, nº 6, Nov-Dec., 1978, pp. 939-957
- Beutin, Wolfgang et al. *História da Literatura Alemã*. (Trad. Anabela Mendes et al.). Vol. I, 1ª ed., Lisboa, Apáginastantas Edições Cosmos, 1993
- Bigotte Chorão, Mário. «Morte». *Enciclopédia Verbo Luso Brasileira de Cultura*. (Ed. J. Bigotte Chorão). Vol.20, Edição Século XXI, Editorial Verbo, Lisboa, 2001
- Borrvalho, Cristina. *Tuberculose no final do século XIX em Portugal*. Tese de Mestrado em Ciências Farmacêuticas, Universidade Lusófona, 2014
- Bormuth, Matthias. *Ambivalenz der Freiheit (Suizidales denken im 20. Jahrhundert)*. S/ed., Göttingen, Wallsteien Verlag, 2008.
- Brandão, José. *Suicídios famosos em Portugal*. 1ª ed., Lisboa, Europress, 2007

- Brasil, Bento, Joaquim R. «Diário de Vergílio Ferreira: Ficcionalidade, “Intimismo”, Cronologia». s/d. http://www.ipv.pt/millennium/arq4_bnt2.htm [Acedido em Maio 2011]
- Brunel, Pierre; Chevrel, Yves. *Compêndio de Literatura Comparada* (Trad. Maria do Rosário Monteiro) 1ª ed., Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 2004
- Buisine, Alan. *Object – Proust et ses Lettres*. 1ª ed., Lille, Presses Universitaires de Lille, 1983
- Calas, Frédéric. *Le Roman Épistolaire*. 1ª ed., Paris, Editions Nathan, 1996.
- Cabral, Roque «Suicídio *Enciclopédia Verbo Luso Brasileira de Cultura*. (Ed. J. Bigotte Chorão). Vol. 27. Edição Século XXI, Lisboa, Editorial Verbo, 2003
- Carpeaux, Maria Otto. *A História Concisa da Literatura Alemã*. Faro Editorial, 2014. pp. 368-374. https://issuu.com/marcostoledo4/docs/a_historia_concisa_da_literatur_-_o [Acedido em Outubro 2016]
- Ceia, Carlos. «Epístola». *E-Dicionário de Termos Literários* (EDTL) <http://edtl.fesh.unl.pt/> [Acedido em Maio 2016]
- Chevalier, Jean; Gheerbrant. *Diccionario dos Símbolos*. (Trad. Cristina Rodriguez e Artur Guerra) 1ª ed., Editora Teorema, Lisboa, 1982
- Chardin, Philippe. «Temática Comparatista». *Compêndio de Literatura Comparada*. (Trad. Maria do Rosário Monteiro). 1ª ed., Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 2004
- Chartier, Roger. *La Correspondance: les usages de la Lettre au XIXe. Siècle*. 1ª ed., Paris, Fayard, 1991, pp. 167-228
- Cordeiro, Cristina Robalo. *Lógica do Incerto, introdução à teoria da novela*. 1ª ed., Coimbra, Minerva Coimbra, 2001
- Costa, Fernanda Gil. *Literatura Alemã I*. S/ed., Lisboa, Universidade Aberta, 1998
- Claudon, Francis; Haddad-Wotling, Karen. *Elementos de Literatura Comparada*. (Trad. Luis Serrão). 1ª. ed., Lisboa, Ed. Inquérito, 1994
- Damásio, António. *O Livro da Consciência – A Construção do Cérebro Consciente*. 1ª ed., Coleção Temas e Debates. Maia: Círculo de Leitores, 2010
- *O Sentimento de Si – corpo, emoção e consciência*. 1ª ed., Lisboa, Círculo de Leitores, 2013.
- Davies, Douglas J. *História da Morte*. (Trad. Maria Augusta Júdice). S/ed., Lisboa, Editorial Teorema, 2005
- Ditz, Toby L., «Formative ventures: eighteenth-century commercial letters and the articulation of experience». *Epistolary Selves, Letters and letters –writers 1600-1945*. England, Ashgate Publishing Company, pp. 65.
- Dumortier, J.-L.; Plazanet, Fr. *Le récit – L’Analyse structurale au service de la pédagogie de la lecture*. 1ª ed., Belgique, A. de Boeck Duculot, 1980
- Dupuy, Maurice. *A Filosofia Alemã*. S/ed., s/l., Grasset & Fasquelle, 2009
- Durkeim, Émile. *Le Suicide*. 1ª ed., Paris, Payot & Rivages, 2011
- *O Suicídio*. (Trad. Luz Cary, Margarida Garrido e J.Vasconcelos Esteves) 4ª ed., Lisboa, Presença, 1987

