



FACULDADE DE LETRAS  
UNIVERSIDADE DE  
**COIMBRA**

Ana Margarida Marreiros Simões

**O LEGADO LITERÁRIO DE ANA PLÁCIDO:  
MATRIZ AUTOBIOGRÁFICA E CONSTRUÇÃO DE SENTIDO**

Dissertação de Mestrado em Literatura de Língua Portuguesa, orientada pela  
Professora Doutora Ana Paula Arnaut, apresentada ao Departamento de Línguas,  
Literaturas e Culturas da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra

Outubro de 2021

# FACULDADE DE LETRAS

## O LEGADO LITERÁRIO DE ANA PLÁCIDO MATRIZ AUTOBIOGRÁFICA E CONSTRUÇÃO DE SENTIDO

### Ficha Técnica

<b>Tipo de trabalho</b>	<b>Dissertação</b>
<b>Título</b>	<b>O legado literário de Ana Plácido</b>
<b>Subtítulo</b>	Matriz autobiográfica e construção de sentido
<b>Autora</b>	Ana Margarida Marreiros Simões
<b>Orientadora</b>	Ana Paula dos Santos Duarte Arnaut
<b>Júri</b>	<b>Presidente: Doutora</b> Maria João Albuquerque Figueiredo Simões
	<b>Vogais:</b>
	1. <b>Doutora</b> Ana Paula dos Santos Duarte Arnaut
	2. <b>Doutora</b> Maria Helena Jacinto Santana
<b>Identificação do Curso</b>	<b>2º Ciclo em Literatura de Língua Portuguesa</b>
<b>Área científica</b>	<b>Literatura</b>
<b>Data da defesa</b>	<b>16-12-2021</b>
<b>Classificação</b>	<b>18 valores</b>



FACULDADE DE LETRAS  
UNIVERSIDADE DE  
COIMBRA

## **AGRADECIMENTOS**

Encetar um novo trilho implica correr riscos, mas inclui também uma frescura que só o acesso a algo novo permite. Apesar de o estudo ser um trabalho solitário é, em si e sempre, um trabalho de equipa. Pois, tanto mestres como discípulos, todos partem de um legado cultural, fruto do empenho das gerações anteriores.

Quero por isso, em primeiro lugar, deixar um especial agradecimento à Professora Doutora Ana Paula Arnaut pelo incentivo que deu a este tema, pelas várias críticas e sugestões que tornaram este texto mais coerente sem abdicar do grau de exigência.

É igualmente com a maior gratidão que deixo um bem-haja a colegas e amigos que contribuíram para que este trabalho fosse possível, quer sugerindo e facultando livros, quer trocando ideias sobre algumas temáticas abordadas. Com eles pudemos consciencializar alguns dos meandros que a Literatura, mesmo mostrando esconde, e de que a obra de Ana Plácido, a nosso ver, é um exemplo vivo.

## RESUMO

### O legado literário de Ana Plácido: matriz autobiográfica e construção de sentido

A presente investigação pretende fazer uma incursão pelo legado literário de Ana Plácido – *Luz coada por ferros* e *Herança de lágrimas* – a partir das semelhanças genológicas entre estas e outras duas obras da literatura europeia: *Queimada viva* e *Um psicólogo no campo de concentração*, de Souad e Viktor Frankl respetivamente.

As afinidades que observámos levaram-nos à elaboração de um modelo operatório de cariz autobiográfico relacionado com o conceito de *construção de sentido*, desenvolvido no âmbito da logoterapia, pelo psiquiatra Viktor Frankl. A sua aplicação na obra de Ana Plácido revelou-se fulcral nos vários aspetos vivenciais e literários analisados. De facto, há confluências significativas entre a autora portuguesa do século XIX e as obras mencionadas de Souad (século XXI) e Frankl (século XX), que apontam iniludivelmente para um uso da escrita e da sua difusão como forma de ultrapassagem de uma situação limite, que é também uma forma de intervenção social.

A par da testagem do modelo operatório em causa, é efetuada uma mediação literária adaptada às peculiaridades da obra de Ana Plácido, ausente, ou quase, do cânone dos escritores portugueses divulgados e estudados. Partimos do conceito genológico atrás identificado, inserindo no contexto histórico e sociocultural de Ana Plácido, analisando também a rede de relações literárias com personagens do passado, Madame de Staël, George Sand, marquesa de Alorna e Catarina de Balsemão, e do presente, em particular Camilo Castelo Branco. Desse conjunto procurámos instrumentos para aceder aos códigos autobiográficos, imprescindíveis para uma análise textual desta natureza. Quanto à análise literária das obras, procurámos que fosse o mais possível abrangente. Em linhas gerais, apoia-se nos estudos semióticos, estruturalistas e estilísticos, incluindo os retóricos, e abarca igualmente a teoria da receção. Procuramos assim pôr em evidência, não só, o interesse documental da sua obra (particularmente no que toca à condição feminina no século XIX), destacando a singularidade da escrita placidiana em termos individuais, sociais e literários.

**Palavras-chave:** Ana Plácido, autobiografia de construção de sentido, Viktor Frankl, matriz autobiográfica, Camilo.

## ABSTRACT

### The Literary Legacy of Ana Plácido: Autobiographical Matrix and Meaning-Seeking

The present survey is an analysis of the literary legacy of Ana Plácido – *Luz coada por ferros* (*Light Filtered Through Bars*) and *Herança de lágrimas* (*A Legacy of Tears*) – exploring the genealogical similarities between these and two other works of European literature: *Burned Alive* and *From Death-Camp to Existentialism* by Souad and Viktor Frankl respectively. It is proposed that the meaning-seeking conception developed by the psychiatrist Viktor Frankl can be a useful conceptual tool to understand the autobiographical creative process informing several existential and literary aspects of Ana Plácido's work.

Our observation of several affinities led to the creation of an autobiographical creative model related to Viktor Frankl's *meaning-seeking* concept developed in the context of logotherapy. The application of this model to the work of Ana Plácido proved to be crucial to the analysis of its existential and literary aspects. In fact, we have found significant confluences between the 19<sup>th</sup> century Portuguese author and the already-mentioned work by Souad (21<sup>st</sup> century) and Frankl (20<sup>th</sup> century), pointing indisputably to the use of writing and its diffusion as a form of overcoming limit situations, which is also a form of social activism.

In addition to applying the creative model in question, a literary meditation was carried out adapted to the peculiarities of Plácido's work which is absent – or almost so – from the canons of the published and studied Portuguese authors. We started from the already mentioned genealogical concept applied to Ana Plácido's historical and sociocultural context, whilst looking at the network of literary associations with previous authors such as Madame de Staël, George Sand, Marquise of Alorna, and Catarina de Balsemão, and current ones such as Camilo Castelo Branco. From these, we sought tools that allowed us to unlock autobiographical codes which are invaluable in this type of textual analysis. As for the literary analysis of the works, we tried to be as comprehensive as possible. This survey is generally informed by semiotic, structuralist, and stylistic approaches, including rhetoric, along with reception theory. We tried in this way to highlight not only the documentary value of her work (particularly regarding the female condition in the 19<sup>th</sup> century), and to emphasise the singularity of her writing in its individual, social, and literary aspects.

**Keywords:** Ana Plácido, meaning-seeking autobiography, Viktor Frankl, autobiographical matrix, Camilo.

## ÍNDICE

Agradecimentos.....	III
Resumo.....	IV
Abstract .....	V
Índice.....	VI
Introdução.....	1
Capítulo I: A autobiografia de construção de sentido .....	4
1. A escolha de Ana Plácido .....	4
2. O género autobiográfico.....	6
3. A construção de sentido .....	11
Capítulo II: O século XIX em Portugal.....	13
1. A condição da mulher e a literatura feminina .....	14
2. O caso de Ana Plácido.....	20
Capítulo III: <i>Luz coada por ferros e Herança de lágrimas</i> .....	49
1. A importância dos paratextos .....	49
2. <i>Luz coada por ferros</i> .....	55
2.1. Bloco I: "Adelina" .....	55
2.2. Bloco II: "Meditações" .....	59
2.2.1. O casamento por conveniência – Episódio um.....	61
2.2.2. A paixão – Episódio dois.....	63
2.2.3. Adaptação à prisão – Episódio três .....	65
2.2.4. A transformação – Episódio quatro.....	66
2.3. Bloco III: Quatro contos e um texto .....	71
2.4. Bloco IV: “Às portas da eternidade” .....	76
3. <i>Herança de lágrimas</i> .....	80
3.1. A repetição .....	80
3.2. A progressão.....	85
Conclusão.....	90
Bibliografia ativa.....	94
Bibliografia crítica.....	94
Bibliografia geral.....	95

## INTRODUÇÃO

Ana Plácido foi uma das poucas escritoras portuguesas do século XIX que o nosso tempo recorda. No entanto, para a posteridade parece ter ficado, não a sua literatura, mas a sua história, ou melhor, parte dela, particularmente o episódio passionai com o escritor e jornalista Camilo Castelo Branco, que culminou com a ida de ambos para o cárcere, sob acusação de adultério. Tendo-nos apercebido de que grande parte da literatura crítica sobre a autora é de teor historicista, mais precisamente de pendor biográfico, tomámos a iniciativa de estudar as duas obras literárias escritas por Ana Plácido – *Luz coada por ferros* (1863) e *Herança de lágrimas* (1871) – e, a um nível secundário, a correspondência, bem como textos que a escritora publicou em jornais e revistas.

Em termos gerais, e visto que a primeira obra da autora foi escrita em contexto de prisão, pretendemos compreender o que pode levar uma pessoa a escrever em circunstâncias tão críticas da sua vida. Qual a sua intenção? Que registo literário é este? Quais são as suas características? E, acima de tudo, qual o seu significado?

Para o efeito, e tendo em mente as similitudes em termos de composição narrativa com as quais nos deparámos durante a análise de dois outros exemplares da literatura europeia – o livro *Um psicólogo no campo de concentração* (2008), de Viktor Frankl e *Queimada viva* (2004), de Souad –, o que nos propomos fazer na presente dissertação é essencialmente testar um modelo operativo genológico, elaborado a partir destas duas narrativas, e cujos elementos estruturais serão identificados.

Apesar da distância temporal entre o livro de Frankl e o de Souad, e os dois únicos publicados por Ana Plácido, sobressaem algumas semelhanças, de que são exemplo o registo *autobiográfico* e uma conflitualidade social e cultural, a par de uma grande densidade psicológica. Como tal, no primeiro capítulo descrevemos cada elemento constitutivo do modelo operacional, para que, *a posteriori*, possamos proceder a uma análise comparativa. No segundo capítulo, a abordagem literária será mais historicista. Em primeiro lugar, pretendemos aprofundar o pano de fundo da obra, a nível económico e sociocultural, no respeitante à condição feminina, para compreendermos mais sincronamente a mensagem da obra. Em segundo lugar, procedemos a uma recolha de dados biográficos acerca da escritora, de modo a facilitar a identificação de sinais *autobiográficos* na sua produção literária. No terceiro capítulo, verificaremos a existência ou não do modelo operativo proposto; e no quarto capítulo apresentaremos as conclusões deste estudo.

Concretizando, iniciaremos o estudo com a definição de dois conceitos fundamentais, o de *autobiografia* e o de *construção de sentido*. A componente genológica, *autobiográfica* é definida a partir dos estudos narrativos, mas, em relação à *construção de sentido*, tirar-se-á partido de uma das ciências auxiliares da literatura, a psicologia, que nos permitirá chegar a uma definição objetiva. Para o efeito, recorreremos às dinâmicas da logoterapia implementadas por Viktor Frankl e descritas em *O homem em busca de sentido* (2012).

Também é certo que a literatura de Ana Plácido nos remete claramente para a história da mulher (e igualmente do homem) em Portugal, dentro de uma dinâmica indissociável dos mecanismos de cultura. Em causa está um choque de mentalidades, em que, de um lado, se encontra uma convenção social pré-estabelecida – simbolizada por uma legislação liberal, que regulamenta direitos e deveres diferentes para homens e mulheres – e, do outro, os novos ideais românticos e emancipatórios, difundidos diretamente por uma literatura em grande parte difundida por jornais e revistas. Grupo ao qual acrescentamos as obras literárias, onde se exprimem flagrantemente, em contradição com a sociedade do tempo, ideais feministas emancipatórios. É o caso de George Sand, cuja vida romanesca caminha a par com a das obras literárias, onde Ana Plácido encontra um modelo de identificação.

