



Universidade do Estado do Rio de Janeiro

Centro de Educação e Humanidades

Instituto de Letras

Debora Santos da Paz

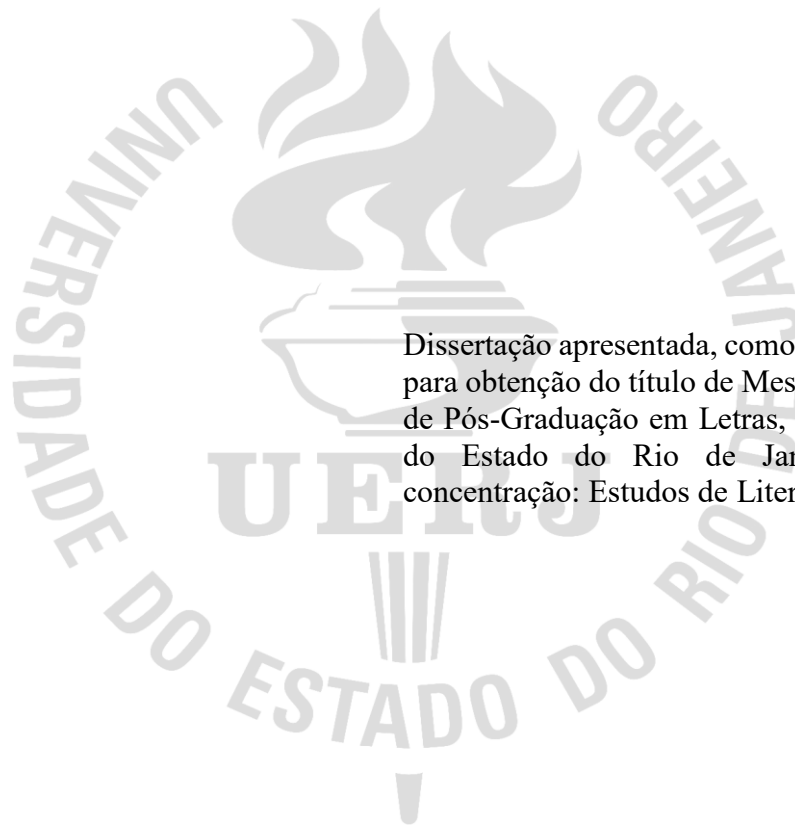
Fernanda de Castro: em qual lugar da memória?

Rio de Janeiro

2024

Debora Santos da Paz

Fernanda de Castro: em qual lugar da memória?



Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Estudos de Literatura.

Orientadora: Prof^ª. Dra. Andreia Alves Monteiro de Castro

Rio de Janeiro

2024

CATALOGAÇÃO NA FONTE
UERJ/REDE SIRIUS/BIBLIOTECA CEH/B

C355 Paz, Debora Santos da.
Fernanda de Castro: em qual lugar da memória? / Debora Santos da Paz.
– 2024.
102 f.: il.

Orientadora: Andreia Alves Monteiro de Castro.
Dissertação (mestrado) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro,
Instituto de Letras.

1. Castro, Fernanda de, 1900-1994 – Crítica e interpretação – Teses. 2. Literatura portuguesa – História e crítica – Teses. 3. Memória na literatura – Teses. 4. Homossexualidade na literatura – Teses. 5. Pós-colonialismo na literatura – Teses. I. Castro, Andreia Alves Monteiro de. II. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Instituto de Letras. III. Título.

CDU 869.0-95

Bibliotecária: Eliane de Almeida Prata. CRB7 4578/94

Autorizo, apenas para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta
Dissertação, desde que citada a fonte.

Assinatura

Data

Debora Santos da Paz

Fernanda de Castro: em qual lugar da memória?

Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Estudos de Literatura.

Aprovada em 21 de outubro de 2024.

Banca Examinadora:

Prof.^a Dra. Andreia Alves Monteiro de Castro (Orientadora)
Instituto de Letras - UERJ

Prof. Dr. Carlos Eduardo Soares da Cruz
Instituto de Letras - UERJ

Prof.^a Dra. Ana Cristina Comandulli da Cunha
Universidade Federal Fluminense

Rio de Janeiro

2024

AGRADECIMENTOS

À minha força, minha resiliência e perseverança. Somente eu sei quantas turbulências enfrentei ao longo desses anos, todas as perdas que me deixaram sozinha no mundo.

À Nicole, minha fortaleza que me manteve em pé durante todo esse processo e durante todos esses anos. Sem você, eu não conseguiria ser a melhor versão de mim. Também a fiz ler *Mariazinha em África* comigo, e posso dizer que nossas discussões tornaram o processo divertido e a leitura mais leve.

À Professora Andreia de Castro, que não só me apresentou a Fernanda de Castro, como demonstrou ter uma empatia gigantesca que, até hoje, não encontrei em outro educador. É uma pessoa querida e tenho certeza de que seu apoio foi fundamental para a conclusão dessa pesquisa.

Aos professores Eduardo da Cruz e Ana Comandulli, pela leitura atenta e acolhedora.

Às minhas gatas, Leticia, Lilith, Loirinha e Linda, por me divertirem, deitarem em cima do meu notebook enquanto escrevia e por todo o companheirismo que me proporcionaram durante esse processo.

A todos que tiveram participação direta ou indireta na conclusão deste trabalho.

A partir de certo ponto não há mais retorno. É este o ponto que tem de ser alcançado.

Franz Kafka

RESUMO

PAZ, Debora Santos da. *Fernanda de Castro: em qual lugar da memória?* 2024. 102 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2024.

Essa dissertação tem como objetivo evidenciar como a vasta e multifacetada obra da escritora portuguesa Fernanda de Castro (1900-1994), com acentuado cunho autoficcional e memorialístico, registrou as vivências de quem tinha uma visão privilegiada das interações complexas entre identidade, cultura e política do Portugal do início século XX. Atravessada pelas questões de sua origem miscigenada e aristocrática, antes mesmo de ser esposa do diretor do Secretariado de Propaganda Nacional (SPN; Secretariado Nacional de Informação, Cultura Popular e Turismo - SNI a partir de 1944), o também escritor António Ferro (1885-1956), Fernanda já desafiava as regras da sociedade patriarcal ao empregar, em seus versos, o erotismo como uma ferramenta de expressão artística de seus desejos, inclusive por outras mulheres. Para basear a nossa análise, abordamos o conceito de enquadramento de memória discutido por Michael Pollak, bem como as concepções estruturais, raciais e sociais da colonização definidas por Grada Kilomba e Frantz Fanon. Buscando salientar justamente a feição prolífica e diversificada da produção de Fernanda de Castro, optamos por um *corpus* composto por narrativas ficcionais, recolhas de poemas e obras memorialísticas. A escolha da obras que compõem esse recorte se relacionam intimamente aos assuntos discutidos na pesquisa: os poemas de *Antemanhã* (1919) evidenciam marcos iniciais importantes revisitados constantemente pela autora; *Mariazinha em África* (1925), *As Aventuras de Mariazinha* (1929) e *Maria da Lua* (1945) abordam questões sobre pertencimento, raça e colonização relacionadas ao contexto da infância; já o longo poema *África Raiz* (1966), os dois volumes de *Ao Fim da Memória* (1986-1978) e *70 Anos de Poesia* (1989) revelam como esses temas aparecem na maturidade. Devido à sua atuação profissional e à sua posição social, Fernanda de Castro testemunhou, de maneira muito singular, as transformações artísticas, sociais e políticas do século XX.

Palavras-chave: Fernanda de Castro; Literatura Portuguesa; sexualidade; gênero; raça; Estado Novo; enquadramento de memória; Michael Pollak; colonização; Grada Kilomba; Frantz Fanon

ABSTRACT

PAZ, Debora Santos da. *Fernanda de Castro: in which place of memory?* 2024. 102 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2024.

This dissertation aims to demonstrate how the vast and multifaceted work of Portuguese writer Fernanda de Castro (1900-1994), with a strong autofictional and memoiristic nature, recorded the experiences of someone who had a privileged view of the complex interactions between identity, culture and politics in Portugal in the early 20th century. Crossed by issues of her mixed-race and aristocratic origins, even before becoming the wife of the director of the Secretariado de Propaganda Nacional (SPN; National Secretariado de Informação, Cultura Popular e Turismo - SNI from 1944), the writer António Ferro (1905-1956), Fernanda already challenged the rules of patriarchal society by employing, in her verses, eroticism as a tool for artistic expression of her desires, including for other women. To support our analysis, we will address the concept of memory framing discussed by Michael Pollak, as well as the structural, racial and social conceptions of colonization defined by Grada Kilomba and Frantz Fanon. Seeking to highlight the prolific and diverse nature of Fernanda de Castro's production, we opted for a corpus composed of fictional narratives, anthologies of poems and memorial works. The choice of works that make up this selection is closely related to the subjects discussed in the research: the poems in *Antemanhã* (1919) highlight important initial milestones constantly revisited by the author; *Mariazinha em África* (1925), *As Aventuras de Mariazinha* (1929) and *Maria da Lua* (1945) address issues of belonging, race and colonization related to the context of childhood; while the long poem *África Raiz* (1966), the two volumes of *Ao Fim da Memória* (1986-1978) and *70 Anos de Poesia* (1989) reveal how these themes appear in maturity. Due to her professional activity and social position, Fernanda de Castro witnessed, in a unique way, the artistic, social and political transformations of the 20th century.

Keywords: Fernanda de Castro; Portuguese Literature; sexuality; gender; race; Estado Novo; memory framing; Michael Pollak; colonization; Grada Kilomba; Frantz Fanon.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Fernanda de Castro em seu gabinete de trabalho.....	11
Figura 2 - Francisco Liberato Telles de Castro e Silva.....	12
Figura 3 - Fernanda sentada à esquerda na casa de seus avós.....	13
Figura 4 - Algumas colaboradoras ilustres do <i>ABC</i>	14
Figura 5 - Antonio Ferro e Fernanda de Castro.....	15
Figura 6 - Fernanda de Castro nas páginas da revista <i>Para Todos</i>	16
Figura 7 - Fernanda e Vicente.....	17
Figura 8 - Fernanda de Castro, da esquerda para a direita, nas páginas da revista <i>Ilustração Portuguesa</i> , na pintura de Tarsila do Amaral, na pintura de Anita Malfatti.....	18
Figura 9 - Entrevista dada por Virgínia à Fernanda de Castro.....	33
Figura 10 - A Lição de Salazar.....	42
Figura 11 - Recorte da entrevista cedida à <i>Ilustração Portuguesa</i>	49
Figura 12 - <i>Correio da Quinta</i>	57
Figura 13 - Notícia sobre Ota Benga e o zoológico social.....	61

SUMÁRIO

	INTRODUÇÃO	9
1	BREVE CONTEXTUALIZAÇÃO SOBRE OS MECANISMOS DE PODER DURANTE O ESTADO NOVO	21
1.1	O Estado Novo	21
1.2	A homossexualidade no Estado Novo	22
2	AS MULHERES DE FERNANDA DE CASTRO	27
2.1	Em qual lugar entre as mulheres?	30
3	A ÁFRICA DE MARIAZINHA	46
3.1	Vicente: Os negros na obra de Castro	49
3.2	Outras abordagens em <i>As aventuras de Mariazinha</i>	63
4	MARIA DA LUA: NO INTÍMO DE FERNANDA	68
5	IDENTIDADE, LUGAR E PERTENCIMENTO	86
5.1	Exílio racial	88
5.2	África Raiz	90
	CONSIDERAÇÕES FINAIS	97
	REFERÊNCIAS	100

INTRODUÇÃO

A fragmentação como estratégia de dominação, amplamente aplicada ao longo da história, especialmente durante o período colonial, é um mecanismo de controle que visa enfraquecer a coesão social e a resistência de grupos subordinados. Segundo Frantz Fanon (1961, p.27), as potências coloniais europeias recorreram à divisão interna das populações colonizadas, seja por meio da imposição de fronteiras artificiais ou pela manipulação de tensões étnicas e sociais preexistentes. Esse processo, amplamente empregado no continente africano, facilitava o controle e a exploração dos recursos coloniais, assegurando a supremacia da metrópole. Em um contexto colonialista, a metrópole garante não apenas a exploração econômica, mas também a total apropriação cultural e simbólica do povo colonizado. Ao analisarmos obras literárias, especialmente as que foram produzidas em períodos de dominação, é essencial reconhecer que o tempo e o contexto contemporâneo do pesquisador influenciam profundamente a maneira como interpretamos o passado. As concepções sobre o que é considerado “conhecimento válido” e “história universal” são construídas, em grande parte, por conveniências e interesses de grupos dominantes que moldam os relatos históricos segundo suas próprias perspectivas e valores. Assim, ao investigarmos obras literárias do século passado é fundamental adotar uma abordagem crítica que questione as relações epistêmicas subjacentes, que considere as estruturas de poder e dominação implicadas na produção do conhecimento. Essas obras não apenas refletem a realidade de seu tempo, mas também reproduzem os sistemas de controle e hierarquia que garantiam a manutenção da ordem colonial, sendo um reflexo das tensões entre diferentes formas de saber e poder.

Dessa forma, o impacto do colonialismo e do capitalismo moderno foram fundamentais para a formação das epistemologias hegemônicas. Vale destacar a definição apresentada por Boaventura de Sousa Santos sobre o tema:

Epistemologia é toda a noção ou ideia, reflectida ou não, sobre as condições do que conta como conhecimento válido, é por via do conhecimento válido que uma dada experiência social se torna intencional e inteligível. Não há, pois, conhecimento sem práticas e actores sociais. E como umas e outros não existem senão no interior de relações sociais, diferentes tipos de relações sociais podem dar origem a diferentes epistemologias. (Santos, 2009, p.09).

Santos defende a ideia de um pensamento obscuro que cria uma divisão geográfica e imaginária entre os países dominantes (colonizadores) e os dominados (colonizados). Nessa perspectiva, podemos identificar uma separação entre as linhas de pensamento cultural, onde

os conhecimentos oriundos de uma visão eurocêntrica são considerados superiores e invariáveis. Em contraste, os saberes das culturas não dominantes são frequentemente suprimidos e desvalorizados.

Além disso, essa dinâmica contribui para a perpetuação de uma hierarquia global de conhecimento, onde as práticas e saberes dos países colonizados são frequentemente marginalizados. Essa marginalização reflete a força das estruturas coloniais e capitalistas que, ao longo do tempo, moldaram as formas como o saber é produzido e validado, promovendo a superioridade de concepções europeias e ocidentais sobre outras formas de pensamento.

É nessa perspectiva que analisamos a obra da escritora portuguesa Fernanda de Castro. Nascida no dia 8 de dezembro de 1900, Maria Fernanda Teles de Castro e Quadros – nome de solteira da escritora, passou uma breve temporada da infância na Guiné, “quando acompanhou a mãe, Ana Teles de Castro e Quadros, ao encontro do pai, João Filipe Quadros, oficial da Marinha de Guerra, então colocado como capitão-do-porto em Bolama” (Pitta, 2020, p. 26). Fernanda volta a Portugal em 1913, quando perde a mãe, vítima de febre amarela.

Três anos depois, Fernanda de Castro completa o curso do Liceu – Secção de Ciências, tendo a intenção de cursar matemática. Entretanto, durante as suas férias, ela retorna para Guiné, onde seu pai, viúvo, se casa pela segunda vez. Entre 1915 e 1918, Fernanda de Castro concluiu seus estudos escolares com foco em matemática. Porém, mais tarde passou a frequentar salões literários, incluindo os organizados por Veva de Lima. Em 1919 abandona a ideia de ingressar na Escola Politécnica e lança seu primeiro livro, *Antemanhã*, reunindo poemas que escreveu entre os 15 e 18 anos.

Figura 1 - Fernanda de Castro em seu gabinete de trabalho



Fonte: Revista *Ilustração Portuguesa*, Série II, n. 820, p.330.

Conforme aponta a professora Dra. Andreia Castro, “a origem nobre e culta de Fernanda parece ter aberto muito mais portas do que fechado” (2020, p. 56). Neta de Francisco Liberato Teles de Castro e Silva (1843-1902), um distinto técnico e erudito, altamente influente no campo da construção civil e das obras públicas em Portugal. A carreira de Liberato Teles foi marcada por grande riqueza intelectual e técnica, além de desempenhar papéis cruciais em projetos significativos. Entre suas realizações, dirigiu a restauração de importantes edifícios históricos e monumentos, como o convento de São Paulo em Almada, e foi responsável por importantes transformações, como o desenvolvimento de hospitais e melhorias na infraestrutura de Lisboa. Liberato Teles publicou diversas obras relevantes, como *Guia do Empreiteiro* (1873) e *Duas palavras sobre pavimentos* (1896), que se tornaram referências no setor de construção civil. Além disso, ele também fundou e geriu uma fábrica de britagem de pedra em Cacilhas, e foi um defensor da preservação do patrimônio cultural, sendo altamente respeitado por suas contribuições artísticas e técnicas.

Figura 2 - Francisco Liberato Telles de Castro e Silva



Fonte: Imagem retirada da Hemeroteca Digital, 2024.

Figura 3 – Fernanda sentada à esquerda na casa de seus avós



Fonte: “Em casa de Maria Maurícia Telles de Castro e Silva/Liberato Telles, c. 1910”. Fotografia de Ramon Bayó. cf. Alexandre Flores, *Almada antiga e moderna*, freguesia de Cacilhas, 1987.

A conexão entre a trajetória familiar de Fernanda e sua vida literária revela uma continuidade entre o patrimônio intelectual e cultural que herdou e as suas próprias conquistas no campo das letras. A influência de sua origem, marcada por uma sólida formação e um ambiente de prestígio, pode ser vista como um fator determinante para o seu acesso aos círculos mais importantes da literatura e da arte de sua época. A poetisa, amiga de Teresa Leitão de Barros, de Virgínia Vitorino e de Branca de Gonta Colaço, a quem dedica poemas de *Antemanhã*, frequentou os salões literários e os serões musicais mais concorridos de sua época. Ainda na década de 20, Fernanda publicou algumas obras poéticas, como *Dança de Roda* (1921), *Cidade em Flor* (1924), *Jardim* (1928), alguns textos destinados ao público infantil e juvenil, *Varinha de Condão* (1924), *Mariazinha em África* (1925) e *As Aventuras de Mariazinha* (1929); peças de teatro, como *Náufragos*¹ (1919), o romance *O Veneno do Sol* (1928), além de ter sido colaboradora de periódicos importantes, como *Século da Noite*, *Capital*, *Ilustração Portuguesa*, *ABC*, *Pátria* e *Diário de Lisboa*.

¹ A escritora foi premiada com o primeiro lugar no concurso de originais do Teatro Nacional pela peça *Náufragos*, em 1919, que, de fato, foi encenada em 1924.

Figura 4 - Algumas colaboradoras ilustres do ABC

ALGUMAS ILUSTRES COLABORADORAS DO ABC

Sendo os Quinteros
(inédito)

*Gostava de ir contigo à Andaluzia,
Num passeio feliz de namorados,
quando abrissem os cavos encançados
pelos patios de típica alegria.*

*Juntos, livres assim, que bom seria
por entre os lanjais embalsamados
cercar de mil aspectos encantados
os beijos de que amor se não sacia!...*

*Passáramos de Andajar a Sevilha
pelos huertos de rosas e baunilha
que orlam as margens do Guadalquivir;
e cada flôr, ao ver-te soberano,
ciosa dos «grilhões» de que eu me ufano
viria comungar no meu sentir...*

Branca de Santa Colação.

No Lenedo da Saudade

*Extrema União da luz a sombra errante
Da saudade que geme e que estremece
Toda me envolve, a casta perturbante
Pelo cair da hora que entardece.*

*De em surdina o ritmo cantante
A cadencia subtil da estranha prece
Com que as tristesas todas adormece
E me atormenta a Casta Perturbante!*

*Passa no ar o vago nostalgia
Dum incendio de sol que anoltecia
Em labaredas rubras sobre o mar.*

*No tórvo entardecer de névoa e bruma
Tudo é sombra e saudade que se esfuma
Num poente cinza e oiro a desmaiar.*

Coimbra, Agosto de 1919.
Domitília de Carvalho.

No Telefone
(inédito)

*«Quem fala? Ah, sim! es tu? Daquíl sou eu.»
Começámos os dois a conversar.
A voz dele vibrou, foi como o mar,
Ligeiramente a minha voz tremeu...*

*«Venho saber se queres continuar
Ou se tudo acabou, tudo morreu.»
Ligeiramente a minha voz tremeu.
A voz dele vibrou, foi como o mar...*

*Respondi: «Para quê? É' melhor não.»
Foi-se embora, cortou a ligação,
Nunca mais veio, — o mal que ele me fez!*

*Desdizer o que disse aí, quem me dera!
Porque fugiste logo? Eu estava a espera
De que m'o perguntasses outra vez...*

Virgínia Victorina.

Lágrimas...

*Não ha na terra lágrimas mais santas,
nem mais abençoadas,
do que essas tristes lágrimas piedosas
que choraram por nós olhos amigos...*

*Por isso é que os Antigos,
— almas videntes, almas religiosas
que por divino instinto se guiavam,
— depunham com fervor e com ternura
dentro da sepultura
que ia esconder aos saftregos olhares
esse alguém que partia,
um vaso de cristal que recolhia
as lágrimas em fio
dos que ficavam na desolação...*

*E a doce fé deixava-lhes supôr
que essas lágrimas, simbolo e expressão
da saudade e do amor,
iam servir de eterna companhia
na eterna solidão...*

Cândida Ayres de Magalhães.

Ex.: as Senhoras D. Branca de Gonta Colaço — Condessa de Vinhó e Almedina. — D. Domitília de Carvalho. — D. Magdalena Patricio. — D. Virgínia Victorino (cliché Bobone). — D. Margarida Canavarro. — D. Cândida Ayres. — D. Maria de Carvalho. — D. Albertina Parauzo. — D. Maria Vasalio (cliché Bobone). — D. Maria O'Neill. — D. Fernanda de Quadros (cliché Bobone).

Fonte: ABC: revista Portuguesa atualidades v.1-50 (1920-1921), p.15

Além dos membros das famílias Colaço e Leitão de Barros, Fernanda também travou relações com outras figuras marcantes do Portugal daquele momento, como “Helena Roque Gameiro, Augusto Santa Rita, Américo Durão, José Bruges de Oliveira, Cottinelli Telmo, Luís Reis Santos e Pedro de Freitas Branco” (Ferro, 2020, p. 08). Em 1921, Fernanda de Castro teria conhecido o escritor, jornalista e político António Ferro. Os dois foram apresentados publicamente em 1921, quando António fazia a sua famosa conferência *Colette, Willy, Colette*, sobre a escritora francesa Sidonie Gabrielle Colette:

Foi na Liga Naval, naquela tarde em que fizeste uma conferência sobre a Colette. Gostei, gostei até muito da conferência, mas gostei menos da maneira um pouco arrogante como me perguntaste, quando nos apresentaram: Então? Gostou? Irritou-

me essa pergunta que era mais uma afirmação do que uma pergunta e respondi então, com uma falsa, mas bem imitada indiferença: Da conferência? Não desgostei. Adoro a Colette” (CASTRO, 2006, p. 147).

No ano seguinte, os dois escritores casam-se por procuração na Igreja de Santa Isabel, uma vez que António Ferro estava no Brasil para proferir a sua festejada conferência *A idade do Jazz Band* (1922) e apresentar a sua peça *Mar Alto* (1922).

Figura 5 - Antonio Ferro e Fernanda de Castro



Fonte: Documentário *Fernanda de Castro – A Ilha da Grande Solidão*. RTP2

A passagem da recém-casada escritora por São Paulo, em meio a efervescência cultural trazida pela longa Semana de Arte Moderna de 1922², teve grande repercussão. Naquele ano, várias colunas e artigos, veiculados na imprensa, comentaram o talento e a beleza da Sra. António Ferro, que declamou seus poemas em muitas cidades do país: “A poetisa que foi chamada de musa pela imprensa brasileira, como registra a legenda da *Revista Para Todos*, e proclamada Rainha da Semana de Arte Moderna de São Paulo” (Castro, 2020, p. 57).

² Em *A semana sem fim*, Frederico Coelho (2019) aponta que as celebrações e apresentações iniciadas em fevereiro, na verdade, perduraram pelo resto do ano, chegando ao ano de 1923.

Figura 6 - Fernanda de Castro nas páginas da revista *Para Todos*



Fonte: Foto da Revista *Para Todos*, 31 de março de 1923. Ano V, n. 223, p. 17.

Interessante perceber que, em Portugal, a situação era oposta. Fernanda sentiu na pele o preconceito racial por ser considerada uma mestiça. A carta que Florbela Espanca enviou para Américo Durão, em 05 de janeiro de 1920, pode ser um bom exemplo disso. Nesse texto, “*Sóror Saudade*” comenta justamente a aparência daquela que considerava ser sua rival:

Falava-se de F. C.. Com um grande entusiasmo, descreveu-a muito interessante e falou-me quase com enternecimento da graça da sua linda mocidade, dos seus lindos 19 anos. E eu que nada compreendi! Se eu lhe disse, porém, que ela não era bonita nem elegante, foi pelo que toda a gente me tinha dito. (Espanca, 2002, p. 233).

Conforme pontua a professora Andreia Castro, parece que Florbela teria realmente tocado em assunto relevante e recorrente nos textos de Fernanda. A entrevista dada pela escritora a *Ilustração Portuguesa* deixa entrever que a ela também tinha algumas questões em relação ao seu tipo físico. Quando perguntada a respeito do lugar de sua predileção, a poetisa afirma que, das “terras” por ela conhecidas, a sua preferida era Guiné, pois aquele era o único lugar no qual ela teria sido reconhecida como uma mulher branca. Fernanda ainda arremata: “Trata-se, como vê, duma questão de contraste.” (CASTRO, 1921, p. 332 *apud* CASTRO, 2020, p.55). Essa entrevista ainda acompanha uma foto de Fernanda sendo servida pelo seu mordomo, Vicente, quase que para comprovar o tal contraste.

Figura 7 - Fernanda e Vicente



Fonte: Revista *Ilustração Portuguesa*, Série II, n. 820, p.330

A despeito disso, no Brasil, acolhida da “morena” pelos modernistas de São Paulo foi tão calorosa que, segundo Mafalda Ferro, Fernanda de Castro teria sido retratada simultaneamente por Tarsila do Amaral e por Anita Malfatti em uma das tertúlias artístico-literárias organizadas pelo Grupo dos Cinco³.

³ Grupo formado por Mário de Andrade, Tarsila, Malfatti, Menotti Del Picchia e Oswald de Andrade.

Figura 8 - Fernanda de Castro, da esquerda para a direita, nas páginas da revista *Ilustração Portuguesa*, na pintura de Tarsila do Amaral, na pintura de Anita Malfatti



Fonte: Revista *Ilustração Portuguesa*, série II, nº 820, 5 nov. 1921. Quadro pintado por Tarsila do Amaral - A fim da memória. Memórias II. Lisboa: Litografia Original, 1988, capa. Quadro pintado por Anita Malfatti - <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra1378/fernanda-de-castro>.

Na sua volta a Lisboa, Fernanda tem o seu primeiro filho, Antônio Quadros. É interessante notar a admiração da mãe pela beleza da criança, visto que ela temia que o seu filho nascesse com a pele mais “escura”, como a dela (Castro, 2006, p.98). Nesse momento, o prestígio e sucesso profissional fazem com que a rede de sociabilidade de Fernanda se expanda. Ela convive com “Natércia Freire, Mircea Eliade, Cecília Meirelles, Gabriela Mistral, os irmãos Roque Gameiro, Adelaide Lima Cruz, Milly Possoz, Amélia Rey Colaço, Mariana Rey Monteiro, Luzia, Raul Lino e as suas filhas Cristina e Isolda, Sarah Affonso, entre muitos outros” (Ferro, 2020, p. 10). A lista de artistas e políticos que rodeiam o casal, de algum modo, torna-se ainda mais extensa e internacional quando Antônio Ferro aceita o cargo de diretor do SPN, contando com nomes como “Berta Singerman e Ruben Stolek, Ilda Stichini, Roxana Eminescu, Maurice e Rennée Maeterlinck, Pierre-Jean e Yolande Goemaere, Jacqueline Cramér, Fernand Gregh, Colette e Helena Vacarescu” (Ferro, 2020, p. 11).

Das publicações das duas décadas seguintes, destacamos o livro de poemas *Daquém e Dalém Alma* (1935), apreciado pela crítica por suas imagens arrojadas; a antologia *Trinta e Nove Poemas* (1941), com poemas escolhidos para os leitores do Brasil; e o romance *Maria da Lua* (1945), “que vence o Prémio Ricardo Malheiros da Academia das Ciências de Lisboa, galardão nunca anteriormente atribuído a uma mulher” (Pitta, 2020, p. 26). Esse também foi o momento em que a escritora se dedicou ao projeto dos parques infantis para crianças pobres.

“Excessivamente colada à imagem do Estado Novo, essa obra de alcance social contribuirá para a sua conotação ideológica” (Pitta, 2020, p. 26).

Os anos 50, por sua vez, foram decisivos. António Ferro deixa o Secretariado Nacional de Informação, Cultura Popular e Turismo – SNI e é nomeado como ministro plenipotenciário e colocado como chefe da Legação de Portugal em Berna. Por essa razão, a publicação de *Exílio* (1952) de Fernanda ocorre na Suíça. Ainda nessa década, a escritora publica *Asa no Espaço* (1955) e *Raiz Funda* (1956). Também em 1956, o casal regressa a Portugal, por conta da saúde de António Ferro. “Operado a uma hérnia, ele não sobrevive à infecção subsequente. Tem 61 anos naquele 11 de novembro de 1956. Salazar assiste à missa de corpo presente e a imprensa europeia faz eco da sua morte. Fernanda de Castro fica sozinha com os filhos António e Fernando” (Pitta, 2020, p. 26), contudo ela não deixa de escrever. Na década de 60, Fernanda de Castro publica os romances *A Ilha da Grande Solidão* (1966) e *Fim de Semana em Gorongosa* (1969), e os livros de poemas *África Raiz* (1966) e *Poesia I e Poesia II* (1969).