- Earle, Rebecca. *Epistolary Selves: letters and letters-writers, 1600-1945*. S/ed., England, Ashgate Publishing Company, 1999
- Eckl, Marlen. «A flor do exílio» - A amizade de Stefan Zweig e Ernst Feder vista a partir do Diário Brasileiro de Feder» (Trad. Kristina Michahelles). *Webmosaica, Revista do Instituto Cultural Judaico Marc Chagall*, v. 4, n.º 2, (jul-dez) 2012, pp. 61-70
- Fernandes, Fernanda. *O autor segundo ele mesmo: a escrita de si em Cadernos de Lanzarote de José Saramago*. Dissertação de Mestrado da Faculdade de Ciências e Letras de Assis –UNESP, São Paulo, 2015
- Figueira, Maria Luiza. «Vida e Morte na criação artística». *Psicologia- Morte e Suicídio*. Vol. V, n.º II, 1987 pp. 151-156
- Fothergill, Robert A. *Private Chronicles*. S/ed., London, Oxford University Press, 1974
- Frasquilho, Maria Antónia, Guerreiro, Diogo, IV. *Stress, Depressão e Suicídio*. 1ª ed., Lisboa, Coisas de Ler, 2009
- Freud, Sigmund. *Luto e Melancolia*. (1917). *Apud. Obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. (VVAA), Edição Standart Brasileira, vol. XIV. Rio de Janeiro: Imago, 1976
- Friedrich, Sónia Maria «Biografias – Alfred Adler», 2009. Febra - Federação Brasileira de Psicanálise. <http://febrapsi.org.br/biografias/alfred-adler/> [Acedido em Março 2015]
- Genette, Gérard. *Discurso da Narrativa*. (Trad. Fernando Cabral Martins), 1ª ed., Lisboa, Editora Arcádia, 1979
- Giddens, Anthony. *O Mundo na Era da Globalização*. (Trad. Saul Barata). 6ª ed., Lisboa, Presença, 2006
- Gifford, Henry. *Comparative Literature*. S/ed., New York, Humanities Press, 1969
- Goethe, Johann, *Die Leiden des Jungen Werther*. 115, Germany, Hamburger Lesehefte Verlag, 2008
- Goffman, Ervin. *A Apresentação do Eu na Vida de Todos os Dias*. (Trad. Miguel Serras Pereira). 1ª ed., Lisboa, Relógio d'Água Editores, 1993
- Goldenstein, J.-P. *Le Roman, Initiation à une Lecture Méthodique de la Fiction Narrative*. 1ª ed., Belgique, A.de Boeck Duculot, 1980
- Gramary, Adrian. «A tragédia de Stefan Zweig». *Saúde Mental*, Vol. VII, n.º 5, 2005, pp. 43 http://www.saude-mental.net/pdf/vol7_rev5_leituras2.pdf [Dezembro 2015]
- Graven, Hubert «Gliederung der heutigen Studentenschat nach statistischen Ergebnissen». *The Decline of the German Mandarins: the German Academic Community (1890-1933)*. 2ª ed., University Press of New England, Hanover and London, 1990, pp. 52.
- Grashoff, Udo. *Vou-me embora, Cartas de Suicidas*. (Trad. Maria Manuel Tinoco). 1ªed., Lisboa, Quetzal, 2006
- Haenel, Thomas. *Suizid und Zweierbeziehung*. 1ª ed., Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 2001
- Hörster, Heinrich Ewald; Sottomayor, M. Clara; Pires, Manuel. «Família». *Enciclopédia Verbo Luso Brasileira de Cultura*. (Ed. J. Bigotte Chorão). Vol.11, Edição Século XXI, Lisboa, Editorial Verbo, 1999, pp. 791-792