Ambas as perspetivas serão desenvolvidas na parte subsequente do estudo. Atendendo ao facto de a obra de Ana Plácido conter um pendor *autobiográfico*, apresentamos uma biografia, não apenas factual mas espiritual. Desta forma, pretendemos facilitar a identificação de elementos de foro circunstancial – e também detalhes com valor obviamente simbólico –, que numa narrativa correntemente ficcional dificilmente poderiam ser percecionados pelo seu significado.

Este trabalho de reconstituição irá ser documentado a partir da correspondência pessoal da escritora, ou de pessoas com ela direta ou indiretamente relacionadas. Nela entram igualmente excertos da literatura de Camilo ou de Ana Plácido, incluindo as publicações em jornais e revistas, bem como outras informações colhidas em diversos trabalhos de diferentes historiadores ou investigadores literários. Entre eles destacaremos um dos biógrafos de Camilo, Alberto Pimentel, não só por ter sido o autor da biografia mais antiga referente a Ana Plácido, mas também por ter privado com os intervenientes. Neste ponto, iremos concentrarmo-nos nos momentos mais significativos da história da escritora, onde se inclui a passagem pela cadeia da Relação do Porto e peripécias várias, originadas pela excentricidade das situações criadas, quer por parte de Plácido quer de Camilo. Em simultâneo,

procuraremos seguir o percurso literário de Ana Plácido nas letras, distinguindo em cada uma das suas produções literárias a identidade que lhe é associada, pois parece-nos relevante o uso de pseudónimos e monogramas, que refletem determinada fase ou mentalidade.

Partindo das “Meditações”, cujo pendor *autobiográfico* nos parece indiscutível, concentrar-nos-emos numa visão estrutural de ambas as obras, destacando os aspetos mais significativos da narrativa e das personagens principais, abrangendo igualmente os aspetos estilísticos e semióticos que se nos afiguram mais relevantes. Faremos igualmente uma análise comparativa para averiguar ou não a presença do modelo operatório inspirado em Frankl.

Por fim, na conclusão, apresentaremos um balanço das principais características da obra literária de Ana Plácido e da matriz *autobiográfica* que nela predomina: em nosso entender, podem ser lidas à luz de um modelo operatório que procurámos justificar, não só do ponto de vista narrativo, como também psicológico.

## Capítulo I: A autobiografia de construção de sentido

Uma pancada violenta no coração prophetizou-me o destino, e,  
como arbusto em flor desarraigado, caí,  
para me levantar mulher, e martyr.  
Ana Plácido, *Herança de lágrimas*

### 1. A escolha de Ana Plácido

Ana Plácido e o seu legado literário – *Luz coada por ferros* (1863) e *Herança de lágrimas* (1871) – têm suscitado, com frequência, reflexões dentro do âmbito biográfico e autobiográfico, muito em parte devido ao seu envolvimento passional e escandaloso com o escritor e jornalista Camilo Castelo Branco.

Mas, se atentarmos na sua literatura, sem dúvida de cariz autobiográfico, apercebemo-nos que apresenta uma série de particularidades, nomeadamente em termos de construção narrativa, que consideramos importante realçar, visto que permite aceder ao âmago da obra da escritora de novecentos. Dadas as incidências que notamos dos dois livros de Plácido com outros dois exemplares da literatura europeia – *Um psicólogo no campo de concentração*, de Viktor Frankl<sup>1</sup> e *Queimada viva*, de Souad<sup>2</sup>, pretendemos identificar, através do método indutivo, os elementos que compõem o modelo literário em questão e analisaremos, nessa perspetiva teórica, os textos ou narrativas que Ana Plácido publicou. A aposta no seu legado prende-se, na prática, com diversos motivos:

- 1) Ana Augusta Plácido foi uma das poucas mulheres escritoras portuguesas do século XIX. Um tempo em que, por norma, só as classes altas é que usufruíam da instrução e do acesso a livros e a jornais (situação que no decorrer do século acaba por se alterar com a democratização do ensino) (Fraisse e Perrot, 1991: 9).
- 2) O período anterior a 1950 é, na literatura portuguesa feminina, a época “que sofreu maior silenciamento de discurso” (Edfeldt, 2006: 77-78) por parte de críticos e historiadores contemporâneos. Se folhearmos, por exemplo, a *História ilustrada das grandes literaturas*, de Óscar Lopes e António José Saraiva, facilmente nos

---

<sup>1</sup> Publicada a primeira vez em 1947 e enquadrada no âmbito da literatura de língua alemã conta a história de um psicoterapeuta austríaco judeu enviado para os campos de concentração nazis (Frankl, 2008). Nesta obra, Viktor Frankl relata de forma introspetiva a vivência desses tempos e acaba por desenvolver uma nova teoria no âmbito da psicologia clínica, refutando as grandes teorias do seu tempo: a psicanálise de Freud e a psicologia individual de Adler.

<sup>2</sup> Obra de 2003, integrada institucionalmente no campo da literatura de língua francesa. A sua autora, uma jovem resgatada através de um grupo de intervenção humanitária – SURGIR – sediado na Suíça, apresenta um testemunho vivo e comovente na primeira pessoa, sobre a cultura de submissão e violência a que estão sujeitas as mulheres da Cisjordânia (Souad, 2004).

apercebemos que, das 875 páginas dedicadas à literatura portuguesa canónica, apenas oito são atribuídas à literatura feminina: o capítulo redigido por Luísa Dacosta não contém o nome de Ana Plácido (1966: 534-541) e, no que diz respeito ao século XIX, há apenas menção a uma escritora, Guiomar Torresão<sup>3</sup>.

Apenas no capítulo reservado a Camilo, António José Saraiva faz referência a Ana Plácido, enquanto paixão do escritor e sua companheira desde os finais dos anos 1850, apesar de ser casada, o que levou a peripécias várias e culminou na prisão de ambos: “Foi um escândalo de grandes proporções, quer pela situação da dama, relacionada com a burguesia mais dinheirosa do norte, quer pela notoriedade do galã, tal que o rei D. Pedro V o foi visitar à cadeia” (Saraiva, 1966: 194).

Encarcerada na Cadeia da Relação do Porto, a partir de 6 de junho de 1859 (a que se veio juntar Camilo alguns meses depois), acusada de adultério por parte do marido, Ana Plácido decide publicar o seu primeiro livro – *Luz coada por ferros* –, onde reflete sobre a sua situação presente e passada, ainda que de forma indireta e por vezes ficcionada.

- 3) É ainda hoje assinável a forma como, escondendo-se por detrás de personagens Ana Plácido conquista um estatuto literário e põe a circular ideias claramente contra as convenções sociais. A grande riqueza de *Luz coada por ferros* e *Herança de lágrimas* prende-se com a amplitude do tema, centrado no casamento, mas abordado numa perspetiva convencional, assente na especificidade do que é ser homem e ser mulher. Compreender esta dinâmica implica indagar o que há de especificamente feminino em ser mulher ou de masculino em ser homem: O que se supõe dever ser uma mulher ou um homem? Pergunta a que, nos dias de hoje, se responde com uma enorme liberdade, mas cuja “normalidade” continua a ter como referência a tradição.
- 4) Para além de todas estas particularidades, a obra de Ana Augusta Plácido é, em si, uma ode à literatura, consequência, não só, de hábitos arreigados de leitura, mas

---

<sup>3</sup> Hoje a situação é substancialmente diferente, em grande parte devido ao contributo de estudos feministas que, não aceitando os “apagamentos” anteriores a 1950, vieram a dar continuidade às recolhas de informação efetuadas por críticos e historiadores literários da geração anterior, tais como Maria Ondina Braga (*Mulheres escritoras*), Alexandre Cabral (*Dicionário de Camilo Castelo Branco* e em muitas outras obras), Fernanda Damas Cabral (*Ana Plácido: Estudo, cronologia, antologia*) ou Aníbal Pinto de Castro (“Ana Plácido, a ‘heroína’ de Camilo”). Entre a geração mais recente de investigadores, o período anterior a 1950 tem sido revisitado numa ótica feminista, por críticos literários como Cláudia Pazos Alonso e Hilary Owen, José Carlos Seabra Pereira, entre outros. O projeto *Woman Writers in Portuguese before 1900* tem dado continuidade a este propósito de forma assumidamente extensiva. Vide: <http://www.escriptoras-em-portugues.eu/1417106880-Cent-XIX>

também da vocação que sentiu despertar no contacto com escritores importantes e dos mais variados âmbitos. Entre eles, naturalmente Camilo, que fez questão de acompanhar até ao fim da vida. Uma cumplicidade que, por vezes, ressalta em momentos significativos da obra de um e de outro. Para dar um exemplo expressivo, o título do primeiro livro de Ana Plácido – *Luz coada por ferros* – consta numa nota de rodapé escrita por Camilo em *Amor de Perdição*, onde o próprio explica: “Este romance foi escrito num dos cubículos-cárceres da Relação do Porto, a uma luz coada por entre ferros, e abafada pelas sombras das abóbadas. Ano da Graça de 1861” (1862/2016: 130).

- 5) Por sua vez, e em situação idêntica, a personalidade de Ana Plácido incorpora-se na obra de Camilo, *Amor de perdição*, “a sua obra mais célebre (...), que o consagrou durante alguns anos como o maior romancista português” (Saraiva, 1966: 194), e em cujas páginas constrói uma personagem feminina, que é uma projeção da mulher que o levou à prisão:

[Teresa] É uma mulher varonil, tem força de carácter, orgulho fortalecido pelo amor, despego das vulgares apreensões, se são apreensões a renúncia que uma filha faz do seu alvedrio às imprevidentes e caprichosas vontades de seu pai (...) A mim me basta, para crer em sua distinção, a celebridade que ela veio a ganhar à conta da desgraça (Branco, 2016 [1862]: 47).

Mais do que uma personagem de uma história de amor, Ana Plácido encerra em si mesma um legado cultural cuja riqueza pedagógica, social e cultural é sem dúvida particular. Exatamente por este motivo e, pelos cinco anteriormente mencionados, elegemos as suas duas obras como objeto de estudo.

## 2. O género autobiográfico

Pensar a literatura de Ana Plácido implica partir de uma perspetiva *autobiográfica*, como o atesta Raquel Castelo Branco<sup>4</sup>, neta da autora, em *Trinta anos em Ceide*: “D. Ana Plácido escritora foi aquela que nos apresentou Júlio César Machado nas linhas da introdução de *Luz coada por ferros*, que são páginas brilhantes da sua desgraçada autobiografia” (1925: 33).

---

<sup>4</sup> Filha de Nuno Castelo Branco e de Ana Rosa Correia, e autora de *Trinta anos em Ceide* (1925), obra onde desvenda parte da história de sua família.

Tendo em conta esta informação e as incidências de sentido que fomos observando entre a obra literária de Ana Plácido e duas obras *autobiográficas* atuais que, já referimos, – *Um psicólogo no campo de concentração* (2008), de Viktor Frankl, e *Queimada viva* (2004), de Souad, fomos levadas a colocar algumas questões relacionadas com a composição narrativa e com o próprio processo literário. Nomeadamente, que elementos compõem o modelo operatório que está na base destas narrativas? E qual a natureza processual de cada um? Dada a importância da componente genológica para a análise textual, pretendemos iniciar a nossa pesquisa com uma visão representativa do género *autobiográfico*, tomando como modelo as obras de Frankl e Souad.

Nestes dois exemplares, a informação relativa ao género *autobiográfico* é, sugerida em paratexto<sup>5</sup>. Na capa de *Queimada viva* é dada a indicação de que a obra se enquadra na categoria de “documentos” e, na contracapa, é classificada como “testemunho”. No mesmo local, apresenta-se uma síntese da história de vida da escritora, mencionando explicitamente que “hoje, muitos anos depois, Souad decide falar” e contar a sua história.

No caso de Frankl, a obra é classificada em contracapa como pertencente à categoria de “O facto e a verdade” e nesse mesmo espaço surge um excerto, retirado do texto, que deixa antever o tema e evidencia a importância de um discurso baseado na experiência: “Quem nunca esteve num campo de concentração, tem geralmente uma ideia errada do que lá se passou (...) Quem nunca lá viveu não pode ter uma ideia da luta feroz que os presos travam entre si”.