Os reflexos das alterações políticas do Portugal de 70 também influenciam a produção da escritora. Em 1973, Fernanda ainda publica o romance *Fontebela*, mas, como afirma Eduardo Pitta, quando o “Movimento dos Capitães põe termo ao Estado Novo” (Pitta, 2020, p. 26), a popularidade da viúva de António Ferro diminui, e até mesmo alguns de seus amigos mais diletos, como os escritores Ary dos Santos e Natália Correia, se afastam momentaneamente. Fernanda de Castro perde popularidade, provavelmente devido à associação de sua imagem ao Regime. As últimas décadas de vida de Fernanda de Castro são marcadas por obras que fazem um balanço da sua biografia e da sua produção literária, como os dois volumes de *Ao fim da memória* (1986-1987), *70 Anos de Poesia* (1989) e *Cartas para além do tempo* (1994). Esse movimento, pode ser entendido como uma tentativa de reposicionamento de sua identidade artística e pessoal num cenário político e social profundamente transformado.

Fernanda, que só morreria em 1994, testemunhou as transformações sociais, políticas e das mentalidades ocorridas no século XX. Sua vasta e diversificada produção literária e memorialística registrou todos esses acontecimentos. Sendo assim, a ausência Fernanda de Castro na historiografia literária portuguesa e nos trabalhos que se dedicam a estudar a Literatura e a História cultural portuguesa é surpreendente. Acreditamos que essa situação se deva a questões que extrapolam a apreciação artística e testemunhal de sua produção. Como afirma Helena Marinho, a escritora “esteve ligada, por laços familiares e participação em actividades culturais, ao período do Estado Novo em Portugal, e é tentador associar esta limitada visibilidade actual a essa circunstância” (2018, p. 01). O fato de Fernanda de Castro

ter sido a esposa do diretor do Secretariado da Propaganda Nacional (SPN), contribuiu para a construção de importantes redes de apoio – embora se ressalte que seu ciclo social anterior à Ferro já existisse –, certamente não favoreceu a difusão de sua produção após a Revolução dos Cravos. Nesse período houve uma rejeição natural de figuras ligadas ao regime salazarista, o que afetou diretamente a forma como a produção artística e literária de pessoas associadas ao Estado foi vista. Isso incluiu escritores e intelectuais cujas carreiras estavam intimamente ligadas ao poder político da ditadura. O próprio contexto de transição política favoreceu o apagamento ou a marginalização de artistas que, como Fernanda, eram vistas como parte de uma cultura oficialista.

Para analisar essa situação e como Fernanda de Castro registrou quase um século de transformações culturais, sociais e políticas, utilizaremos os conceitos de *enquadramento de memória*, definido por Michael Pollak e as concepções estruturais, raciais e sociais da colonização, definidas por Grada Kilomba e Frantz Fanon, a fim de compreender em qual lugar da memória literária a escritora está inserida, ou por quais razões ela não está presente.

A dissertação, portanto, está dividida em seis capítulos principais: a) No primeiro capítulo, “Breve contextualização sobre os mecanismos de poder durante o Estado Novo”, abordaremos a relação entre o Regime Salazarista e a biografia de Fernanda de Castro; b) No segundo capítulo, “As Mulheres de Fernanda de Castro”, analisaremos as relações da autora com outras escritoras e os métodos que ela usou para se inserir no cenário intelectual português do século XX; c) No terceiro capítulo, “A África de Mariazinha”, examinaremos como Fernanda representa os negros africanos e como suas construções sustentam discursos preconceituosos. d) No quarto capítulo, “Maria: no íntimo de Fernanda”, observaremos as convergências entre as obras *Maria da Lua* e *Mariazinha em África*, especialmente em relação à autorrepresentação da escritora. e) No quinto capítulo, “Identidade, lugar e pertencimento”, abordaremos o conceito de limbo racial e sua influência sobre Fernanda, que, por ser de ascendência goesa, era vista como mestiça.

1 BREVE CONTEXTUALIZAÇÃO SOBRE OS MECANISMOS DE PODER DURANTE O ESTADO NOVO

1.1 O Estado Novo

No período das grandes navegações, Portugal se destacou como uma grande metrópole colonialista. A partir do século XX, devido há uma forte crise econômica, o governo português sofreu um golpe militar no ano de 1926, extinguindo a República de Portugal, que foi substituída por uma ditadura nacional liderada por António de Oliveira Salazar⁴. O discurso nacionalista impulsionado pelo ideológico fez com que Portugal tentasse reconstruir os tempos das suas grandes navegações; esse discurso trazia consigo um forte teor patriota onde colocava a nação portuguesa acima de todas as outras.

É possível afirmar que as Ditaduras possuem um mecanismo funcional de censura e ordem baseada na força⁵. Durante o Estado Novo, a mulher, figura categorizada como o “outro” (Beauvoir, 1967), não completa a si mesma, e passam a ocupar o papel de “cidadã modelo”. Com esse tipo de pensamento a idealização de mulher “do lar” passam a ser normalizado, portanto, as mulheres passaram a desempenhar socialmente o papel de “cuidadoras”, enquanto os homens desempenham o papel de “protetores” do ambiente familiar. Dessa maneira, podemos dizer que os papéis de gênero são construções sociais pensadas na manutenção dos interesses das classes dominantes. Sendo assim, as mulheres que incorporavam e faziam parte cultural do Regime Salazarista desempenhavam papéis, instituído pelos meios de comunicação social (rádio, literatura, revistas, jornais entre outros), de fortalecer e de propagar os ideais do Estado Novo.

Desse modo, durante o Regime, a publicidade foi uma das ferramentas utilizadas para fortalecer a ideologia dominante. Situação condizente com o argumento de Pollak (1992) sobre enquadramento de memória em relação ao contexto histórico. A memória é uma ciência seletiva, o viés social também desempenha um papel fundamental na formação da memória coletiva. Halbwachs (1990), por meio de sua teoria da memória coletiva, argumenta que a

⁴ Segundo a obra *Estados Novos, Estado Novo*, de Luís Reis Torgal (2009), a revolução de 28 de maio de 1926 foi fundamental a ação histórica-ideológica do salazarismo que, na época, já era bem definido (1926, p.84).

⁵ Ainda segundo Torgal (2009, p. 125 - 193), a censura salazarista procurava moldar a opinião pública, dessa forma, a repressão exercida pela PIDE (Polícia Internacional e de Defesa do Estado) era brutal e eficiente, pois a violência é um meio indispensável para manter a ordem e o poder em um Regime Totalitário, como também ocorreu no Brasil com o golpe de 1964.

maneira como lembramos de eventos históricos é fortemente influenciado pelas normas, valores e o contexto da sociedade em que vivemos. Isso significa que nossa interpretação do passado não é neutra: ela é moldada pelas preocupações e interesses do presente. Como consequência, ao analisar períodos históricos, a visão contemporânea pode enviesar a compreensão dos eventos passados. Dessa forma, a memória não apenas reflete o que vivemos, mas também o que nossa sociedade e contexto atual nos fazem lembrar. Como a sociedade do século XXI possui suas próprias crenças, valores e preconceitos, nossa análise de eventos históricos anteriores acaba sendo filtrada e recontextualizada a partir dessas perspectivas contemporâneas.

De acordo com esse ponto de vista, compreendemos que os Estados totalitários, com o objetivo de controlar a narrativa histórica e social para resguardar a unidade de seus membros, promovem uma visão homogênea da sociedade que serve à manutenção de sua autoridade. Nesse contexto, a manipulação da *memória coletiva* é uma estratégia para garantir a pureza e a coesão de um grupo dominante, frequentemente construído em torno de uma hegemonia racial, de gênero ou de sexualidade. Grupos que não se encaixam nessa perspectiva são sistematicamente excluídos da memória oficial e dos discursos dominantes, tornando suas experiências invisíveis ou distorcidas. Ao controlar a memória coletiva e selecionar o que deve ser lembrado ou esquecido, o Estado autoritário assegura que sua versão da história se mantenha incontestável, enquanto silencia e oprime qualquer narrativa que possa desafiar-lo. Dessa forma, a memória, que já é naturalmente seletiva e sujeita a alterações, é usada ativamente como instrumento de dominação, consolidando a hierarquia social e política imposta por regimes totalitários.

É nesse contexto que analisaremos a obra de Fernanda de Castro, uma mulher de ascendência goesa, com pele escura e que busca exercer a atividade de escritora de Portugal do início do século XX. Entendemos que Fernanda tentou enquadrar as suas vivências a uma série de limitações infligidas pelo meio político e social em que viveu, mas acreditamos também que ela buscou algumas saídas possíveis para resistir a essas imposições, sendo a arte a sua principal aliada.

1.2 A homossexualidade no Estado Novo

Durante nossa pesquisa, foi possível perceber que há, de fato, um tratamento diferenciado para aqueles que faziam parte ou não do Salazarismo. A canonização é um

conceito complexo e que desempenha diferentes graus e níveis dentro do seu próprio sistema de “canonizar”. Por isso, a *canonização* não é um processo homogêneo, há obras que sempre serão lidas, por muitos e muitos anos, até se constituírem como um *clássico*; entretanto, há obras que fazem menos sucesso, são menos visitas, e que ainda assim possuem elementos das quais a tornam uma obra canônica.

Em vista de uma forte censura do Estado Novo em relação às produções culturais, muitas escritoras sofreram reprovações, restrições e punições durante o seu percurso artístico, como Maria Archer e Maria Teresa Horta. Ainda assim, a produção das mulheres tem um peso muito importante dentro da literatura portuguesa durante o século XX. Estimuladas pelas lutas das sufragistas, muitas mulheres passaram a ter acesso à educação superior e ao mercado de trabalho. Algumas ousaram ultrapassar os limites sociais de seu tempo. Florbela Espanca, por exemplo, transgrediu ao revelar na escrita um pungente desejo erótico ao feminino. Junto a ela temos Judith Teixeira que, pelos mesmos motivos, chega a sofrer perseguição e ter suas obras queimadas no pátio civil junto às obras do poeta António Botto que, na época, também foi censurado devido à sua orientação sexual.

Sendo assim, é possível perceber a hipocrisia associada ao silêncio que permeava o ordenamento da sociedade portuguesa. O silêncio atuava como uma medida de segurança essencial para a manutenção da ordem estatal. Aqueles pertencentes às elites sociais, políticas e artísticas do regime que seguissem essa “lei do silêncio” poderiam viver suas vidas, incluindo sua sexualidade, sem enfrentar repressões severas. Como bem destacado por Foucault:

Seria isto que caracterizaria a repressão e o que a distinguiria das interdições que a simples lei penal mantém: ela funciona efectivamente como condenação ao desaparecimento, mas também como injunção de silêncio, como afirmação de inexistência e, por consequência, como verificação de que, de tudo aquilo nada há a dizer, nem a ver, nem a saber. Assim iria na sua lógica coxa, a hipocrisia das nossas sociedades burguesas. Forçada, no entanto, a algumas concessões. (Foucault, 1919, p.10).

A citação de Foucault destaca como a repressão nas sociedades burguesas não se limita à punição explícita, mas se caracteriza pela imposição do silêncio e pela negação da existência de determinadas condutas. Em vez de simplesmente aplicar a lei penal para coibir práticas sociais divergentes, o Estado autoritário utiliza o silêncio como uma forma de condenar ao esquecimento, negando a visibilidade dessas condutas e, com isso, a própria discussão sobre elas. Isso cria uma hipocrisia estrutural, onde o que não é falado, visto ou reconhecido oficialmente continua a existir nas sombras, protegido pela cumplicidade do silêncio. As elites que seguiam essa regra tácita eram, portanto, beneficiadas, vivendo suas vidas sem interrupções, desde que suas ações permanecessem fora da esfera pública. Como conclui

Almeida (2010, p.126), o regime de Salazar se beneficiava desse estatuto de invisibilidade complacente, onde, ao não desafiar publicamente as normas, alguns grupos, como os que mantinham relações homossexuais, eram protegidos pela estrutura de poder. Assim, o silêncio e a hipocrisia funcionavam como ferramentas do Estado para manter a ordem sem enfrentar diretamente as contradições dentro de sua própria elite.

Encoberta pelo silêncio, a homossexualidade no regime era, portanto, uma realidade. António Fernando Cascais (2010, p.128) afirma que Virgínia Victorino, umas das escritoras mais vendidas e com uma ótima audiência na época, era lésbica⁶, mas, como fazia apologia ao regime, se tornava intocável. Cascais ainda afirma que Edith Arvelos, também escritora, viveu um romance com Wanda del Ré, em Moçambique, até regressar para Portugal, onde passou a viver na casa de Fernanda de Castro, que por sua vez, viveu um envolvimento amoroso com Virgínia na sua juventude. O autor ainda afirma que: “Fernanda de Castro e António Ferro eram um casal maldito pelas suas relações, mas era protegido porque eram do regime”, (2012, p. 128); e complementa: “O círculo de amizade de Fernanda de Castro, onde Natália Correia se inicia ainda jovem nas lides literárias e que se juntava, por exemplo, em férias no Algarve, era claramente um círculo de relações homossexuais” (2010, p.128). Cascais ainda evidencia uma entrevista “do jovem António Ferro, para o *Diário de Notícias*, feita em Paris à escritora Collette, em que, escreve ele, ela acabou a conversa à pressa porque tinha de ir a uma festa ter com uma menina que não podia perder”.

Cascais lembra ainda que a peça *Mar alto*, de António Ferro, encenada pelo próprio autor, foi proibida por imoralidade após a sua estreia em 10 de julho de 1923, mas que anos mais tarde, a peça retornou à exibição. O autor também menciona que António Ferro protegeu o cineasta Leitão de Barros e Francis, um famoso bailarino do Verde Gaio (2010, p. 129), por serem reconhecidos por manterem relações sexuais com outros homens.

Deste modo, fica evidente o tratamento diferenciado entre aqueles que faziam parte do regime e aqueles que não. A censura atuou de forma a preservar certos indivíduos da exposição pública, evitando que seus nomes estivessem envolvidos em escândalos sociais. No entanto, ao longo do tempo, escritores alinhados ao regime reconfiguraram as noções de censura e silêncio; e a proteção que obtinham por seu alinhamento ideológico acabou fazendo com que fossem esquecidos pela história.

⁶ Segundo o próprio Cascais em entrevista 1 de junho de 2009: “O caso de Virgínia Vitorino, que nos anos trinta [do século XX] escrevia uma poesia subtil, era dos autores mais vendidos, e tinha um programa na rádio com audiência. Era lésbica, mas como fazia apologia ao regime, nomeadamente nas peças de teatro, ninguém lhe tocava” (2010, p.128).

Neste contexto, é possível afirmar que muitos dos escritores portugueses que desafiaram abertamente o regime, após o seu término, receberam destaque na história literária, enquanto muitos outros, como Fernanda de Castro – poetisa e escritora alinhada ao regime – tiveram sua produção relegada ao esquecimento. Como aponta Pollak:

O longo silêncio sobre o passado, longe de conduzir ao esquecimento, é a resistência que uma sociedade civil impotente opõe ao excesso de discursos oficiais. Ao mesmo tempo, ela transmite cuidadosamente as lembranças dissidentes nas redes familiares e de amizades, esperando a hora da verdade e da redistribuição das cartas políticas e ideológicas (Pollak, 1989, p.6).

Por conseguinte, existem nas lembranças de uns e de outros zonas de sombra, silêncios, “não ditos”. As fronteiras desses silêncios e “não ditos” com o esquecimento definitivo e o reprimido inconsciente não são evidentemente estanques e estão em perpétuo deslocamento. Essa tipologia de discursos, de silêncios, e também de alusões e metáforas, é moldada pela angústia de não escutar uma escuta, de ser punido por aquilo que se diz, ou, ao menos, de se expor a mal-entendidos. (Pollak, 1989, p.8)

Pollak argumenta que o silêncio prolongado sobre o passado não significa um esquecimento completo. Pelo contrário, o silêncio se transforma em uma forma de resistência de uma sociedade civil impotente diante da opressão de discursos oficiais excessivos. No lugar de confrontar abertamente o Regime, essa sociedade guarda as memórias dissidentes nas redes privadas de amizades e familiares, esperando o momento oportuno para que essas lembranças possam emergir e reequilibrar as narrativas políticas e ideológicas. Esse silêncio, portanto, é estratégico e mantém vivas as memórias dissidentes, mesmo que longe da esfera pública.

Pollak também explora como as lembranças e os silêncios coexistem em uma zona de ambiguidade. Existem “zonas de sombra”, espaços em que os “não ditos” e o silêncio habitam, constantemente em movimento entre o esquecimento e o inconsciente reprimido. Essas fronteiras não são rígidas e estão em constante transformação. O medo de punição, de não ser ouvido ou de ser mal interpretado molda esse silêncio e a maneira como as metáforas e alusões são usadas nos discursos. A angústia associada à possibilidade de repressão força as pessoas a recalcarem certas experiências, criando um espaço de silêncio que, ao mesmo tempo, preserva e distorce as memórias. Ambos os trechos se inter-relacionam ao destacar o papel do silêncio, tanto como resistência quanto como um mecanismo de proteção e censura interna em contextos de repressão.

Fernanda de Castro exemplifica perfeitamente a dinâmica de silêncio e resistência discutida por Pollak. Como homossexual em uma sociedade profundamente repressora e controlada, Castro viveu sob as limitações impostas tanto por sua condição racial quanto por sua orientação sexual. Embora fosse membro da elite intelectual e tivesse algum grau de proteção por seu alinhamento político com o regime, sua identidade e vivências estavam

envoltas em uma série de “não ditos”. Tal como Pollak descreve, ela se beneficiava de um certo “silêncio complacente”, característico das elites que mantinham suas condutas fora da esfera pública, evitando escândalos ou punições severas. No entanto, mesmo com essa proteção relativa, a experiência de Castro estava permeada por essas “zonas de sombra”, onde suas experiências pessoais não podiam ser plenamente expressas sem o risco de punição ou mal-entendidos. A hipocrisia do regime, ao proteger aqueles que seguiam sua “lei do silêncio”, permitia que Fernanda de Castro vivesse sua sexualidade de maneira invisível, mas à custa de uma existência na qual a repressão também era constante. Sua obra, invisibilizada por sua ligação ao Regime, também pode ser vista como uma tentativa de resistir, nas entrelinhas, a essas imposições, tal como Pollak descreve o papel da memória dissidente dentro de uma sociedade opressora. Assim, a vida e a obra de Fernanda de Castro encarnam essa complexa interação entre repressão, silêncio e a luta pela expressão em uma sociedade autoritária.

2 AS MULHERES DE FERNANDA DE CASTRO

A análise da relação entre as ideias de Pollak e a trajetória de Fernanda de Castro se insere em um contexto mais amplo que envolve a memória e as dinâmicas sociais e culturais do ocidente, particularmente em relação à representação de gênero. A premissa de que “nenhuma experiência é individual” é bastante perceptível no discurso de Pollak. O estudioso sugere que a memória não é apenas uma construção pessoal, mas uma resposta a um ambiente social que molda a percepção e a ação. A memória, nesse sentido, é um fenômeno social que se manifesta através das interações entre indivíduos e coletividades, refletindo a estrutura de poder e as normas sociais vigentes.

Ao discutir a representação do masculino como modelo central na história ocidental, destaca-se como essa configuração tem marginalizado o feminino e outras identidades, como a homossexualidade. A literatura e a arte, enquanto instrumentos de representação do mundo, muitas vezes reafirmaram essa narrativa centrada no homem, enquanto a mulher e as minorias sexuais são relegadas a papéis secundários ou invisíveis. Essa dinâmica é crucial para entender a posição de Fernanda de Castro, cuja obra, embora respeitada, estava imersa em um sistema que favorecia a norma heteronormativa e masculina.

O argumento de que o homem ocupa um espaço de autoafirmação natural, enquanto a mulher precisa constantemente se declarar, reflete a opressão estrutural que também se aplica a Castro. Como mulher, sua voz estava sujeita a um conjunto de expectativas e limitações que moldavam sua produção literária e sua identidade. Além disso, ao ser alinhada ao regime de Salazar, Castro navegou por um território delicado onde sua sexualidade e identidade como escritora estavam envoltas em silêncio. Essa dualidade de ser ao mesmo tempo parte do sistema e uma crítica implícita dele é um testemunho das zonas de sombra discutidas por Pollak (1986, p.09), afinal o silêncio sobre o passado não leva ao esquecimento, mas representa uma resistência à narrativa oficial. Essa resistência é visível na forma como as experiências de Castro, assim como de outros escritores da época, interagem com as normas sociais que os oprimem. As produções literárias que surgem nesse contexto não são meramente individuais; elas são moldadas por um ambiente social que estabelece limites, mas também permite pequenas fissuras de resistência. Portanto, a literatura de Castro pode ser vista como uma tentativa de reivindicar um espaço na narrativa coletiva, mesmo que seu alinhamento político tenha a relegado a um lugar de invisibilidade.

Sendo assim, ao analisar a obra de Fernanda de Castro e sua posição na literatura, reconhecemos que sua experiência não é apenas individual, mas parte de uma teia complexa de relações sociais, políticas e culturais. Isso ilustra como a memória coletiva e a resistência podem coexistir em um espaço literário que, mesmo sob repressão, busca refletir a diversidade da experiência humana.

Ao abordarmos o conceito de memória, é imprescindível situá-lo dentro de um contexto específico, identificando qual tipo de memória está em análise. No caso de Fernanda de Castro, a maneira como sua memória é evocada e interpretada pode variar significativamente, dependendo do enfoque adotado. Se considerarmos uma construção de memória nacional ou oficial⁷, a narrativa que se estabelece frequentemente reduz sua identidade a uma descrição simplista: “a mulher de António Ferro que era escritora”. Essa formulação não apenas minimiza suas contribuições literárias, mas também a coloca em uma posição secundária, subordinada à figura masculina que a acompanhava. Em contrapartida, ao examinarmos sua vida por uma perspectiva mais pessoal e intimista, utilizando dados extraídos de sua biografia e das suas obras, a imagem que emerge é consideravelmente mais rica e complexa. Nesse caso, poderíamos afirmar: “a vida da escritora Fernanda de Castro”. Essa abordagem valoriza sua individualidade, ressaltando sua trajetória, suas lutas e sua produção literária, permitindo-nos compreender a profundidade de sua experiência enquanto mulher e escritora no contexto do século XX.

É, a partir dessa análise comparativa, que podemos afirmar que a relação entre memória e lugar é intrinsecamente interdependente. A memória de uma figura como Fernanda de Castro não se constrói de maneira isolada; ela é profundamente influenciada pelo contexto social, político e cultural em que está inserida. Assim, a memória oficial, que tende a operar com narrativas uniformes e frequentemente simplificadoras, contrasta com uma memória mais subjetiva e plural, que busca captar as nuances e particularidades da vida de indivíduos que desafiam as normativas estabelecidas. Portanto, a construção da memória é subjetiva, e é um processo dinâmico e multifacetado, no qual o reconhecimento do lugar de cada sujeito é fundamental para a elaboração de uma narrativa mais justa e representativa. Essa intersecção entre memória e lugar não apenas enriquece a compreensão da identidade individual, mas também contribui para um entendimento mais amplo da história.

Fernanda de Castro foi uma figura central na cena cultural portuguesa do século XX, cuja trajetória não deve ser reduzida à sua relação com António Ferro, apesar de suas

⁷ A memória oficial é a narrativa dominante e institucional da história, geralmente alinhada aos interesses do Estado e que silencia as experiências de grupos excluídos e minorias (1986, p.05).

colaborações significativas com ele e outros intelectuais da época. Embora seja inegável que sua conexão com Ferro tenha influenciado algumas de suas atividades, é fundamental reconhecer que sua vida e seu trabalho possuem uma autonomia própria, moldada por suas experiências e contribuições pessoais. A identificação de Fernanda como “mulher de António Ferro” frequentemente obscurece sua identidade individual e o impacto que teve na promoção da cultura portuguesa: sua ligação ao Salazarismo e o seu envolvimento em eventos culturais do Estado Novo reduzem a sua posição política e o seu papel na promoção da cultura portuguesa durante esse período como mulher de António Ferro.

A participação em eventos, como a Exposição Internacional de Paris – em 1937, a Exposição Internacional de Nova Iorque e São Francisco – em 1939, e a Exposição do Mundo Português – em 1940, demonstra o seu empenho na divulgação da cultura portuguesa além-fronteiras. Fernanda de Castro também esteve envolvida na fundação da *Sociedade de Escritores e Compositores Teatrais Portugueses*, atualmente conhecida como *Sociedade Portuguesa de Autores*, destacando-se o seu papel no apoio e na promoção dos escritores e compositores portugueses. Essas iniciativas não apenas ressaltam seu empenho em divulgar a cultura portuguesa além das fronteiras, mas também refletem um compromisso mais amplo com a valorização e a representação da cultura nacional em um cenário internacional. É importante enfatizar que essa participação não foi apenas uma extensão da influência de Ferro, mas uma manifestação da própria vontade de Fernanda em afirmar a importância da cultura portuguesa, evidenciando sua capacidade de atuar como agente cultural.

Portanto, ao analisarmos a vida e a obra de Fernanda de Castro, é essencial afastar a visão reducionista que a liga exclusivamente a António Ferro. Sua história é marcada por uma busca pela autonomia e pela expressão cultural, representando um diálogo contínuo entre sua identidade individual e a coletividade cultural de Portugal. Dessa forma, a trajetória de Fernanda não pode ser dissociada das mulheres que a cercaram e das interações que moldaram sua experiência ao longo do século XX, refletindo as características flutuantes da memória e a complexidade das vivências femininas em um contexto histórico marcado por restrições sociais e políticas. Ao explorarmos as relações interpessoais de Castro, podemos observar como essas experiências foram vividas sob uma perspectiva feminina, em que as dinâmicas de apoio, solidariedade e até mesmo concorrência entre mulheres desempenharam um papel crucial na formação de suas identidades e na construção de suas memórias. A análise dessas relações revela como Fernanda, ao interagir com outras mulheres, não apenas atingia e modificava suas próprias memórias, mas também contribuía para a memória coletiva que cercava as experiências femininas da época. Esse diálogo entre suas vivências pessoais e as expectativas

sociais moldadas pelo patriarcado destaca a importância do lugar socialmente construído que, embora limitante, também oferecia espaços de resistência e expressão para as mulheres.

2.1 Em qual lugar entre as mulheres?

Ao abordarmos o Salazarismo, por exemplo, estamos nos referindo a um período histórico caracterizado por um regime ditatorial que personificava a opressão e a centralização do poder. Contudo, a memória coletiva referente a esse tempo pode ser alterada por manobras que buscam amenizar ou distanciar os fatos de sua representação original. Isso ocorre porque a própria natureza da memória é mutável; ao narrarmos repetidamente os mesmos eventos, a ordem cronológica e os detalhes podem ser inconscientemente modificados, resultando em versões diferentes da história, modificada de forma inconsciente ou não.

No âmbito da literatura, a construção da memória é uma questão complexa e subjetiva que envolve a intersecção entre as esferas individual e coletiva. No caso de Fernanda de Castro, é fascinante observar como sua própria narrativa se entrelaça com a presença de nomes femininos relevantes de sua época, contribuindo para sua construção como uma figura significativa na cultura portuguesa. Por exemplo, de acordo com sua obra *Ao fim da Memória I* (2005, p.67), o primeiro encontro de Castro com Virgínia Victorino não apenas revela aspectos de sua própria vida, mas também reflete um diálogo mais amplo entre mulheres que, em diferentes contextos, compartilhavam desafios semelhantes em um mundo dominado por narrativas masculinas. Ao se conhecerem pela primeira vez enquanto iriam se apresentar tocando piano, que era visto como uma habilidade desejável para as mulheres da elite, como um símbolo de cultura e refinamento que se esperava que mulheres exibissem em eventos sociais.

Essa conexão com outras mulheres não apenas fortalece sua própria identidade, mas também se insere em um processo de ressignificação da memória coletiva, permitindo que as experiências femininas sejam visibilizadas e valorizadas dentro de uma estrutura histórica que frequentemente marginalizava suas vozes. Assim, a obra de Fernanda de Castro se torna um espaço onde a memória é simultaneamente um ato individual e uma contribuição à memória coletiva. Temos, como exemplo, o primeiro encontro com Virgínia Victorino escrito em sua obra *Ao fim da Memória I*:

Adélia Heintz seguia atentamente o que se passava no palco, mostrando uma certa

contrariedade, à medida que Virgínia ia tocando. E quando esta, finalmente, acabou e voltou para os bastidores, disse-lhe com um sorriso afectuoso:
 – Não tocou mal, mas podia ter tocado muito melhor.
 Virgínia olhou-a furiosa e exclamou:
 – Também, que ideia foi essa de porem no palco um piano sem pedais?
 Um coro de gargalhadas desmanchou Virgínia, o seu mau humor dissipou-se e acabou por rir também:
 – Mas olhe que fico na minha. O piano não tinha pedais. (Castro, 2005, p. 67).

No relato, Adélia Heintz observa atentamente a apresentação de Virgínia, revelando sua insatisfação com a performance. Ao final da apresentação, Heintz se dirige a Virgínia com um sorriso afetuoso, mas suas palavras trazem uma crítica implícita: “Não tocou mal, mas podia ter tocado muito melhor”. Essa observação reflete as expectativas frequentemente elevadas colocadas sobre as mulheres, que eram avaliadas rigorosamente por seu desempenho artístico. A reação de Virgínia, que imediatamente expressa sua indignação ao notar que o piano estava sem pedais, acrescenta uma dimensão de ironia à situação. Sua resposta – “que ideia foi essa de pôr no palco um piano sem pedais?” – destaca como fatores externos podem afetar a percepção do seu desempenho, simbolizando as limitações que as mulheres enfrentavam em sua busca por reconhecimento.