- Howard, Glennys; Leaman, Oliver. *Enciclopédia da Morte e da Arte de Morrer*. (Trad. Sofia Morgado et al.), 1ª ed., s/l., Quimera Editores, 2004
- Júdice, Nuno. *Viagem por um Século de Literatura Portuguesa*. S/ed., Lisboa, Relógio d'Água Editores, 1997.
- «As mascaradas do Poema», s/ed., Lisboa, Arion publicações, Lda., 1998.
- Jung, C.G. *AION- Estudos sobre o simbolismo do Si-mesmo*. (Trad. Pe. Dom Mateus Ramalho Rocha) 1ª ed., Petrópolis, Editora Vozes, 1982
- *O Homem à descoberta da sua alma - estrutura e funcionamento do Inconsciente*. (Trad. Camilo Pais). S/ed., Porto, Livraria Tavares Martins, 1962.
- *Psicologia do Inconsciente*. (Trad. Maria Luiza Appy). S/ed., Petrópolis, Editora Vozes, 1978
- Kalinowski, Isabelle. «Preface». *Correspondence (1897-1919)*. 2ª ed., Paris, Editions Grasset & Fasquelle, 2010
- Kauffman, Vincent. *L'Équivoque Épistolaire*. 1ª ed., Paris, Les Éditions de Minuit, 1986
- Kovács, Maria Júlia. *Morte e Desenvolvimento Humano*. 5ª ed., Brasil, Casa do Psicólogo, 2008
- Krausz, Luís Sérgio. *Exílio entre Shtetl e o crepúsculo: Joseph Roth e o judaísmo no fim-de-siècle austríaco*. Tese de Pós-graduação em Literatura Judaica, São Paulo, Universidade de São Paulo, 2006
- Leite, António. «Suicídio». *Enciclopédia Verbo Luso Brasileira de Cultura*. (Ed. J. Bigotte Chorão). Vol.27, Edição Século XXI, Lisboa, Editorial Verbo, 2003, pp. 734-735
- Lejeune, Philippe. *Le pacte autobiographique*. S/ed., Paris, Éditions du Seuil, 1975.
- Lima, Emílio Campos et al. *Nova Enciclopédia Portuguesa*. Vols. 7, 9, 12, 18, 21, 24, 26, 1ªs eds., Lisboa, Ediclube, 1992
- Lopes, Alexandra; Oliveira, Maria do Carmo C. (org.). *Deste Lado do Espelho – estudos de tradução em Portugal*. Colóquio realizado na Universidade Católica Portuguesa, 2002
- Lopes-Cardoso, Álvaro. *O Direito de Morrer - Suicídio e Eutanásia*. S/ed, s/l., Círculo de Leitores, 1993
- Machado, Álvaro Manuel. *Da Literatura Comparada à Teoria da Literatura*. 1º ed., Lisboa, Edições 70, 1988
- Magee, Bryant. *História da Filosofia*. (Trad. Ana Maria Pinto da Silva). 2ª ed., Singapura, Civilização Editora, 1999
- Marques, Maria Lúcia Garcia. «Palavras, Frases e Ditos da Língua Portuguesa». *Dicionário da Língua Portuguesa - O Português essencial*, 8ª ed, Porto, Porto Editora, 1999, p. 1774
- Marquetti, Fernanda Cristina; Milek, Glenda. «Percurso suicida: observação e análise de alterações no cotidiano do indivíduo com tentativas de suicídio». *Revista de Terapias Ocupacionais*, Jan/Abr, n.º25, vol.1, 2014, pp.18-26
- Marti, Marc Pepiol. *Freud - Viagens às profundezas do Eu*. (Trad. Filipa Velosa). S/ed., s/l., Bonallettera Alcompas, 2015