Como nos é dado a observar, em nenhum dos casos se faz referência, explicitamente, ao termo *autobiografia*. No entanto, em relação ao género – e aqui entenda-se género em sentido lato, apenas como um tipo de texto –, enquanto a história de Frankl é classificada como um “relato” (2008: 7), a de Souad, é tida como um “testemunho” (2004: contracapa). O leitor está assim na presença de uma terminologia associada ao domínio jurídico: o escritor é tido como uma *testemunha* e, conseqüentemente, o seu discurso é um relato, visto como um documento de prova. Este detalhe remete-nos para a problemática em torno da definição de *autobiografia*, género cuja definição, de facto, não colhe consenso do ponto de vista da teoria

---

<sup>5</sup> Referimo-nos a *paratexto* no sentido descrito por Gérard Genette na obra *Palimpsestos: a literatura de segunda mão*, onde distingue o texto literário propriamente dito do *paratexto*, ou seja, dos restantes textos que lhe estão associados: o “título, subtítulo, intertítulos, prefácios, posfácios, advertências, prólogos, etc.; notas marginais, de rodapé, de fim de texto; epígrafes; ilustrações; *release*, orelha, capa, e tantos outros” (2010: 15).

literária, dado que subsiste uma certa ambiguidade relacionada com a sua valoração e mesmo com a própria conceptualização (uma questão que analisaremos mais à frente).

A história da *autobiografia* é inaugurada por duas obras fundamentais – as *Confissões* de Santo Agostinho, do século V, e as *Confissões* de Rousseau, publicadas em 1782. Ambas anteriores ao surgimento do termo *autobiografia*, que é utilizado pela primeira vez, em Inglaterra, em 1809, na revista *Quarterly*, por Robert Southey (1853: 283), para descrever o trabalho do pintor português Francisco Vieira. De acordo com Jerome Hamilton Buckley trata-se claramente de uma palavra que rapidamente se vulgarizou. Tal como sucedeu com os termos *subjetivo* e *objetivo* que surgem, em Inglaterra, a partir de 1840, com o Romantismo – o primeiro movimento artístico em que se fala, aberta e conscientemente, do *eu* “as a major source of literary material” (1984: 1-5).

Não por acaso, as duas obras chamam-se *Confissões*. Se tivermos em conta o ato confessional religioso, na prática, este título aponta para um ritual em que o crente, nomeadamente cristão, revela as suas falhas a um sacerdote de modo a ser perdoado. Se, por um lado as *Confissões* de Santo Agostinho são mais espirituais, as de Rousseau também não excluem a doutrina cristã. No entanto, em ambas o destinatário cobre um campo mais lato – a sociedade.

São as *Confissões* de Santo Agostinho que dão início ao género *autobiográfico*, e, nelas, o próprio enceta um diálogo com Deus, a quem vai revelando os seus pensamentos, sentimentos e, naturalmente, as suas falhas, desenvolvendo um discurso de teor confessionalista, subjetivo, espiritual e metafísico.

Já Rousseau, na sua obra *Confissões*, publicada em 1782 e cujo título original é *Les confessions*, mostra claramente a distância temporal que separa os dois autores. Consciente da presença de um público amplo e indeterminado, o autor conta a história da sua vida ao longo de uma narrativa de teor subjetivo, marcada pelo laicismo e que acusa já tendências mais tarde concretizadas.

Mas a primeira grande questão que se coloca neste domínio está relacionada com a tipologia do texto. Na opinião de Jerome Hamilton Buckley, “as practice, autobiography is one of the major genres of modern literature” (1984: 19), tal como o é para Philippe Lejeune, que a defende como um “genre moderne” (2012: 2), Carlos Reis considera-a um “relato” (2018: 35-36) com “identidade genológica” (*ibidem*: 187) por entender a sua “condição

ficcional e (...) integração literária (...) eventualmente oscilantes”. A *autobiografia* é aqui integrada no género narrativo *memórias* que, por sua vez, é caracterizado por conter uma vertente histórica, social, confessional e subjetiva (*ibidem*: 252). No entanto, sublinha Carlos Reis, nos casos em que numa narrativa “é possível reconhecer alguma coisa da vida do autor, sem que isso ponha em causa a *ficcionalidade* do romance” estamos perante, não uma *autobiografia*, mas um *romance autobiográfico*, que se torna distinto precisamente por “adotar estratégias narrativas autobiográficas” (*ibidem*: 36).

Philippe Lejeune, um dos grandes precursores da teoria literária *autobiográfica*, enquadra a *autobiografia* em três campos: no da história, no do direito e no da literatura (2008: 104)<sup>6</sup>. Este investigador parte do pressuposto de que a *autobiografia* pode ter uma “atitude ‘ficcionalizante’” (*ibidem*: 105) e releva que importante é que o autor conte, não toda a verdade ou a verdade factual sobre a história da sua vida, mas o essencial acerca desta, pois parte do princípio que a verdade é inatingível (*ibidem*: 104-105). Nesta perspetiva, a nosso ver, em causa está uma narrativa que, originalmente, consiste num registo histórico – portanto, não literário –, mas que, ao apropriar-se de códigos estilístico-literários adquire uma índole literária<sup>7</sup>.

Em linhas gerais, de acordo com Philippe Lejeune as *autobiografias* consistem em:

récits écrits par l’individu concerné lui-même (ce qui exclut les biographies), présentés comme directement référentiels (ce qui exclut les romans), et portant sur une vie entière ou sur l’essentiel d’une vie (ce qui exclut à la fois les souvenirs d’enfance, les récits détachés d’épisodes de la vie adulte, et les journaux intimes) (1984: 227).

Trata-se, então, de um relato ou narrativa em que o próprio conta a história da sua vida ou a parte que considera fundamental. Para além disso, Lejeune considera que, a partir de Rousseau, surge, de forma dominante, um estilo psicológica e intimamente mais variado, e

---

<sup>6</sup> Na década de 1970, Philippe Lejeune ao deparar-se com a inexistência, tanto de um repertório como de documentação histórica sobre a *autobiografia* em França, tomou a iniciativa de estudá-la como um género. Para o efeito estabeleceu um *corpus*, uma definição, uma problemática (1984: 213) e uma periodização – o século XIX –, dando assim início ao estudo do que considerou ser o contexto *autobiográfico* das grandes *autobiografias* francesas, como a de Rousseau ou a de Casanova, estas sim, bastante investigadas.

<sup>7</sup> A este propósito veja-se *O conhecimento da literatura* (2015: 17-161).

que não se confunde com a génese *autobiográfica*, dado o cariz ficcional<sup>8</sup>. No entanto, este investigador acrescenta ainda: “la chronique et l’histoire sociale ou politique peuvent y avoir aussi une certaine place” (1975: 14-15). É o que se verifica nas obras que nos servem de referência para este estudo.

Em *Um psicólogo no campo de concentração* conta-se a história de um médico austríaco judeu, especializado em psicologia –, o próprio Viktor Frankl –, que é enviado para os campos de concentração nazis, tal como a esposa, o irmão e os pais, que não volta a ver, visto que acabam por falecer. À medida que o enredo se vai adensando, é desenvolvida uma reflexão sobre a forma como o ser humano se adapta e luta, ou não, pela sua sobrevivência. Discurso que culmina com o fim da guerra e com a libertação do grupo de presos. Esta vivência levou Frankl a concluir que parte das teorizações de foro psicológico, que dominavam o discurso científico do século XX, não estava correta e, por esse motivo, desenvolveu a terceira escola vienense de psicologia (da qual falaremos mais à frente).

Já em *Queimada viva* conta-se a história de uma rapariga que trabalhava, desde os “oito ou nove anos”, nas lides domésticas e campesinas numa aldeia da Cisjordânia, sendo frequentemente sujeita a agressões físicas e verbais, que culminam na punição de ser queimada viva aos vinte anos (2004: 13, 92)<sup>9</sup>. Souad, que é uma vítima de violência familiar, acaba por ser resgatada, sobrevive e é trazida para a Europa onde dedica a sua vida “a salvar outras Souad” dos crimes de honra<sup>10</sup> (*ibidem*:171).

Ainda na opinião de Philippe Lejeune, o registo *autobiográfico* implica necessariamente a existência de um *pacto autobiográfico*, de maneira a garantir, implícita ou

---

<sup>8</sup> Ao contrário de Lejeune, Albert Thibaudet não considerou a *autobiografia* nem uma arte, nem tão pouco um género fidedigno; associa-a à génese do romance e entende de forma pejorativa a sua especificidade: “L’autobiographie, qui paraît au premier abord le plus sincère de tous les genres, en est peut-être le plus faux. Se raconter, c’est se morceler, c’est mettre dans son œuvre la seule partie de soi-même que l’on connaisse, celle qui arrive à la conscience, et non pas même à la franche conscience individuelle, mais une conscience toute sociale, adultérée par le conformisme, la vanité et le mensonge (...) c’est l’art de ceux qui ne sont pas artistes, le roman de ceux qui sont pas romanciers. Et être artiste ou romancier consiste à posséder la lampe de mineur qui permet à l’homme d’aller par delà sa conscience claire chercher les trésors obscurs de sa mémoire et de ses possibilités. Écrire une autobiographie, c’est se limiter à son unité artificielle ; faire une œuvre d’art, créer les personnages d’un roman, c’est se sentir dans sa multiplicité profonde” (1935: 87).

<sup>9</sup> “Na minha terra uma mulher não tem vida própria. Muitas raparigas são espancadas, maltratadas, estranguladas, queimadas, mortas. Para nós, é normal. A minha mãe quis envenenar-me para ‘acabar’ o trabalho do meu cunhado e para ela era normal, faz parte do seu mundo. É esta a vida normal para nós, mulheres. Tu és desancada com pancada, é normal. És queimada, é normal” (Souad, 2004: 166-167).

<sup>10</sup> Os crimes de honra refletem uma realidade cultural, neste caso do médio oriente, em que os pais ou irmãos “podem assassinar a filha ou a irmã” caso considerem que mantém um relacionamento fora dos padrões convencionados, ou seja, do casamento (*ibidem*: 103).

explicitamente, que a identidade do *autor-narrador-personagem* é a mesma, ou seja, que o protagonista é também o autor-narrador (1975: 26)<sup>11</sup>. Em ambas as obras verifica-se também, documentalmente, o que Lejeune designa por *pacto autobiográfico*. De relevar que no caso de Souad é-nos dada a indicação de se tratar de um pseudónimo, uma opção tomada por razões de segurança, dado que o “crime” em si não se encontrava prescrito no seu país (2004: 165).

Para o nosso estudo é ainda relevante, neste campo da teorização da *autobiografia*, a distinção entre dois grandes subgrupos que Lejeune descreve (1984: 217-219): 1) as que promovem o autor, como o *elogio* e o *exemplo*; 2) e as que têm em vista um *processo*, *desculpa* e *caso*. Ao *elogio* e ao *exemplo* estão associados os *self made men*, indivíduos com uma certa capacidade para superar dificuldades e alcançar objetivos pessoais por mérito próprio, sendo o modo de enunciação dos seus feitos caracterizado pela discrição e modéstia. Quanto aos *processos*, *desculpas* e *casos*, estes estão, por norma, relacionados com indivíduos socialmente excluídos ou perseguidos, que não só fazem questão em que a opinião pública oiça a sua voz, como o fazem na primeira pessoa, acabando desta forma por expor uma condição que consideram injusta – e, nesta medida, estamos no campo do direito.

### 3. A construção de sentido

Para a consecução do trabalho que apresentamos, respeitante à reconstrução do modelo operacional, é fundamental o conceito de *construção de sentido da existência* (ou *construção de sentido*). Uma teorização de foro interdisciplinar, da área da psicologia, com o qual está relacionada a grande densidade psicológica que caracteriza a figuração dos protagonistas das duas obras que nos servem de referência para o estudo.

Em ambas as obras verifica-se que a personagem principal é redonda, ou seja, a identidade que apresenta no início da narrativa não é a mesma que ostenta no fim, no desenlace. Há uma evolução que, tanto Frankl como Souad, põem em evidência e que Souad apelida de uma “segunda vida” (Frankl, 2008<sup>12</sup> e Souad, 2004<sup>13</sup>).

---

<sup>11</sup> Podemos acrescentar a esta reflexão de Lejeune outra de Jerome Hamilton Buckley que fala também na coexistência de um *impulso subjetivo*, centrado não no objeto mas no sujeito e, dentro deste, no *self* (no *eu*), enquanto dimensão mais profunda e introspetiva do indivíduo: “I have called ‘the subjective impulse,’ [sic] the writer’s assumption that he or she may or even must confess, explain, divulge, or simply display an innermost self to a putative audience” (1984: VII).