No entanto, o clima tenso logo se transforma em leveza quando as risadas dissolvem a frustração de Virgínia, fazendo com que ela também acabe rindo da situação. A interação ilustra como a resiliência entre mulheres pode ser um fator crucial para enfrentar as adversidades e pressões sociais. Assim, esse encontro não apenas revela aspectos da experiência individual de Virgínia, mas também reflete as realidades mais amplas de como mulheres navegavam em um mundo dominado por narrativas masculinas, buscando apoio e compreensão umas nas outras.

Virgínia, conhecida como uma mulher apresentavelmente alegre e divertida, faz com que Castro, ao escrever sobre ela, mostre toda a sua subjetividade, em um lado que não se mostra através apenas de sorrisos e da sua alegria em vista pública. O fato é que Virgínia Victorino teve grande influência direta ou indiretamente na vida de Fernanda, amigas, amantes ou eventuais vizinhas. Virgínia Victorino foi uma escritora que nunca se casou e que, ao final de sua vida, pode ter tido um relacionamento com sua amiga e com quem dividia o mesmo lar, Marta Manuel Lima de Carvalho, mais conhecida como Mané; portanto, tornou-se uma figura emblemática da literatura portuguesa, não apenas pelo seu talento, mas também pela sua singularidade em um contexto em que o matrimônio era visto como um objetivo primordial para as mulheres do século XX. Essa singularidade reflete uma construção de memória que Pollak (1989, p.09) discute, ao enfatizar que a memória não é apenas um registro de eventos passados, mas uma construção coletiva que pode ser moldada por diversas interpretações e

narrativas. Explico: Quando falamos sobre a singularidade de Virgínia Victorino, estamos nos referindo ao fato de que sua vida e obra não podem ser compreendidas apenas em seus próprios termos, mas também dentro do contexto social e cultural mais amplo.

A maneira como ela é lembrada, as emoções que suas obras evocam e as interpretações que as pessoas fazem sobre sua vida são influenciadas não só por sua própria história, mas também pelas histórias e experiências compartilhadas com outras mulheres de sua época, como Fernanda de Castro. Nesse sentido, a memória se torna uma construção coletiva, onde a percepção de uma pessoa é moldada por relações interpessoais, contextos históricos e narrativas culturais. Por exemplo, as inseguranças e os desafios enfrentados por Virgínia não são apenas suas; eles podem ser representativos de experiências comuns há muitas mulheres da época. Assim, a memória de Virgínia é formada não só pelo que ela fez ou viveu, mas também pelo que outras pessoas, como Fernanda, escreveram e disseram sobre ela, e pelas normas sociais e expectativas que influenciaram suas vidas.

Essa contextualização serve para situar Virgínia Victorino no cotidiano e vida de Fernanda de Castro. Em 1920, Virgínia escreve e publica a obra *Namorados* que se torna um enorme sucesso e tem sua primeira edição esgotada seis dias após o seu lançamento. Em 1921, no dia 7 de abril, Fernanda de Castro entrevista a própria amiga para o primeiro número do *Diário de Lisboa*. Segundo a escritora, Virgínia a recebeu com “um lindo sorriso a dançar-lhe nos lábios delgados e inteligentes”. No prosseguir da entrevista, Virgínia diz não esperar que sua obra fizesse tanto sucesso por ter receio em ser malsucedida, e completa:

Não era a crítica que me assustava. Essa, confesso-o nunca me fez medo... O que eu temia era a indiferença da grande maioria, do público burguês, porque o que eu desejava acima de tudo era que todos entendessem, que todos, pequenos e grandes, soubessem ler nos meus versos a emoção que os ditava, a sinceridade com que os escrevera. (*Diário de Lisboa*, 1921).

Figura 9 - Entrevista dada por Virgínia à Fernanda de Castro.



Fonte: *Diário de Lisboa*, número 1, quinta, 7 de abril de 1921.⁸

A sua colocação está alinhada com o pensamento de que Virgínia, apesar de ser uma mulher loira, branca e bonita, precisava da validação da elite cultural para se sentir parte integrante desse grupo intelectual, e não apenas mais um produto moldado por ele. Ela buscava ser reconhecida como um membro ativo da elite intelectual, em vez de ser vista apenas como um resultado de suas influências, assim como Fernanda de Castro.

Portanto, podemos traçar uma linha comparativa entre as relações que se manifestavam na elite portuguesa, como no poema *As tuas Cartas*, escrito por Castro em *Antemanhã* e dedicado a Virgínia:

As Tuas Cartas

(Para a Virgínia Victorino)

Começam sempre assim as tuas cartas:
 Meu amor! – Minha vida! – Meu encanto! –
 E depois dizes tanto, mentes tanto,
 Que chego a acreditar nas tuas cartas.

Então escrevo também. E se te fartas,
 De tantas queixas húmidas de pranto,
 Ris logo de vaidade. E, no entanto,
 Repara que não choro ao entregar-tas.

Inda ontem escreveste o que não sentes.
 Eu creio lá em ti! Como tu mentes,
 Como tu deves rir-te do que eu sinto!

E afinal, sei mentir talvez melhor,
 Pois se ainda acreditas neste amor,

⁸ Retirado de: <http://casacomum.org/cc/visualizador?pasta=05739.003.00364#!5>

É só porque és vaidoso, e porque eu minto! (Castro, 1919, p.50).

O poema *As tuas Cartas*, escrito por Fernanda de Castro e dedicado à Virgínia Victorino, revela a complexidade dos sentimentos que a autora nutria por sua amiga, num contexto em que o amor entre mulheres ainda era cercado de tabus e silêncios. Composto em uma época em que Castro ainda não era casada com António Ferro, o poema reflete um espaço íntimo e vulnerável, onde o desejo romântico e a amizade se entrelaçam, dando voz a uma relação que transgride as normas sociais de Portugal no século XX.

A dedicatória pode ser lida como um gesto de profunda afeição, mas também como uma forma de resistência íntima, já que o poema expõe sentimentos que não poderiam ser abertamente expressos na sociedade patriarcal e opressiva do regime salazarista. Ao mesmo tempo, a elite cultural, à qual Castro e Victorino pertenciam, oferecia algum espaço de dissimulação e proteção para esse tipo de relação, o que explica por que o poema pôde ser publicado, ainda que envolto em camadas de ambiguidade. Nesse contexto, o poema se torna não apenas um testemunho da relação entre Fernanda e Virgínia, mas também uma janela para as tensões e desafios vividos por mulheres que mantinham relações homoafetivas em um ambiente dominado por normas patriarcais. Castro brinca com a ideia da verdade e da mentira no amor, talvez sugerindo que, para sobreviver emocional e socialmente, elas também precisavam, em certa medida, “mentir” sobre a verdadeira natureza de suas relações.

Nessa perspectiva, podemos observar que o *sujeito poético* utilizado por Castro se configura através de uma linguagem neutra de gênero. Ora, estamos falando de um poema dedicado, aparentemente de forma romântica para outra mulher, nessa configuração, fica aparente o recurso usado por Castro em validar o seu poema através de uma voz masculina. Note, que como bem conceitualizado por Simone de Beauvoir (1967, p.09), o gênero neutro se manifesta como o próprio gênero masculino, e o seu opositor, o feminino, na posição de antagonista faz o papel de definir o outro. Em outras palavras, a construção do subjetivo no poema de Castro está justamente na forma neutra de comunicação.

Nesse contexto, o feminino é colocado como o “outro”, o oposto, assumindo o papel de antagonista, enquanto o masculino, como gênero dominante, é visto como o padrão. Essa construção do subjetivo no poema de Castro reflete-se na escolha de uma forma neutra de comunicação, que, em um primeiro olhar, esconde as tensões de gênero e sexualidade. Nos versos: “Começam sempre assim as tuas cartas:/Meu amor! – Minha vida! – Meu encanto! – E depois dizes tanto, mentes tanto,/ Que chego a acreditar nas tuas cartas” (1919, p.50), vemos uma linguagem de afeto e romantismo, típica de um relacionamento amoroso. Expressões como

“meu amor, minha vida, meu encanto” são claramente românticas, construindo uma atmosfera de intimidade e desejo. No entanto se levanta a questão: cabe um romance entre mulheres no contexto social da época? A análise de Eduardo da Cruz e Andreia Alves Monteiro de Castro reforça essa reflexão, ao destacar que as narrativas escritas por mulheres no início do século XX eram frequentemente centradas em temas como o amor e o casamento, reflexo das convenções da ficção da época e das expectativas dos leitores:

O que escrevem estas mulheres? As narrativas curtas que figuram nestes volumes permitem distinguir grandes áreas temáticas às quais dedicaram maior atenção. Entre as suas produções assumem particular destaque as questões relacionadas com o amor e com o casamento. É possível que este predomínio do interesse pelas relações amorosas seja efeito das convenções da narrativa ficcional da época e até da busca de adequação ao horizonte de expectativas dos leitores e das leitoras. (Anastácio, 2021. p.177).

Dessa forma, o poema de Castro se insere dentro de uma tradição literária que explora o amor, mas subverte as expectativas ao tratar de uma relação homoafetiva que não poderia ser explicitamente nomeada na época. A linguagem neutra ou “universal” torna-se, então, uma estratégia de disfarce, um meio de expressar uma emoção autêntica sem desafiar diretamente as normas sociais que limitavam as mulheres e suas relações amorosas.

Vale lembrar que, como já afirmamos, a homossexualidade declarada não era aceita pelo regime do Estado Novo, embora fosse tolerada na penumbra. A lei que punia homossexuais em Portugal estava prevista desde 1886 no Código Penal português e permaneceu por cerca de 100 anos até ser deposta em 1982. Nesse período, os homossexuais apreendidos eram internados compulsoriamente em instituições psiquiátricas. Conforme São José Almeida afirma em reportagem publicada, no dia 07 de julho de 2009, no periódico *O público*:

O Estado Novo dizia que não havia homossexuais, mas perseguia-os. A lei era clara. A homossexualidade começou a ser punida pelo Código Penal a partir da revisão de 1886, através dos artigos 70.º e 71.º, que perduraram quase 100 anos – até 1982. Sem nunca mencionar a palavra, prescreve-se que aos que “se entreguem habitualmente à prática de vícios contra a natureza” passam a ser “aplicáveis medidas de segurança”, como o “internamento em manicómio criminal”, “internamento em casa de trabalho ou colónia agrícola”, “liberdade vigiada”, “caução de boa conduta” e “interdição do exercício de profissão”. (Almeida, 2009).

No ano de 1926, movimentados por um sentimento de nacionalismo e de “resgate” a Portugal, dá-se início a uma ditadura que permanece por cerca de 48 anos liderada por Salazar. A partir desse momento, movimentos católicos conseguem fazer com que o Governo Civil interdite livros de cunho homossexual, como o de António Botto entre outros. Contudo imagens do desejo homoerótico não eram incomuns, mas obscurecidos pela presunção da heterossexualidade e “pelo trabalho com a linguagem” empregada (Cruz; Castro, 2023, p. 05) com frequência por vários escritoras e escritores durante o salazarismo. Com isso, podemos

verificar no poema – ainda que o gênero do interlocutor do sujeito poético tenha um outro gênero, o ciúme e o sofrimento amoroso expressos no soneto interligados às contrariedades do relacionamento íntimo que Fernanda de Castro teria mantido com Virgínia Victorino.

A dedicatória que pode ser um indício dessa escrita cifrada também se relaciona com uma estratégia adotada por Fernanda para a validação de sua produção e de seu *status* social. Isso é ratificado pelo fato de que, assim que Virgínia se torna uma escritora de destaque, Fernanda pede uma entrevista à sua grande amiga. Essas situações circunstâncias voltam a aparecer de forma categórica em sua vida por meio de eventos dos quais Castro está intrinsecamente ligada.

Teresa Leitão de Barros, outra amiga influente de Fernanda, também teve um poema dedicado a ela em *Antemanhã*. As duas se conheceram em 1915 quando ambas frequentavam o Liceu Maria Pia no Largo do Carmo, sendo este o primeiro liceu feminino português criado em 1906. Ainda mantendo a formalidade de um soneto, em *Eu me lembro*, o sujeito poético rememora fatos da infância:

Eu me lembro

(Para Teresa Leitão de Barros)

Eu lembro-me tão bem da tia Aninhas,
Ao canto da lareira a dormir,
Lembro tão bem as suas mãos sequinhas
Cançadas e moidas de lidar!

Lembro tão bem a boa tia Aninhas
No seu velho oratório a rezar...
Lembro tão bem a colcha de franginhas
Em que ela costumava seroar!

Eu lembro-me tão bem! Às vezes, de memória,
Contava a tia Aninhas uma história,
Que começava assim: Era uma vez...

E a história nunca era rematada
Sem me dar o quinhão de marmelada,
E um beijo no focinho do Maltez. (Castro, 1919. p.45).

Nesse poema, fica evidente como a imagem da memória permite-nos reter o significado enquanto conteúdo de preservação da forma substancial na construção imagética de um espaço. Toda vez que Fernanda de Castro situa suas lembranças, ela reconstrói toda a sucessão de fatos que desencadeiam a sua percepção poética e visual. Essa breve descrição permite-nos introduzir a relevância do pensamento imagético, que tanto captura quanto é capturado pelo objeto. Quase de forma baudelairiana, o fluxo da captura é uma construção do discurso poético que visa

estruturar o seu interesse semiótico, a utilização do espaço com referências recorrentes permite que tracemos uma linha de caminhada ao longo das imagens que Fernanda descreve.

As faculdades da memória, se manifestam como propriedades de seletividade, no sentido de registrar tudo e armazenar ou recuperar o que foi registrado para fins de manutenção dos fatos. No caso, nos versos: “E a história nunca era rematada/Sem me dar o quinhão de marmelada,/E um beijo no focinho do Maltez.” (1919, p.45), o resgate e a preservação de uma infância saudável, doce, e amigável, são recordações que sua amiga Teresa projeta em si. A referência ao “velho oratório a rezar” (Castro, 1919, p.45) e à “colcha de franjinhas” simboliza a tradição, a religiosidade e os pequenos detalhes do ambiente doméstico, enfatizando a simplicidade e a intimidade da vida cotidiana. O poema também apresenta uma relação entre o passado e o presente, na qual as memórias da infância surgem de forma fluida e constante. A menção à história contada por tia Aninhas, “Era uma vez...” (Castro, 1919, p.45), conecta o universo infantil à tradição oral e ao ato de transmitir histórias, um aspecto essencial na construção da identidade e das relações familiares. A história nunca era completa sem um gesto de afeto – “um quinhão de marmelada” e “um beijo no focinho do Maltez” (Castro, 1919, p.45) –, o que revela um aspecto lúdico e afetivo nas memórias.

Em contrapartida, em uma entrevista cedida pelo jornalista e investigador António Valdemar, situa como era o comportamento da irmã de Leitão de Barros:

Teresa, formada em Letras, lecionou, no tempo áureo das Guardiolas, no Liceu Maria Amália, três ou quatro gerações que, em grande parte, guardaram deplorável memória das suas aulas; integrou o júri do polémico concurso organizado por António Ferro em que Fernando Pessoa enviou a “Mensagem”; e, antes e já depois do 25 de Abril, trabalhou na biblioteca e no arquivo do “Diário de Notícias”. Era feia e assumidamente reacionária. Tinha bigode e vestia mal. Desde o chapéu até aos sapatos.⁹ (2017).

Voltemos para Pollak (1989, p.09), que discute que a memória coletiva é moldada por “diferentes pontos de referência que estruturam nossa memória e que a inserem na memória da coletividade a que pertencemos”, incluindo “monumentos, patrimônio arquitetônico, paisagens, datas e personagens históricas, tradições e costumes”. O autor argumenta que essa memória não é apenas uma construção social, mas um campo de disputa onde diferentes narrativas podem entrar em conflito. Assim, a memória de Teresa pode ser vista como um exemplo dessa luta entre memórias oficiais e individuais. Enquanto Valdemar a descreve de maneira crítica, ressaltando características que a tornaram uma figura de desprezo, como sua aparência e suas ideias reacionárias, Fernanda de Castro parece trazer uma lembrança mais complexa e

⁹ <https://expresso.pt/cultura/2017-07-22-Evocacao-de-Leitao-de-Barros-nos-50-anos-da-morte-de-um-dos-mais-talentosos-do-seculo-XX-portugues>

multifacetada, onde o talento e a relevância social de Teresa são destacados em seu poema *Eu me lembro*.

Além disso, a descrição de Teresa como “feia e assumidamente reacionária” reflete uma forma de estigmatização que pode estar enraizada nas normas sociais do seu tempo. Pollak (1989, p.04) sugere que a memória coletiva pode ser unificadora, mas também opressora, especialmente em relação àqueles que não se encaixam nos padrões normativos de aceitação. A crítica do jornalista em 2017 reflete um olhar contemporâneo que, ao mesmo tempo em que observa Teresa sob uma luz negativa, também pode ser visto como uma representação das tensões que persistem na memória coletiva, especialmente em relação a figuras que desafiam normas sociais e ideológicas do passado sob uma visão contemporânea.

Nesse sentido, também chegamos à Branca de Gonta Colaço. Em 1919, por iniciativa de Branca, as famílias de Gonta Colaço e Castro e Quadros começaram a estabelecer fortes laços de amizade, de tal forma que Raul Gilman, divorciado desde 1922 de Irene de Gonta, irmã de Branca, viria, em 1929, a casar em segundas núpcias, na Guiné Portuguesa, com Manuela Telles de Castro e Quadros, irmã de Maria Fernanda. E é nessa perspectiva que vamos ao encontro do poema dedicado a Branca, contido em *Antemanhã*:

Para a senhora dona Branca de Gonta Colaço

De que é composto o filtro que me deste
 Amor, que a amar te assim me reduziste?
 Que magas seduções lhe introduziste
 Ou de que etéreas plagas o trouxeste? (Castro, 1919, p.52).

Fernanda de Castro incorpora em sua obra de estreia um trecho retirado do livro *Hora da Sesta*, de Branca de Gonta Colaço, conferindo maior densidade intertextual à sua primeira publicação no cenário literário. Esse detalhe sugere um posicionamento inicial de reconhecimento e diálogo com autoras consagradas, marcando sua entrada no mundo das letras de forma consciente e referenciada. Refletindo sobre uma espécie de “validação” da obra de Fernanda, observamos como ela também se alinhava com seus antagonistas. Essa hipótese nos leva a considerar outra escritora de prestígio: Florbela Espanca. Ambas as autoras, de forma notável, parecem criar uma rivalidade feminina que, embora não totalmente compreendida, se torna um aspecto intrigante de suas trajetórias. Conforme argumenta a professora Andreia Castro, uma das raízes dessa tensão pode ser atribuída ao amigo em comum, Américo Durão, que, ao solicitar a mão de Fernanda em casamento, teria sido rejeitado por ela. Na obra *Ao fim*

da *Memória I* (2006), Fernanda revela um detalhe significativo sobre Florbela, que, na véspera de sua morte, a buscou incansavelmente:

[...] alguém da minha confiança, creio que a Teresa Leitão de Barros, que a Florbela, nas vésperas da sua morte, passara o dia à minha procura: telefonou duas vezes para minha casa, e falou para a Bertrand e para a Portugália, onde eu ia muitas vezes à tarde. (Castro, 2006, p.66).

Essa busca parece evidenciar um desejo de conexão, mesmo em meio a uma rivalidade que pode ser considerada mais simbólica do que real. Além disso, o marido de Fernanda, António Ferro, contribuiu para essa competição, ao valorizar, em um artigo do *Diário de Notícias* de 24 de fevereiro de 1931, o trabalho poético de Florbela, em particular os sonetos de *Charneca em Flor*, enquanto menosprezava a poesia feminina lida em salões literários, como a de Fernanda. Cláudia Pazos Alonso observa essa contradição:

A descrição grotesca de Ferro da colmeia de poetisas e da poesia convencional lida nos chás literários é tanto mais extraordinária quanto é verdade ele ter sido um habitué dos salões literários e ter sido íntimo de algumas das poetisas mais conhecidas da nomeadamente Fernanda de Castro com quem era casado. (1997, p. 32).

Ao examinarmos a poética, e seguindo a linha de análise da professora Andreia Castro, podemos traçar um paralelo quase direto entre o poema *Alguém mandou-me violetas* e a relação entre Fernanda e Florbela:

Alguém mandou-me violetas

Alguém mandou-me violetas
e as longas horas de Outono,
de roxas, ficaram pretas.
Violetas,
gotas de mágoa, de tédio,
de abandono,
de tristeza sem remédio,

E nem sequer tenho sono. (Castro, 2010, p.245).

Diferentemente dos sonetos dedicados a outras figuras como Virgínia e Leitão, Fernanda opta pela liberdade da forma poética, utilizando-a para evocar a figura de Florbela. Essa escolha sugere uma reflexão profunda sobre o que a poeta representava para ela: uma liberdade que, paradoxalmente, é tingida de tristeza por não ter sido compreendida. Florbela emerge como uma alma melancólica, cuja cor tristonha roxa e a mágoa pelo tempo perdido refletem um lamento silencioso por uma rivalidade que, embora perceptível, parece mais uma construção externa do que uma realidade vivida.

Fernanda de Castro buscou um lugar de destaque na elite cultural portuguesa, e essa busca pode ser compreendida ao referenciar e incorporar nomes proeminentes em sua obra de estreia *Anteamanhã* (1919), Fernanda almejava não apenas se integrar, mas também se legitimar

dentro desse seleto grupo intelectual. Ao fazer isso, ela visava chamar a atenção da elite literária, uma estratégia que, no entanto, não se traduziu em um reconhecimento unânime no decorrer do tempo.

Fernanda de Castro chegou a evidenciar a existência dessas redes sociais e literárias, mostrando-se consciente do jogo de poder e do reconhecimento que permeava o meio literário. Ao afirmar a importância dessas conexões, ela não apenas sublinhava sua própria posição, mas também destacava a necessidade de uma construção coletiva da memória literária, que se alicerçava em experiências compartilhadas e na luta por visibilidade dentro de um panorama cultural predominante. Essa perspectiva, ao dialogar com as ideias de Pollak, nos leva a refletir sobre como a memória e o reconhecimento são construídos em contextos sociais e culturais complexos, onde a busca por um lugar na história é muitas vezes entrelaçada com as dinâmicas de poder e exclusão.

Esse esforço para se enquadrar na elite intelectual reflete uma necessidade de pertencimento que era vital para sua construção de identidade e memória. A presença dessas referências, especialmente em 1919 – antes de seu casamento com António Ferro –, sugere uma tentativa deliberada de conectar-se a uma rede de escritores e artistas respeitados, criando um caminho para que seu próprio trabalho fosse notado. Essa estratégia é evidenciada pelos canais de notícias da época, como as revistas literárias que frequentemente destacavam os mesmos nomes que Fernanda utilizava, indicando que ela estava, de fato, ciente das dinâmicas sociais que regiam o reconhecimento literário:

Nesse tempo havia em Lisboa muitos salões literários, entre os quais se destacavam o de Veva de Lima, o de Elisa de Sousa Pedroso, o de Clarinha (Carlota de Serpa Pinto), o de Branca de Gonta Colaço, o de Madalena Martel-Patricio, etc. Pouco a pouco fui começando a ser convidada para uns e para outros, através de amigos comuns e de pessoas que ia encontrando e me iam apresentando a uns e outros, fazendo boule de neige. (Castro, 2006, p.65).

Essa colocação e posicionamento de Fernanda de Castro se estende até o Brasil, onde torna-se amiga de Cecília Meireles, uma das figuras mais exaltadas da literatura brasileira do século XX. Cecília viveu um período em que suas obras e sua sensibilidade poética eram amplamente celebradas, refletindo a riqueza da experiência feminina e as complexidades da existência humana. No entanto, no século XXI, sua obra enfrentou um processo de “cancelamento”¹⁰, frequentemente criticada por suas visões sobre temas como raça e classe,

¹⁰ No século XXI, o processo de “cancelamento” refere-se à prática de boicotar, criticar publicamente ou marginalizar um autor, artista ou figura pública devido a ações, declarações ou posicionamentos considerados problemáticos, ofensivos ou inaceitáveis dentro de um determinado contexto social, político ou cultural. Esse fenômeno geralmente ocorre nas redes sociais e pode resultar na perda de contratos, convites para eventos, seguidores e influência pública.

que, sob uma lente contemporânea, são vistas como problemáticas e limitadas. Essa mudança de perspectiva destaca como as normas sociais e os valores culturais evoluem, e como figuras outrora reverenciadas podem ser reinterpretadas à luz de novos entendimentos. Assim, a trajetória de ambas as escritoras ilustra não apenas os desafios enfrentados por mulheres na literatura, mas também a instabilidade da memória cultural, que pode reconfigurar a imagem de artistas ao longo do tempo, reflete as tensões entre passado e presente. Destacamos, portanto, o poema dedicado à Cecília Meireles:

Quem pudera, Cecília

Tenho fome de campo e de verdura,
De terra bem lavrada,
E sede, muita sede de água pura.

Quero pegar no cabo de uma enxada,
Quero cheirar os troncos e as raízes,
Pisar, descalça, a terra ainda molhada,
Ver, nas noites, o rasto das perdizes.

Já Cecília Meireles o dizia,
Com imenso carinho:
“Portugal não tem campo, tem campinho.”
E ria, ria,
Rasgando as mãos nas silvas,
Comendo amoras, colhendo malmequeres, madressilvas.

Tinhas razão, Cecília.
Em Portugal, as estações são festas,
São festas de família,
Enfiadas, colares de alegrias;
Na Primavera as flores;
Os frutos no Verão, e as romarias;
No Outono o vinho novo e o ritual
Profano das vindimas;
No Inverno,
A mística alegria do Natal,
As portas bem fechadas,
A lenha a crepitar
E as rabanadas.

Quem pudera, Cecília, quem pudera,
Mandar-te para lá, para onde estás,
Um raminho da nossa Primavera. (Castro, 1987, p. 93-94).

No poema *Quem pudera, Cecília*, para além da evidente a proximidade existente entre as duas, o sujeito poético também deixa explícito um forte sentimento de nacionalismo. Dessa vez, o recurso da memória aparece atrelado ao sentimento de melancolia para exaltar o sentimento nostálgico de pátria do passado. Nas duas primeiras estrofes, as imagens da terra, do trabalho manual, da raiz, são símbolos de exaltação à pátria, a um Portugal profundo, natural e próspero.

Já nos versos: “Já Cecília Meireles o dizia, /Com imenso carinho: “Portugal não tem campo, tem campinho.” /E ria, ria, /Rasgando as mãos nas silvas, /Comendo amoras, colhendo malmequeres, madressilvas”, o uso do diminutivo ao mesmo tempo que marca as diferenças nas dimensões dos territórios de Portugal e do Brasil, também denota um certo grau de intimismo.

O verso final, “Quem pudera, Cecília, quem pudera,” revela um desejo profundo de compartilhar e transmitir essas experiências, sugerindo que o eu lírico busca um elo com a amiga e poeta, trazendo um “raminho da nossa Primavera” como um símbolo de esperança e conexão. A melancolia subjacente nesse desejo reforça a distância entre a experiência da autora e a idealização do campo, revelando uma nostalgia por tempos mais simples e autênticos, uma busca por resgatar a beleza e a alegria da vida em contato com a natureza, que muitas vezes se perde nas complexidades da modernidade.

De modo tal que vagar pelas paisagem portuguesas é um deleite para ser apreciado com simplicidade e alegria, colhendo, assim, o melhor de seus frutos; e prossegue: “Em Portugal, as estações são festas,/São festas de família,/Enfiadas, colares de alegrias”; está passagem reflete outro grande símbolo utilizado pelo Salazarismo, o recurso de família, no sentido de união é uma das características utilizadas pelo ensino educacional do regime de Salazar, lembrando que, como já mencionamos, Fernanda tem uma série de obras dedicadas ao público infantil, e os conceitos do regime do Estado Novo, embora nem sempre explícitos, estão presentes em sua escrita e no cotidiano português, como pode ser visto na imagem abaixo:

Figura 10 - *A Lição de Salazar*



Fonte: Cartaz de uma série editada em 1938 pelo Secretariado de Propaganda Nacional.

Cecília Meireles, por sua vez, em sua segunda contribuição para a revista *Vaga Música* apresenta também uma forte conexão com Fernanda de Castro e o contexto literário português. Além de abordar temas como o ultramar e fazer referências às cantigas medievais, o poema, intitulado *Mulher de pedra*, foi publicado com uma dedicatória à escritora portuguesa Fernanda de Castro:

A mulher e o seu menino

A Fernanda de Castro

Mulher de pedra,
que é do menino
que houve em teu doce
braço divino,
– nesse teu braço
que ainda está preso,
plácido e curvo,
à eterna ideia
de um vago peso?

“Vento do tempo
me estremeceu:
ele era pedra
da mina pedra,
mas nunca soube
se era bem meu.

Vento do tempo
passou por mim:
foi-se o menino,
deixou-me assim.
Foi sem palavras.
Tão pequenino,
que ia falar?
Talvez soubesse
para onde é que ia...
Eu não conheço
senão meu peito:
há outro lugar?

Têm vindo coisas:
não sei que são.
Coisas que cantam,
coisas que brilham.
Mas ele, não.
E era tão feito
só de ficar
que, embora longe,
sinto-o comigo:
meu braço é sempre sua cadeira,
todo o meu corpo
seu espaldar.”

Mulher de pedra,
que é do menino?

“Vento do tempo

quebrou meu seio
 para o arrancar.
 A mim, deixou-me.
 A ele, levou-o
 (Há algum lugar?)