- Martins, Fernando Cabral. *O Modernismo em Mário de Sá-Carneiro*. S/ed., Coleção Leituras, vol. 7, Lisboa, Editorial Estampa, 1997
- Mathias, Marcello Duarte. «Autobiografias e Diários». *Colóquio Letras*, Lisboa, nº. 143/144, Janeiro 1997, pp. 54-55
- Melo, Fábio «A Morte na Literatura». <http://www.recantodasletras.com.br/artigos/366731> [Acedido em Setembro 2016]
- Mergulhão, Teresa. «O Discurso Epistolar em *Julie ou La Nouvelle Heloïse* e *Die Leiden des Jungen Werther*: pragmática e funcionalidade». Congresso Internacional da Associação Portuguesa de Literatura Comparada, 6, Évora, 2001. <http://www.eventos.uevora.pt/comparada> [Acedido em Abril 2011]
- *Vozes e Silêncio: a Poética do (Des)encontro na Literatura para jovens em Portugal*, Tese de Doutoramento em Estudos Literários, Especialidade em Literatura Comparada, Universidade de Lisboa, Faculdade de Letras, 2008.
- Midgley, Ruth et al. *Enciclopédia de Medicina*. (Trad. António Amorim Afonso et al.) 1ª ed., Lisboa, Selecções do Reader's Digest, 1997
- Mommsen, W.J. *Bürgerliche Kultur und Künstlerische Avantgarde. Kultur und Politik im Deutschen Kaiserreich 1870 bis 1918*. Berlin, Frankfurt am Main, 1994, pp. 42.
- Monteiro, Maria Albertina Lopes. *A Eutanásia: Estudos*. 1ª ed., Lisboa, Delfos, 1972
- Morão, José Augusto. *Sujeito, Paixão e Discurso*. 1º. ed., Lisboa, Vega, 1996
- Morin, Edgar. *O Homem e a Morte*. (Trad. Adelino dos Santos Rodrigues e João Guerreiro Boto). 2ª ed., Mem-Martins, Publicações Europa-América, 1988
- Mónica, M. Filomena. *A Morte*. 1ª ed., Lisboa, Fundação Francisco Manuel dos Santos, 2011
- Moron, Pierre. *O Suicídio*. S/ed., Publicações Europa-América, 1977.
- Moser-Verrey, Monique. «Le pouvoir de la lettre: le cas des Liaisons dangereuses de Laclos». *La Naissance du Roman en France*. Actes d'un Colloque International tenu à l'Université de Toronto en mars 1988, Paris, Biblio17-54, 1990, pp. 75-87
- Müller, Francis. *Emile Durkheim und der Selbstmord (Studienarbeit)*. 1ª ed., Germany, Grin Verlag, 2005
- Natário, Celeste. «A situação de Portugal na Europa no final do século XIX e início do século XX: a Geração de 70». *Estudos Filosóficos*. Nº1, São João Del Rei, Minas Gerais, 2008, pp.100-109 <http://www.ufsj.edu.br/revistaestudosfilosoficos> [Acedido em Abril 2015].
- Osswald, Walter. *Sobre a Morte e o Morrer*. 1ª ed., Lisboa, Relógio d'Água Editores, 2013
- Pageaux, Daniel-Henry. «Da Imagética Cultural ao Imaginário». *Compêndio de Literatura Comparada*. (Trad. Maria do Rosário Monteiro). 1ª ed., Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 2004, pp.133-164;
- *La Littérature Générale et Comparée*. 1ª ed., Paris, Armand Colin, 1994
- Pais, Amélia Pinto. *História da Literatura em Portugal*. Vol. 2 - Época Romântica. S/ed, Porto, Areal Editores, 2004