<sup>12</sup> “Abeirei-me de um dos prisioneiros mais antigos, que me parecia merecer mais confiança. ‘Ouve lá’, disse-lhe eu, ‘tenho aqui o manuscrito de um livro científico. Já sei o que me vais dizer: sair deste lugar com vida, salvar pura e simplesmente a vida, é tudo, é o máximo que se pode pedir ao destino. Mas não o posso evitar. (...) Está nele todo o trabalho da minha vida, compreendes?’ (...) sorriu para mim, com um olhar compassivo; depois, fez uma cara trocista, sardónica, até que acabou por gritar, respondendo à minha pergunta com uma única

Apesar de coexistirem diversas teorizações existencialistas relacionadas com o *sentido da vida*, para o presente estudo interessa-nos particularmente o recorte teórico da *construção de sentido* desenvolvido por Frankl. A experiência adquirida nos campos de concentração, onde viveu cerca de três anos, levam-no a refutar diversos postulados médicos<sup>14</sup>, e em especial as duas grandes correntes psicoterapêuticas da época: a psicanálise de Freud e a psicologia individual de Adler (Frankl, 2017: 9)<sup>15</sup>. A proposta de um novo método de tratamento psicológico, em oposição aos anteriores – a logoterapia –, acaba por se impor como a terceira escola vienense de psicoterapia (*idem*, 2012: 102).

No entanto, a ideia de “logoterapia” não é nova e já na Antiguidade estava em prática. Platão, no *Cármides* (155b), aborda a questão da cura pela palavra. Tal como “um médico”, Sócrates parte do princípio de que corpo e alma estão intrinsecamente ligados, não sendo possível tratar de um, descurando o outro. O caso de Cármides é elucidativo: quando Sócrates se apercebe de que o seu interlocutor se encontra com dores de cabeça, sugere-lhe para a alma um “canto mágico” ou “encantamento” e para o corpo, uma poção (*ibidem*, 155e). O encantamento são os *logoi*.

Frankl adota precisamente a perspetiva dos *logoi* na sua psicoterapêutica e dedica especial atenção ao *sentido da vida*, enquanto elemento propulsor da conduta humana. Defende que o *sentido da vida* humana estava impreterivelmente associado à *autotranscendência*, ou seja, à dedicação do homem “para além de si mesmo – para algo ou para alguém” (Frankl, 2017: 19) – seja uma esposa, um filho, uma profissão ou uma religião<sup>16</sup>. Quanto ao *sofrimento*, Frankl considera que este pode ser gerenciado de forma positiva, caso leve voluntariamente a uma transformação da identidade, implicando uma *construção de sentido*, ou seja uma aquisição ou expansão do grau de *altruísmo* (*ibidem*: 113-114).

---

palavra, uma última palavra: ‘Merda!’ Só então eu compreendi como corriam as coisas. (...) *Tracei um risco sobre toda a minha vida anterior!*” (*ibidem*: 25-26).

<sup>13</sup> “Foi a minha primeira vida, a de uma mulher árabe na Cisjordânia. Durou vinte anos e ali morri. Morri física e socialmente para sempre. A minha segunda vida começa na Europa”(*ibidem*).

<sup>14</sup> “Como médico, aprendi sobretudo uma coisa: os livros de texto mentem! Não sei onde está escrito que o homem não pode suportar mais do que determinado número de horas sem dormir. É absolutamente falso! Eu próprio estava convencido de que não podia fazer isto ou aquilo (...) Não podia dormir ‘se não...’, não podia viver ‘sem...’ “ (Frankl, 2008: 29-30). Na sequência refere ainda que lhe fora possível designadamente: “passar todo o período de permanência no campo sem lavar os dentes e, apesar da grande falta de vitaminas nos alimentos ter as gengivas mais sãs do que anteriormente” (*ibidem*: 29).

<sup>15</sup> Pelo que lhe fora dado a observar através do comportamento e pensamento dos indivíduos em contexto de desnutrição, Frankl conclui que nem sempre é a sexualidade o que move os seres humanos (*ibidem*: 47); nem a lógica de superioridade ou inferioridade em relação ao outro, a mais desejada.

<sup>16</sup> Na base deste postulado residia uma evidência observada em campo de concentração: aquele que não podia crer “no seu futuro, estava perdido” (Frankl, 2008: 97).

Como podemos verificar através das obras de Souad (2004) e Frankl (2008), a *construção de sentido* é composta por diferentes elementos, todos eles associados à densidade psicológica que caracteriza a personagem *autobiografada*. Nela convergem, ao longo da narrativa, duas identidades distintas: uma, que se apresenta no início da história e outra, no fim. É uma particularidade que se incorpora nos elementos constitutivos da conceptualização de Frankl, que nos permitem compreender o sentido desta mudança como uma *construção de sentido*: são eles o *sofrimento* e a *autotranscendência*.

Completada esta breve referência às obras que escolhemos como exemplificação de um género, a que Lejeune veio dar significativa projeção, é-nos agora possível reunir os conceitos que, em nosso entender, constituem o modelo *autobiográfico* em estudo. São eles a *autobiografia*, o *pacto autobiográfico*, o *sofrimento* e a *autotranscendência* ou *altruísmo*.

## Capítulo II: O século XIX em Portugal

Compreender a mensagem de uma obra literária de matriz *autobiográfica*, de que são exemplo os dois livros publicados por Ana Plácido, pode beneficiar de uma análise em relação ao contexto e às circunstâncias em que foi produzida<sup>17</sup>. É com base nesta dinâmica que optámos por dedicar a primeira parte do presente capítulo ao contexto histórico, político, económico e sociocultural em que Ana Plácido viveu. A segunda parte do capítulo será dedicada à biografia de Ana Plácido, através da qual se pretende, não só facilitar a análise comparativa, mas também aumentar a probabilidade de identificar sinais de cariz *autobiográfico*, que de outra forma dificilmente seriam percecionados.

Revisitar o contexto histórico, político, económico e sociocultural em que Ana Plácido escreveu e viveu, corresponde a ter acesso ao pano de fundo, através do qual se vislumbra a história do papel social do homem e da mulher, em Portugal. Uma realidade que achamos pertinente resgatar, visto que, nas duas obras da escritora são abordadas as vicissitudes do casamento por conveniência e a diferença de direitos e deveres por género.

O período temporal em causa corresponde ao século XIX, uma época que abre com a Revolução Francesa, de 1789, e que se irá estender até à Iª Guerra Mundial, em 1914.

---

<sup>17</sup> Dois termos, comumente tidos como sinónimos, mas distintos no que respeita ao processo literário. A palavra contexto, do latim *contextus*, é sinónimo conjunto, encadeamento e sucessão. Pelo que fará mais sentido associar o contexto ao ambiente que rodeou a escritora em termos globais, a nível histórico, político, social e económico. Quanto ao termo circunstância, também latino, *circumstantia* designa envolvimento, ação de cercar, situação ou particularidades. Por este motivo, o termo será utilizado para circunscrever a experiência de vida da escritora que influenciou na edificação da obra.

Caracteriza-se essencialmente como um período de rutura e modernização. Na prática, é um tempo em que se assiste a um choque de mentalidades, devido à revolução industrial em curso e também a uma revolução política e cultural: é neste período que o liberalismo destrona o absolutismo e que surge uma imprensa romântica, de cariz burguês, que progressivamente se moderniza e difunde os novos ideais<sup>18</sup>.

Contudo, o Romantismo assinala uma cisão que é, não só artística, mas também social<sup>19</sup> e, de tal modo, que acaba por disseminar ideais emancipatórios, nomeadamente feministas, que vão chocar com a mentalidade vigente, associada a convenções de raiz católica. Ana Plácido, inserida no ultrarromantismo<sup>20</sup>, personifica esta rutura e vai contribuir para dar continuidade a esses mesmos ideais, pondo em evidência a dimensão sociocultural da literatura.

### 1. A condição da mulher e a literatura feminina

Na base da rutura entre a nova mentalidade e a tradicional encontra-se, uma corrente de pensamento iluminista que desemboca na Revolução Francesa, cujos ideais, defendidos pelos políticos liberais, se centravam em torno de princípios de liberdade, igualdade e fraternidade.

No caso português, é através da imprensa que a Revolução Francesa chega à opinião pública<sup>21</sup> no final do século XVIII (Tengarrinha, 1965: 50). O liberalismo político acaba por ser implementado no país em 1820 (Vargues, 1993: 45) pelos vintistas, visto que, desde 1808, a corte portuguesa se encontrava sediada no Rio de Janeiro, devido às invasões napoleónicas. Uma situação retratada em *Herança de lágrimas*, a partir da caracterização de uma das suas personagens – Branca de Alvarães, filha do conde de Alvarães, “um dos fidalgos que

---

<sup>18</sup> Os homens das letras, ao fundirem informação com opinião e com literatura, aliados a uma estratégia de intervenção política, lançam as bases de uma nova cultura, com novos temas e formas, pondo a sociedade a par do projeto social, económico, político e cultural em curso em França, Alemanha e Inglaterra (Tengarrinha, 1965: 175).

<sup>19</sup> Recorde-se que já os Arcades defendiam uma rutura, não só em termos estético-formais, mas também sociais. No entanto, é efetivamente com Almeida Garrett que esta dupla rutura é concretizada, não só por ter introduzido o Romantismo em Portugal, mas também por ter materializado esse mesmo projeto através da criação do Conservatório, do teatro D. Maria II em Lisboa e de um repertório dramático português (Saraiva, 1966: 132).

<sup>20</sup> Foi Teófilo Braga quem originalmente deu nome a este subperíodo, ao intitular “ultra-românticos” (Coelho, 1965: 25-29) os poetas que no Romantismo faziam uso de uma expressão desmedidamente emocional, que ele considerava ter como causa o próprio romantismo, na medida em que, “esgotado na sua emotividade, recorria aos estímulos de sobreexcitação, aos exageros da frase, aos quadros téticos, ao pessimismo subjetivo” (*apud* Ferreira, s.d: 564).

<sup>21</sup> É neste mesmo século que se concebe a ideia de “uma” opinião representativa da forma de pensar da comunidade ou da nação (Mateus, 2008: 61-61), – o conceito de opinião pública. Uma conceção que coloca também em evidência uma lógica universalista, tipicamente liberal.

acompanharam o sr. D. João VI ao Brazil” (Plácido, 1871/1995). E de facto, em Portugal, tal como sucedera em França, assiste-se igualmente à queda do estado absolutista, à ascensão da burguesia e à progressiva diminuição da influência da nobreza e do clero.

É a partir de 27 de janeiro de 1821, que fica salvaguardado o direito à liberdade, à segurança e à propriedade<sup>22</sup>, ao qual se segue a proteção do direito à individualidade<sup>23</sup>, que chega a incluir a interdição, a terceiros, ao conteúdo da correspondência pessoal<sup>24</sup>. Torna-se manifesto que a tendência para o individualismo vai aumentando, o que se repercutiu também de forma significativa na antroponímica do tempo, conforme apurou Fernando Catroga (1995: 418-420), ao comparar a nova onomástica da região de Lisboa, a partir do início de 1879 até 1911, com a da geração anterior. Daí se conclui que os novos nomes não são tanto de inspiração católica, mas de conotação esperançosa (como Libertário, Aurora, Esperança ou Revolução), referentes a outros mundos (de que é exemplo Argentina e América) ou alusivos a personalidades políticas, jacobinas e republicanas (como Teófilo, Antero ou Mariana).

Em termos simbólicos, outro fenómeno, bastante peculiar, estava relacionado com a aplicação de bordados que exibiam as iniciais de cada nome. Estes monogramas, artisticamente costurados, passaram a ser moda, identificavam tanto a presença como a posse individual. Eram colocados em enxovais, “nas carteiras dos guardanapos, nos uniformes dos colégios” (Vaquinhas, 2011b: 15), mas também usados na escrita jornalística, identificando de forma indireta os seus autores. Assim se verificou, por exemplo, no caso de Ana Augusta Plácido, cuja primeira assinatura oficial foi monogramática – A.A. Claramente, uma forma de assumir a sua identidade, sem explicitar que se tratava de uma mulher, visto que na época, por norma, a mulher não trabalhava, muito menos numa atividade que a expunha publicamente.

Apesar de a família ser a unidade estrutural da sociedade liberal, o cidadão “padrão” era o indivíduo do sexo masculino, género ao qual estava associada “a inteligência, [e] a

<sup>22</sup> Através do *Diário das Cortes Gerais e Extraordinárias da Nação*.

<sup>23</sup> A proteção deste direito fez-se a partir da delimitação do espaço público, íntimo e privado, proibindo-se o livre acesso ao espaço íntimo (exceção feita para a Autoridade e sob determinadas condições), como o especifica o artigo 5.º da Constituição de 23 de setembro de 1822. A este propósito, é do maior interesse o estudo efetuado por Jürgen Habermass, em 1990, a partir da realidade encontrada no século XIX. Na obra *A transformação estrutural da esfera pública* (2012), este investigador faz a distinção entre os espaços íntimo, público e privado (tornando clara a distinção entre o espaço íntimo e o privado, muitas vezes entendidos como o mesmo). De acordo com Habermass, enquanto o espaço íntimo dizia apenas respeito à zona da família, o espaço privado “combina o papel de dono de mercadorias com o pai de família” (*ibidem*: 106); é, portanto, um espaço empresarial não governamental, já o espaço público abarca a esfera do poder público, e as esferas públicas política e literária (*ibidem*: 370-371).