Desde o Princípio,
 comigo vinha.
 Meu Nascimento
 nele nasceu.
 Foi-se – por onde? –
 tudo que eu tinha.

Ele era pedra
 da minha pedra,
 porém é certo
 que nunca soube
 se era bem meu...”
 (Maireles, 2001, p. 440-41).

O poema foca na figura central da “mulher”, questionada pelo eu lírico: “Mulher de pedra / que é do menino / que houve em teu doce / braço divino (...)”. A percepção da ausência física desse “menino” gera respostas da “mulher”, enfatizando a complexidade dos sentimentos e da experiência humana. Uma conexão maternal permeia o poema, destacando a proximidade e união entre mãe e filho. No entanto, diante da perda desse “menino”, a relação é marcada pela dor da separação, transformando-se em um lamento. O poema expressa esse sentimento: “Vento do tempo / me estremeceu: / ele era pedra / da minha pedra, / mas nunca soube / se era bem meu. (...)”. A composição poética gira em torno de uma metáfora na qual a mulher referida é representada como uma estátua incompleta, faltando-lhe justamente a parte que é a criança nos braços. Isso simboliza também a ausência da figura materna que vê seu filho distante. As razões que levaram Cecília Meireles a dedicar esses versos a Fernanda de Castro são especulativas. Pode-se considerar a possibilidade de a autora portuguesa ter lido e apreciado o poema, ou talvez Cecília tenha encontrado alguma identificação pessoal entre a obra e sua amiga além-mar.

Ademais, Fernanda de Castro e António Ferro desempenharam um papel significativo na primeira visita de Cecília ao país, em 1934, quando ela proferiu palestras sobre literatura e educação. Cecília ainda escreve uma carta para Fernando de Azevedo, datada em 1934, onde expressa seu apreço pela amizade com a escritora portuguesa.

Durante a estadia de Cecília em Portugal, após conhecer pessoalmente sua amiga, a conexão entre as duas escritoras se fortaleceu ainda mais. Segundo Leila V.B. Gouvêa, a residência de Fernanda e Ferro tornou-se um importante ponto de encontro para artistas

portugueses e Cecília Meireles. Essa relação calorosa entre as escritoras foi expressa por meio da poesia, como evidenciado pelo texto de Cecília dedicado a Fernanda. Por sua vez, o poema “Quem pudera, Cecília!”, publicado na edição 100 da revista *Colóquio Letras*, em 1987, destaca a admiração da portuguesa pela poeta brasileira e seu afeto por Portugal e suas peculiaridades.

Fica evidente, portanto, que o recurso utilizado por Castro, em uma escrita nostálgica, a fim de manter os recursos conceptualizados por Pollak (1989) em uma tentativa à recorrente utilização de poemas dedicados para outras escritoras femininas da época. Em um sonar de que ela, assim como as outras, pertence a uma elite intelectual liderada pela juventude portuguesa, em que se expressa ao mesmo tempo os símbolos nacionais de Portugal e a configuração poética cultuada em sonetos. Castro se coloca em íntimo à Virgínia Victorino, à Branca de Gonta Colaço, à Florbela Espanca, e Cecília Meireles, em tom de ordem: dedico a elas, pois sou útil, portanto, serei lembrada. Em outras palavras, o recorte nada mais é do que um oferecimento, uma oferta do qual Fernanda é o produto que deve ser consumido, exaltado e lembrado.

3 A ÁFRICA DE MARIAZINHA

O romance *Mariazinha em África*, de Fernanda de Castro, é um dos primeiros textos publicados na primeira metade do século XX que aborda a literatura infantojuvenil portuguesa com temática colonial (Beirão, 2018, p.01). Esse período coincide com a ascensão de escritoras dedicadas ao público infantil, fruto das conquistas femininas – movimento sufragista – no final do século XIX e do crescente envolvimento das mulheres nas artes e nas letras. Contudo, esse contexto literário estava profundamente influenciado pela ideologia do Estado Novo, cujo slogan “Deus, Pátria, Família” reforçava uma visão conservadora e nacionalista, contribuindo para a construção de um imaginário que exaltava o passado glorioso de Portugal. Esse slogan, segundo Pollak (1989), se configura como uma estratégia no qual o regime tentava fixar certas imagens e interpretações históricas que reforçassem a identidade e a continuidade do poder. Ao impor uma única narrativa histórica, o Estado Novo suprimia influências que poderiam questionar ou desafiar essa visão unificadora do país e de seu passado.

Segundo Pollak, a memória coletiva não é espontânea ou neutra, sendo sempre “manipulada, dirigida ou deformada” por aqueles que detêm o poder (Pollak, 1989, p. 3). No caso do Estado Novo, essa manipulação da memória se dá principalmente através da literatura, que, ao lado da propaganda oficial, funcionava como uma ferramenta poderosa para moldar o imaginário social. Ao promover contos e narrativas infantojuvenis que colocavam heróis históricos portugueses como protagonistas, o regime buscava legitimar sua visão de mundo, tornando a história de Portugal uma narrativa linear e gloriosa, acessível e compreensível até para as crianças, conforme observa Margarida Beirão (2018).

O papel da literatura, nesse contexto, era reforçar uma memória enquadrada, um conjunto de lembranças e narrativas controladas pelo Estado, que visava não apenas a formação da identidade nacional, mas também a perpetuação de um regime autoritário. Além das narrativas históricas glorificadoras, os contos populares também exerciam um papel fundamental na literatura infantil desse período. Como parte da tentativa de capturar a “verdadeira essência” do ser português, o folclore assumia uma função didática e institucional. Pollak argumenta que o processo de enquadramento da memória atua muitas vezes de maneira sutil, inserindo-se no cotidiano e nas práticas culturais de uma sociedade, de modo a reforçar fronteiras simbólicas entre o que é “nós” e o que é “eles” (Pollak, 1989, p.17). No caso do Estado Novo, o folclore foi apropriado para reforçar a ideia de um Portugal autêntico e unido, desprovido de divisões internas ou de influências externas que pudessem questionar essa visão

simplificada e idealizada da nação. Assim, tanto as narrativas históricas quanto os contos populares contribuíam para a construção de uma memória oficial e homogênea, que servia aos interesses do regime.

Fernanda de Castro, como já destacado, se alinhou ao regime do Estado Novo e se sobressaiu como uma autora prolífica, especialmente no campo da literatura infantojuvenil. Ela publicou diversas narrativas destinadas às crianças, muitas delas em colaboração com Teresa Leitão, e participou ativamente em iniciativas culturais e de proteção à infância promovidas pelo regime, frequentemente abordando temas ligados ao ultramar. Essa escolha temática reflete a continuidade da política colonial portuguesa, que teve início nos últimos anos da Monarquia, passou pela Primeira República e se consolidou durante o Estado Novo. Para esses regimes, o domínio sobre as colônias era visto como um direito natural e inalienável, sendo as possessões ultramarinas consideradas parte essencial do território português.

Conforme assinala Margarida Beirão (2018), nos anos 1960, em meio ao contexto de descolonização global, Portugal resistia fortemente às pressões internacionais, especialmente da Organização das Nações Unidas (ONU) e da Organização da Unidade Africana (OUA), para renunciar às suas colônias. O regime do Estado Novo defendia a manutenção do império ultramarino como um símbolo de continuidade histórica, e isso se refletia nas suas produções culturais. Somente com a Revolução de 25 de Abril de 1974 é que as províncias ultramarinas foram finalmente descolonizadas, encerrando um capítulo da política colonial que havia sido parte central da identidade portuguesa. No caso do Estado Novo, essa memória era moldada para perpetuar a visão do império colonial português como um feito heroico e civilizatório, ocultando as realidades mais complexas e violentas da colonização.

Apesar dessa narrativa oficial, a literatura infantil da época começou a incorporar a temática africana de forma mais explícita, especialmente em contos que apresentavam o contexto colonial e seus personagens nos respectivos ambientes. Mesmo que alinhados à perspectiva do regime, esses contos revelavam uma curiosidade crescente pelo “outro” e pelo espaço de um reflexo da presença colonial prolongada e dos conflitos que surgiam à medida que a independência das colônias se tornava inevitável.

Em 1925 Fernanda de Castro publica *Mariazinha em África*, que não foi muito bem aceito pela crítica na época, passando por diversas releituras até que em 1929, Castro, lança uma continuidade da obra intitulada, “*As Aventuras de Mariazinha*”; como uma continuação da série que incluía “*As Aventuras de Mariazinha, Vicente e Companhia*” (1935); posteriormente publicou “*Novas Aventuras de Mariazinha*” (1959) e “*Fim de Semana na Gorongosa*” (1969). Para ilustrar seus textos para crianças, Fernanda de Castro ainda colaborou com algumas

talentosas pintoras do movimento modernista português, como Sarah Afonso em uma fase inicial e, mais tarde, Ofélia Marques.

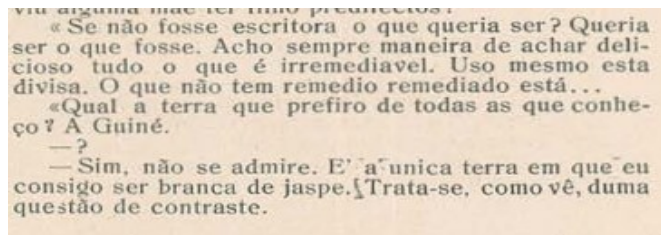
As revisões de texto de *Mariazinha em África*, ocorridas durante o Estado Novo, destacam, sucintamente, uma atenção particular à dinâmica das relações entre raças, entre colonizadores e colonizados. Além disso, evidenciam o objetivo de dar destaque ao exotismo antropológico e etnográfico. Quando nos referimos à literatura com inclinação colonial, é inevitável não a associar ao próprio processo de opressão pela cultura dominante. A chamada *literatura colonial* geralmente se manifesta na forma de textos escritos por pessoas da metrópole que, após passarem algum tempo em África ou em outras regiões colonizadas, produziram obras nas quais uma perspectiva etnográfica destaca a diferença cultural entre a *cultura colonizada* e a *cultura colonizadora*, descrevendo os costumes e o ambiente do povo africano. Essa descrição pode refletir um verdadeiro interesse pelo país e pelo povo, indo além de uma simples ambientação local. Fernanda de Castro, por exemplo, passou parte da infância na Guiné, não por acaso, o mesmo país em que Mariazinha viaja em sua primeira aventura. Ela afirma que parte da sua escrita cabe a sua própria experiência, como visto na entrevista para Leopoldo Amado:

Sabe, Leopoldo, os dois últimos livros, “Aventuras de Mariazinha em África” e o “Mariazinha em África” são autobiográficos. Procurei neles narrar a inolvidável experiência que a África, a minha África mística, provocou em Mariazinha, de resto, personagem central a quem literariamente emprestei a minha experiência. Aliás, outros personagens, como o Vicente, também eram reais. O Vicente acabou por vir para Portugal conosco e aqui veio até veio a ser campeão de atletismo e acabou mesmo por se casar com uma portuguesa, de quem teve dois filhos. (Amado, 2010).

Esse fato é interessante para a colocação da visão colonialista presente na obra, Fernanda de Castro já chegou a afirmar que Guiné é um dos seus lugares favoritos, pois lá se sente verdadeiramente branca como “jaspe¹¹”. Com isso, é perceptível que a escrita a qual será apresentada constará com elementos raciais de sua época, ao mesmo passo, que mostrará a própria visão da autora sobre os acontecimentos passados por Mariazinha:

¹¹ A expressão "branca como jaspe" é usada para descrever algo ou alguém de tonalidade extremamente branca, remetendo à cor do jaspe branco, uma pedra de tom muito claro, quase leitoso. Essa comparação aparece em diferentes contextos, especialmente na literatura e em textos religiosos, como na Bíblia, onde o jaspe simboliza pureza e brilho

Figura 11 - Recorte da entrevista cedida à *Ilustração Portuguesa*.



Fonte: Revista *Ilustração Portuguesa*, 5 nov. 1921, p.332.

3.1 Vicente: Os negros na obra de Fernanda de Castro

A primeira edição de *As Aventuras de Mariazinha*, publicada em 1929, é composta por quinze capítulos e foca na experiência colonial da protagonista Mariazinha, especificamente no seu retorno a Lisboa após um período na Guiné. A obra revela a estrutura social colonial do início do século XX, retratando de forma clara as hierarquias e dinâmicas de poder entre colonizadores e colonizados. A narração, feita em terceira pessoa, assume uma postura distanciada, sem envolvimento emocional direto com a história. As descrições etnográficas, integradas ao longo da narrativa, servem como uma ferramenta educacional para o público infantil, promovendo a ideia de “orgulho de ser português” e reforçando a ideologia colonial.

Ao longo da leitura, torna-se evidente o contraste entre a chamada “civilização”, representada pelos portugueses, e a “não-civilização”, atribuída aos africanos, especialmente na forma como os personagens negros e brancos são retratados. Ainda que a relação entre esses grupos não seja marcada por punição ou violência explícita, a narrativa sustenta uma constante inferiorização e infantilização dos personagens negros, reforçando estereótipos coloniais.

Vicente é o único personagem negro da narrativa, e embora não haja agressividade direta contra ele, a história reforça sua subordinação através de um paternalismo educacional, no qual o branco ocupa uma posição de autoridade e superioridade. Esse tipo de abordagem, em que o negro é retratado como dependente e desprovido de autonomia, aproxima-se do conceito de “infantilização” descrito por Grada Kilomba, que afirma que o sujeito negro é frequentemente reduzido à figura de um ser dependente e submisso, “o menino, a menina, a criança ou a/o serva/o assexuada/o – que não pode sobreviver sem o senhor” (2019, p. 79). A representação de Vicente, mesmo sendo um homem adulto, o coloca constantemente como uma figura infantilizada, referida como “bobalhão”, “brincalhão” e “moleque”. Essa caracterização reflete

uma visão colonial que reforça a hierarquia racial, apresentando o negro como incapaz de sobrevivência ou ter progresso sem o controle e tutela do branco.

Essa narrativa colonial se alinha ao que Maurice Halbwachs e Michael Pollak descrevem sobre o enquadramento da memória, um processo pelo qual as memórias coletivas são moldadas para manter a hegemonia de uma narrativa dominante. Pollak argumenta que a memória é sempre seletiva e pode ser manipulada para fortalecer certos grupos enquanto silencia outros (Pollak, 1989). No contexto de *As Aventuras de Mariazinha*, essa narrativa paternalista não só reflete, mas reforça a memória colonial construída pelo regime do Estado Novo, que legitimava o domínio sobre as colônias e justificava as relações desiguais entre os europeus e os africanos:

Vicente era o grande acontecimento, a grande atração da quinta. Os meninos, sempre à sua volta como abelhas à volta d'um cortiço, riam dos menores gestos, das duas mais simples palavras e Vicente, feliz com tão desusado êxito, estava cada vez mais cômico e mais brincalhão. (Castro, 1929, p.15).

No primeiro capítulo, intitulado “Chegada a Lisboa”, Fernanda de Castro narra o momento em que Mariazinha desembarca em Portugal. Desde o início, é evidente o caráter educativo da obra, algo típico da literatura infantil da época. Os protagonistas, majoritariamente crianças, foram projetados para facilitar a identificação com o público-alvo jovem. Ao chegar em Lisboa, Mariazinha é cercada pelas perguntas curiosas de seus amigos portugueses, refletindo o fascínio e o desconhecimento sobre as colônias. Entre as perguntas, uma em particular chama a atenção da protagonista: Joãozinho, um dos amigos, pergunta se Mariazinha havia visto algum “anthropophá”, descrevendo-o como um “preto que come gente”. Esse momento é revelador não só das percepções estereotipadas que circulavam sobre a África, mas também da maneira como a autora constrói o comportamento da protagonista. Mariazinha, em um gesto significativo, ignora a pergunta, uma escolha que pode sugerir tanto desconforto quanto uma tentativa de evitar esse preconceito.

Logo após esse episódio surge Vicente, um personagem negro que havia sido recentemente escravizado, mas que é recebido com carinho e aplausos pelos familiares presentes. A inclusão desse personagem e a forma como ele é tratado pelos outros deixa evidente a maneira paternalista com que a relação entre brancos e negros é retratada:

– É o Vicente! – Exclamou Mariazinha – É o nosso belo Vicente!
 Realmente, de sobrecasaca e calça branca, gravata encarnada e rosa branca ao peito, descalço, com as botas debaixo do braço, Vicente, o nosso Vicente, cumprimentava graciosamente os meninos, de palhinhas na mão, dizendo no melhor português:
 – Bós dias! Bós dias! Mim estar contente! Mim gostar terra di branco! (Castro, 1929, p.7).

No trecho citado, podemos identificar dois aspectos importantes que revelam as dinâmicas de poder e a representação de personagens negros na obra: a) o uso da expressão “nosso bello Vicente”, que denota a posse de um ser humano, evidenciando uma visão colonialista em que o negro é tratado como propriedade, e b) a fala de Vicente, que é marcada por um português infantilizado e incorreto, utilizando “mim” no lugar de “eu”, um recurso frequentemente empregado de forma pejorativa para subordinar e inferiorizar intelectualmente os povos colonizados. Tal construção linguística remete às práticas de zombaria e desumanização, semelhantes ao que ocorreu com os povos indígenas no Brasil, onde os colonizadores utilizavam um vocabulário distorcido para reforçar a suposta incapacidade intelectual desses grupos. A expressão “nosso Vicente” reflete a ideia de domínio e controle, onde as narrativas coloniais são estrategicamente construídas para perpetuar a hegemonia de um grupo sobre outro (Pollak, 1989, p.26). Nesse contexto, Vicente é representado como uma figura dócil e submissa, que internaliza sua condição de inferioridade e expressa afeto pelos brancos. Essa submissão, explicitada na fala “mim gostar terra di branco”, reforça a hierarquia racial e a ideologia paternalista que permeava a sociedade colonial. A exaltação dos brancos como benevolentes e amáveis ao longo da obra contribui para a construção de uma visão idealizada e simplificada do colonialismo, obscurecendo as complexas relações de opressão e violência que sustentavam o sistema.

Essa representação de Vicente como uma figura grata aos brancos está alinhada à ideia de *infantilização* descrita por Grada Kilomba, na qual o sujeito negro é retratado como dependente e incapaz de autonomia. Vicente, ao repetir várias vezes que os brancos são “amáveis” e “bondosos” (Castro, 1929, p.12), reforça essa visão. Tal tratamento narrativo contribui para a perpetuação de uma memória colonial, que silencia as experiências de violência e exploração dos povos africanos e reforça a ideia de uma relação harmoniosa e benigna entre colonizadores e colonizados.

Seguindo com a leitura da obra, a infantilização do personagem negro é expressivamente evidente, por exemplo, em determinado momento há colocação de Vicente comendo com as mãos como uma criança, acarretando risadas vinda dos outros à mesa (1929, p.13); ou o seu ato de escovar os dentes de forma errônea:

Mariazinha, a fim de civilizá-lo, resolveu dar-lhe uma escova de fato e uma escova de dentes.

– Aqui tens, Vicente... Uma é para escoves o fato e a outra é para lavares os dentes... Percebeste?

– Pircibeste, sim, minina...

Mariazinha ficou descansada, mas, a certa altura, ouviu umas tais gargalhadas na cozinha que percebeu logo que andava ali asneira grossa.

– Ora não há! – dizia uma das criadas rebolando-se a rir – Então não quer saber, menina? O Vicente escova o fato com a escova de dentes e lava os dentes com a escova do fato!

– Mas que descoberta! É verdade, Vicente? – perguntou Mariazinha espantada.

– Vidade, sim minina... – explicou logo o nosso amigo – Lavar dente com escova grande porque mim ter muitos dentes e escovar fato com escova pequena porque mim ter só um fato... (Castro, 1929, p.15-16)

Neste caso, Vicente, ao não compreender o uso correto de dois objetos cotidianos – uma escova de fato e uma escova de dentes – é retratado como intelectualmente limitado, alguém que precisa ser *civilizado* pela protagonista Mariazinha, uma criança branca. A decisão de Mariazinha em “civilizá-lo” ao dar-lhe essas escovas já revela a intenção pedagógica da narrativa: ensinar ao público infantil que os negros, tal como Vicente, necessitam da intervenção e orientação dos brancos para alcançarem um comportamento considerado civilizado. A fala de Vicente, “Pircibeste, sim, minina...”, com seu português distorcido, reforça sua posição de subordinação. O uso repetido do pronome pessoal “mim” no lugar de “eu”, como em “mim ter muitos dentes” e “mim ter só um fato”, é uma marca linguística utilizada para caricaturar o personagem, associando-o a uma figura infantil e incapaz de falar corretamente.

Esse recurso linguístico funciona não apenas para reforçar a hierarquia entre brancos e negros, mas também para desumanizar Vicente, atribuindo-lhe características de ingenuidade e falta de discernimento. Isso reflete a visão do negro como incapaz de entender as normas sociais sem a orientação dos brancos, perpetuando a ideia de que a relação colonial é uma missão civilizatória.

A explicação de Vicente sobre sua confusão, “Lavar dente com escova grande porque mim ter muitos dentes e escovar fato com escova pequena porque mim ter só um fato...” (1929, p.16), reforça o contraste entre a simplicidade e a ingenuidade atribuídas ao personagem negro e a superioridade racional do branco. A lógica de Vicente, embora prática e coerente em seu próprio contexto, é usada como um mecanismo de reforço da sua inferioridade e desajuste ao mundo civilizado. Essa construção narrativa serve para consolidar a imagem do colonizado como alguém que, embora seja parte da sociedade colonial, não compreende as suas regras e, portanto, precisa constantemente de tutela.

A participação das outras criadas, que também são negras, na ridicularização de Vicente, rindo da sua confusão, é uma dinâmica interessante e reveladora dentro do contexto colonial e da literatura de Fernanda de Castro. Esse tipo de interação reflete a internalização da hierarquia e da ideologia colonial por parte dos próprios indivíduos subalternizados. O riso delas pode ser interpretado como um mecanismo de aceitação e reprodução dos valores impostos pelos brancos, que servem para manter e reforçar as relações de poder. Mesmo sendo também vítimas

do racismo e da desvalorização social, as criadas, ao rirem de Vicente, se colocam em uma posição de superioridade temporária em relação a ele, o que pode ser visto como uma forma de buscar aceitação ou minimizar a própria opressão ao se alinharem com a lógica dominante.

Este comportamento pode ser relacionado ao conceito de “mimetismo colonial”, como descrito por Homi K. Bhabha¹². O mimetismo ocorre quando os colonizados imitam os costumes, comportamentos e valores dos colonizadores, mas sempre de maneira imperfeita e deformada, criando uma espécie de tensão entre a imitação e a diferença. Ao ridicularizarem Vicente, as criadas parecem adotar, ainda que momentaneamente, o discurso do colonizador, tentando se distanciar da imagem estereotipada que também lhes é atribuída.

Por outro lado, essa cena de riso coletivo pode ser interpretada como uma manifestação de “divisão interna” dentro das comunidades subjugadas, na qual os indivíduos, em vez de se unirem contra as injustiças que sofrem, são incentivados a perpetuar a opressão uns sobre os outros. Essa “cumplicidade” não é um sinal de verdadeira concordância com a visão colonialista, mas sim uma evidência de como a ideologia colonial fragmenta os grupos oprimidos, fazendo com que até eles se engajem em ações que reforçam sua própria subordinação. O riso das criadas pode ser entendido como uma forma de “esquecer” ou suprimir sua própria condição de subalternidade momentaneamente, por meio da ridicularização de um “outro” que é ainda mais desvalorizado na narrativa: as criadas, mesmo sendo negras, estão momentaneamente colaborando na manutenção da hierarquia ao rirem de Vicente.

No decorrer da leitura, especialmente no capítulo III, observa-se uma clara expressão da “outridade” (Kilomba, 2019, p. 78), conceito que denota a construção do “outro” como oposto ao sujeito dominante. Vicente, personagem negro, é representado como a personificação de tudo aquilo que o sujeito branco rejeita ou não quer ser. Nesse contexto, as crianças da narrativa estão produzindo um filme em que Vicente é colocado no papel de um indígena, reforçando a ideia de que, para o sujeito branco, a identidade do negro ou do indígena serve como um espelho deformado, a ser medido e avaliado pela sua distância em relação ao que é considerado civilizado e ideal. Como Kilomba (2019) aponta, o sujeito branco projeta no “outro” – seja negro, indígena, pardo ou qualquer figura subalterna – a sua negação, a sua inferiorização.

Sob esse prisma, os conceitos de infantilização, primitivização, incivilização, animalização e erotização, levantados por Kilomba, são fundamentais para entender como a obra de Fernanda de Castro reforça e perpetua esses estereótipos. A narrativa de *As Aventuras*

¹² Conceito retirado de <https://ia801402.us.archive.org/11/items/TheLocationOfCultureBHABHA/the%20location%20of%20culture%20BHABHA.pdf>. Também pode ser encontrado como *The Location of culture, Bhabha, 1994, p.85-123*.

de Mariazinha funciona como uma ferramenta eficaz de afirmação colonizadora e supremacista, alinhada aos valores e diretrizes do Estado Novo. Vicente é infantilizado ao longo do livro, sempre retratado como dependente e submisso, e colocado numa posição de subordinação constante em relação aos personagens brancos, que são exaltados como exemplos de bondade e superioridade moral. No entanto, dado que a obra é voltada para o público infantil, ela carrega um forte propósito educativo, e é exatamente aí que reside o perigo.

Castro utiliza, de forma sutil, as ferramentas da opressão para inculcar sua visão eurocêntrica e nacionalista nas crianças. Vicente é enquadrado como o “negro bom”, um estereótipo colonial que reforça a ideia de que o negro só é valorizado quando se submete aos desígnios e valores do colonizador. Os portugueses, por sua vez, são retratados como “brancos bondosos”, que agem com benevolência para com os povos colonizados.

Logo no início da trama, Vicente expressa um desejo quase desesperado de abandonar sua terra natal para acompanhar a família de Mariazinha a Portugal, o que educa o leitor infantil a ver o colonizador como um herói altruísta. Castro ensina, implicitamente, que os colonizados preferem estar sob o domínio dos portugueses, até mesmo abandonando suas raízes e culturas. Esse ponto é reforçado pela fala de Vicente: “Minina, branco ser tão amável que leva mala mim sem mim pegar nada! Branco amável demais” (1929, p.12). Aqui, a autora constrói a ideia de que o negro é tão dependente da bondade do colonizador que se sente grato por atos triviais, como o transporte de uma mala, demonstrando sua total submissão e incapacidade de agir autonomamente.

Esse aspecto dual em sua obra e na sua experiência pessoal pode ser visto como uma forma de internalização das hierarquias que ela mesma reproduz. Por um lado, Fernanda de Castro reflete a ideologia dominante em suas narrativas, exaltando a civilização portuguesa e sua missão civilizatória, o que a coloca como defensora de um discurso colonialista alinhado ao Estado Novo. Por outro, a consciência de sua diferença racial, mesmo que sutil, pode ter contribuído para a forma como ela lida com temas de identidade e pertencimento, tornando sua visão mais complexa e, de certa forma, até contraditória. Essa mistura de apropriação e distanciamento de uma identidade eurocêntrica, ao mesmo tempo em que sofre com os próprios limites dessa identidade, a torna uma figura intrigante, que encarna as tensões de seu tempo e seu lugar dentro da elite cultural portuguesa.

Outro ponto que podemos destacar é o teor nacionalista da obra, que é particularmente evidente no capítulo V, onde a narrativa reforça estereótipos de inferioridade e suspeição sobre os personagens negros. Quando um pertence da família de Mariazinha desaparece, há uma desconfiança imediata voltada para Vicente e os outros criados. Esse momento traz à tona uma

dualidade entre as personificações do negro na obra: Vicente, o negro infantilizado e bondoso, e os demais criados, que são retratados como incivilizados e potenciais criminosos. A autora, ao estabelecer essa distinção, recorre a uma lógica que Kilomba identifica como a “incivilização” do negro, onde o sujeito negro é constantemente associado à ameaça e à transgressão (Kilomba, 2019, p.79).

Fernanda, entretanto, vai além dessa simples polarização. Ao definir Vicente como “o negro bom” e os outros como “os negros maus”, ela não faz isso de forma aleatória. Há uma intencionalidade em sua construção de Vicente como uma figura exceção, que é reforçada pela descrição quase espiritual que faz dele: a frase “Vicente, que tinha a alma branquinha apesar de ser mais negro do que um tição, chorava no seu quartinho com a cabeça escondida na palha que lhe servia de colchão” (1929, p.39), eleva Vicente a uma dimensão espiritual, fora do “comum”. Ao atribuir a Vicente uma “alma branca”, a autora transforma o negro infantilizado em algo puro e redimido, mas apenas através de uma condição mística e inatingível. Para Fernanda, a única forma de Vicente escapar de sua condição de negro primitivo e inferior é através de uma intervenção espiritual que o “branqueia” no plano da alma.

Isso demonstra não apenas uma visão colonialista, mas uma visão profundamente enraizada nas hierarquias raciais e espirituais, onde o negro é essencialmente incapaz de evoluir ou ser civilizado sem que haja uma transformação “divina”. A narrativa, assim, não permite que Vicente ascenda sem a interferência de um fator externo que o torna aceitável aos olhos do branco. Esse recurso de espiritualização, que faz de Vicente uma exceção, é crucial para que ele seja considerado digno de compaixão e inclusão, mas dentro de parâmetros que reforçam o paternalismo e a supremacia branca.

Portanto, Fernanda de Castro usa a narrativa para validar e reafirmar as ideologias do regime que ela apoiava, inserindo na obra um subtexto de que a única forma de o negro alcançar uma posição de respeito é através da sua “branquitude” interior, que o separa dos outros negros incivilizados e “ameaçadores”. Essa construção perpetua as hierarquias coloniais e transforma o personagem em uma ferramenta pedagógica para reforçar o colonialismo, sob uma fachada de altruísmo e bondade branca. A inocência de Vicente, entretanto, só é comprovada mediante investigação, a mãe de Mariazinha, vê o verdadeiro ladrão implantando provas no dormitório contra Vicente.