- Peixinho, Ana Teresa. «As cartas de Soror Mariana: O Epistolar com discurso da Paixão». *Biblos*. Vol. XI, Faculdade de Letras, Universidade de Coimbra, 2003. pp. 39-59
https://digitalis-dsp.uc.pt/bitstream/10316.2/35455/3/BIBLOS%20XI_cap3.pdf?ln=pt-pt [Acedido em Outubro 2015]
- Pereira, José Seabra. “As crises e os novos rumos do fim-de-século”. *História da Literatura Portuguesa*. Vol. 6, 1º. ed., Mem-Martins, Publicação Alfa, 2003
- Pereira, J. Carlos Seabra. *História Crítica da Literatura Portuguesa*. Vol. VII – *Do fim-de-século ao Modernismo*. 1º. ed., Lisboa/São Paulo, Editorial Verbo, 1995
- Pereira, José. «Literatura». *Suicídio e Comportamentos Autolesivos dos Conceitos à Prática Clínica*. 1ª ed., Lisboa, Lidel edições Técnicas, 2014, pp. 567-68.
- Perry, Ruth. *Women, Letters and the Novel*. S/ed., New York, AMS Press, 1980
- Perrot, Michelle. *Uma História das Mulheres*. (Trad. Isabel St. Aubyn). 1ª ed., Porto, Edições Asa, 2007
- Petry, Cassionei. «O suicídio na Literatura». *Santa Cruz do Sul*. V. 37, n.º 62, jan-jun 2012, pp. 254-260
- Ponczek, R.L. *Deus, ou seja a Natureza: Spinoza e os novos paradigmas da Física*. Salvador, Editora Universidade Federal da Bahia, 2009
- Raposo, Mário «Suicídio». *Enciclopédia Verbo Luso Brasileira de Cultura*. (Ed. J. Bigotte Chorão). Vol. 27, Edição Século XXI, Lisboa: Editorial Verbo, 2003
- Reis, Carlos. *O Conhecimento da Literatura - Introdução aos Estudos Literários*. 2ª ed., Coimbra, Almedina, 2001
- Reis, Carlos & Lopes, A.C. *Dicionário de Narratologia*. 5ª ed., Coimbra, Livraria Almedina, 1996
- Reys, Lesseps «Eutanásia». *Enciclopédia Verbo Luso Brasileira de Cultura*. (Ed. J. Bigotte Chorão). Vol. 11, Edição Século XXI, Lisboa, Editorial Verbo, 1999
- Ribeiro, A. S. *Literatura Alemã II*. S/ed., Lisboa, Universidade Aberta, 1999
- Ricoeur, Paul. *Teoria da Interpretação, O Discurso e o Excesso de Significação*. (Trad. Artur Morão), 1ª ed., Lisboa, Edições 70, 1976
- Rocha, Andrée Crabbé. *A Epistolografia em Portugal*. 1ª ed., Lisboa, Livraria Almedina, 1965
- Sahin, Elmas. «On Comparative Literature». *International Journal of Literature and Arts*. 2016; 4 (1-1): 5-12, 2 Novembro 2015 <http://www.sciencepublishinggroup.com/j/ijla> [Acedido em Abril 2015]
- Saraiva, António; Lopes, Óscar. *História da Língua Portuguesa*. 10ª ed., Porto, Porto Editora, 1978
- Scheidl, Ludwig. *Estudos de Literatura Alemã e Portuguesa*. S/ed, Coleção Estudos: Humanidades, Coimbra, Imprensa Universidade de Coimbra, 2008
- Scoville, Priscila. «Amarna Letters». *Ancient History Encyclopedia*. http://www.ancient.eu/Amarna_Letters/ [Acedido em Janeiro 2016]