<sup>24</sup> Uma situação despoletada pelo facto de o século XVIII ter sido uma “época de expansão das cartas, em que notas íntimas, relatos de viagens ou mera cortesia, passam a ser essenciais na troca de informação” (Santos, 1998: 4). O secretismo dos conteúdos é garantido pelo art.º 18.º da Constituição de 23 de setembro de 1822.

capacidade de decisão” (Vaquinhas, 2011b: 12). Consequentemente, apenas ao homem cabia participar no espaço público e no privado, tanto a nível económico como político.

À mulher era atribuído um papel distinto, correspondente a um arquétipo tradicional a que se associavam “a sensibilidade, os sentimentos”, uma imagem física e moralmente frágil (*ibidem*). Ao contrário do homem, só se lhe vislumbrava um objetivo de vida, só se concebia “um modelo único” de mulher – ser esposa e mãe (Fraisse e Perrot, 1991: 12). Um “ideal” universalista, subscrito com o pleno consenso da classe médica (Vaquinhas e Guimarães, 2011: 197) – um dos grandes poderes da época, a par do catolicismo. O conceito é igualmente perfilhado pelo positivismo e pelo naturalismo rousseauiano. Para Jean-Jacques Rousseau “a mulher [é] um ser afável, formado ‘especialmente para agradar o homem’” (1973: 160) e predisposta para executar tarefas domésticas. Por todos estes motivos, – que por sua vez se reduzem a uma perspetiva biologista –, a mulher acaba por ser circunscrita ao espaço íntimo: “De uma maneira geral, até meados do século XIX, as mulheres das classes médias e superiores pouco saíam de casa, excepto para irem à missa, fazerem visitas ou para passearem, em dias convencionados, nos jardins ou Passeios Públicos das respetivas localidades” (Vaquinhas e Guimarães, 2011: 199).

Em termos gerais, à mulher casada era negado o direito de trabalhar<sup>25</sup> e estudar, é “ao marido [que] incumbe, especialmente, a obrigação de proteger e defender a pessoa e os bens da mulher; e a esta a de prestar obediência ao marido”, como documenta o artigo 1185.º do Código Civil de 1867. Note-se que a mulher tinha também direito – a “título de alfinetes” – até um terço dos rendimentos líquidos do marido, podendo geri-los “livremente” (Código Civil de 1867, Secção V, art.º n.º1104.º); mas em contrapartida caberia ao marido gerir os bens de ambos, incluindo o dote, caso houvesse. Uma problemática que Ana Plácido expõe em vários contos e textos, enquanto justificação para o casamento por conveniência e de que é exemplo, o caso de Fernando, no conto “Adelina”, em *Luz coada por ferros*: apesar de estar apaixonado por Adelina, perante a possibilidade de herdar uma fortuna, caso contraísse matrimónio com a sobrinha de seu pai, não hesita e opta pela riqueza (Plácido, 1963 [1995]: 56-57).

Em causa encontra-se uma submissão da mulher em relação ao homem que, como observa Ana Paula Arnaut, é igualmente uma imposição católica (2012: 114). Na primeira

---

<sup>25</sup> Só viúvas de classe média ou mulheres cujo marido tivesse ficado incapacitado é que estavam autorizadas a trabalhar (Vaquinhas e Guimarães, 2011: 202).

carta de São Paulo aos Coríntios o apóstolo afirma explicitamente que “é Cristo quem tem autoridade sobre todos os homens, tal como o homem tem autoridade sobre a mulher” (I Cor. 11, 3). Uma ideia reforçada pelo mesmo apóstolo, que ao se dirigir diretamente às mulheres casadas, lhes diz: “vós, mulheres, estai sujeitas a vossos próprios maridos, como convém ao Senhor” (I Col. 3,18). Contudo, mesmo antes de casar, e de acordo com o catolicismo, as jovens estavam já obrigadas a uma obediência familiar, que se pretendia total. Portanto, na prática, casar significava, para a mulher, sair da dependência do pai e passar para a dependência do marido, obtendo inclusive uma nova identidade, simbolizada pela aquisição do nome do marido (Vaquinhas e Guimarães, 2011: 201).

Neste contexto, como podemos verificar, a subsistência da mulher dependia do matrimónio. Daí que a própria família muitas vezes interferisse na escolha de um marido, a fim de assegurar o máximo de estabilidade para a sua linhagem (Vaquinhas, 2011a: 136-137). Esse, o motivo pelo qual estavam em prática os casamentos por conveniência, tanto na aristocracia como na burguesia.

Nos casos em a jovem não se casasse, ir para um mosteiro era uma forma de garantir a sua subsistência pois, para além de não “poder” trabalhar, também não podia herdar: antes de 1867 (Código Civil de 1867, Secção VIII, artigo 1123.º) só o filho varão se encontrava em condições de herdar todo o património. Por isso, era frequente as jovens entrarem para um convento, não tanto por motivos religiosos, como por não terem casado ou por razões de estabilidade social e económica. No legado literário de Ana Plácido esta situação é expressa narrativamente. Adelina, a protagonista do primeiro conto de *Luz coada por ferros*, não só fora educada “no convento da Encarnação em Lisboa” (Plácido, 1963/1995: 8), para obter uma educação “brilhante”, como também, na altura em que desiste da vida em sociedade, é precisamente para esse mesmo convento que se dirige (*ibidem*: 59). O que de certa forma corrobora que, em parte, a obra de Plácido faz o retrato de um tempo.

Para além de todos estes pormenores que já referimos, importa frisar que, nesse tempo, não casar, sem ser por motivo religioso, representava um desvio à normalidade, tal como ter sentimentos fortes era considerado uma forma de loucura: “qualquer divergência ou fuga à norma é entendida como desvio social (...) A normalidade feminina definia-se por um padrão de comportamento que excluía os excessos ou as paixões” (Vaquinhas, 2011a: 148-149).

É num contexto político-social idêntico ao aqui apresentado que se desenrolaram os temas abordados na obra de Ana Augusta Plácido – relacionados com a emancipação da mulher e com as incongruências do casamento por conveniência.

Através da leitura das obras e da correspondência de Ana Plácido, torna-se notório que a escritora estava a par de uma massiva transformação sociocultural, iniciada décadas antes, refletida e propagandeada pelo mundo das letras. Em França, é de relevar o contributo de Madame de Staël e, mais tarde, de George Sand que, como escritoras e também cidadãs, desafiaram de formas diferentes os padrões convencionais, o que irá ter repercussões na formação cultural e cívica de Ana Plácido<sup>26</sup>.

Em Portugal, contudo, já desde a segunda metade do século XVIII, a marquesa de Alorna e Catarina de Lencastre surgem como um marco decisivo de uma orientação educacional e cultural diversa, com projeção significativa na literatura portuguesa. Obviamente são casos restritos, visto tratar-se de personagens nobres, com vastas capacidades financeiras, que permitiram também contactos internacionais com representantes da cultura e da literatura do tempo. O propósito de partilhar essa mesma cultura levou uma e outra a abrirem os seus salões, tornando-os acessíveis a plebeus que, como Alexandre Herculano, aí encontraram estímulos de enriquecimento cultural e literário (Saraiva, 1966: 132).

Dessa mediação virão posteriormente a beneficiar outros elementos da burguesia, que por sua vez a projetaram na criação de jornais e revistas de mais amplo alcance. A segunda fase do jornalismo português<sup>27</sup> dá assim passos decisivos para a democratização da cultura, no plano estritamente literário e social, para a qual Camilo contribuiu significativamente<sup>28</sup>.

Embora tenha apostado com maior ênfase no romance sentimental, satírico e de costumes, o escritor não deixou de praticar a escrita jornalística e mesmo num dos géneros mais marginais da literatura – o folhetim, subgénero narrativo cujo aparecimento surge associado à imprensa. Geralmente, os folhetins encontravam-se no rodapé dos jornais, de modo a serem claramente distinguidos da informação. Temas como a honra, a orfandade, a pobreza, o amor ou a traição eram assim integrados num discurso moralizante e/ou

---

<sup>26</sup> Cf. infra págs. 68,69 e 79.

<sup>27</sup> Esse período tem início em 1820 e que se prolonga até 1865 e é caracterizado por uma imprensa acentuadamente romântica e de opinião (Tengarrinha: 1965: 18, 69, 187-188).

<sup>28</sup> Note-se que o autor se estreou em jornais com sátiras políticas e literárias, adotando um estilo ultrarromântico e poético (Saraiva, 1966:193-194). No entanto, de acordo com Abel Barros Baptista, entender Camilo significa necessariamente partir do eixo da história do género romanesco da literatura portuguesa, visto ser através da produção literária camiliana que se destrona a poesia e se transforma o romance no género dominante – transição que o autor citado designa por revolução camiliana (1993: 153).

ideológico, que assentava numa intriga simples, construída em redor de um número reduzido de personagens, que correspondem a estereótipos. Outra grande característica deste tipo de texto consistia no facto de ser interrompido na parte que despertasse maior curiosidade, a fim de suscitar maior interesse em relação ao próximo número do jornal ou revista (Reis, 2018: 182-183). Ana Plácido, apesar de adotar preferencialmente pelo conto ou pelo romance, incorpora na sua narrativa dinâmicas folhetinescas: a intriga é simples, construída a partir de um pequeno grupo de personagens, centra-se na temática do amor, que aborda de feição moralizante e tira igualmente partido de técnicas de suspense; uma influência visível e que iremos analisar mais adiante.

Torna-se, de certa forma, manifesto que a influência de Camilo na formação de uma opinião pública foi decisiva. Não só porque escrevia de forma profissional, versando sobre uma enorme panóplia de temas, mas também pelo seu contributo para o debate, em espaço público, sobre a condição e o valor da mulher, como já sucedia em França.

Um aspeto importante desta transformação da imprensa portuguesa é a divulgação de revistas claramente direcionadas para as mulheres. Algumas mais tradicionais, outras porém incluídas já num processo de mudança de mentalidades que progressivamente se foi fazendo sentir. Disso é exemplo a *Revue et musée des dames et des demoiselles* e publicações com a portuguesa *Mundo elegante*, onde Camilo Castelo Branco dá a conhecer a vida e obra de “mulheres célebres por beleza, talento, valor, coração e muitas outras coisas” (1972 [1863]: 79).

Todavia, as classes mais cultas fixaram-se no paradigma representado por personalidades femininas de vulto, como Madame de Staël e George Sand; ou, em Portugal, pela marquesa de Alorna e Catarina de Balsemão. A marquesa de Alorna foi claramente marcante para Ana Plácido, não só como modelo cultural e literário feminino, mas também pela marginalização e perda de liberdade a que fora sujeita<sup>29</sup>. Embora em contextos diversos, verificamos que ambas vivenciaram a mesma condição – a reclusão. No caso de Catarina de Lencastre, a primeira viscondessa de Balsemão, decide mesmo retirar-se temporariamente da vida em sociedade, entre 1774 e 1775, para aprofundar os seus conhecimentos de arte e

---

<sup>29</sup> Dona Leonor de Almeida Lorena e Lencastre, futura condessa de *Oeyenhausen* (marquesa de Alorna ou *Alcipe*, como era conhecida entre os árcades), aos oito anos, viu-se, por ordens do marquês de Pombal, juntamente com sua mãe e irmã, remetida para a reclusão no convento de Chelas, local onde passou o primeiro quartel da sua vida. Em causa estava uma tentativa de regicídio em que, o marquês D. João de Almeida, seu pai, foi tido como suspeito (Faria, 1957: 61-62).

ciência e só mais tarde abre os seus salões (Borrvalho, 2008: 60). Ambas, portanto, produziram e mediarão a arte literária, tornando-a mais internacional por opção.