A associação entre pessoas negras e macacos remonta a uma longa história de desumanização racial, que começou muito antes de 1929, sendo fortemente enraizada nos discursos e práticas coloniais. Durante o período da escravidão transatlântica e da colonização europeia na África e nas Américas, os povos negros eram frequentemente comparados a

animais, especialmente macacos, como uma forma de justificar a inferioridade racial. Esta retórica racista era parte de um sistema de crenças que sustentava a superioridade europeia e a dominação colonial. No século XIX, com o surgimento de teorias pseudocientíficas como a frenologia e o darwinismo social, essa associação foi ainda mais reforçada.

As teorias raciais defendiam que os povos africanos e seus descendentes estavam em um estágio evolutivo “inferior” em comparação com os europeus, justificando seu tratamento desumano. A comparação com macacos foi uma maneira de reforçar a ideia de que as pessoas negras eram menos evoluídas, mais primitivas e, portanto, mais próximas dos animais do que dos humanos “civilizados”. Essa desumanização também servia para justificar a escravidão e a opressão sistemática.

É nesse contexto que podemos situar a obra de Fernanda de Castro, *As Aventuras de Mariazinha em África* (1929), e esta representação em Vicente. Embora adulto, Vicente é retratado como uma figura subserviente, infantilizada e intelectualmente limitada. Ele acompanha as crianças da família de Mariazinha, não como um igual, mas como uma espécie de babá, sendo tratado, na narrativa, de forma semelhante a uma criança – o que reflete a visão colonial da época sobre a inferioridade dos negros. Esse tratamento é claramente observado no comportamento de Vicente que, no Capítulo V, ao ir ao mercado expressa uma preferência por “pão com banana” (1929, p. 41). A escolha desse alimento e a forma como é enunciada – “Milhor pão com banana! Mim gostar mais!” – não apenas infantiliza Vicente, mas também evoca uma associação implícita entre ele e o animal macaco, dado o estereótipo colonial que liga os negros a esse animal específico.

A associação de pessoas negras com macacos era recorrente e utilizada como uma metáfora para reforçar a ideia de que pessoas de ascendência africana eram “menos humanas”. O estereótipo racista de que negros gostavam de bananas, por exemplo, surgiu da desumanização cultural e da tentativa de caricaturar suas preferências alimentares e comportamentais de maneira grotesca e animalesca. Esses traços reforçam a desumanização através da comparação simbólica entre o negro e o macaco, algo que Fernanda de Castro explora sutilmente em sua obra ao descrever Vicente de maneira infantilizada, ignorante e submissa.

No Capítulo VIII, a estrutura narrativa reitera a subalternidade e a suposta incapacidade intelectual de Vicente ao relegar a ele a tarefa de “entregas” quando as crianças da casa decidem lançar um folhetim, enquanto elas se ocupam de funções criativas e intelectuais, como notícias, poesia e ilustração – notícias soltas, por Chico; folhetim e seção poética, por Mariazinha; modas, por Manoela; mundanismo, por Joãozinho; ilustrações, por Chico; e entregas, por Vicente. Essa distribuição de tarefas reflete as hierarquias raciais e sociais da época, onde o

negro, mesmo na ficção infantil, é retratado como incapaz de desempenhar papéis que exigem maior complexidade intelectual. Vicente é, portanto, reduzido a uma função mecânica e servil, o que reforça a sua posição subordinada e sua desumanização progressiva ao longo da obra.

Esse tratamento de Vicente exemplifica não apenas a ideologia racial do período, mas também o quanto as narrativas infantis da época eram carregadas de valores eurocêntricos e coloniais, servindo para educar as crianças sobre a suposta superioridade branca e a subordinação naturalizada dos povos colonizados. Ao associar Vicente a comportamentos infantis, à sua preferência por alimentos como banana, e ao limitá-lo a tarefas de baixa complexidade, Fernanda de Castro ecoa a lógica colonial que permeia grande parte da literatura e da cultura ocidental da época. Assim, a comparação entre pessoas negras e macacos, além de presente na sociedade em geral, é manifestada de forma sutil e poderosa na obra, inserida em um contexto de propaganda salazarista que busca afirmar a supremacia branca e a benevolência do colonialismo português.

Figura 12 - Correio da Quinta



Fonte: retirado de *As Aventuras de Mariazinha em África*, 1929.

A associação racista entre pessoas negras e macacos, assim como outras formas de desumanização, já era amplamente difundida antes do século XX. Podemos citar a *pseudociência racial* que usava de disciplinas como a frenologia – medição das saliências do crânio para prever características mentais – para reforçar a desumanização das pessoas negras, cientistas como Johann Friedrich Blumenbach, no final do século XVIII, desenvolveram

classificações raciais que hierarquizavam as raças humanas com base na aparência física, e tais ideias persistiram até o século XX. Um exemplo importante foi o trabalho de Georges Cuvier, um dos fundadores da paleontologia moderna. Em 1817, Cuvier comparou a aparência de Saartjie Baartman, uma mulher da etnia Khoikhoi que foi exibida como uma atração em exposições europeias, com a de um macaco. Essas ideias reforçaram a noção de que as pessoas negras ocupavam um lugar inferior na escala evolutiva.

Nesse ponto de vista, é essencial considerar o contexto histórico e cultural em que *As Aventuras de Mariazinha em África* (1929) foi escrito. Fernanda utiliza símbolos e estereótipos amplamente aceitos na época, reforçando a desumanização de Vicente ao associá-lo a comportamentos e imagens animais. Podemos observar logo no começo do livro quando Mariazinha afirma ouvir “um grande grito agudo que mais parecia um guincho de macaco” (1919, p.8), como essa comparação entre negros e macacos é direta e explícita. O uso da palavra “guincho” para descrever a vocalização de Vicente é intencional, reforçando o paralelo entre o comportamento humano do personagem negro e o comportamento animal. Essa comparação reforça o estereótipo de que pessoas negras não possuem controle completo sobre suas emoções ou ações, sendo mais “instintivas”, um traço comumente atribuído a animais.

Podemos ainda relacionar a sonorização do “guincho” com a obra *Mariazinha em África* (1973), livro que retrata os acontecimentos de Mariazinha durante sua viagem à Guiné, portanto, anteriores aos acontecimentos de *As aventuras de Mariazinha em África* (1929). Mariazinha, em determinado momento da obra decide que quer ter um macaco de estimação durante o capítulo VIII – O Jardim Zoológico de Mariazinha:

O macaco tinha uns olhos muito espertos e uns movimentos muito vivos. Coçava a cabeça, dava guinchos, trepava pela árvore a que estava amarrado e quando chegava lá acima punha-se a olhar para Mariazinha com ar de troça, como que a dizer: – Aqui não me apanhas tu!

Mariazinha chamava-o:

– Simão, simãozinho, venha já falar à sua dona!

Simão, porém, pulava para outro ramo, punha-se a coçar a cabeça e fazia de conta que não era nada com ele. Mariazinha, então, mostrava-lhe cá de baixo uma banana, um talhado de papai, e Simão, que era o rei dos gulosos, descia logo de escantilhão, punha-se a dar pulinhos à roda de Mariazinha e acabava por estender-lhe a mão.

[...] O pior, porém, foi o que aconteceu depois! Como a sua mania dos macacos era já muito conhecida, um belo dia um senhor a quem o Pai de Mariazinha fizera um favor mandou-lhe de presente mais três!

A Mãe ficou aterrada!

– Que horror! – exclamou – Eu quero lá essa macária no jardim! Undôko, leva-os daqui para fora e solta-os em qualquer sítio onde houver árvores!

– Não, mãe, não!... – Suplicou Mariazinha. – Eu trato deles, dou-lhes de comer eo Undôko lava-lhes a gaiola... Lavas, não lavas, Undôko?

Undôko, embora de má vontade, prometeu:

– Lavas, si, minina!

Tanto pediu, suplicou, que a mãe acabou por consentir:

– Está bem! Fica lá com os macacos!

Os macacos, que ainda estavam estranhos, guinchavam desesperadamente e só se calavam à força da mancarra e de bananas. A mãe andava enervada, os criados resmungavam, mas Mariazinha não cabia na pele de contente.

– Coitados! – dizia, para comover a mãe. – Choram como pessoas! (Castro, 1973, p.79-81).

No trecho analisado, Mariazinha deseja ter macacos como animais de estimação, e esses macacos são descritos como travessos e inteligentes, porém selvagens, simbolizando de forma implícita uma ideia de primitividade e descontrole, elementos frequentemente atribuídos a pessoas negras nas representações coloniais do século XX. Quando os macacos “guincham desesperadamente” (Castro, 1973, p. 81), esse som é caracterizado como algo irritante, difícil de controlar, mas também humanizado pela fala de Mariazinha: “Choram como pessoas!” (Castro, 1973, p. 81). Esse trecho é ambíguo, pois pode ser interpretado como uma tentativa de humanizar os macacos, mas também sublinha a visão colonial que vê os sujeitos colonizados como “quase humanos”. A comparação dos macacos com pessoas, mesmo em termos de comportamento, estabelece uma hierarquia implícita: eles são suficientemente humanos para chorar, mas não totalmente humanos para serem tratados com o mesmo respeito e dignidade.

Além disso, figura de Undôko, um personagem negro que é encarregado de cuidar dos macacos, é ainda mais emblemática, pois sua submissão relutante à vontade da menina, refletida em sua fala “Lavas, si, minina!”, representa o papel que os colonizados muitas vezes assumem no processo de cuidar e manter os símbolos de poder dos colonizadores, como os macacos.

Voltando para *As Aventuras de Mariazinha em África* (1929), caminhando para o final da obra, em uma peça produzida pelas crianças, em certo momento Vicente chega a tirar de seu bolso um pequeno macaquinho:

Então, quando a curiosidade estava no seu auge, mestre Vicente, todo vestido de vermelho, como um demônio, de chapéu alto e rosa ao peito, entrou na cena, cumprimentou e, muito sério, sem fazer caso das gargalhadas dos meninos, tirou d’uma algibeira o papagaio de Afonsinho e da outra... um pequeno e esperto macaquinho!

[...] Vicente, imperturbável, fez um gesto e logo Joaninha, que estava ao piano, principiou a tocar uma alegre marcha. Então, entre as risadas do público, Vicente fez uma série de habilidades, de cambalhotas, de piruetas e por fim o macaquinho, com o papagaio empoleirado nas costas, cumprimentou o público amavelmente e depois saltou para cima d’uma mesa onde dançou a compasso, melhor do que muitos meninos. (Castro, 1929, p.156-157).

A cena descrita, na qual Vicente tira um pequeno macaquinho do bolso durante uma peça teatral, também é carregada de simbolismo racial. A imagem de Vicente, vestido de vermelho como um “demônio”, já sugere sua posição marginalizada e sua diferença em relação às crianças brancas. Quando ele retira o macaco do bolso e executa uma série de “habilidades”

e “piruetas”, a narrativa reforça sua associação com o entretenimento e a comicidade. Vicente, como o “negro bom”, está ali para divertir os brancos, mas é visto como uma figura cômica e subserviente, enquanto o macaco que ele carrega torna-se uma extensão visual de sua própria condição desumanizada. O macaco, ao final, “dançando a compasso” e “melhor do que muitos meninos”, é uma metáfora explícita da própria posição de Vicente na narrativa: um “animal treinado”, cujas capacidades são limitadas àquilo que diverte ou serve aos brancos. Essa cena é uma ilustração poderosa da desumanização racista, na qual tanto Vicente quanto o macaco são tratados como objetos de entretenimento e diversão.

Com isso, vamos ao encontro com o a definição de *animalização* descrito por Kilomba (2019). Dessa vez, o personagem Vicente tem sua categorização enquanto negro relacionada ao selvagem, ao primata, ao macaco. O uso da figuração de que negros não são completos é recorrente, e esse recurso não é utilizado de forma arbitrária:

– Criada má para preto, criada dizer que mim ser irmão di macaco, mim não ser irmão di macaco, criada mentirosa, mim não gostar criada branca, macaco não ser irmão mim...
 – É claro! Que disparate! – confirmaram os meninos. – O macaco não é teu irmão, está visto que não!
 – Não! – gemeu o nosso Vicente – Macaco não ser irmão mim... macaco ser só primo!
 (Castro, 1929, p. 140).

A cena destacada acima, na qual Vicente refuta a acusação de ser “irmão de macaco” e ironicamente responde que o macaco é “só primo”, revela uma dinâmica que vai além do simples humor; é uma representação das estratégias de inferiorização racial profundamente enraizadas na cultura colonial. A Teoria da Evolução de Charles Darwin, quando mal interpretada, foi usada por teóricos racistas para justificar a suposta inferioridade das pessoas negras. A ideia de que as raças humanas evoluíram de diferentes maneiras, com os negros sendo vistos como menos evoluídos, era amplamente aceita entre os defensores do darwinismo social. Esse conceito foi usado para justificar a colonização e a escravização, sob a alegação de que os africanos precisavam ser “civilizados” pelos brancos. Além disso, no final do século XIX e início do século XX, feiras internacionais e exposições coloniais eram comuns em cidades europeias e americanas. Pessoas africanas e indígenas eram colocadas em exposições ao lado de animais exóticos, reforçando a ideia de que pertenciam a uma categoria inferior de seres humanos. O caso de Ota Benga, um homem africano que foi exibido em uma jaula com um orangotango no zoológico do Bronx em 1906, é um exemplo claro de como essa associação racista entre pessoas negras e macacos estava enraizada na cultura ocidental:

Figura 13 – Notícia sobre Ota Benga e o zoológico social



Fonte: *The New York Times*, 9 setembro de 1906.

Retornando para o trecho em que Vicente admite que o macaco é “só primo”, é uma tentativa de suavizar a ofensa, mas ao mesmo tempo demonstra sua internalização da desumanização que o cerca. Ele se vê forçado a participar desse discurso, ainda que de forma irônica, o que reflete como a animalização dos negros era uma ferramenta para consolidar sua posição de inferioridade e servidão. Kilomba argumenta que essa desumanização não ocorre de forma passiva; ela é intencional e serve para excluir o sujeito negro da categoria de humanidade plena, transformando-o em um ser “outro”, mais próximo da natureza selvagem, do instinto, do animal (Kilomba, 2019). O trecho reflete essa lógica, ao implicar que Vicente, apesar de sua humanidade, é constantemente relegado à condição de “primo” do macaco, sublinhando que, aos olhos da sociedade branca colonialista, ele jamais poderá alcançar o status pleno de sujeito humano.

No final do livro, Fernanda de Castro retoma a questão da divinização do personagem Vicente, enfatizando a missão civilizadora e colonizadora imposta sobre ele. A peça, encenada pelas crianças, foi um grande sucesso, e Vicente, com suas “palhaçadas”, divertiu a todos. No entanto, ao retornar para casa, a narrativa assume um tom mais sério e simbólico, quando Vicente, de joelhos, reza aos pés da cama em voz alta:

“Pai Nosso que estaes no Céu...”
 E Vicente, o nosso Vicente, continuava na sua linguagem atrapalhada.
 Sanstificado seja o vossi nomi”. (Castro, 1929, p.157).

Esse momento é emblemático, pois Vicente, com seu português rudimentar e “atrapalhado”, simboliza a internalização da missão colonizadora da obra. Ele agora não apenas adota os costumes dos colonizadores, mas também reza como um branco. Ao fazê-lo, Fernanda de Castro reforça a narrativa educativa e catequizadora que permeia o livro, evidenciando o

papel civilizador de Portugal sobre os povos colonizados. Isso pode ser observado também na obra *Mariazinha em África* (1973), onde Mariazinha, decide batizar seus macacos de estimação:

Na primeira ocasião favorável, aproveitando a ausência dos pais, Mariazinha resolveu baptizá-los. Reuniu os criados, borrifou os macacos, disse umas palavras em latim (?...) e escreveu, com tinta encarnada, o nome de cada macaco na respectiva gaiola: Catarina... Simão... D. Sancho... Fidalguinho. (Castro, 1973, p.81).

As duas passagens das obras de Fernanda de Castro revelam um mesmo padrão de pensamento colonial e catequizador, onde figuras não brancas ou animais são submetidos à cultura e costumes europeus, simbolizando a ideia de “civilização” imposta pelo colonizador.

No primeiro trecho de *As Aventuras de Mariazinha em África* (1929), Vicente, um homem negro, é retratado rezando de forma “atrapalhada”, com seu português rudimentar, em uma clara alusão à internalização dos valores europeus e cristãos. Esse momento é emblemático porque Vicente, um personagem constantemente infantilizado, passa a rezar como um branco, evidenciando o papel catequizador que o colonizador exerce sobre ele.

Essa cena reflete a missão civilizadora que Portugal se atribuía, especialmente durante o período do Estado Novo, reforçando a ideia de que povos colonizados precisavam ser “educados” e “salvos” por meio da fé cristã e da adoção de costumes europeus. De forma similar, na obra *Mariazinha em África* (1973), vemos Mariazinha decidindo batizar seus macacos de estimação com nomes portugueses, um ato que também carrega conotações simbólicas de dominação e catequização. Ao reunir os criados para um ritual de batismo improvisado, onde os macacos recebem nomes de figuras históricas ou nobres (Catarina, Simão, D. Sancho, Fidalguinho), Mariazinha repete o processo de impor a identidade portuguesa sobre seres considerados inferiores ou selvagens. Aqui, o ato de batizar os macacos funciona como uma miniatura do processo de colonização e catequização dos povos africanos, em que os colonizados eram “renomeados” e civilizados pelos europeus.

Ambas as citações, portanto, destacam o mesmo processo de imposição cultural e religiosa. Vicente e os macacos, cada um em seu contexto, são submetidos a uma “salvação” que envolve a adoção de nomes, costumes e fé dos colonizadores. Fernanda de Castro utiliza esses personagens para reafirmar o ideal de superioridade portuguesa e a missão civilizadora atribuída à colonização, retratando a incorporação forçada de elementos culturais e religiosos europeus como uma forma de “elevação” para aqueles que, aos olhos do colonizador, eram considerados inferiores ou selvagens.

Como escritora, Fernanda se alinha claramente com o discurso colonialista do século XX, perpetuando estereótipos racistas e a visão de superioridade europeia. Suas obras para o

público infantil, como *As Aventuras de Mariazinha em África* (1929) e *Mariazinha em África* (1973), reforçam a ideia da missão civilizadora de Portugal sobre os povos africanos, retratando personagens negros de forma infantilizada e subjugada. Entretanto, veremos no decorrer desta pesquisa a dissonância que há em Fernanda de Castro, um conflito interno entre sua ascendência e a sua identidade cultural hegemônica do qual ela foi levada a aceitar e propagar.

3.2 Outras abordagens em *As aventuras de Mariazinha*

Além da questão racial, outras ferramentas aparecem no decorrer da obra de Castro. Uma delas é a missão colonizadora que se segue no capítulo II, nesse momento, a mãe de Mariazinha, após terem retornado de Guiné, começa a arrumar a sua mala, tira algumas peças de roupas e entre uma delas está uma pele de onça. Curiosos, os meninos, irmãos de Mariazinha, querem saber sobre a história da onça. A mãe então começa a contar a história do acessório, que descobrimos mais tarde ter sido dada pelo próprio sobrevivente do ataque da onça. Nessa parte do livro, há uma abertura à fábula em meio a narração usual, outros eventos como esse, passam a ingressar também a obra, como receitas de bolo, canções, poemas e afins.

Retornando a história, diz-se que certo dia um francês decide ir para a África em busca de fortunas (1929, p.17). Nesse momento, ao chegar na colônia, percebe que os negros que lá moravam eram selvagens, agressivos e que colônia em si era demasiadamente pobre. Então, promovido por uma força heroica, compra uma espingarda e vai ser caçador. Esse caçador, na história, constrói uma família e passa a ter uma vida calma, até que, em certo momento, fez algo que nunca tinha feito antes, deixa sua espingarda de lado e adormece. Logo em seguida, sua calma é atravessada pela invasão de uma onça em sua casa, que sequestra o seu filho. Ele sai mata à fora munido de nada, luta com a onça, enquanto sua mulher vai em sua direção com a espingarda, o homem direciona para que a mulher atinja o animal com um tiro, o animal rola com o homem e a criança no chão, e morre.

Essa figura do caçador heroico, que larga toda a sua vida em Portugal e parte para África em busca de aventura, é mais uma das definições da imagem colonizadora que há no Estado Novo. Embora repetitivo, é importante salientar todos esses pontos recorrentes na obra de Castro, visto que eles traduzem, em certo grau, a visão da autora sobre o contexto histórico e social em que viveu, e como ela foi moldada por ele. Ao longo de sua produção literária, percebemos que Castro constrói uma biografia única. Diferente de outros autores que podem

ser facilmente classificados dentro de “caixas ideológicas”, ela transita por diferentes esferas intelectuais e artísticas, sendo ao mesmo tempo influenciada e influenciadora de diversas correntes de pensamento da época. Essa fluidez marca sua trajetória, posicionando-a como uma figura complexa dentro da literatura portuguesa.

Em *As Aventuras de Mariazinha* (1929), Fernanda ainda irá explorar outros tipos textuais. Dentro do próprio livro, há uma fábula nomeada “*história d’um rei mau e d’uma princesa boa*” contada por Guilherme. Com linguagem muito mais simples e menos densa do que o restante de *As Aventuras de Mariazinha* (1929), a história contada por Guilherme discorre sobre um rei que era muito rico e muito mal ao mesmo tempo. Ele tinha uma filha boa, e que tinha pena de ver tantas maldades feitas pelo seu pai, inclusive, bater nos criados que não fizessem a sua vontade.

Até aqui, percebe-se que, *As Aventuras de Mariazinha* (1929) é uma obra voltada para o público infantil com propósito educativo. No conto, em certo dia acontece no palácio Real uma grande festa (1919, p.60), onde vieram príncipes e princesas de todo o mundo. Entretanto, sob a ordem do Rei, um jardineiro corta todas as flores do jardim, e por engano, acaba cortando também as rosas brancas. O Rei então fica furioso com o criado e ordena que sua cabeça seja cortada, ao mesmo tempo que o criado morre, instantaneamente começa a crescer no jardim novas rosas, mas ao invés de serem brancas, são vermelhas como o sangue no jardineiro.

A princesa, triste com o ocorrido, decide ignorar o seu pai, dias se passam até que ele decide retornar para o jardim e encontrar entre as rosas uma menininha triste que diz ser filha do jardineiro assassinado. O Rei, então decide criar a menina do jardineiro como se fosse sua filha, até que as rosas são lavadas pelas lágrimas da princesa e retornam à cor branca. O Rei, por fim, decide que para fazer sua filha feliz, basta ser uma pessoa boa.

A construção criativa da forma como são abordados diferentes temas durante a leitura, ilustram o alto desempenho literário de Fernanda, que transita muito bem entre diferentes temas. Ainda assim, carrega em sua escrita forte significado nacionalista. Outra questão a ser levantada, é o gosto que a poeta aparenta ter para a ressignificação das cores. Já vimos que ela passa a adotar as rosas vermelhas após o falecimento de Florbela Espanca, em *As Aventuras de Mariazinha* (1929), ela mostra novamente essa ressignificação das cores, do vermelho-sangue, do branco-puro. Essa ideia de relação entre as cores e objetos chega, inclusive, a aparecer no poema *Agulha em Palheiro*, em *As Aventuras de Mariazinha em África* (1929):

Agulha em palheiro

Era uma vez um pastor
que andava de serra em serra
e tinha uma alminha em flor

e o corpo da cor da terra.
 [...]
 Depois d'uma vida breve
 repousam na terra franca
 como pedaços de neve
 sobre uma neve mais branca.

Pobre pastor sem ovelhas...
 Que há de ele agora pastar?
 Só se as amoras vermelhas...
 Só se os raios de luar... (Castro, 1929, p.117-121).

A história em forma de poesia, cita a história de João, um homem negro e pastor que mora em um lugar distante e, após uma avalanche, vê sua vida virar de cabeça para baixo. Ele sai de seu lar e vaga até parar na casa de um homem branco que passa a ser o seu “patrão”, então, ele mostra interesse em estudar em Lisboa, e pede permissão do seu “patrão” para estudar, após estudar, ele tem um final feliz no poema. O interesse, entretanto, está na forma como Fernanda usa da associação das cores com os objetos: a pele do homem é cor de terra, pois ele é africano, e naquela época, já existia a correlação de África vs terra vs raiz. Ela também vai usar a ambientação da cor para elucidar sobre o ambiente do qual o padre vivia: era branco como o céu.

Na obra ainda aparece receitas culinárias, a fim de atingir o lúdico infantil:

BOLOS DE TRÊS OVOS
 *Açúcar.....250 gr.
 *Ovos.....3
 *Limão ralado.....q. b.
 *Farinha.....q. b.

Bate-se bem o assucar com os ovos e o limão e depois junta-se a farinha pra se fazerem bôlos com a massa (que não deve ficar dura). Estes bolos vão ao forno numa lata bem untada com manteiga e polvilhada com farinha.

— Acham bem? — perguntou Manoela.

— Acho — respondeu o João — Mas que quer dizer esse q. b.?

— Quer dizer “que baste” ... — respondeu a irmã. — Ouçam agora esta receita:

CASSIANOS
 Açúcar.....500 gramas
 Farinha.....500
 Gemas.....2
 Ovos inteiros.....2
 Manteiga.....125 gramas
 Raspas de limão.....q. b.
 (Castro, 1929, p.137.)

É evidente que essas inferências na obra não são aleatórias, aqui, a receita posta funciona muito como uma forma de instruir os leitores a reproduzirem a receita, voltada para o público

infantil e acompanhada por explicações nas falas dos próprios personagens para tornar o escrito de fácil compreensão.

Fernanda de Castro, no contexto das obras que discutimos, surge como uma figura complexa e contraditória. Como escritora, ela se alinha claramente com o discurso colonialista de sua época, perpetuando estereótipos racistas e a visão de superioridade europeia. Suas obras para o público infantil, como *As Aventuras de Mariazinha em África* (1929) e *Mariazinha em África* (1973), reforçam a ideia da missão civilizadora de Portugal sobre os povos africanos, retratando personagens negros de forma infantilizada e subjugada, como exemplificado no caso de Vicente e dos macacos. No entanto, ao levarmos em conta sua história pessoal e o fato de que Fernanda de Castro tinha ascendência goesa, essa análise ganha outra camada de interpretação. O fato de ela própria não se sentir “branca o suficiente” devido à sua origem e à percepção de sua aparência em relação ao resto da família pode indicar um nível de internalização dos mesmos padrões de beleza e pertencimento racial que ela, paradoxalmente, reforça em seus escritos. Seu sentimento de não se “encaixar” completamente como branca pode ter sido uma experiência dolorosa, que a levou, consciente ou inconscientemente, a compensar essa “falta” através de sua obra, reforçando o ideal de superioridade cultural europeia e, por extensão, sua própria tentativa de alinhamento a esse ideal. Ao projetar a inferioridade nos personagens negros e nos macacos, como vemos em suas histórias, Castro talvez estivesse buscando uma forma de validar seu próprio pertencimento à elite cultural e racial de Portugal.

Afinal, como viemos contextualizando com os princípios de Pollak (1989), em seus estudos sobre memória subterrânea, fala sobre como certos grupos e indivíduos tendem a internalizar, ou até ocultar, partes de suas próprias histórias para se alinhar a uma identidade dominante:

A fronteira entre o dizível e o indizível, o confessável e o inconfessável, separa, em nossos exemplos, uma memória coletiva subterrânea da sociedade civil dominada ou de grupos específicos, de uma memória coletiva organizada que resume a imagem que uma sociedade majoritária ou o Estado desejam passar e impor. (Pollak, 1989, p. 8).

A partir dessa perspectiva, podemos ver como Castro, consciente ou inconscientemente, pode ter adotado uma postura de reforço do discurso colonialista como forma de compensar esse sentimento de inadequação. Ao projetar inferioridade nos personagens negros e animais nas suas obras, como Vicente e os macacos, ela participa de um processo de construção de uma memória oficial que valida a superioridade europeia e, por extensão, o seu próprio alinhamento com esse ideal. O que Pollak sugere é que essa escolha não se dá de maneira simples, mas é parte de uma estratégia para se enquadrar em uma narrativa

dominante, mesmo que isso implique na negação ou ocultação de aspectos mais complexos da própria identidade.

4 MARIA DA LUA: NO INTÍMO DE FERNANDA

Fernanda de Castro ocupa um lugar singular na historiografia literária, com uma contribuição artística vasta e repleta de nuances que demandam uma análise cuidadosa. Ao longo de sua vida, ela construiu uma trajetória literária independente, sendo que sua obra de estreia foi publicada antes mesmo de seu casamento com António Ferro, o que evidencia sua capacidade e talento próprios, afastando a ideia de que sua carreira dependia exclusivamente do marido. Chorão, ensaísta e crítico literário, ressalta no documentário *A Ilha da Grande Solidão* que Fernanda e António formavam “um casal que sai do modelo comum, do que é habitual” (RTP, 23:00min), e admira a forma como Fernanda resistiu e construiu sua identidade, mesmo convivendo com a influência de um marido tão presente na esfera cultural do Estado Novo. De fato, António Ferro, como diretor da SPN (Secretariado de Propaganda Nacional), exercia grande influência, mas Fernanda de Castro sempre manteve uma voz autoral própria. Embora seu casamento com Ferro a tenha inserido ainda mais no meio artístico dominado pelo regime, essa proximidade também pode ter ofuscado a longevidade de seu legado, uma vez que suas associações políticas a tornaram um alvo de críticas e estigmas históricos.