- Seksik, Lauret. *Vorgefühl der Nahen Nach*. 1.ª edição, München, Karl Blessing Verlag, 2011.
- Sérgio, Ricardo. «O Romance de cavalaria e Amadis de Gaula». <http://www.recantodasletras.com.br/teorialiteraria/1568944,30/06/2009> [Acedido em Junho 2015]
- Silva, Manuela Parreira. *Realidade e Ficção para uma biografia epistolar de Fernando Pessoa*. 1ª ed., Lisboa, Assírio & Alvim, 2004
- «Fragmentos de um Discurso da Distância sobre a Correspondência de António Nobre para Alberto de Oliveira». *Memória de António Nobre*. Lisboa, Colóquio Letras, nº. 127/128, Janeiro-Junho 1993, pp. 204-209
- «Para uma Teoria Prática Epistolar Pessoaana». *Correspondências*. 1º ed., Lisboa, Universidade Nova de Lisboa, Ed. Colibri, 1998, pp. 127-141.
- Todorov, Tzvetan. *Introduction à la Littérature Fantastique*. 1ª ed., Paris, Le Seuil, 1970
- Toledo, José M. A. *Dicionário de Suicidas Ilustres*. S/ed., Rio de Janeiro/ São Paulo, Editora Record, 1999
- Vala, Jorge; Monteiro, M. Benedicta. *Psicologia do Amor*. 1ª ed., Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1993
- Veiga, Teresa Rodrigues. *A população portuguesa no século XIX. Economia e sociedade 2*. S/ed, Porto, Cepese e Edições Afrontamento, 2004
- Versini, L. «Roman Épistolaire». *Dictionnaire Universel des Littératures*. Vol. 3 (P-Z), 1ª ed., Paris, Presses Universitaires de France, 1994
- Vieira, António Bracinha. «Da morte e do morrer». *Psicologia (Morte e Suicídio)*, *Revista da Associação Portuguesa de Psicologia*. Vol. V, n.º 2, 1987, pp.139-145
- VV.AA. *Categorias da Narrativa*. (Trad. Fernando Cabral Martins) 1ª ed., Lisboa, Editora Arcádia, 1976
- Waizbort, Leopoldo. *Aventuras de Georg Simmel*. 2ª ed., São Paulo, Editora 34, 2006
- Watanabe-O’Kelly, Helen. *História da Literatura Alemã*. S/ed., Lisboa/São Paulo, Editorial Verbo, 2003
- Watt, Ian. *A ascensão do Romance*. (Trad. Hildegard Feist). S/ed., São Paulo, Companhia das Letras, 1996
- Willemsen, Roger. *Der Selbstmord, Briefe, Manifeste, Literarische Texte*. 1ª ed., Frankfurt am Main, S. Fischer Verlag, 2007

De consulta

Almeida, Aires. *Dicionário Escolar de Filosofia*. 1ª ed., Lisboa, Plátano Editora, 2009

Didier, Béatrice. *Dictionnaire Universel des Littératures*. Vol. 3 (P-Z), Paris, Presses Universitaires de France, 1994

Cuddon, J.A. *The Penguin Dictionary of Literary Terms and Literary Theory*. 3ªed., U.S.A., Penguin Books, 1991.

Mesquita, Raúl; Duarte, Fernanda. *Dicionário de Psicologia*. 1ª ed., Lisboa, Plátano Editora, 1996

Shaw, Harry. E. *Dicionário de Termos Literários*. (Trad. Cardigo dos Reis). 1ª ed., Lisboa, Dom Quixote, 1978,

VV. AA. *Dicionário da Língua Portuguesa*. 8ª ed., Porto, Porto Editora, 1999

VV. AA. *Grand Larousse Encyclopédique*. Vol. IV, Paris, Librairie Larousse

* * *

Adoro cinema - <http://www.adorocinema.com>

BIO. - <http://www.biography.com>

Casa Stefan Zweig - <http://www.casastefanzweig.org>

Encyclopedia Britannica - <http://www.britannica.com>

Museo del Prado - <https://www.museodelprado.es/>

Poesie Française - <http://poesie.webnet.fr/lesgrandsclassiques/index.html>

Youtube - <https://www.youtube.com>

Wikipedia - <https://en.wikipedia.org>