O caso francês é parcialmente diverso. Tanto Madame de Staël como George Sand – pseudónimo de Armandine Lucie Aurore Dupin (baronesa de Dudevant) – foram mulheres cujas vidas desafiaram os conceitos tradicionais de fidelidade e casamento. Ambas, depois de passarem por um divórcio e de afrontarem a moral pública com várias relações assumidas, tiveram um papel proeminente na imposição de um modelo feminino literário e existencial. Essa nova perspectiva passa a escritos, de Madame de Staël, como *Corinne*, um romance confessionalista e intimista, ou *Le divorce*. No último, considera-se o amor um sentimento divino e o divórcio, a decisão a tomar, nos casos em que o amor está ausente. Uma geração mais tarde, George Sand, tal como Staël aposta no tema da *mésalliance*. A baronesa de Dudevant, conhecida por ser uma fervorosa defensora do direito ao prazer e à paixão, redigiu obras como *Indiana* ou *Diário íntimo*, onde desafia a moral vigente, tendo como ponto de partida a sua própria existência. É, a partir de 1830, que a notoriedade de George Sand passa a ser reconhecida, ao converter-se num dos três nomes sonantes do Romantismo francês, a par de Honoré de Balzac e de Vitor Hugo.

Ana Plácido foi assim um marco decisivo de receção cultural no feminino representado por estas mulheres escritoras, como foi também importante na produção de obras, na mediação cultural, na tradução e na crítica literária. Mas apesar deste e de outros casos significativos da luta feminista por um espaço idêntico ao dos homens, na vida cívica e cultural, foi com a Iª Guerra Mundial que se deu um passo decisivo. Ao recrutar-se em massa os homens para a guerra, coube às mulheres fazer a sua substituição nos locais de trabalho habituais, o que veio a demonstrar, de forma inequívoca, que estavam tão aptas como os homens para darem um contributo igualmente capaz, profissional e economicamente (Fazio, 2014: 247).

### 3. O caso de Ana Plácido

Pensar o registo *autobiográfico*, dentro dos moldes que propomos, exige, nesta fase, que passemos além do elemento *autobiográfico* conceptualmente identificado e nos concentremos na biografia enquanto objeto. Para o efeito, vamos isolar a história de vida de Ana Plácido para introduzir um elemento chave, ainda em falta – a biografia da escritora – que constitui o último dado necessário para tornar possível a identificação de elementos simbólicos a ela associados.

Em linhas gerais, a recolha biográfica que pretendemos efetuar irá circunscrever-se aos eventos considerados essenciais e às respetivas individualidades intervenientes, passando pela identificação da produção literária, jornalística e traduções. Alberto Pimentel será o biógrafo que nos servirá de base, por três motivos. Em primeiro lugar, devido ao facto de a sua biografia – *Os amores de Camilo* – conter uma vasta informação sobre a vida de Ana Plácido. Em segundo, pelo facto de o biógrafo ter privado com Camilo e, como tal, ter tido acesso a informação privilegiada, o que faz desta obra uma das recolhas de dados mais fidedignas. E, em terceiro, visto ser esta, até à data, a fonte de informação biográfica mais antiga e completa relativa à escritora. Não obstante, e tendo em conta que a argumentação de Alberto Pimentel é fortemente sustentada com base em excertos de livros, escritos tanto por Camilo como por Ana Plácido, optámos, sempre que possível, por recorrer a outros documentos que servissem de evidência, tais como cartas ou telegramas.

Em relação à informação de índole biográfica veiculada através da literatura produzida por Camilo e Plácido, a que Alberto Pimentel faz alusão, pretendemos integrá-los na biografia da escritora. Por um lado, para que possamos apresentar uma dupla perspetiva – a de Camilo e a de Plácido – a propósito de um mesmo assunto. Por outro, e nos casos em que seja possível, para acedermos ao pensamento dos autores a propósito de certos temas como a religião, o amor ou a sociedade, pois, como diz Júlio César Machado (1863: XIII) no prólogo de *Luz coada por ferros*: uma obra como esta “é história”, e, como tal, implica que os seus elementos sejam considerados, não só, no que toca ao plano narrativo, mas também, “nas idéias, nas considerações, [e] nas phrases d’analyse”.

Ana Augusta Vieira Plácido (figura 1) nasceu a 27 de setembro de 1831, na cidade do Porto, tendo sido batizada a 8 de outubro do mesmo ano (Cabral, 1991: 41-42). Sobre a sua infância pouco se conhece. Sabe-se que nessa época viveu no Porto, com os pais – António José Plácido Braga e D. Ana Augusta Vieira (Cabral, 1989: 499) e com parte dos seus onze irmãos, na Rua do Almada, 28, à Praça Nova, na freguesia de Santo Ildefonso (Campos, 2008: 63).

Oriunda de uma família burguesa prestigiada, viveu a sua infância e juventude em Santo Ildefonso, uma freguesia que: “a par da de Cedofeita, Sé e Vitória pertenciam ao número de freguesias onde o estatuto dos habitantes era, na segunda metade do século XIX, os mais elevados socio-profissionalmente” (*ibidem*). O seu pai era “um conhecido comerciante do Porto que tinha barcos a navegar” (*ibidem*: 28).



**Figura 1:** Ana Augusta Vieira Plácido

Em relação à educação de Ana Plácido, até à data, não existem dados concretos sobre que escola frequentou, ou se frequentou alguma. No entanto, na opinião de Alberto Pimentel (1923: 243), “desde a mocidade [que] havia no seu espírito o gosto, a orientação literária” e aos dezassete anos apresentava já “dotes de talento e saber, raros em meninas da sua idade e da sua classe” (*ibidem*: 242), como confirma o facto de aos dezanove anos ter publicado um poema no jornal *O Nacional*<sup>30</sup>, dedicado a seu pai “por altura do lançamento à água de uma nova barca” (*ibidem*: 66).

Maria Amélia Campos<sup>31</sup> considera que a educação de Ana Plácido “terá primado pelo domínio de línguas, o gosto pela música, canto e dança, a par da leitura” (2008: 63). Quanto à sua instrução, adianta, no Porto, em 1848, existiam sete colégios privados, a par da possibilidade de as raparigas serem educadas em conventos ou na sua própria casa, recorrendo a Mestras<sup>32</sup> (2008: 34). A existência de um colégio na rua onde Ana Plácido residia – o Colégio italiano de Paulo e Madame Podestá – onde se lecionava português e francês (*ibidem*) é uma hipótese a considerar, tendo em conta o nível de cultura literária que as obras testemunham e a qualidade da tradução revelada em diversas obras francesas, ainda que numa fase posterior (e da qual falaremos mais adiante).

Mal perfez dezanove anos, a 28 de setembro de 1850, Ana Plácido casou-se. A união foi efetivada através de uma cerimónia religiosa realizada na “capela da Quinta de Vilar de Álen” (Cabral, 1991: 42), em Campanhã. O noivo, Manuel Pinheiro Alves (figura 2), tinha 43 anos (Cabral, 1989: 499) e, de acordo com Alberto Pimentel, era um homem abastado que vivia na mesma rua onde Ana morava, no número 378. Pinheiro Alves era também natural de S. Miguel de Ceide e tinha imigrado “muito novo para o Brasil” (*ibidem*: 24), onde enriquecera, regressando de seguida para Portugal, onde se fixou na cidade do Porto, para se dedicar a diversos empreendimentos:

[Foi] proprietário de barcos (1850); director do Banco Comercial do Porto (1850 e 1856); proeminente e dos primeiros accionistas da Fundação do Bicalho (1851), dos corpos gerentes

---

<sup>30</sup> A 20 de outubro de 1850.

<sup>31</sup> Professora, investigadora e autora de *Ana, a lúcida: Biografia de Ana Plácido a mulher fatal de Camilo* (2008).

<sup>32</sup> De notar contudo que desde 1821 havia também nesta cidade seis escolas públicas para o sexo feminino. Com a revolução de 1820 a instrução primária oficial para o sexo feminino deixara de ser um exclusivo da capital do Reino, para passar a incluir a “cidade do Porto” (Costa, 1900: 151), onde, a 18 de abril de 1821, foram criadas seis escolas para raparigas. Com a contra-revolução de 1828-1834, o governo absolutista optou por extinguir 199 das 939 escolas oficiais existentes no país, mas, em 1835, ainda existiam no Porto seis escolas para o ensino de raparigas (Marreiros, 1982: 122).



**Figura 2:** Manuel Pinheiro Alves, primeiro marido de Ana Plácido.

da Companhia Garantia (1855); diretor da Assembleia Portuense (...) (1856); director fiscal do Banco Mercantil (1856); director do Banco Comercial (1858), etc.

Maria Amélia Campos frisa que o casamento de Ana Plácido terá sido um “casamento contrariado” (2008: 25). Certo é que da parte de Ana Plácido não foi desejado, no entanto, fica também bem claro que a jovem confiara na decisão dos pais. E é neste ponto, entre a confiança em terceiros e o conhecimento adquirido pela jovem através da experiência, que ocorre a rutura. Alberto Pimentel chama-nos a atenção para os escritos de *Luz coada por ferros* onde, a seu ver, Plácido “contou a história da sua queda” (1923: 250). E de facto, a este propósito há um dado que coincide, tanto na literatura escrita por Plácido como na por Camilo – a alusão aos quinze anos como uma idade marcante, à qual se associa uma identidade específica. Vejamos como o expressa a autora em *Luz coada por ferros*:

Aos quinze annos, ha o acordar d’um sonho angelico (...) N’essa idade feliz, a primeira das virtudes é a obediência. Trespasam-te a um homem repulsivo, quando mal conheces a magnitude do sacrificio e o valor da mercancia.

Quando te é dado a comprehender a melancholica existencia, a que te condemna a cubiça previdente d’um pae cuidadoso em demasia no porvir de seus filhos, é já tarde...”<sup>33</sup> (Plácido, 1995 [1863]: 62-63).

Em relação a Camilo (figura 3), o escritor faz igualmente referência aos quinze anos, identificando-os como uma idade em que era usual pedir-se a mão de uma rapariga em casamento, tal como o ilustra a ação do “comerciante abastado de chá e de açúcar, amigo do brigadeiro, [que] pedira Maria Ângela aos quinze anos” (Branco, 1972 [1863]: 66)<sup>34</sup> n’“A mulher da Azinhaga”, história integrada no livro *Cenas inocentes da comédia humana* – e onde se relata claramente a relutância da jovem em aceitar tal condição.

No entanto, em *Onde está a felicidade*, publicado em 1856, surge uma personagem obscura e anónima, um jornalista, que remete igualmente para uma ideia de pureza da mulher aos quinze anos. É num diálogo de circunstância, travado com o jovem promissor Guilherme

<sup>33</sup> “Meditações 1” consiste num texto de teor intimista, publicado pela primeira vez n’*O Ateneu*, de Coimbra, em 1859-1860 (Castro, 1995: 15) e foi posteriormente incorporado, com outras meditações e textos em *Luz coada por ferros*.

<sup>34</sup> Sendo o brigadeiro o pai da jovem Maria Ângela.



**Figura 3:** Camilo Castelo Branco, segundo marido de Ana Plácido.

do Amaral, que essa personagem revela "uma lamuriante saudade, por um anjo, que sonhou aos quinze anos" (*idem*, s.d. [1856]: 42). Com esta argumentação pretendemos atestar que os quinze anos surgem, sem dúvida, como um símbolo, um marco, que assinala a transição da vida "do berço", em família, para a vida adulta. Uma idade descrita claramente como pura, angélica, transmitindo uma ideia de confiança na família, e, em especial, nos pais. Motivo pelo qual, consideramos que Ana Plácido terá confiado na competência do patriarca, ao sugerir-lhe aquele casamento.

Uma atitude que podemos compreender, por exemplo, através da justificação apresentada, em "A mulher da Azinhaga", pelo pai de Maria Ângela, que assume ter tido em conta "os horrores da pobreza, e os prazeres da abundância" (*idem*, 1972 [1863]: 66). Ou, como alega a mãe de Ludovina, em *O que fazem mulheres*, em relação à possibilidade de a noiva não simpatizar com o futuro marido ou sentir repugnância por ele, seria normal mas não motivo para deixar de casar, pois no fim viria "a simpatia" (*idem*, 2016 [1858]: 18) e o desconforto inicial seria compensado pela possibilidade de "ser bonita, vestir com gosto, e chegar onde as mais ricas não podiam chegar" (*ibidem*: 17).

Ana Plácido, como já foi dito, casou-se em 1850. E, com a particularidade de, um dia antes, os seus pais lhe terem escriturado um dote de 3200\$000 réis, enquanto o noivo optara por uma quantia maior, atribuindo-lhe o valor de 8000\$000 réis (Cabral, 1989: 42). Mais tarde, Ana Plácido reivindicará em vão a devolução do dote.

Cerca de ano e meio depois, a 29 de março de 1852, Ana Plácido perde o pai, vitimado pelo naufrágio do barco a vapor *Porto*, cujo intento seria deslocar-se a Lisboa para esclarecer questões relacionadas com o casamento de uma outra sua filha, Antónia Cândida, noiva de António Bernardo Ferreira, filho de D. Adelaide Ferreira, a célebre *Ferreirinha*, e como tal herdeiro de uma grande fortuna<sup>35</sup>.