A historiografia literária, frequentemente, tende a condenar escritores que apoiaram regimes autoritários, e Fernanda de Castro não escapou desse julgamento. Esse fenômeno ocorre em grande parte pela avaliação pública de suas obras e pela percepção de como elas podem estar ligadas às ideologias de tais regimes. A posição moral e ética desses autores, especialmente quando suas obras se confundem com o contexto político em que viveram, muitas vezes afeta o modo como seus legados são entendidos e preservados. Fernanda, mesmo sendo uma figura que circulava entre os círculos do poder, revela em suas obras uma complexidade que ultrapassa a simples adesão a um regime; sua literatura é um reflexo das múltiplas influências que a atravessaram – desde suas próprias inseguranças identitárias até seu posicionamento artístico e cultural em um período de fortes tensões ideológicas.

A tendência de aplicar valores contemporâneos ao analisar obras do passado é algo comum, mas também complexo. No século XXI, ao julgarmos uma obra antiga pelos nossos padrões, fazemos isso porque temos uma nova visão sobre ética, moral, e questões sociais como racismo, igualdade de gênero e direitos humanos, que evoluíram significativamente ao longo do tempo. A obra que antes parecia normal ou até progressista pode, aos nossos olhos, parecer retrógrada ou problemática. Esse tipo de crítica reflete nossa tentativa de conciliar o passado com o presente e garantir que nossas avaliações éticas e estéticas se alinhem com os valores

que consideramos importantes hoje. Essa prática, contudo, tem suas limitações. Julgar o passado com os olhos do presente pode levar a anacronismos, ignorando o contexto histórico, cultural e social que influenciou a criação da obra. Quando analisamos um autor ou uma obra, há uma tendência de colocarmos em evidência o que consideramos problemático, deixando de lado as complexidades e as contradições da época. Isso pode simplificar a análise, enquadrando obras e autores em categorias rígidas de “certo” ou “errado”.

A historiografia literária é complexa e, muitas vezes, busca compreender o contexto em que os escritores viveram e tomaram suas decisões. Um exemplo é Fernando Pessoa, um dos maiores poetas portugueses, célebre por sua vasta obra e pela criação de heterônimos. Embora seja reverenciado por sua inovação artística e profundidade filosófica, Pessoa também produziu escritos que hoje seriam amplamente condenados por seu teor racista. Em 1917, por exemplo, ele escreveu: “a escravidão é lei da vida, e não há outra lei, porque esta tem que cumprir-se, sem revolta possível. Uns nascem escravos, e a outros a escravidão é dada” (1917).¹³. Em pensamentos menos conhecidos, Pessoa expressou visões que apoiavam o imperialismo e a suposta “superioridade” europeia, refletindo a mentalidade de seu tempo. A análise de obras passadas exige que consideremos esses elementos sob a luz do contexto histórico, sem, no entanto, isentar os escritores das implicações de suas palavras. Da mesma forma, no Brasil, Monteiro Lobato, um dos mais renomados autores infantis, conhecido por criar o universo do *Sítio do Picapau Amarelo*, também produziu obras com descrições profundamente racistas. Em *Caçadas de Pedrinho* (1933), há uma passagem em que Tia Nastácia, uma personagem negra, é descrita como uma macaca de carvão:

Sim, era o único jeito – e Tia Nastácia, esquecida dos seus numerosos reumatismos, trepou que nem uma macaca de carvão pelo mastro de São Pedro acima, com tal agilidade que parecia nunca ter feito outra coisa na vida senão trepar em mastros. (Lobato, 1994, p.17).

Embora haja uma diferença entre a correlação de Pessoa e Lobato – visto que, Pessoa não escreveu essas banalidades em suas obras, e sim em cartas e/ou textos de opinião – cabe refletir até que ponto suas biografias podem nos influenciar como leitores. No caso de Pessoa, ainda podemos ir mais adiante, visto que ele é português assim como Castro, e que ambos estão inseridos sob um contexto colonialista. Entre 1920 e 1930, quando Portugal passa a flertar com ideais nacionalistas, os escritos de Pessoa se voltam para sua célebre obra *Mensagem*, que no fundo nada mais é do que uma exaltação da epopeia portuguesa.

¹³ Escrito por Silio Boccanera, com fonte na Gazeta Digital, disponível no link: <<https://www.geledes.org.br/um-fernando-pessoa-mais-sombrio-por-silio-boccanera/>>

Ao analisarmos *Mariazinha em África* (1973), obra que sucede *As Aventuras de Mariazinha em África* (1929), observamos que Fernanda de Castro narra a viagem de Mariazinha à Bolama, onde a menina e sua família passam um período com o pai, capitão do Porto e chefe dos Serviços Marítimos na Guiné. Enquanto *As Aventuras de Mariazinha em África* descreve a chegada da família a Lisboa e as surpresas de Vicente ao se deparar com a nação colonizadora, em *Mariazinha em África*, é Mariazinha quem se encontra em um território desconhecido, imersa em uma sociedade distinta daquela a que está habituada em Portugal. Um aspecto digno de destaque é a constante simbologia que Fernanda de Castro utiliza ao retratar o continente africano como uma “terra de mistérios”, além de associar os africanos à ideia de selvageria. Esse reforço simbólico é evidente desde o momento em que a personagem chega à Bolama, como se observa na seguinte passagem:

Mariazinha não se cansava de olhar para terra. Palmeiras e coqueiros, de grandes leques de folhas, vinham até a praia, nasciam quase dentro de água e pareciam as sentinelas vigilantes daquela região misteriosa. [...] Finalmente, duras horas depois, chegavam a Bolama. Que terra tão extraordinária! As casas muito baixas, as árvores enormes, uns pássaros muito feios, e os habitantes quase nus, alguns só de tanga! (Castro, 1973, p.32).

Esse trecho de *Mariazinha em África* revela uma visão de Mariazinha sobre a nova terra que está conhecendo, Bolama, com um olhar que combina fascínio e estranhamento, ambos comuns em narrativas coloniais da época. As descrições de Mariazinha, como “palmeiras e coqueiros” que se estendem “quase dentro de água” e a comparação das árvores com “sentinelas vigilantes”, estabelecem um ambiente exótico e misterioso, muito característico da visão colonial que associa o desconhecido à ideia de algo selvagem e incompreensível. Esse tipo de descrição é comum em relatos que buscam descrever a África como um “outro” radicalmente diferente da Europa, e, nesse caso, a natureza parece servir como um símbolo de separação entre o mundo civilizado e o “desconhecido”, onde tudo é maior, mais forte e mais selvagem.

As palavras “extraordinária” e “estranha” usadas para descrever as características físicas da terra, como “casas muito baixas” e “árvores enormes”, sugerem um sentimento de maravilha, mas também de desconforto e estranhamento. Esse tipo de descrição constrói a ideia de uma paisagem “incomum” e, ao mesmo tempo, “primitiva”, pois as “casas baixas” e os “pássaros feios” são detalhes que diferem da expectativa europeia de um ambiente civilizado e organizado. Já a imagem dos habitantes “quase nus, alguns só de tanga”, carrega o estigma da visão colonizadora de que os povos africanos são retratados como “inferiores” ou “menos civilizados” em comparação com os europeus, cujas roupas e modos de vida seriam vistos como sinônimos de cultura e progresso. Alimentar essa visão superficial, ressalta uma tendência a

enxergar o continente como uma terra de enigmas, perigosa e desconhecida, conseqüentemente, reforçar a ideia de que as sociedades africanas são atrasadas ou primitivas. Para isso, destacamos um trecho d’*Os condenados da terra* (1968):

O interesse desse período é que o opressor não se satisfaça apenas com a inexistência objetiva da nação e da cultura oprimidas. Envidam-se todos os esforços para levar o colonizado a confessar a inferioridade de sua cultura, transformada em condutas instintivas, a reconhecer a irrealidade de sua nação e, finalmente, o caráter inorganizado e inacabado de sua própria estrutura biológica. Em face dessa situação, a reação do colonizado não é unívoca. Enquanto as massas mantêm intactas as tradições mais heterogêneas para a situação colonial, enquanto o estilo artesanal se solidifica em um formalismo cada vez mais estereotipado, o intelectual lança-se freneticamente na aquisição furiosa da cultura do ocupante, tendo o cuidado de caracterizar pejorativamente sua cultura nacional, ou encastela-se na enumeração circunstanciada, metódica, passional e rapidamente estéril dessa cultura. (Fanon, 1968, p.198).

Sob essa perspectiva, o colono busca ferramentas de opressão que sintetizem África a uma imagem generalizada capaz de ser facilmente controlada, essa imagem, que é replicada através dos movimentos artísticos. Dessa maneira, fazer com que se desconheça o continente, a sua pluralidade cultural, histórica e social, remete à ideia de “desconhecido”, que é utilizada como recurso pela escrita de Fernanda, justamente para reforçar esse ideal que tem como objetivo desumanizar, e tratar todo o seu contexto de forma folclórica, com personagens exóticos fora da concepção de normalidade. Reforçando uma ideia falsa, que busca justamente confundir e influenciar o leitor, de forma com que ele não conheça a pluralidade cultural dessas sociedades.

Dessa forma, como dito por Fanon (1968, p.198), através da solidificação desses estereótipos que tem por finalidade classificar África por um movimento culturalmente inferior ao ideal colonizador, com o intuito de tornar a cultura estéril e justificadamente colonizável, busca-se “levar” conhecimento ao que o colonizador dita como “inferior”. Com isso, destacamos novamente a figuração da escova de dentes, que aparece também em *Mariazinha em África* (1973): “Mariazinha, surpreendida, prometeu a si própria dar-lhe uma escova de dentes, pensando com os botões que os negros, muitas vezes, são mais limpos do que muitos brancos...” (Castro, 1973, p.43). A relação entre o ocorrido com a escova de fato de Vicente, em *As Aventuras de Mariazinha em África* (1929), e a escova de dentes no trecho citado em *Mariazinha em África* (1973), revela uma continuidade dos mesmos mecanismos coloniais presentes na obra de Fernanda de Castro, porém com um foco ligeiramente diferente em cada momento.

Quando Vicente, na sua experiência com os africanos, se depara com a escova de fato, a imagem se torna emblemática de um valor moral e civilizacional, representando a ideia da

“limpeza” como uma característica intrínseca à superioridade dos colonizadores. A escova de fato, nesse caso, assume o papel de um objeto que reflete a ordem e o controle dos colonizadores, enquanto o outro lado, o da cultura africana, é frequentemente associada à falta de higiene ou de padrões “civilizados”. Agora, quando voltamos à passagem em que Mariazinha pensa em dar uma escova de dentes, “pensando com os botões que os negros, muitas vezes, são mais limpos do que muitos brancos...” (Castro, 1973, p.43) um movimento similar ocorre, mas com uma revelação sutil e contraditória. Mariazinha, após observar os africanos e seu modo de vida, realiza uma reflexão que parece desconstruir alguns dos estereótipos da mentalidade colonizadora. Ela observa que os negros, de alguma maneira, são mais limpos do que muitos brancos, o que subverte o preconceito que geralmente associa a “pureza” e a “civilização” aos europeus.

Porém essa reflexão não é uma ruptura total com o estigma colonial. Embora Mariazinha, num gesto de reconhecimento, perceba a limpeza de certos africanos, ela ainda mantém a ideia de que a escova de dentes é uma dádiva, um presente de civilização que está sendo oferecido. Mesmo ao reconhecer a limpeza dos africanos, a perspectiva colonizadora permanece ao imaginar que esses mesmos africanos, por mais limpos que possam ser, precisam ainda assim de algo da cultura ocidental para serem “adequadamente” civilizados, representado pela escova de dentes.

Ao longo desta dissertação, analisamos como essa sutileza racista que permeia a obra de Fernanda de Castro, se manifesta com frequência em diversas áreas de suas produções literárias, ao mesmo tempo em que reflete aspectos da sua própria vivência pessoal. Esse racismo, muitas vezes dissimulado, mas presente, não se limita apenas aos personagens ou às situações descritas, mas também aparece de forma intrínseca nas relações que Fernanda constrói entre o colonizador e o colonizado. Esse mesmo racismo, em diferentes camadas, se prolonga ao longo de *Mariazinha em África* (1973), onde episódios aparentemente inofensivos ou exóticos carregam em seu cerne o discurso colonial de inferiorização da cultura e dos modos de vida africanos.

Em uma das passagens da obra, quando Mariazinha e seu pai viajam para o interior da Guiné, acompanhados do governador, ocorre um tornado durante o trajeto, e, nesse momento de caos, são acolhidos pela população negra local, os Mancanhas. Esse episódio, à primeira vista, parece refletir um gesto de hospitalidade, mas, ao mesmo tempo, a maneira como Fernanda de Castro constrói a percepção de Mariazinha sobre a população negra evidencia uma visão distorcida e exotizada dessa comunidade. A ação dos Mancanhas, por mais generosa que seja, é descrita de uma maneira que reforça a ideia de uma “natureza primitiva” e “instintiva”

que, mesmo em um momento de crise, pode ser vista como estranha ou fora do lugar em comparação ao “mundo civilizado” que Mariazinha representa.

Em uma das passagens da obra, quando Mariazinha e seu pai viajam para o interior da Guiné, acompanhados do governador, ocorre um tornado durante o trajeto, e, nesse momento de caos, são acolhidos pela população negra local, os Mancanhas. Esse episódio, à primeira vista, parece refletir um gesto de hospitalidade, mas, ao mesmo tempo, a maneira como Fernanda de Castro constrói a percepção de Mariazinha sobre a população negra evidencia uma visão distorcida e exotizada dessa comunidade. A ação dos Mancanhas, por mais generosa que seja, é descrita de uma maneira que reforça a ideia de uma “natureza primitiva” e “instintiva” que, mesmo em um momento de crise, pode ser vista como estranha ou fora do lugar em comparação ao “mundo civilizado” que Mariazinha representa:

- É muito simples! Amassam a carapinha com lodo, armam o penteado com pedacinhos de cana e deitam-lhe por cima azeite de palma!
- Que horror! Por isso cheira aqui tão mal!
- Por isso e por causa do peixe!
- Por causa do peixe?! Qual peixe?
- O peixe que secam ao sol e comem depois quase podre. Para eles é um regalo, uma delícia, um manjar dos deuses! (Castro, 1973, p.51-52).

Essa passagem sintetiza exatamente um tipo de sutileza racista ao inserir elementos de exotização e depreciação das práticas culturais africanas, evidenciando uma visão racista e eurocêntrica típica do discurso colonial. Ao descrever o penteado das mulheres africanas com a expressão “amassam a carapinha com lodo”, a autora utiliza uma linguagem que desumaniza e ridiculariza essas práticas, retratando-as como algo grotesco ou primitivo. A palavra “carapinha” é uma referência depreciativa à textura do cabelo crespo, e o uso de termos como “lodo” e “azeite de palma” reforça a ideia de que esses costumes são sujos ou desagradáveis aos olhos da protagonista. A reação de Mariazinha – “Que horror! Por isso cheira aqui tão mal!” (1973, p.51) – reflete a repulsa do colonizador diante do “outro”, a quem considera inferior tanto cultural quanto fisicamente. Quando a conversa se volta para a alimentação dos locais, o narrador novamente impõe um juízo de valor negativo. O peixe seco ao sol, um alimento comum em várias culturas, é descrito de maneira quase caricatural: “comem depois quase podre”, algo que os europeus considerariam repulsivo, mas que para os africanos é “um manjar dos deuses”. Essa frase final é inconcebível para a protagonista que algo tão “desagradável” aos seus sentidos pudesse ser apreciado por outra cultura.

A produção literária de Fernanda de Castro parece refletir, de maneira intrínseca, os acontecimentos de sua própria vida pessoal. Em obras como *Maria da Lua* (1984) e *Mariazinha em África* (1973), ambas destinadas a públicos diferentes, podemos observar essa conexão

pessoal. *Mariazinha em África* (1973), voltada para o público infantil, retrata a experiência colonial por meio de uma narrativa simplificada e cheia de simbolismos que reforçam a mentalidade da época. Por outro lado, *Maria da Lua* (1989), uma obra mais madura e destinada ao público adulto e intelectual, premiou Fernanda de Castro com o Prémio Ricardo Malheiros em 1945, tornando-a a primeira mulher a receber essa honraria, destacando-a no cenário cultural português do século XX.

Quando analisamos essas duas obras à luz dos livros memorialísticos de Fernanda, *Ao Fim da Memória I* (2005) e *II* (2006), podemos perceber como elementos e eventos de sua vida se entrelaçam com sua produção literária. Esses textos oferecem uma chave de leitura para entender o modo como suas experiências pessoais influenciam seus escritos. Isso se torna ainda mais evidente ao examinar como ela explora, em diferentes gêneros e contextos, temas que atravessam sua biografia e sua visão do mundo:

Tanto eu quanto o meu marido éramos morenos, então eu esperava um bebê de pele escura, cabelos pretos espetados e olhos castanho-escuros. Imaginem a minha surpresa ao segurar nos braços um lindo bebê branco e rosado, completamente careca e com grandes olhos azuis bem abertos, logo nas primeiras horas de vida. Totalmente esquecida das vinte e seis horas que passei em um verdadeiro inferno, eu estava agora no céu, com o Menino Jesus nos braços! (Castro, 2006, p.98).

Fernanda e seu marido, ambos morenos, esperavam, portanto, um bebê com características físicas semelhantes às suas, um filho de pele escura, cabelo preto e olhos castanho-escuros. Essa expectativa pode ser vista como um reflexo da própria identidade e herança familiar de Fernanda que, como mencionamos anteriormente, tinha ascendência goesa – uma herança que pode ter gerado uma percepção ambígua sobre sua posição racial. Embora se considerasse mestiça, ainda assim carregava uma visão eurocêntrica, na qual havia uma projeção de “normalidade” em características físicas europeias, como o cabelo liso e a pele clara. Quando Fernanda descreve a surpresa ao segurar nos braços seu filho “branco e rosado”, completamente diferente daquilo que esperava, há uma espécie de choque cultural e uma confirmação de um ideal estético que parece desconsiderar sua própria identidade mestiça. O bebê com pele clara e olhos azuis, considerados “belos” e “puros” dentro do padrão estético europeu, representa um desejo inconsciente de “ascensão racial”, de pertencimento a uma categoria mais “superior”, ou ao menos mais próxima da sociedade colonial branca.

Fernanda provavelmente se sentia, muitas vezes, à margem da branquitude, o que pode ser interpretado como um indicativo de sua luta interna entre a tentativa de pertencimento à cultura branca e as dificuldades em se inserir socialmente nessa categoria. Ao mesmo tempo, a cena do “Menino Jesus” nos braços de Fernanda, uma imagem quase religiosa, reforça a ideia

de salvação e aceitação, que está entrelaçada com a aspiração à “pureza” e à segurança que a cultura europeia – a que Fernanda, por suas origens e vivências coloniais, se via ligada – representa para ela. Isso reforça a ideia de que a construção da identidade de Fernanda era, em muitos aspectos, marcada por um desejo de confirmação dentro de uma estrutura eurocêntrica, em que a superioridade de um tipo de beleza e de uma raça em relação à outra permanecia internalizada.

Esse tipo de preocupação racial, e correlação da perfeição à nível de traços angélicas, como Jesus, aparece novamente em *Maria da Lua* (1986), dessa vez, na descrição da parte do filho de Anica: “Anica estendeu os braços. Agora já não estava tão pálida, já não tinha tanto frio. – Que lindo! – exclamou Carolina. – Parece um Menino Jesus!” (Castro, 1986, p.109). O “Menino Jesus” é tradicionalmente representado como branco na iconografia cristã ocidental. Essa imagem está profundamente enraizada na cultura e na história associando a divindade, pureza e bondade à brancura. Ao descrever a experiência de estar “no céu” com o “Menino Jesus nos braços”, a passagem evoca uma sensação de elevação espiritual e conforto associada à figura branca do Menino Jesus. Essa imagem pode ser entendida como uma forma de branqueamento cultural, onde o ideal de bondade e pureza está intrinsecamente ligado à branquitude.

A ideia de “branqueamento” não é apenas uma questão de cor de pele, mas também de assimilação cultural e social. Historicamente, o conceito de branqueamento envolveu a tentativa de “melhorar” ou “purificar” a população de um país ou região através da promoção de características e valores associados à brancura, muitas vezes em detrimento de culturas e identidades negras ou indígenas (Fanon, 2008, p.161).

Dessa forma, nos deparamos com *Maria da Lua* (1986), uma obra que utiliza uma técnica literária envolvente ao integrar personagens com nomes e características reais de pessoas do círculo pessoal de Fernanda de Castro, um recurso também observado em *Mariazinha em África* (1973) e *As Aventuras de Mariazinha em África* (1929). Essa escolha narrativa insere a autora no texto de forma intrínseca, sugerindo que as protagonistas Maria da Lua e Mariazinha são, em muitos aspectos, representações ficcionais de Fernanda. Ao usar seu primeiro nome, Maria, em ambas as personagens, ela parece sugerir uma extensão autobiográfica, na qual a vida pessoal se reflete e se transforma em literatura. Essa fusão entre o ficcional e o autobiográfico cria uma ponte entre a narrativa e a realidade, permitindo que leitores familiarizados com sua vida reconheçam figuras e eventos de sua história pessoal. Esse realismo confere uma autenticidade à narrativa que pode ser bastante impactante, aproximando

o leitor da verdade emocional e psicológica dos personagens e situações descritas, vemos, por exemplo, o trecho a seguir em *Maria da Lua*:

No tempo da guerra civil, das lutas entre liberais e miguelistas, o avô materno, partidário de D. Miguel, e o irmão, o tio José Dionísio, fiel a D. Pedro IV, haviam gasto rios de dinheiro pelas respectivas causas, vendendo aqui, hipotecando além, fanáticos, apaixonados, adorando-se como irmãos, odiando-se como adversários políticos. Alternadamente no exílio, a caminho da América ou da Inglaterra – o avô António Feliciano fizera as campanhas do Rio da Prata. (Castro, 1986, p.194).

A confirmação de que Fernanda utilizou pessoas reais como base para os personagens de *Maria da Lua* (1986) torna-se evidente ao se ler seu livro biográfico de memórias em paralelo. Nesse relato autobiográfico, Fernanda descreve episódios de sua vida de maneira direta, permitindo aos leitores identificarem claramente as correspondências entre as figuras de seu cotidiano e os personagens do romance. Esse tipo de leitura paralela estabelece um diálogo interessante entre os dois textos, onde um complementa e aprofunda o entendimento do outro. A técnica de mesclar vida real e ficção pode ser vista como uma forma de Fernanda explorar, e talvez até confrontar, suas próprias experiências e relações, oferecendo aos leitores uma visão mais complexa e rica dos personagens, baseados em pessoas reais com todas as suas nuances. Assim, *Maria da Lua* (1986) não só enriquece sua ficção, mas também preserva e documenta as realidades emocionais de sua vida. A esse respeito, podemos citar a passagem de *Ao Fim da Memória I* (2005):

O nosso tio José Dionísio, irmão do nosso bisavô ou do nosso trisavô, já não sei bem, esteve aqui escondido quase um mês à espera do navio que devia levá-lo para o Rio de Janeiro, para junto do senhor D. João VI. Pois a mãe dele, quando o navio finalmente chegou, vestiu-se de vendedeira de ovos e foi a bordo levar ao filho uma bolsinha de libras de ouro. (Castro, 2005, p.10).

As duas passagens fazem referência à períodos turbulentos da História de Portugal. No contexto, a família de Fernanda Castro é apresentada como dividida por distinções políticas. O avô materno e o tio José Dionísio representam essa divisão, com cada um defendendo um lado oposto.

A passagem de *Maria da Lua* (2005) fala sobre o exílio que afetou ambos os lados da família, com o avô e o tio sendo forçados a deixar o país alternadamente devido às suas lealdades políticas. Isso reflete um período de instabilidade e divisão interna não apenas na sociedade portuguesa, mas também dentro das famílias que eram profundamente impactadas por suas convicções políticas. Na passagem de *Ao fim da Memória I* (2005), o tema do exílio é também abordado, destacando como o tio José Dionísio precisou se esconder antes de partir para o Rio de Janeiro, para se juntar ao rei D. João VI. A mãe do tio, disfarçada de vendedeira

de ovos, vai ao navio para lhe entregar dinheiro, o que enfatiza o clima de tensão e os perigos enfrentados por aqueles envolvidos nas lutas políticas da época:

É evidente que a constituição dos interlocutores, assim como a estrutura de sua relação no ato autobiográfico dependem, em grande parte, da maneira pela qual o autobiógrafo e seu destinatário se reconhecem como detentores de direito à palavra e/ou à escuta. Mais do que uma relação com o texto, eles se reconhecem pela competência em comunicar-se, enquanto locutores confiáveis. É assim que aderem ao processo de legitimação dos relatos de vida. Isso poderia explicar, em parte, porque algumas autobiografias dão a impressão que seus autores têm automaticamente o direito à palavra e que o público as aceita bem, “muito naturalmente”. Isso explica, ao mesmo tempo, porque certas autobiografias não chegam a dar a impressão de confiabilidade e porque o público percorre as versões narrativas de suas vidas com indiferença (Velcic-Canivez, apud Coelho Pace, 2012, p. 159).

A legitimidade de uma autobiografia, segundo Velcic-Canivez, é construída através desse processo de reconhecimento e competência. Se o leitor percebe o autor como um narrador confiável e se identifica ou simpatiza com a história contada, ele tende a aceitar o relato de vida como autêntico e significativo. Essa legitimação é o que faz com que algumas autobiografias sejam bem recebidas e vistas como tendo “automaticamente o direito à palavra”. Ao incorporar elementos reais de sua própria vida e de sua família, Fernanda de Castro se apresenta como uma narradora com autoridade e autenticidade. Esse reconhecimento como locutora confiável é fundamental para a recepção de suas obras:

É preciso explicar que a minha mãe esteve à morte quando o João nasceu, e a Manuela, o Chico e eu tivemos de sair uns tempos de casa até minha mãe se restabelecer, espalhados por casa de padrinhos e de amigos, e a Manuela, que era a mais pequena, foi parar a Cacilhas, onde, por isto e por aquilo, sobretudo por uma espécie de chantagem sentimental da minha avó que ameaçava morrer cada vez que os meus pais reclamavam a filha, foi ficando, ficando, só regressando definitivamente a casa depois de a avó morrer com noventa e cinco anos, quando ela já tinha oito ou nove. (Castro, 2005, p.16-17).

Podemos correlacionar a passagem acima com o seguinte trecho:

– Pronto, minha senhora, aqui tem o seu menino.
Anica estendeu os braços. Agora já não estava tão pálida, já não tinha tanto frio.
– Que lindo! – exclamou Carolina. – Parece um menino Jesus!
– Despache-te! – ralhou Guilhermina. – Leva-me daqui estas vassouras e esta roupa suja.
A comadre riu:
– Já com ciúmes, a senhora Guilhermina?

A mãe tinha o filho nos braços. Tinha o filho nos braços e o mundo era seu. Esquecera tudo, dava tudo por bem empregado. Que lhe importava agora a noite de agonia, se mais uma vez conseguira vencer a morte, se mais uma vez triunfara a vida? (Castro, 1986, p.109).

Essa passagem descreve o período em que a mãe de Fernanda de Castro esteve à beira da morte durante o nascimento do irmão João, e a subsequente separação dos filhos da mãe

enquanto ela se recuperava. Manuela, uma das irmãs, foi levada para a casa da avó, onde permaneceu até a morte desta. A narrativa enfatiza o impacto emocional e a dinâmica familiar durante esse período crítico. Aqui, a cena descreve o momento em que a mãe, após o nascimento do filho, é comparada – novamente – ao “Menino Jesus”. Esta comparação e a sensação de realização e triunfo da mãe ao ter o filho nos braços contrastam com a dor e o sofrimento anteriores. A cena captura a profundidade emocional da maternidade e o alívio após a adversidade. A memória aqui é um reflexo das experiências de infância e da dinâmica familiar de Fernanda.

Em relação ao irmão de Fernanda, que era branco enquanto ela não era, o simbolismo pode também refletir uma tentativa de encontrar um lugar para si mesma e para seus irmãos dentro da dinâmica familiar e social. Essa narrativa revela o impacto emocional das experiências passadas e como essas memórias moldam a identidade individual.

Nesse momento, quando retornamos à noção dos problemas raciais que Fernanda tanto exprime quanto sofrem, quando descritos em *Maria da Lua* (1986), pelo tom da obra, carrega um sentimentalismo profundo e analítico:

Maria da Lua acabou de se vestir e ficou um momento a olhar-se ao espelho. Nunca se julgara bonita, sabia que a achavam feia, mas só agora detestava a sua imagem, longa e negra, no espelho oval de moldura dourada. Ficavam-lhe mal os vestidos pretos, e as meias pretas, os cabelos pretos vestiam-na de um luto que alastrava, que lhe inundava a alma. Por que estaria triste, tão triste? Seria o luto, o inverno, ou essa coisa sem nome que a fazia detestar as suas longas pernas, os seus ombros magros, o seu rosto pálido? (Castro, 1986, p.203).

Esse trecho de *Maria da Lua* (1986) revela uma profunda reflexão sobre identidade, aparência e autoimagem, que, quando analisado à luz da própria Fernanda de Castro, ganha uma dimensão ainda mais pessoal e simbólica. A personagem Maria da Lua, ao se ver no espelho, passa por um momento de crise em relação à sua aparência, especialmente marcada pela cor preta: os vestidos, as meias, os cabelos, tudo parece envolvê-la em um luto que não é apenas externo, mas que “alastrava” e inundava sua alma. Essa imagem sugere uma sensação de inadequação e tristeza que vai além de uma simples questão de vestimenta ou estação do ano. Fernanda, provavelmente viveu em um contexto em que as normas de beleza e aceitação social estavam fortemente associadas a uma branquitude idealizada. Ao se descrever através da personagem como “longa e negra”, essa passagem pode ser entendida como uma manifestação dos sentimentos de inferioridade racial e estética que a autora é atravessada.