E, num espaço de três anos, a 28 de novembro de 1855, falece a sua mãe (*ibidem*, 1989: 499). Nesta altura, dos seus doze irmãos restavam apenas sete: seis casados e Maria José, a mais nova, que permanecera solteira e próxima de Plácido (*ibidem*).

---

<sup>35</sup> Sendo ambos menores, o casamento acabou por se realizar à revelia da mãe (Cabral, 1989: 268).

Em relação a Camilo, de acordo com Alberto Pimentel (1923: 229), Ana Plácido tê-lo-á conhecido num baile<sup>36</sup> na Assembleia Portuense<sup>37</sup>, em 1848. Data que justifica com base no cruzamento dos escritos de ambos, apesar das discrepâncias verificadas em relação à idade que a jovem deveria ter nessa altura. Razão pela qual considerou mais viável a informação veiculada por Plácido, em *Luz coada por ferros*, onde indica, de forma clara, que tinha dezassete anos, e não quinze (como fazia crer Camilo):

Acordada aos dezesete annos, fixei a aurora do meu caminho com o seio aberto a todos os rigores da vida, a todas as expansões amorosas que se me abriam na imaginação noviça.

Em uma sala de baile, no meio do esplendor das luzes e do aroma rescendente de mil vasos entumecidos de flores, uns olhos disseram-me ao coração ‘vive’ – um sorriso fez-me estremecer todas as fibras que ainda estavam intactas (1995 [1863]: 88).

É em *Cenas inocentes da comédia humana*, que Camilo nos presenteia com a sua versão da história. E, tal como na narrativa de Plácido, a ação desenrola-se num baile: desta feita, o protagonista deambula com um sentimento de um “tédio e melancolia que julgava incuráveis” (1972 [1863]: 229) até um amigo lhe dar o braço e o convidar para ir ver “as três mulheres mais lindas desta terra”<sup>38</sup> (*ibidem*: 186).

É neste momento que o escritor contempla, pela primeira vez, a sua mulher fatal: “eras tu. Vestias de branco, caía-te da cintura aos pés uma faixa de seda em ondulações” (Branco, 1972 [1863]: 186). De acordo com o biógrafo: “Podia ser de qualquer côr o vestido (...) mas era sempre de branco que ela [a mulher] aparecia em sonhos ao homem que fascinara” (Pimentel, 1923: 234). O branco surgia como a cor da pureza; do divino, da contemplação e da divinização do amor romântico (*ibidem*: 234), sobre o qual Camilo doze anos depois ainda recorda: “Assim é que eu te sonhei, quis-te assim e amo-te. E morrerei amando-te. Porque

---

<sup>36</sup> Os bailes eram importantes eventos sociais que faziam parte dos hábitos burgueses, e possibilitavam a reunião de indivíduos de estratos sociais mais elevados, a par da elite intelectual; eram, por norma, frequentados por pessoas de ambos os géneros.

<sup>37</sup> A Assembleia Portuense é criticada por Camilo Castelo Branco (1854) em *Folhas caídas e apanhadas na lama*, apelidando de *palheiro* uma sala onde de forma pouco respeitável se comentava a vida alheia.

<sup>38</sup> Na opinião de Manuel Teles seriam “Maria Amália, de 18 anos, Ana Augusta, de 17, e Emília Antónia, de 15 e meio” (2008: 52).

assim vieste ao encontro do homem que contigo devia entrar no anfiteatro (...) Aquela noite, aquele baile, aquele presságio que tu vieste num relance de olhos”<sup>39</sup> (1972 [1863]: 187).

Outro elemento presente na festa terá sido Manuel Pinheiro Alves que, segundo o biógrafo, enquanto conversava com o barão de S. Lourenço lhe “respondia abstracto, seguindo com o olhar a atitude de Camilo Castelo Branco, ‘leão’ temido, que dialogava, desanuviando-se, com uma formosa criança vestida de branco, noiva e prometida daquele comerciante” (Pimentel, 1923: 229). Quando Plácido e Camilo se cruzaram possivelmente, em 1848, Ana ainda não teria casado<sup>40</sup>.

Passaram-se anos sem que se tivessem voltado a encontrar. De acordo com Alberto Pimentel, a reaproximação terá ocorrido em fevereiro de 1856 e escandalosamente o local do encontro fora a residência de Manuel Pinheiro Alves, na rua do Almada (1923: 259-260). Teles, em concordância com o que Plácido deixa escrito em *Luz coada por ferros*, considera que o reencontro terá sido em maio e igualmente no domicílio do marido de Ana Plácido (Teles, 2008: 90-91; Plácido, 1995 [1863]: 108-109).

De facto, nesse mesmo ano Camilo providencia uma casa para Ana Plácido e Maria José, cuja informação nos vem de uma carta enviada a 16 de Agosto para Barbosa e Silva: “A D. Ana vai com qualquer estafeta que lhe indiques e está pronta” (Cabral, 1984a: 111). Estava pronta porque Maria José teria sido obrigada a sair do Recolhimento de Nossa Senhora da Esperança, devido ao aparecimento de sintomas de tuberculose, tendo-lhe sido sugerida uma “mudança de ares” (*ibidem*: 113). Como Maria José tinha apenas 12 anos e estava órfã, acabou por ser Ana Plácido a assumir a tutela. Ainda a viver com Pinheiro Alves, a futura escritora de *Luz coada por ferros* encetou um ciclo de viagens por Viana do Castelo, Barcelos, Braga e Bom Jesus, na esperança de ver melhoras (*ibidem*: 112-113). Cada vez mais frequentes, as viagens pelo norte proporcionaram ocasião de os dois apaixonados se encontrarem. Estava-se em 1856.

<sup>39</sup> “D. Ana Plácido tinha um busto escultural, que parecia talhado de mármore de Carrára. A curva dos ombros era geometricamente perfeita, os braços *potelés*, como se Rubens, o pintor da carne os houvesse desenhado. No rosto oval havia a firmeza de linhas e segurança de expressão fisionómica” (Pimentel, 1923: 248-249).

<sup>40</sup> Ao contrário do baile, a data em que este se terá realizado não é um elemento consensual entre os diversos investigadores. Alexandre Cabral chama atenção para o ano de 1850 como sendo a data de eleição dos “biógrafos camilianos” (1989: 499) que, com base no poema de Camilo publicado n’*O Nacional*, de 16 de março de 1848, dedicado a “A\*\*\*”, consideram tratar-se, sem margem para dúvidas, de Ana Plácido, o que Alexandre Cabral contesta aludindo o facto de “todos os poetas, até ao final do século, terem dedicado poemas a uma ‘A\*\*\*’” (*ibidem*). Aníbal Pinto de Castro, por sua vez, e tendo como referência a similitude de Raquel com Plácido, em *Anos de prosa*, localiza o baile quando esta tinha dezasseis anos, entre de 1848 e 1849 (1995: 9). Já Manuel Teles remete o evento para 13 de fevereiro de 1849, para um baile de carnaval realizado por D. Efigénia, em sua casa (2008: 27). Maria Amélia Campos considera igualmente que o baile ocorreria no carnaval, e tal como Pimentel, coloca a hipótese de ter sido realizado na Assembleia Portuense mas, mais precisamente, a 11 de fevereiro de 1848 (2008: 55). Como podemos verificar, o intervalo de tempo deste evento andarà entre os anos 1848 e 1850.

O Bom Jesus do Monte, zona de culto religioso no norte do país, era frequentado por Camilo desde 1836 como refúgio “a fim de aquietar desesperos e sofrimentos” (*Idem*, 1989: 80) e passa agora a ser palco da relação entre ambos, à revelia do marido de Plácido. O facto é assinalado pelo escritor através da gravação de uma inicial numa árvore (Pimentel, 1923: 240-241). Daí que o Bom Jesus do Monte fosse local de paragem obrigatória, todos os anos, a 4 de julho (*ibidem*: 240).

De acordo com Camilo, o início da relação passional entre ambos ter-se-á iniciado entre outubro e novembro de 1856, como documenta em carta enviada, a 5 de janeiro de 1857, ao seu amigo José Barbosa e Silva<sup>41</sup>:

Olha, há meses, 2 ou 3, houve uma bela mulher que me chegou à alma. Cuidei que ressurgia! Amei-a tanto, sonhei-a, adorei-a, consubstanciei-a comigo, tracei um caminho de flores no meu porvir com ela. E vai, depois, prendo-lhe os olhos e o coração, reconheço-a ferida do mesmo golpe, e instantaneamente vem a desanimação, o gelo, o estado normal! Sabes como se fica depois destas vibrações galvânicas? Se sabes...E era tão linda, tão cheia de sentimentos grandes! Gosto tanto de ler ainda hoje as cartas dela, onde transluz fé, e inocência! Fé em mim! (Cabral, 1984a: 135).

Através da análise da correspondência trocada entre Camilo e José Barbosa e Silva é possível, no período de tempo entre 1856 e 1857, termos uma perceção de como evoluiu a relação do escritor com Ana Plácido – uma época claramente marcada por dificuldades e por constantes oscilações de estados de ânimo. Além de lhe ter sido diagnosticada uma patologia “muito grave” (Cabral, 1984a: 99) na visão, e a propósito da qual, no dia 28 de Abril de 1856, garante que se suicida se ficar cego, Camilo lamenta o estado a que chegou a sua saúde: “Estou velho no corpo, ainda mais que na alma. O pior, se é o pior, é a tristeza inconsolável em que vou indo cada vez mais” (*ibidem*: 110). O escritor põe inclusive a hipótese de deixar o país, a 4 de janeiro de 1857: “Eu penso que deixo o país. Não posso trabalhar sem nenhum futuro” (*ibidem*: 134). E a 4 de Abril de 1857, diz mesmo que vai deixar Ana Plácido:

---

<sup>41</sup> José Barbosa e Silva pertencia a uma família abastada e influente, na região de Viana do Castelo (Cabral, 1989: 51). Era o filho mais novo e destacou-se pela sua atividade poética e jornalística, tendo colaborado na redação do jornal progressista *Aurora do Lima*. Foi deputado (progressista) pelo círculo de Viana do Castelo em diversas legislaturas (*idem*, 1984: 34). A nível pessoal mantinha uma relação de longa data com Camilo, a quem acabou por revelar a relação adúltera que tinha com Antónia Cândida Ferreira, irmã de Ana Plácido casada com António Bernardo Ferreira. Foi também inúmeras vezes um grande auxílio a nível financeiro para o escritor (*ibidem*).

Deixo uma mulher que me amava muito. Não era a freira, não. Outra, outra, tão linda, tão apaixonada, tão pronta a sacrificar-se! Vê-la-ás. Por que não havia eu de amá-la muito? (...) Até lá meu Barbosa. Se me lá vires abatido de alma, não te impressione o meu estado. Eu creio que me compreendes (*ibidem*: 158).

Recorde-se que Camilo, em Setembro, tinha terminado uma relação de seis anos com a freira Isabel Mourão; entregando inclusivamente a sua filha à verdadeira mãe, para se aproximar de Ana Plácido, de quem, em Abril de 1857, mostra intenção de se afastar. Porém quase três meses depois revela vontade de constituir a sua própria família: “Cheguei aqui sentindo uma nova comoção – a do contentamento que nos leva aos desejos de uma família” (Cabral, 1984a: 161). E é neste antagónico misto de emoções que em 1856 Camilo publica obras como *O que fazem mulheres*, onde retrata os problemas do casamento por conveniência, desde a infidelidade à insatisfação da vida em si<sup>42</sup>, e que, em 1857 lança *O mundo patarata* onde ataca a opinião pública, acusando-a de incompreensão. Torna-se óbvio que a tese defendida é coerente com a sua própria vida, visto que, à medida que o tempo passava, a relação com Plácido persistia, e em novembro de 1957 “os amores adúlteros Ana/Camilo eram já públicos e notórios” (*ibidem*: 178).