A questão racial e de identidade está fortemente presente na forma como a personagem se percebe no espelho: a tristeza inexplicável, o luto e o desconforto com seu corpo podem ser interpretados como a manifestação de uma profunda crise de identidade. Maria da Lua luta com

a ideia de se ver fora dos padrões sociais aceitos e tenta entender o que a aflige – o luto, o inverno, ou uma “coisa sem nome” que, à luz de sua biografia, pode estar relacionada à sua própria dificuldade em se inserir completamente no mundo racial e estético da branquitude.

Outro aspecto interessante na obra de Fernanda é sua tendência de criar histórias que se situam em uma linha temporal em que sua mãe ainda está viva. Essa escolha pode refletir o desejo de preservar uma figura materna idealizada e presente, o que faz com que seus personagens em prosa tenham uma energia jovem e viva, mesmo quando enfrentam situações de luto e perda. Ao manter essa representação, Fernanda constrói uma narrativa que exala vitalidade e esperança, projetando sua própria necessidade de manter viva a memória da mãe através das personagens:

O espelho refletia dois olhos cinzentos, cor de todas as nuvens de todos os céus... Não sabia andar de vestidos compridos, tinha os movimentos presos, as pernas encarceradas, nas malhas pretas das meias. Se ao menos fosse como a Princesa, se tivesse os cabelos de ouro, a pele branca da Princesa... Mas não... Era negra, negra, e os vestidos pretos ainda faziam mais negra... – Mãe, quero uma fita branca, mãe, quero uma fita branca – E a tia Emiliana, com seus olhos frios: – havia ficar bonita... uma mosca no leite... Feia, feia... E fora fechar-se no sótão, e estendera-se no chão, e olhara o céu através da claraboia... Ah, se a avó a não tivesse abandonado... se pelos mortos não tivesse esquecido os vivos... Avó, acorde, sou eu... Mas do sono da avó ninguém acordava, ninguém acordara nunca... Pior que a morte... – dizia Guilhermina. E era verdade. Nunca o tio António lhe parecera tão distante, tão irremediavelmente inacessível. Mas que fora, que fora que a avó dissera um dia a Guilhermina, passando-lhe a mão pelo cabelo: – Esta neta, esta Maria da Lua... Lembrava-se, lembrava-se... A tia Emiliana frisara-a papelotes, vestira-lhe de um vestido ridículo, e ela, de raiva, arrepelara os cabelos, estendera-se no chão do sótão, rasgara o vestido novo... Tem o diabo no corpo... – dissera Guilhermina; e acrescentara: – não sei a quem esta menina sai... tão escura, tão feiazinha... E a avó sorria, levantara-lhe a cara suja de lágrimas (lembrava-se) e dissera: – Feia, com estes olhos? Não tenhas medo... Nunca houve mulheres feias na família. E se fosse verdade? Se houvesse duas maneiras de ser bonita... a maneira loira da irmã e a sua? Mas não, o espelho não mentia... Aqueles olhos tristes eram grandes demais para o seu rosto pálido... (Castro, 1986, p.204-205).

Essa passagem de *Maria da Lua* (1986) oferece um profundo *insight* sobre a autoimagem, a identidade e o sentimento de alienação da protagonista. Os “olhos cinzentos, cor de todas as nuvens de todos os céus”, representam sua visão nublada de si mesma, em oposição à clareza e à beleza que ela associa à Princesa, com “cabelos de ouro” e “pele branca”. Maria, por outro lado, vê-se como “negra” e sente que seus “vestidos pretos” acentuam essa imagem. Aqui, a “negritude” de Maria não é literal, mas simboliza seu sentimento de inadequação em relação ao padrão de beleza. O desejo por uma “fita branca” expressa sua tentativa de se aproximar desse ideal de beleza, mas a crítica da tia Emiliana – “uma mosca no leite” – reforça o sentimento de exclusão e feiura que ela sente. A comparação racial e estética é explícita: Maria é vista como diferente, “escura” e, portanto, fora do ideal social. Ao mesmo tempo, a lembrança da avó oferece uma pequena esperança, quando ela diz: “Feia, com estes olhos? Não

tenhas medo... Nunca houve mulheres feias na família” (Castro, 1986, p.205). Nesse ponto de vista, podemos inferir que a sua avó lhe oferece um sentimentalismo de carinho que não é observado e nem acolhido pela sociedade, sua avó representa a segurança e a confirmação para Maria que ela ser do jeito que é não é de forma alguma algo negativo.

Contudo, a dúvida prevalece, pois o espelho, que simboliza a verdade, não mente: Maria continua a se ver como inadequada, com “olhos tristes” que são “grandes demais para o seu rosto pálido”. Essa imagem revela a luta interna de Maria – e de Fernanda, simbolicamente – com a aceitação de sua própria identidade e aparência. É um conflito entre o desejo de conformar-se ao padrão estético dominante e a busca por valorizar sua própria individualidade.

Nesse mesmo sentido, vemos na citação abaixo um momento crucial que revela o ponto em que a protagonista começa a confrontar a complexidade de sua existência e a transição da infância para a maturidade. Esse diálogo com a avó expressa uma reflexão profunda sobre o que significa “crescer”, em um sentido que vai além das mudanças físicas e se volta para a descoberta do que a vida realmente implica:

- Que tenho eu, avó? Por que tenho vontade de chorar?
 - Porque estás a crescer, Maria da Lua... quase uma senhora.
 - É triste ser crescida, avó?
 - Muito triste, minha filha... O dragão acorda e nunca mais adormece...
 - Que dragão, avó? Que dragão?
 - A vida, Maria da Lua...
- A vida... Nunca nenhuma palavra lhe despertara na alma tantas e tão contraditórias sensações. (Castro, 1986, p.208).

A passagem revela um momento de introspecção e orientação entre Maria da Lua e sua avó, e explora a transição da infância para a idade adulta de uma forma que sugere uma profunda melancolia e complexidade emocional. Quando Maria da Lua pergunta à avó por que sente vontade de chorar, a resposta da avó sugere que a tristeza vem do fato de que ela está crescendo e se aproximando da vida adulta. A avó descreve o crescimento como algo doloroso e desafiador, comparando-o ao “dragão que acorda e nunca mais adormece” (Castro, 1986, p.208). Esse dragão simboliza a vida adulta, com todas as suas responsabilidades e complexidades, que Maria da Lua terá que enfrentar uma vez que abandone a inocência da infância. Assim, a resposta da avó na obra não apenas reflete a experiência de crescimento e amadurecimento da personagem, mas também pode ecoar a realidade de viver com uma condição que afeta profundamente a percepção e a qualidade de vida. A passagem, então, ganha uma nova dimensão ao considerar o impacto pessoal e emocional do Alzheimer – doença que afeta sua avó até o seu falecimento – na vida da avó de Fernanda de Castro e como isso pode ter influenciado sua visão sobre a vida e a sua própria narrativa.

A perda gradual da avó e sua transformação física e emocional pela doença talvez tenha contribuído para o tom melancólico e reflexivo que permeia a obra *Maria da Lua* (1986). Esse processo de degeneração cognitiva e emocional, que se reflete na mudança do comportamento e da personalidade da avó, pode ser visto como um paralelo ao próprio sofrimento da autora diante das questões de identidade, pertencimento e o sofrimento que muitas vezes acompanha o amadurecimento e a percepção das dificuldades da vida: “O almoço já não era, como dantes, a hora feliz que reunia a família. Vazio, o lugar do tio António... Vazio, ou quase, o lugar da avó, que já não era avó... (Castro, 1986, p.211)”.

Essa inadequação apresentada por Maria da Lua, principalmente sobre a questão estética, vai aparecer novamente na obra. Maria da Lua tinha o costume de ir para o sótão e chorar com profunda tristeza por considerar ela mesma como uma criança feia e infeliz. Em uma dessas ocorrências, ela diz que queria um vestido branco, quando é surpreendida pelo presente de sua mãe:

Sentada por detrás dos vidros, a olhar a rua, nem sentiu a mãe entrar (...).
 – Maria da Lua... – A mãe chamava-a e ela não ouvia. Que vozes mais altas a chamariam de longe? – Maria da Lua, tenho uma surpresa para ti...
 (... Toda de branco com um véu de rendas brancas...)
 – Mãe, por que tenho vontade de chorar?
 – Uma surpresa, Maria da Lua... um vestido novo, em cima da tua cama...
 (... Com um véu de rendas brancas e uma grinalda de flores de laranjeiras...)
 – Um vestido novo, Maria da Lua...
 Um vestido novo... O espelho refletia a imagem de uma adolescente pálida e triste, com uns olhos inquietos, uma alma atormentada. <Não era do vestido... – pensou – era de mim...> E arrancou o vestido inútil e vestiu-se de preto e foi chorar para o sótão. A avó mentira, todos mentiram. Nunca houve mulheres feias na família. Não, talvez havia agora... Feia, feia, E o nó na garganta desfazia-se em lágrimas e a vida era feia, ela era feia, tudo era inútil e feio... (Castro, 1986, p.216).

A passagem de *Maria da Lua* (1986) revela uma profunda crise emocional da protagonista, evidenciando uma discrepância entre as expectativas externas e a realidade interna da personagem. O momento descrito em que Maria da Lua está sentada atrás dos vidros, alheia à entrada da mãe, configura um estado de desconexão e isolamento emocional. A mãe, que aparece trazendo uma surpresa – um vestido novo com um véu de rendas brancas – representa uma tentativa de oferecer conforto e alegria à filha. No entanto, para Maria da Lua, o vestido novo não é capaz de mascarar ou resolver a tristeza que ela sente. O presente, em vez de trazer felicidade, destaca sua própria sensação de inadequação e descontentamento. O espelho reflete uma adolescente pálida e triste, com olhos inquietos e uma alma atormentada. Esse reflexo pode simbolizar uma crise de identidade e a sensação de que a beleza externa não pode corrigir a dor interna. Maria da Lua percebe que a tristeza não está no vestido, mas nela mesma. Essa realização leva a um ato de rejeição simbólica: ela arranca o vestido e se veste de preto, uma

cor associada ao luto e à tristeza, e se retira para chorar no sótão. A escolha do sótão como lugar de choro reflete um espaço de isolamento e introspecção, onde ela se confronta com suas emoções mais profundas.

O desdém por sua própria aparência, somado ao sentimento de que a avó e outros familiares mentiram sobre a beleza familiar, intensifica a sua percepção de feiura e inutilidade. O nó na garganta se desfaz em lágrimas, e Maria da Lua experimenta uma sensação avassaladora de que tudo é inútil e feio. Esse momento é um claro reflexo da luta interna da personagem com sua autoimagem e autoestima, e a tristeza não é apenas uma reação ao presente, mas uma manifestação de um sentimento mais profundo de inadequação e desamparo.

A discrepância entre a realidade vivida por Maria da Lua e a realidade de Fernanda de Castro, cuja mãe faleceu quando ela tinha apenas 13 anos, sugere que a obra não é uma representação fiel e completa da vida da autora, mas uma construção literária que explora temas universais de dor e autoaceitação. A mãe, que ainda está viva na obra, quando Fernanda a perdeu na vida real, indica uma distinção entre a narrativa ficcional e a biografia pessoal, evidenciando a liberdade criativa da autora em explorar diferentes dimensões emocionais e psicológicas através de suas personagens. A tristeza e a sensação de inadequação descritas na passagem refletem uma experiência humana mais ampla, transcendendo a mera biografia e tocando na complexidade da identidade e da autoimagem:

– Maria da Lua, porque choras?

Ah, porquê, porquê?! Como poderia falar a uma estranha, a cheirar a violetas, da casa que ia ser vendida, das rosas que nunca mais colheria, da avó que deixaria sozinha, do vestido inútil atirado para um canto, da dor inconfessável de se ver feia no espelho de moldura dourada? Mas a tia, a intrusa, tinha o estranho poder de ouvir o silêncio:

– Um dia, Maria da Lua... – E falou-lhe da avó feliz, a partir ao encontro dos filhos mortos. – Perdeu três filhos, Maria da Lua... vai agora encontrá-los. E falou-lhe da casa que ainda havia de ter: – Uma casa tua, só tua... – e das rosas que havia de colher. (Castro, 1986, p.218).

Quando Maria da Lua é questionada sobre sua tristeza, ela se vê incapaz de comunicar a complexidade de seus sentimentos. Maria está angustiada com a perspectiva de perder a casa, as rosas que nunca mais colherá, e a avó que a deixará sozinha. A dor de se ver como feia no espelho também contribui para sua sensação de desamparo.

A tia, que aparenta ter um “estranho poder de ouvir o silêncio”, oferece uma forma de consolo que tenta aliviar a angústia de Maria da Lua. Ela fala sobre a avó que está prestes a partir para encontrar seus filhos falecidos, uma visão de um reencontro após a morte que pode ser reconfortante em meio à dor da perda e do luto. Além disso, a tia promete a Maria da Lua uma nova casa, apenas dela, e a chance de colher rosas novamente. Essas promessas são

tentativas de oferecer esperança e um vislumbre de um futuro melhor, mesmo quando a protagonista está imersa em um sentimento de perda e desesperança.

O diálogo entre Maria da Lua e a tia revela a dificuldade de expressar plenamente a dor interna e a sensação de que nada pode compensar a perda iminente e a inadequação pessoal. A presença da tia, com suas promessas de um futuro mais promissor, contrasta com a realidade dolorosa que Maria da Lua está enfrentando, proporcionando uma perspectiva de esperança que ainda não consegue se concretizar para ela.

A interação entre Maria da Lua e a tia reflete um momento de transição e adaptação, onde as promessas de um futuro melhor tentam suavizar a intensidade da tristeza presente. A dificuldade de Maria da Lua em verbalizar sua dor destaca a complexidade dos sentimentos humanos e a luta para encontrar significado e consolo em meio a uma crise pessoal. O contraste entre o presente doloroso e as promessas de um futuro esperançoso serve para ilustrar a luta interna da protagonista e o processo doloroso de aceitar mudanças inevitáveis na vida. Isso também pode ser observado em sua obra *Ao fim da Memória I* (2005):

Eu estava exausta, sacudida por maus pressentimentos, mas apesar disso adormeci. Quando o meu pai chegou, desfeito, com um ar alucinado e as lágrimas a correrem-lhe em fio, esqueceu as palavras que por certo preparara e disse-me apenas, apertando-me convulsivamente:

– Morreu! A tua mãe morreu há duas horas. E agora, agora, o que vai ser de nós? Estonteada, certamente em estado de choque, perguntei-lhe uma, duas, três vezes: «Porquê, porquê, porquê?!»

E não conseguia dizer mais nada porque agora chorava também convulsivamente, misturando as minhas lágrimas com as dele.

O meu pai respondeu mais ou menos estas palavras:

– Porque a vida é estúpida, porque a vida é má, porque afinal Deus não existe!

– E de quê? Morreu com quê?

– Ainda não se sabe bem, mas parece que foi um caso fulminante de febre-amarela.

Depois, tentando serenar e serenar-me:

– Ontem eras uma criança, uma menina crescida, alegre e sem responsabilidades. Hoje és uma mulher, uma mulher que tem de tomar conta de um irmão de dois anos, quase como se fosse teu filho.

Então agarrou-me com mais força e continuou:

– Não posso, não posso! Tu é que tens de ter coragem!

Neste momento entrou a dona da casa; o marido levou o meu pai e ela ficou a conversar comigo, dizendo-me palavras que nunca esquecerei:

– Sabes, Mariazinha, o teu pai tem razão, agora és tu a mulherzinha da família. Não tenhas medo porque a vida me ensinou há muito que as mulheres são fortes, que aguentam tudo. Perdoa-me o mal que te vou fazer, mas tenho que te explicar aquilo que o teu pai não teve coragem de te dizer. O que aconteceu foi horrível; felizmente para ti não é aos treze anos que se compreende toda a extensão do que te aconteceu. Como há fortes suspeitas de um surto de febre-amarela, o teu pai quer que tu e o Afonso partam para a Metrópole o mais depressa possível. A vossa casa aqui está selada, e ninguém lá pode entrar, nem mesmo o teu pai. Não se espera este mês nenhum barco em Bolama. Em compensação, um cargueiro parte de Bissau depois de amanhã. Tens, pois, de partir ainda hoje com o Afonso, num barco a vapor, que sai daqui à noite. Eu ofereci-me para os acompanhar a Bissau e para vos entregar ao comandante do barco com todas as recomendações do Palácio e da Capitania. Calculo o que representa para ti mais este golpe, mas pensa que tens de mostrar-te corajosa,

para aliviar a carga do teu pai, ainda mais pesada do que a tua. Vocês vão para a vossa terra, para a vossa casa, para a vossa família. Ele fica aqui sozinho, com este horroroso desgosto, tendo de levar esta comissão até ao fim custe o que custar. Bem vêes que é ainda um pouco pior. Prometes ter coragem? Crescer de repente? Tomar conta do teu irmão como se fosses de facto uma mulher? Eu disse que sim com a cabeça e a nossa amiga continuou:

– Como a casa está selada, não se pode ir buscar a tua roupa, mas espero que chegue a que metemos à pressa e ao acaso naquelas duas malas. (Castro, 2005, p.48-49).

Este trecho revela um momento de transformação abrupta e dolorosa para a protagonista, que, de uma menina, se vê forçada a amadurecer rapidamente diante da morte de sua mãe. O luto, a responsabilidade repentina e a fragilidade emocional são intensamente exploradas. O pai, consumido pelo sofrimento, tenta delegar à filha, ainda jovem, o peso de ser “a mulher da família”, o que demonstra a inversão de papéis e a ruptura do estado de infância da protagonista. A falência emocional do pai e sua incapacidade de lidar com a perda geram uma transferência de responsabilidade para Fernanda de Castro, que é obrigada a se tornar adulta de forma abrupta. A intervenção da dona da casa intensifica essa mudança, ao explicar que, apesar de sua pouca idade, Fernanda deverá assumir a responsabilidade de cuidar do irmão e seguir em frente, sem tempo para o luto. Em linhas gerais, a ocasião só deixa mais claro como a sociedade e o contexto social em que Fernanda estava inserida era extremamente patriarcal ao ponto de delegar a uma criança uma função e responsabilidade de um adulto.

A insistência em que ela “tem de ter coragem” reflete uma visão de que as mulheres são resilientes, mas também pressiona a protagonista a suprimir sua dor e se conformar com as exigências da realidade. Dessa forma, quando passamos para *Maria da Lua* (1986), Fernanda sintetiza que já tem 14 anos, ao passo que na realidade ela perde sua mãe aos 13 anos:

– Não chores, Maria da Lua, tens catorze anos...

– Quase quinze, minha tia...

– Quase quinze, e a Vida à tua espera...

À espera de quê... para quê? Como dizer-lhe que era justamente a Vida que a fazia chorar, – a vida que não sabia, que não queria saber?

– Um dia, Maria da Lua... (Castro, 1986, p.217).

A correlação entre as passagens de *Maria da Lua* (1986), e o relato autobiográfico em *Ao fim da memória I* (2005), oferece um panorama emocional profundo, refletindo a experiência de perda e mudança na vida de Fernanda de Castro. Em seu livro de memórias, a protagonista enfrenta uma série de eventos trágicos e mudanças abruptas, desde uma doença misteriosa e a iminente partida de sua família para Portugal, até a dolorosa notícia da morte de sua mãe e a responsabilidade repentina de cuidar de seu irmão. A narrativa descreve o impacto devastador da perda materna e a adaptação forçada a uma nova realidade de responsabilidades adultas, evidenciando um choque profundo e um luto profundo.

Essa experiência de perda e adaptação é paralela ao que é descrito em *Maria da Lua* (1986), onde a protagonista também lida com uma tristeza avassaladora e uma sensação de inadequação. A diferença é que, enquanto Fernanda de Castro enfrenta a morte da mãe e a responsabilidade de cuidar do irmão, Maria da Lua experimenta a tristeza por não corresponder às expectativas sociais e familiares, refletindo um sentimento de inadequação e a dor de se sentir feia e não amada. Um fato interessante, porém, é que Fernanda mantém a mãe viva na saga de *Mariazinha em África*, com isso, se destaca:

Passou mais uma semana, que foi não alegre nem despreocupada como as precedentes. Ninguém atrevia a falar abertamente no caso, mas reinava em Bolama uma grande inquietação, um mal-estar indefinido. Uma doença misteriosa, que atacava de preferência os brancos, lavrara na cidade, e raro era o dia em que não se registavam novos casos suspeitos. Que estranha doença seria aquela? (Castro, 1973, p.131).

É importante salientar que a febre amarela não é uma doença que afeta preferencialmente os brancos. Ela é uma doença viral transmitida por mosquitos, como o *Aedes aegypti*, e pode afetar qualquer pessoa, independentemente da etnia. No entanto, a menção a uma doença que “ataca preferencialmente os brancos” na obra de Fernanda é uma construção que revela, de maneira subjetiva, um complexo jogo de relações raciais e culturais, especialmente no contexto da colonização e da presença europeia em África. O que é ainda mais interessante nesse trecho é como Fernanda insere de forma sutil partes de sua própria experiência pessoal na narrativa. No caso, ela deixa sua mãe viva, mas ao mesmo tempo insere uma camada de tristeza e perda, refletindo sobre a dor e a ausência de uma figura materna que ela perdeu na vida real. O trecho, ao mencionar a doença que atinge principalmente os brancos, também pode ser visto como uma metáfora para a perda de estabilidade emocional e a sensação de desamparo de Fernanda, pois o luto pela mãe na realidade se insere, de maneira implícita, na ficção. Essa escolha da autora revela como o fato de sua mãe ter morrido de febre amarela impacta diretamente a narrativa e a construção simbólica da obra. Assim, a correlação entre a doença e a fragilidade dos brancos pode ser lida como uma forma de Fernanda utilizar a ficção para lidar com a perda, ao mesmo tempo em que expõe uma realidade de sofrimento e imersão no desconhecido, no “outro”, que ainda mexe com as noções de poder, controle e vulnerabilidade entre as diferentes culturas.

5 IDENTIDADE, LUGAR E PERTENCIMENTO

No decorrer da nossa dissertação, ficou evidente que algumas marcações são recorrentes, como a relação colonial, o racismo e o discurso étnico e político em torno da escritora. Essas marcações vão se repetir incessantemente durante toda sua obra, pela razão de que esses símbolos fazem parte do recorte histórico e social da poeta. O que cabe, nesse momento, não é apenas mostrar com que frequência esses símbolos aparecem e sim da forma como eles aparecem e podem ser compreendidos. Explico, de acordo com Chauí (2008, p.31) há uma tendência de fixação social movida na coletividade universal, em outras palavras, o indivíduo se molda a partir das suas relações, seja ao trabalho, à religião, às relações políticas, sociais etc. É dessa maneira que há uma noção cíclica de manutenção das forças de poder, se uma pessoa é fruto de um meio social onde seus pais são cristãos há uma tendência que pré-determina que ele seguirá também essa religião.

Podemos dizer que essa tendência social se molda e se forma a partir de ideologias dominantes. Essas ideologias dominantes são modelos determinados de fixação e proliferação de um tipo de *identidade*, como por exemplo, o modelo ideológico de “sonho americano”, pautado na publicidade imperialista em propagar ao redor do globo os valores estadunidenses de “liberdade, democracia e igualdade”. Em Portugal, como já mencionado, em vista do modelo social, cultural e ideológico, a cultura de Salazar propagava os moldes de “Família, pátria e liberdade”.

Na mesma esfera da *identidade*, encontramos o produto da *diferença*, que como bem pontuado por Silva (2014, p.75-76), é nada mais do que uma derivação da *identidade*. É através da recusa de algo que você afirma outra coisa, o produto contrário a negação é a afirmação. Então quando Castro passa a se integrar a elite portuguesa, se afirmando no lugar de tantos outros nomes de destaque feminino, ela nega outro tipo de lugar que não seja ao lado dessas mulheres.

Dessa maneira, podemos dizer que a *identidade* e a *diferença* estão intrinsecamente ligadas ao *pertencimento*. Pollak (1992) inclusive mostra que essa tendência de *pertencimento* é capaz de definir a própria *memória*. Grupos sociais são capazes de criar um coletivo em prol de benefícios próprios, esses interesses em comum moldam os indivíduos do meio, definem a sua *identidade* e as *diferenças*, criando um ambiente propício a esses indivíduos que se sentem pertencentes a um determinado ciclo social. Esse ciclo social é capaz de moldar a memória

coletiva desses grupos a fim de dar continuidade e manutenção das suas *diferenças* sociais ao longo do tempo.

Portanto, quando falamos de Fernanda, em primeiro momento alguns desses símbolos podem se chocar pela diferenciação que eles têm entre si. Explico, como é possível, por exemplo, Fernanda de Castro ser possivelmente homossexual e ser uma aliada a um regime ditatorial que condenava Como Fernanda de Castro, uma mulher mestiça, escrevia de forma categoricamente racista sobre os personagens negros? E ainda, como é possível uma escritora com tanto aporte literário ter praticamente sido deixada de lado pelo canônico no decorrer do tempo?

Essas repostas seriam facilmente respondidas pela questão da colocação temporal: Fernanda de Castro é uma mulher de tempo, sem pensamento foi atravessado pelo contexto social, político e cultural no qual ela estava inserida. Essa definição responderia a maioria das questões aqui levantadas, mas não todas. A história literária, como um todo, já sentenciou diversos escritores como controversos, mas, ainda assim, os canonizou. Fernanda não teria recebido esse tratamento apenas por conta de seus posicionamentos sociais e políticos?

O fato de ter sido a mulher de António Ferro contribuiu para essa situação, mas a pesquisa se estende além da questão matrimonial. As escritoras que já citamos, como Virgínia Victorino, Branca de Gonta Colaço e, até mesmo, Florbela Espanca possuíam destaque no meio cultural da elite portuguesa. E, embora caiba uma grande reflexão sobre as questões patriarcais em torno dessa problemática, como o machismo literário em publicações femininas; as mulheres aqui citadas tinham um capital simbólico que Fernanda não tinha: eram brancas.

Nessa perspectiva, o conceito de outridade de Kilomba (2019, p.38) é sucinto em elucidar o limbo literário no qual Fernanda foi colocada. A outridade nada mais é do que a definição daquilo que o branco não quer ser. É fácil compreender por que a literatura de maneira generalizada parece se fragmentar em dois meios: o da literatura universal (branca), e o da literatura negra (resistência). Na literatura universal os nomes de escritores negros só passaram a figurar no cânone com maior frequência muito recentemente. A literatura negra, que surgiu justamente como uma forma de resistência à branquitude, ressalta a diferença que há na concepção desses dois fatores. Foi necessário categorizar outro tipo de literatura apenas para não se misturar sobre o meio já dominado pelo branco. É nessa perspectiva que defendemos a hipótese de que o ostracismo literário de Fernanda de Castro também seja ocasionado por um tipo de limbo racial.

5.1 Exílio racial

Por definição, podemos dizer que limbo racial é um não-lugar cuja sua principal característica é a ausência de identidade. Vemos que Fernanda, por exemplo, se considerava feia em Portugal, musa no Brasil e bela em Guiné. Então, ser mestiça a colocou em um limbo no qual não pertencia verdadeiramente a nenhum desses lugares. Para isso, é importante considerarmos o poema “Exílio”:

Exílio

Eu sei onde nasci: naquela rua
de árvores mortas e de velhas casas
onde ensaiei os meus primeiros passos,
e onde as minhas pueris, tímidas asas,
se transformaram lentamente em braços.

Mas que me importa? Sinto-me perdida
como alguém que em menino se perdeu,
e sei que a minha vida é outra vida,
e sei que não sou eu, que não sou eu!
Que venho de mais longe, da distância
que flutua entre o sonho e a realidade,
que nunca teve pátria a minha infância,
que nunca teve idade a minha idade.
Que o meu país, se existe, é como a quilha
dum barco a demandar inutilmente
uma impossível, ignorada ilha
banhada por um mar inexistente.

E, contudo, eu nasci naquela rua
de árvores mortas e de velhas casas
onde ensaiei os meus primeiros passos,
e onde as minhas pueris, tímidas asas,
se transformaram simplesmente em braços. (Castro, 1989, p.87)

“Exílio”, publicado pela primeira vez em *Trinta e nove Poemas* (1942), é escolhido pela autora para figurar em *70 anos de Poesia*, obra comemorativa e um balanço de toda a sua produção poética. Sendo assim, é possível afirmar que Fernanda elege esse poema como um de seus melhores textos. Logo no início de “Exílio”, o leitor é convidado a visitar o local de nascimento de um sujeito poético: “Eu sei onde nasci: naquela rua” (p.87). Esse espaço é caracterizado por marcas do passado que resistiram a passagem dos anos (“árvores mortas e de velhas casas”).

Essas ruínas evocam as memórias de seus primeiros passos, de suas aventuras pueris, momentos em que ainda tinha tímidas asas e que, portanto, era mais livre. Contudo após a

questão, “Mas quem me importa? Sinto-me perdida”, a voz poética passa a pontuar um sentimento de desenraizamento, curiosamente, assinalado por elementos ligados à história da expansão colonial portuguesa: “Que o meu país, se existe, é como a quilha/dum barco a demandar inutilmente/uma impossível, ignorada ilha/banhada por um mar inexistente”.

“Exílio” talvez seja o poema com maiores marcas desse sentimento de não-pertencimento que a obra de Fernanda frequentemente evoca, a imagem de uma mulher frequentemente exilada em sua própria pátria, segregada por seu próprio povo.

A dualidade advinda da questão racial é mais evidente em “Atavismo”, também de *Trinta e nove Poemas* (1942):

I

Duma avó, loira, frágil, inocente,
mais clara do que a própria claridade,
que amou em Jesus Cristo a Humanidade
e que morreu sem história, humildemente...

Duma avó, loira, frágil e doente,
tão casta como a própria castidade
que abrandava, dum gesto, a tempestade,
e que amou sem delírios, cristãmente.

Herdei uns olhos claros, sem pecado,
toda uma tradição, todo um passado
de inocência, de paz e de perdão.

A aspiração duma existência calma,
uma alma capaz de ser só alma
e um doloroso triste coração.

II

Dum avô misterioso e fatalista,
de gestos raros e de olhar distante
que viu chegar às terras do Levante
as hordas europeias da conquista.

Dum avô que foi nobre e foi budista
desde os olhos à seda do turbante,
e viu morrer em dorsos de elefantes
crepúsculos de oiro e de ametista,

herdei a cor escura da canela,
a estranha indiferença da gazela
que morre, perdoando, sem um grito,

herdei gestos e crenças de outras eras
um respeito sagrado pelas feras
e a volúpia da morte e do Infinito.
(Castro, 1942, p. 50).

O cariz autobiográfico do texto parece revelar as contradições advindas da miscigenação verdadeiramente enfrentadas pela poeta. Sobre isso, em entrevista dada a Djamila Ribeiro, Grada Kilomba comenta a visão dos portugueses sobre o tema:

Em Lisboa também há toda essa hierarquização de termos como “mulato” e “mestiço”. E as pessoas usam o termo sem saber o que quer dizer. São termos ligados a animais híbridos, colocam referências dos corpos negros como animais. São depreciativos (Ribeiro, 2018, p.110).

Embora o balanço feito em “Atavismo” seja positivo, na prática a mestiçagem, uma forma de genocídio racial, é caracterizada pela busca da eliminação de traços e referências culturais distintos dos europeus. Em muitas passagens autobiográficas e autoficcionais de Fernanda é nítida uma percepção negativa e/ou exótica sobre a sua origem e, principalmente, sobre a África e suas populações. Isso é patente, sobretudo, em *África Raiz*.

5.2 África Raiz

África Raiz é um longo poema publicado por Fernanda em 1966, cuja dedicatória já ressalta o lado melancólico de sua obra: “Á terra de Bolama, em cujos braços repousa minha Mãe”. A narrativa de *África Raiz* é principalmente voltada a imagens de vários personagens da Guiné, Mancanhas, Manjacos etc. O poema que parece ter a intenção de ser uma elegia à África, por vezes, revela muitos estereótipos inerentes aos discursos coloniais:

África,
no teu corpo rugem feras,
uivam fomes e medos ancestrais,
no teu sangue há marés,
na tua pele há dardos e punhais.

Ventre de Continentes,
és mater e matriz.
Ásia é semente, Europa é flor,
outros serão essência ou tronco,
tu, África, és raiz. (Castro, 1966, p.09).

Fernanda, por vezes, parece se limitar ao estigma determinado pela branquitude de que a Europa é o modelo mais belo de sociedade, é uma flor, bela e avançada no tempo, mas ela só é flor, porque sugou de uma raiz, a África.

O imaginário cunhado pelos europeus sobre os nativos de África disseminou e ainda dissemina uma grande violência simbólica fundamentada na hipersexualização do corpo negro. Essa representação pode ser entendida como uma estratégia para relativizar as violências

sexuais que, sobretudo, as mulheres eram submetidas. No decorrer do poema, essa vertente vai aparecer por diversas vezes, principalmente na relação entre África e o corpo negro, como nos versos a seguir:

Dos teus flancos de fêmea fecundada,
nascem florestas, rios e montanhas.

Florestas venenosas de gigantes,
de monstros, de ciclopes vegetais,
de fungos, de landólfias e de orquídeas,
onde pastam manadas de elefantes,
onde flores carnívoras,
sob um céu baixo, de invisíveis brasas,
sugam antenas e digerem asas.

Fios de água, que vertes das entranhas
e te rasgam a pele
como pontas de lança,
como lâminas de aço,
prendendo, laço a laço,
matas, capim, tarrafe, canaviais. (Castro, 1966, p.10).

Logo nos primeiros versos, quando a poeta diz “dos teus flancos de fêmea fecundada,/ nascem florestas, rios e montanhas” (1966, p.10), nos levam ao estigma que há na conotação de relacionar corpos negros à fecundidade e a sexualização relacionados à natureza. Devemos lembrar que esses símbolos fazem parte de uma construção genocida, da imagem promíscua que há no retrato da *diferença*, e que esse conceito surge, principalmente, a partir do estupro e da violência simbólica que essas mulheres passaram. Relacionar o continente Africano a uma mulher, por si só, já carrega em si uma representação de *outro*, lembrando que a mulher é relacionada com o frágil e ao usável, o segundo sexo; quando essa relação passa a ser com uma mulher negra, em linhas gerais, representa o *outro do outro*, abaixo do masculino pelo gênero e abaixo da mulher branca pela cor.

A poeta segue o tom bucólico do poema, falando sobre as qualidades que enxerga do país africano e de toda a mitologia em volta do mesmo, como “florestas venenosas de gigantes,/ de monstros, de ciclopes vegetais”(1966, p.10), onde, mais uma vez, esses símbolos se apresentam como um estigma, um estereótipo que havia sobre o continente africano afim de legitimar todo o tipo de devastação e exploração do qual foi submetido. Fernanda não foge, nesse sentido, da visão que uma mulher branca e de elite da época tenha sobre a África em si, embora fosse mestiça.

Nesse ponto, chegamos as considerações de que o limbo racial é determinante na análise dessa pesquisa. Fernanda não se enxerga como uma mulher branca, ela deixa isso explícito na sua própria biografia desde o seu nascimento, quando diz que era entre os irmãos a “mais

escura” (1966, p.10), e reforça esse sentimento quando se sente aliviada em ver que seu filho havia nascido claro como um anjo. A questão é que existe uma barreira de segregação racial associada à ideologia do embranquecimento. Fernanda não se sente completamente branca, nem completamente goesa, por isso ela se torna uma ferramenta da ideologia da branquitude, onde o sujeito não percebe o estruturalismo étnico-racial em que o branco o coloca, criando uma ilusão de que esse sujeito pertença ao grupo racial dos brancos, pois ele não quer ser relacionado aos sujeitos que ficam à margem da sociedade. Isso pode ser percebido, por exemplo, no próprio *África Raiz*:

E a gente, a gente negra?
Ama preta dizia,
com seu menino branco no regaço:

- «Não bate, não, Senhora,
menino não entende
raiva de gente grande»

Mas Mãe branca batia,
e o menino chorava,
o menino sorria,
agarrado à mãe preta. (Castro, 1966, p.11).

Fernanda se coloca como um tipo de aliada às pessoas negras, porém, sem se rebaixar ao próprio. Sendo assim, fica nítido que ela tenta insinuar a imagem de algo como “veja como os negros também são humanizados” (1966, p.11). Quando ela põe a pessoa negra como detentora de uma sabedoria maior do que o branco, como por exemplo, não agredir o próprio filho, a autora está sinalizando sua posição política e pessoal sobre o escravizado. Lembrando que, Fernanda é também uma escritora de literatura infantil, e por isso o caráter educativo se apresenta frequentemente em seus escritos. O interessante é observar que ela tenta criar esse tipo de humanização sem se colocar na própria situação. Dessa forma, ela reproduz o discurso do *pacto narcísico da branquitude* sem nem ao menos fazer parte dele, reforçando que ela é uma ferramenta utilizada pela branquitude de se manter em aspecto universal. Outro fator que colabora para essa questão é a religiosidade.

Fernanda de Castro reforça significativamente as cores da alma, lembrando que o capítulo anterior ela chega a dizer que Vicente, personagem de *As Aventuras de Mariazinha em África*, mesmo sendo negro, possuía alma branca. Em *África Raiz*, ela vai mais longe, e diz que o continente em si, não tem nem alma: “Sua lei é o instinto, a força bruta./ Alma não tem. A boca é doce fruta/ Seus peitos e seus flancos negras urnas” (1966, p.14). Fernanda está enviesada pelo discurso étnico-racial do branco e se apresenta como uma colaboradora do *pacto*

da branquitude ao reforçar esses estigmas como uma pessoa não-branca, a fim de que em troca, a sociedade como um todo a olhasse com mais tolerabilidade.

Então, em *África Raiz*, a escrita de Fernanda toma um sentido bucólico, em descrever os mistérios da África, a força que há na selvageria do seu povo, dos seus animais; nas noites frias e de luas ocultas e secretas, e isso desperta o sexual, o desejo de dominar algo que você não conhece, e assim que passam a surgir a simbologia sexual:

Ventres, pescoços, coxas, tornoselos,
como pedaços vivos dum só corpo
nas convulsões dum parto monstruoso.
África a dar-se à luz a cada instante,
ao ritmo dos tambores,
à luz nua da Lua,
sob a guarda do iran.

Cheira a óleo de palma, a carne crua.
Tantan... tantan... tantan...

E na fomalha viva do batuque,
em volta das fogueiras,
os corpos vão ardendo como achas
de polidas, exóticas madeiras.

Tantan... tantan... tantan... (Castro, 1966, p.20-21).

Nesse ritmo, a poeta passa a imergir sobre a África, por meio da representação da onomatopeia de um instrumento de percussão “tantan...tantan...tantan...”, esse mistério progride conforme a leitura do poema avança:

[...] E o batuque obcecante continua...
Uma Negra em delírio solta os panos
e corre, entre os coqueiros, negra e nua.

Como um deus da floresta,
um deus pagão da Força,
um Negro quebra o círculo fechado,
magnífico veado
atrás da corça. (Castro, 1966, p.21).

Através de uma construção semântica, somos transportados para esse ambiente de uma África feiticeira, onde se cria uma tensão textual; o batuque continua, a loucura se solta, aparece o erótico e selvagem, até que finalmente se põe em palavras a discriminação que há naquele povo do qual ela considera pagão. Lembrando que o colonialismo representa a política do medo, logo, esses símbolos não aparecem em sua poética de forma arbitrária, eles na verdade funcionam como uma validação do discurso da *branquitude* no qual tenta justificar todo o

processo de escravidão e diáspora, que são pautados, principalmente, no discurso do *branco enquanto salvador universal*.

Esse discurso está presente em todo o poema, como por exemplo, a validação de que em África o homem é menos incivilizado por poder ter mais de uma mulher:

– Negro é assim, coitado...
E sorria
com seus dentes limados,
aguçados,
de velho canibal,
que tem, só para ele, cem mulheres,
pra ele, Joaquim de Cói,
enquanto o chefe branco tem só uma,
uma só. [...] (Castro, 1966, p.27).

Esse conceito, na verdade, só reforça mais uma vez como o discurso colonialista serve como ferramenta de validação de suas ações. No contexto dos versos acima, além da clara ameaça que o homem negro representa, por ser um canibal, ainda o relaciona à condição de libidinoso.

A voz poética até reconhece que a diáspora, mas muda o seu sentido ao dizer que seu povo está espalhado sobre o globo de forma mítica, e não pela colonização em si:

Ó África, raiz de quantas Áfricas
pelo mundo espalhadas lhe consentes.
África mítica dos mitos
de cinco Continentes.

África negra em cujas veias corre
um sangue denso e grosso.
África impenetrável, obstinada,
desbravada a machado, troço a troço.
(Castro, 1966, p.33).

É o fim do mundo dos mistérios, de um continente que finalmente foi desbravado e purificado pelos brancos, uma passagem semelhante, e talvez mais explícita, ocorre logo depois:

Quem sabe o que se esconde
atrás do muro,
do dia escuro
dum rosto fechado?

Iniciação,
ritual do fanado,
provas de resistência
à sede, à fome, à dor,
circuncisão,
simulacros de lutas,
de batuques de guerra,

mas o sangue a correr,
ensopando o chão.

Magia,
idolatria,
virtudes e vícios.
De quinze em quinze anos,
cruéis sacrifícios
nas matas fechadas.
Rezas,
feitiços,
superstições,
e ao som dos tambores
sinistras danças
de feiticeiros,
cambantadores. (Castro, 1966, p.56).

Após escrever sobre toda a beleza que há no povo africano, e apontar que há bondade naquela gente, pelo menos em alguns; há um aviso sobre os perigos da África, sobre como a suas gentes são libidinosas, selvagens, e acima de tudo, impuras. É necessário “limpar” a alma do povo negro, que se esconde tanto atrás do muro, ou “dum rosto fechado”. Essa mesma gente que, por conta de um sentido cármico, de rituais de iniciação pagãos, foi posta a “provas de resistência”, e se mostrou muito forte quando sobreviveu “à sede, à fome, à dor”; mas sem se esquecer de que aquele território é uma terra de “Magia,/ idolatria,/ virtudes e vícios”, e que, portanto, sacrifícios devem ocorrer para existir uma expurgação.

Assim, o poema é concluído:

Ó África dos dias incendiados,
o veneno do sol que te envenena
é que te faz assim, bárbara, impura,
sanguinária e morena.
Mas tão pura,
tão cândida também!
Ó África madrasta,
África Mãe! (Castro, 1966, p.59).

Nos primeiros versos da última estrofe, somos apresentados à imagem de uma África devastada, pois se envenena, e é por isso “bárbara, impura,/ sanguinária e morena” (1966, p.59). destacamos nessa passagem o termo “morena” como adjetivo qualificador do território. Esse termo pode fazer referência a questões raciais. Esse trecho parece tentar embranquecer o continente Africano, que deixa de preto e passa a ser “moreno”. Essa alteração destitui a identidade racial de toda a nação: “moreno” não é cor e nem identidade.

Por fim, ela retoma a ideia de ingenuidade, ao afirmar que acima tudo, África também é “tão pura, / tão cândida também!” (1966, p.59), e que, por isso, devemos olhar com outros olhos para o continente em si, não importando a sua cultura, o seu passado misterioso envolto à feitiçaria. As pessoas do continente podem ser boas, se forem colonizadas.

Toda essa segmentação corrobora para a hipótese de que Fernanda de Castro seja uma mulher cerceada e atravessada por um limbo racial do qual ela mesma não tem conhecimento ou pertencimento. Ela própria age como uma aliada ao regime, uma aliada da branquitude que reforça todas as ferramentas colonialistas as quais ela conhece muito bem. Porém, qual é o lugar que ela ocupa na memória? Ela não pode ser totalmente validada como uma escritora portuguesa, pois é mestiça, mesmo que seja uma mestiça de pele mais clara; os próprios sistemas universais de dominação da branquitude não legitimam sua produção intelectual. Nesse caso, é natural que o sujeito tente se embranquecer para fazer parte do meio social, mas ser branco é muito mais do que simplesmente ser um aliado do colonialismo, ser um aliado do regime. O seu sangue e sua descendência também são levados em consideração pelo pacto da branquitude, que, em outras palavras, vê em seu sangue mestiço as marcas da violência, da marginalidade, da selvageria. Ela não era vista como pura, e mesmo que tentasse reforçar o seu lugar na elite, o seu lugar como escritora, e o seu lugar entre as mulheres, ela não consegue obter êxito completo, pois é colocada sob o paradigma da inferioridade:

[...] a identidade presente no imaginário social das pessoas é diferente para o grupo étnico-racial negro e para o grupo étnico-racial branco. Ambas são mistificadas socialmente, mas de maneira distinta e contraposta. Na forma dominante, o branco é mistificado como expressão de superioridade e universalidade que dispensa especificações. Em contraposição, o negro é colocado no paradigma de inferioridade, expressão do que é exótico ou ruim. (Fernandes; Souza, 2016, p.109).

Esse paradigma é o que a condena através do tempo. Os mecanismos sociais, culturais e políticos funcionam em prol da manutenção da dominação da branquitude. É complexo analisar todas as nuances de Fernanda de Castro, a heterogenia que há entre os seus escritos e a sua vida pessoal. Ela foi uma mulher do tempo, atravessada pela mentalidade de seu contexto social, cultural e político, e, por isso, também foi bastante olvidada. As estruturas de poder ainda existem e ainda são perpetuadas, não há lugar na história para Fernanda ser lembrada, pois ela é branca demais para ser o *outro*, e *outro* demais para ser branca. Ela existe em um limbo racial que eventualmente se torna um limbo literário. As próprias estruturas de poder que criam uma desorganização sobre o mestiço, o pardo, ou o miscigenado, que tem por objetivo permitir a perpetuação da soberania branca. São estruturas que também estão presentes nas circunstâncias históricas, sociais e literárias. A literatura, de maneira geral, também é uma ferramenta de poder e faz parte dessa sistemática. Onde caberia, portanto, o miscigenado na história literária? No lugar do opressor ou do oprimido? No caso de Fernanda, em nenhum dos dois.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao longo desta dissertação, analisamos a vida e a obra de Fernanda de Castro, destacando a complexidade de sua produção literária e seu posicionamento dentro das questões de identidade, raça, gênero e memória. Exploramos como sua vasta obra, permeada por elementos de autoficção e memorialismo, não apenas reflete as tensões culturais e sociais de Portugal no século XX, mas também revela os conflitos internos de uma mulher que ocupava um espaço liminar, marcado por sua ascendência racial e seu envolvimento com o regime do Estado Novo.

Em relação à questão central – o local de Fernanda de Castro na historiografia literária – podemos afirmar que, em nossa perspectiva, Fernanda merece um espaço na literatura portuguesa, mas por razões que vão além de seu alinhamento ao regime de Salazar. Sua obra, como demonstrado, traz uma riqueza de perspectivas sobre os dilemas da modernidade portuguesa, abordando temas complexos como a raça, o pertencimento e as relações de poder, mesmo que, em muitos momentos, de forma ambígua e controversa. Fernanda de Castro oferece um testemunho singular de uma época marcada pelo colonialismo, pela censura e pelas opressões de gênero. Sua escrita, ainda que muitas vezes alinhada aos discursos oficiais do Estado Novo, revela, nas entrelinhas, as tensões de uma mulher que vivia à margem das expectativas sociais. Através de sua poesia e ficção, podemos ver a luta por afirmação pessoal e artística, bem como os desafios impostos por sua posição como mulher de uma elite política e intelectual. Esse dualismo – entre o conformismo às estruturas de poder e a tentativa de encontrar uma voz própria – justificam uma visão singular sobre estudar e analisar literatura.

Entretanto, a inserção de Fernanda de Castro nesse espaço deve ser feita com uma abordagem crítica e contextualizada. Não podemos apenas celebrar sua produção como parte da grande narrativa da literatura portuguesa; devemos entender que sua obra é um produto de seu tempo, refletindo tanto as contradições de uma sociedade patriarcal e colonialista quanto as tentativas de resistência feminina dentro desse contexto. Sua proximidade com o poder político do regime salazarista, por exemplo, trouxe tanto visibilidade quanto limitações a sua obra, impactando a forma como foi (e ainda é) vista pela crítica e pelos estudiosos.

Ao considerar a posição de Fernanda de Castro na historiografia literária, também é fundamental entender o papel do pesquisador contemporâneo em relação ao passado. Ao investigar obras e figuras de outra época, o pesquisador tem a responsabilidade de lidar com as tensões entre a memória coletiva e as realidades históricas. No caso de Fernanda, a ausência de

seu nome em muitas historiografias literárias pode ser explicada não apenas pelo valor artístico atribuído à sua obra, mas também por questões políticas e ideológicas ligadas ao seu envolvimento com o Estado Novo. Para o pesquisador atual, torna-se imperativo resgatar figuras como Fernanda, mas com uma visão crítica, que reconheça as contradições e desafios de suas circunstâncias, sem perder de vista o impacto social e político de sua produção.

A forma como olhamos para Fernanda e sua obra hoje está fortemente marcado por nossas próprias discussões sobre colonialismo, gênero e raça, influenciados pelo nosso próprio contexto histórico e social contemporâneo. Como bem argumenta Grada Kilomba, as epistemologias dominantes frequentemente silenciaram as vozes marginalizadas. Analisar a obra de Fernanda de Castro a partir de uma perspectiva contemporânea nos permite ver como essas vozes estavam presentes, ainda que submersas em camadas de conformidade com o poder estabelecido.

Outro aspecto que deve ser levantado da nossa análise reside na maneira como Fernanda, consciente ou inconscientemente, reforça certas narrativas eurocêntricas e coloniais, especialmente ao retratar personagens negros ou figuras associadas ao “outro” racializado. Suas obras como *Mariazinha em África* (1929) e *África Raiz* (1966), carregam estereótipos que revelam as tensões de uma sociedade colonial e racializada, ainda que ao mesmo tempo evidenciem o desconforto da autora com seu próprio lugar dentro dessa hierarquia racial. A perpetuação desses estereótipos de inferioridade e de animalização dos negros, como visto em figuras como Vicente, demonstra como a literatura de Fernanda de Castro se alinha à missão colonizadora de Portugal.

Entretanto, o discurso colonialista que permeia suas obras também expõe uma certa fragilidade. Através do uso da ficção, podemos observar uma tentativa de Fernanda se posicionar dentro do sistema de poder da época, reforçando a “superioridade branca” e a legitimidade da missão civilizadora de Portugal. Em contrapartida, a autora também revela, nas entrelinhas, sua própria percepção de marginalização racial e de gênero, especialmente em *África Raiz*, quando a África é figurada como um espaço de mistério, primitividade e exotismo, mas ao mesmo tempo um lugar de origem e identidade.

Dessa forma, este exercício de olhar para trás com uma lente crítica oferece lições valiosas. Primeiro, ele nos lembra que o processo de construção historiográfica é dinâmico e está sempre sujeito a revisões, à medida que novas formas de análise e teorias emergem, como pontuamos à luz dos argumentos de Pollak. Tal exercício nos desafia a reavaliar o cânone literário, reconhecendo que certas figuras podem ter sido excluídas ou marginalizadas por razões que extrapolam o mérito artístico puro. Finalmente, a análise do passado ilumina as

formas como os sistemas de poder influenciam a produção cultural e a memória coletiva. No caso de Fernanda de Castro, o esquecimento ou a marginalização de sua obra após a Revolução dos Cravos nos revela o quanto a historiografia literária é permeada por fatores políticos.

Portanto, a revisão de sua obra, sob a ótica contemporânea, permite uma revalorização que, se conduzida criticamente, enriquece o campo dos estudos literários, desvelando camadas de significado e influências que antes poderiam ter passado despercebidas. Fernanda de Castro, como mulher, escritora e figura pública, navegou entre o poder e a marginalidade, a conformidade e a resistência. E é justamente essa ambivalência que torna sua obra digna de um lugar na historiografia literária portuguesa, ainda que tal lugar precise ser sempre lido com as ressalvas que seu contexto e escolhas pessoais exigem.

Além disso, sua obra, especialmente em textos como *Mariazinha em África* (1929), perpetua discursos coloniais e racistas que são, hoje, incompatíveis com as discussões contemporâneas sobre raça, poder e representação. O reconhecimento dessas questões na era pós-colonial e as críticas aos estereótipos raciais em sua obra reforçaram o afastamento de sua figura da memória literária dominante. Assim, o esquecimento das suas obras pode ser compreendido, mas também é limitado em sua justificativa. Fernanda de Castro merece ser lembrada e estudada criticamente. Se, por um lado, seu alinhamento político e os problemas ideológicos em sua obra explicam sua marginalização, por outro, ela oferece uma rica fonte de análise das contradições da modernidade portuguesa e das vivências femininas. A reavaliação de sua obra, sem apologia ou condenação absoluta, permite que possamos entender melhor o contexto histórico em que ela atuou e as implicações de sua produção para o cânone literário.

Concluimos, portanto, que Fernanda de Castro nos oferece uma narrativa rica e multifacetada, cuja relevância só pode ser plenamente compreendida à luz de uma análise crítica que leve em conta as complexas interações entre poder, memória, gênero e identidade. Ao resgatar sua obra e sua trajetória, ganhamos não apenas uma compreensão mais profunda da literatura portuguesa, mas também um espelho para as discussões contemporâneas sobre os desafios e as tensões de ser mulher, artista e figura pública em um mundo em constante transformação.

REFERÊNCIAS

ALMEIDA, São José. O Estado Novo dizia que não havia homossexuais, mas perseguia-os. *Público*, Lisboa, 17 jul. 2009. Disponível em:

<https://www.publico.pt/2009/07/17/sociedade/noticia/o-estado-novo-dizia-que-nao-havia-homossexuais-mas-perseguias-1392257>. Acesso em: 30 maio 2024.

ANASTÁCIO, Vanda. Eduardo da Cruz e Andreia Alves Monteiro de Castro (org.). Ao raiar da aurora: antologia de narrativas breves de escritoras portuguesas oitocentistas. *Metamorfoses*, Rio de Janeiro, v. 18, n. 2, p. 175-178, 2021.

BEAUVOIR, Simone de. *O segundo sexo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1967.

BEIRÃO, Margarida Isabel Melo. *Mariazinha em África, de Fernanda de Castro – representações coloniais*. 2018. Dissertação (Mestrado em Estudos Portugueses) - Universidade de Aveiro, Aveiro, 2018.

BHABHA, Homi K. *The location of culture*. London: Routledge, 1994. p. 85-123.

CASTRO, Andreia. Fernanda e Florbela: Curiosos encontros e desencontros na vida, na literatura e nos jornais. *Letras em revista*, [S.l.], v. 11, n. 2, abr. 2020. ISSN 2318-1788. Disponível em: <https://ojs.uespi.br/index.php/ler/article/view/389>. Acesso em: 11 out. 2024.

CASTRO, Andreia; CRUZ, Eduardo. *Ao raiar da aurora: antologia de narrativas breves de escritoras portuguesas oitocentistas*. São Paulo: Editora LiberArs, 2022. ISBN 978-65-5953-074-8. v. 1.

CASTRO, Fernanda de. *Antemanhã*. Lisboa: Edição da Autora, 1919.

CASTRO, Fernanda de. *Danças de roda*. Lisboa: Tipografia Lusitânia, 1921.

CASTRO, Fernanda de. *Cidade em flor*. Lisboa: Edição da Autora, 1924.

CASTRO, Fernanda de. *As Aventuras de Mariazinha, Vicente e Companhia*. Romance para Meninos. Lisboa: Oficina Gráfica, 1935.

CASTRO, Fernanda de. Quem pudera, Cecília!. *Colóquio Letras*. Poesia, n. 100, p. 93-94, nov. 1987.

CASTRO, Fernanda de. *70 anos de poesia*. Lisboa: Edições Fundação Eng. António de Almeida, 1989.

CASTRO, Fernanda de. *Ao fim da memória i: memórias 1906 – 1939*. Lisboa: Círculo de Leitores, 2005.

CASTRO, Fernanda de. *Ao fim da memória ii: memórias 1939 – 1987*. Lisboa: Círculo de Leitores, 2006.

CASTRO, Fernanda de. A poetista do soneto – Impressões de arte Virgínia Vitorino – Através dos “namorados”. *Diário de Lisboa*, ano 1, n. 1, p. 5, 7 abr. 1921. Fundação Mário

Soares / DRR - Documentos Ruella Ramos. Disponível em:
http://hdl.handle.net/11002/fms_dc_32627. Acesso em: 30 maio 2024.

CHAUI, Marilena. *Convite à Filosofia*. São Paulo: Ática, 2008.

COELHO PACE, Ana Amélia Barros. *Lendo e escrevendo sobre o pacto autobiográfico de Philippe Lejeune*. 2012. 177 f. Dissertação (Mestrado) - Programa de Estudos Linguísticos, Literários e Tradutológicos em francês, Universidade Estadual de São Paulo, São Paulo, 2012.

CRUZ, Eduardo da; Castro, Andreia. Imagens do desejo homoafetivo feminino em Portugal no princípio do século XX. *Entheoria: Cadernos de Letras e Humanas*, v. 10, n. 2, p. 5–29, 2023. Disponível em: <https://www.journals.ufrpe.br/index.php/entheoria/article/view/6225>. Acesso em: 11 out. 2024.

FERNANDES, V. B.; SOUZA, M. C. C. C. DE. Identidade Negra entre exclusão e liberdade. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, p. 103-120, 2016.

FANON, Frantz. *Os condenados da terra*. Tradução de José Laurênio de Melo. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

FANON, Frantz. *Pele Negra, máscaras brancas*. Tradução de Renato da Silveira. Salvador: EDUFBA, 2008.

FOUCAULT, Michel. *História de sexualidade: a vontade de saber*. Lisboa: Relógio, 1994.

HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. Traduzido por Laurent Léon Schaffter. São Paulo: Edições Vértice, 1990

KILOMBA, Grada. *Memórias da plantação: episódios de racismo cotidiano*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.

LOBATO, Monteiro. *Caçadas de Pedrinho*. 60. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

MEIRELES, Cecília. *Poesia completa*. Org. Antonio Carlos Secchin. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001. v. 2.

MENDONÇA, Ana M. Bijóias. Antissemitismo. In: DICIONÁRIO dos Antis: a cultura portuguesa em negativo. Lisboa: Instituto Europeu de Ciências da Cultura P. Manuel Antunes; Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2019. Disponível em: <https://estudogeral.uc.pt/handle/10316/95650>. Acesso em: 30 maio 2024.

POLLAK, Michael. Memória, esquecimento, silêncio. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 2, n. 3, p. 3-15, 1989.

POLLAK, Michael. Enquadramento de memória. Memória e Identidade Social. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 5, n. 10, p. 200-212, 1992.

RIBEIRO, Djamila. *Quem tem medo do feminismo negro?* 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

SANTOS, Boaventura de Sousa; MENESES, Maria Paula. *Epistemologias do Sul*. Rio de Janeiro: Cortez, 2009.

SILVA, José da. *História do Brasil*. São Paulo: Moderna, 2014.

VALDEMAR, António. Evocação de Leitão de Barros nos 50 anos da morte de um dos mais talentosos do século XX português. *Expresso*, Paço de Arcos, 22 jul. 2017. Disponível em: <https://expresso.pt/cultura/2017-07-22-Evocacao-de-Leitao-de-Barros-nos-50-anos-da-morte-de-um-dos-mais-talentosos-do-seculo-XX-portugues>. Acesso em: 30 maio 2024.