O ano de 1858 foi, para Ana Plácido um ano de viragem. A 11 de Agosto, ao fim de oito anos de casamento, nasce o seu primeiro filho, Manuel Plácido Pinheiro Alves – mais conhecido por Manuel Plácido. Alberto Pimentel (1923: 342) considera Manuel filho legítimo de Pinheiro Alves, mas uma tese distinta, adotada por diversos historiadores e críticos, defende que Manuel Plácido não seria filho do marido e sim de Camilo (Cabral, 1989: 503; Cabral, 1991: 48). Maria Amélia Campos (2008: 100-101) faz notar as precauções assumidas pelo escritor à medida que a data do nascimento se aproximava. Nas suas conversas com Ana Plácido, Camilo foi posto ao corrente dos conflitos e humilhações que se tinham abatido sobre Antónia Ferreira e transmite-o a José Barbosa e Silva: “Passei ontem o dia com a \*\*\*. Revelou-me os segredos menos sabidos da A. F. É uma infeliz senhora! (...) A desventurada

---

<sup>42</sup> De que é exemplo a situação ficcionada com Ludovina em diálogo com a mãe: “Estou casada há 13 meses, e sinto-me velha. Até aqui obedeci com uma criança, a minha mãe, a meu pai, e a esse homem, que entrou na nossa família com certa autoridade que me intimidava. Eu fui sempre dócil, dócil até à pusilanimidade. Se a violência não fosse tamanha, este homem, que chamam meu marido, teria feito a escravidão da minha alma para sempre. Assim não pode ser. Sinto-me outra; perdi os costumes de criança; envelheceram-me com os desgostos contínuos, e por isso não de sofrer-me agora emancipada” (Branco, 2016 [1858]: 51).

tem vivido rodeada de infames”<sup>43</sup> (Cabral, 1984b: 46). É natural que a descrição de Camilo sobre a paternidade de Manuel Plácido tenha procurado poupar a sua amante aos mesmos infortúnios. Portanto, embora não haja certezas, é bem provável que o filho seja fruto da relação mais recente. Isto é, dos dois anos em que Plácido esteve próxima de Camilo e não dos oito de vida conjugal com o marido.

No mês seguinte, Camilo envia outra carta a José Barbosa e Silva a relatar que Francisco de Paula da Silva Pereira<sup>44</sup> o havia procurado com o intuito de o demover da relação com Plácido, acabando por contar a Camilo que: “amigos íntimos do Pinheiro o haviam procurado para se aconselharem acerca do modo mais conveniente de fazer sentir e saber ao P. [Pinheiro Alves] o procedimento escandaloso de sua mulher” (Cabral, 1984b: 54). Perante os factos, Camilo alerta Ana Plácido para os perigos de futuros conflitos e é a própria, de acordo com Camilo, que sugere uma separação: “Estimo a separação, porque a julgo proveitosa para ambos”. E o escritor conclui: “Perdi a Ana”.

Luís da Serra Pinto<sup>45</sup>, tio de Ana Plácido por afinidade, tentou igualmente demovê-la de se relacionar com o escritor (Pimentel, 1923: 260) e com esse fim pediu-lhe para se encontrar com ela: “Ameaçou-a com termos desabridos de revelar tudo ao marido, e terminou a dizer que me há-de matar ou eu a ele” escreve Camilo a José Barbosa e Silva em setembro de 1858 (Cabral, 1984b: 57).

Ainda no mesmo mês, no aniversário de Ana Plácido, Camilo presenteia-a com um vestido verde. A Barbosa e Silva o escritor revela ter ficado especialmente sentido, não só com a reação de Maria José em relação à oferta, mas também com o silêncio que se lhe seguiu por parte de Ana Plácido:

Eu queria dar-lhe uma coisa nesse dia; mas o que primeiro lembra, estas insignificâncias que podem dar-se a uma mulher na posição dela, já lhas haviam dado. Lembrou-me, no dia em que ela me dava um anel de casamento, impor-lhe como marital preceito vestir-se no dia dos seus anos com um vestido dado por mim. Escolhi-o condigno, e mandei-lho: ela recebeu-o com agrado: porém a irmã M. J. fez reparos que ela não rebateu com dignidade senhoril. Estes

<sup>43</sup> Quatro a cinco meses depois, Camilo confia-lhe o que sucedera a Antónia Cândida Ferreira, em carta datada de final de janeiro, princípio de fevereiro de 1859: “A Ant.<sup>a</sup> [Antónia] foi encerrada numa quinta no Douro para sempre” (Cabral, 1984b: 76).

<sup>44</sup> Homem influente na cidade do Porto que fora “guarda-livros, negociante, diretor da Companhia de Seguros Garantia, da administração do Teatro de S. João e secretário da Associação Comercial do Porto” (Cabral, 1989: 484).

<sup>45</sup> Luís da Serra Pinto era um negociante do Brasil que se encontrava em Portugal (Cabral, 1989: 496).

reparos eram: ‘O Camilo parece que te quer pagar como se faz a uma mulher de viela.’ Isto parece-me infame na boca de uma senhora de dezasseis anos, e indecoroso à paciência da outra que lho ouviu calada, e parece que perplexa (Cabral, 1984b: 52).

Cerca de um mês depois, dia 25 de outubro, falece Maria José (Campos, 2008: 104) – a quem a autora dedicará *Luz coada por ferros*, explicitando de forma clara, no prólogo da obra, a importância que Maria José tinha para ela: “Foste a minha única amiga : não conheci afeição mais verdadeira” (Plácido, 1995 [1863]: IV). Camilo também não lhe ficara indiferente, e em *Ao anoitecer da vida*, em *No Bom Jesus do Monte*, entre outras obras, presta homenagem à irmã Ana de Plácido que acompanhou a sua história de amor.

O ano de 1859 tem início com uma denúncia efetuada a Pinheiro Alves por “um parente” (Cabral, 1991: 43). Perante tal situação, Pinheiro Alves reúne-se com Ana Plácido e sugere-lhe que vá para um Recolhimento ou para uma das três casas de pessoas da sua confiança. Plácido aceita única e exclusivamente ir viver com a família de Agostinho Francisco Velho<sup>46</sup> (Pimentel, 1923: 261). Durante a sua estadia, o patriarca impôs como condição não haver comunicação entre Plácido e Camilo, e chegou mesmo a receber em sua casa uma “prima” da esposa de Pinheiro Alves que pretendia demovê-la do relacionamento com o escritor. Francisco Velho, ao descobrir que a prima Cândida não era nem prima nem Cândida, e sim D. Eufrásia Carlota de Sá, dona de uma hospedaria onde Camilo estava alojado, e cujo objetivo era garantir a troca de correspondência entre ambos, proíbe-a de voltar a entrar e convoca uma reunião com Pinheiro Alves para pôr cobro à situação. A estada de Plácido em casa de Francisco Velho durou três dias.

Nessa reunião estiveram também presentes, para além de Ana Plácido, três médicos: Macedo Pinto, Pereira Reis e Luís António Pereira da Silva, e alguns amigos de Pinheiro Alves. Perante a pressão dos três médicos, cujo intuito era demovê-la em relação a Camilo e colocá-la num convento, Plácido “manteve-se num tom de resolução inabalável, sem lágrimas nos olhos, nem atitudes humildes” (Pimentel, 1923: 262). E na sua intervenção afirmou: “Camilo é o homem de quem gosto, e o único que julgo capaz de fazer a minha felicidade”. Ao escutá-la, um dos médicos, Luís António Pereira da Silva, comentou: “Esta senhora está perdida”.

---

<sup>46</sup> “Negociante estabelecido e amigo de Pinheiro Alves” (Pimentel, 1923: 260).

Ana Plácido deixa a casa de Agostinho Velho, levando consigo o filho e a ama, e dirige-se para a rua de Cedofeita, onde passa a viver com Camilo. Pinheiro Alves, que já tinha saído da casa onde vivia com Plácido, resolve, desta feita, deixar a cidade do Porto e deslocar-se para Vigo (*ibidem*: 263). O escândalo tomava tais proporções que Plácido era identificada na rua por transeuntes. A Camilo valeram-lhe, nesta altura, os irmãos Barbosa e Silva que lhe remeteram “200\$ réis” (Cabral, 1884b: 80) a título de empréstimo, o que permitiu demover Ana Plácido de procurar trabalho como engomadeira e dada a pressão social a que estavam sujeitos resolveram mudar-se para Lisboa<sup>47</sup>.

Na capital acabam por privar com diversos literatos, e também com Ernesto Biester, que inicia a publicação da *Revista contemporânea de Portugal e do Brasil*. De acordo com Alberto Pimentel (1923: 268), os escritos de Camilo valiam mais do que nunca, visto que o escândalo a par do seu talento, tornara o seu trabalho mais desejado, tanto por editores como por leitores. Mas os escritos de Ana despertavam também a curiosidade e a admiração da elite intelectual, de tal forma que Emília das Neves não perdeu a oportunidade de recitar alguns dos seus versos<sup>48</sup>, no teatro D. Maria, tendo sido estes efetivamente bem recebidos (*ibidem*: 265). É também nesta estadia que Camilo assiste à estreia d’*O último acto*, uma peça de teatro da sua autoria, onde se arroja a criar uma personagem com o nome Ana Augusta. E foi um sucesso!

Não obstante, ainda de acordo com o biógrafo (Pimentel, 1923: 269), o casal decide voltar para o Porto e fica albergado no Hotel do Cisne. Nesta época, todavia, Plácido manifestava já a intenção de ir para um convento, o que, de acordo com Pimentel, poderia não se dever a “alguns comentários do público”. No entanto, a questão das dificuldades económicas era tão expectável como uma possível querela contra o casal por adultério, e, como tal, seriam possibilidades a ponderar (Cabral, 1991: 43; Campos, 2008: 131; Cabral, 1984b: 87), até porque Camilo, em maio de 1859, “só escrevia para *O mundo elegante*” (Cabral, 1984b: 87) e teria ao todo de sustentar quatro pessoas.

De qualquer forma, a 5 de maio de 1859, Ana Plácido já tinha encetado conversações com Francisco de Paula, para dar entrada no Convento de Santa Clara no Porto, com o filho e duas criadas, tendo imposto como condição obrigatória a entrada de seu filho (Marco, 1933: 95). Cinco dias depois sugere que Manuel Pinheiro Alves lhe devolva o dote que os seus pais

<sup>47</sup> Recorde-se que Camilo nascera em Lisboa (Cabral, 1989: 115).

<sup>48</sup> Os versos em causa fazem parte do poema “Beneficência” integrados posteriormente na obra de Camilo *Ao anoitecer da vida* (Pimentel, 1923: 265).

lhe ofereceram, fazendo ver que, caso este não fosse restituído, recorreria à lei para o efeito (*ibidem*: 96-97). Francisco de Paula, intermediário de Pinheiro Alves, diligencia o necessário. Não tendo Plácido sido admitida naquele convento, como o explicita através da carta, de 22 de Maio, enviada a Ana Plácido (*ibidem*: 101), recorrem ao Convento da Conceição, em Braga, onde, a 22 de julho, lhe é dada luz verde para entrar. De seguida, Plácido informa Francisco de Paula:

Resolvi hoje com a snr.<sup>a</sup> abadeça ir na segunda-feira e esperar em outra cella que se acabem as obras na m.<sup>a</sup>. Rogo-lhe por tanto que mande os trastes que tem de vir e dê ordem á pessoa que tem de fornecer-me os meios não só p.<sup>a</sup> as m.<sup>as</sup> despesas mensais, mas os extraordinarios como eu já falei a V. S.<sup>a</sup> (*ibidem*: 104-105).

É a 27 de julho de 1859 que se recolhe ao convento, juntamente com o seu filho Manuel, de onze meses. Dada a proibição de comunicar com Camilo, o escritor adota na correspondência uma identidade feminina – D. Ermelinda Pereira da Costa –; e passam a comunicar diariamente, tal como atesta o telegrama n.º 3345 enviado por D. Ermelinda, do Porto, no dia 20 de julho às 9 horas e 35 minutos, destinado a Ana Plácido, e ao qual estava associada a seguinte mensagem: “O sofrimento excede às minhas forças. Nas minhas cartas de ontem achas o pressentimento das tuas agonias. Custa-me a conformar-me com os 8 dias: será muito. Senão respondes depressa, cuido que já não vives.” (Cabral, 1879: 89). A resposta a estas palavras é posta a circular no mesmo dia, através do telegrama n.º 587 proveniente de Braga, às 11 horas e 12 minutos, enviado por Ana Plácido, e onde se lê: “Estou melhor. Sossega filha, eu quero viver muito. Tomei leite esta manhã. Andei a passear na cerca, estou muito animada e alegre.” (*ibidem*: 90). Estes dois telegramas, pequena amostra da correspondência trocada pelos dois amantes neste período de tempo, têm em si um tom intimista e dramático, deles sobressaindo uma intenção nitidamente provocatória, e reveladora, que nos permite perceber quanto as suas vidas eram, na prática, comparáveis a uma ficção.

A história de amor entre ambos dá início a um período, que Alexandre Cabral denomina por “via dolorosa”<sup>49</sup> e a partir de 7 de julho de 1859<sup>50</sup> (*ibidem*: 7-8) os dois amantes

---

<sup>49</sup> O volume encadernado, existente na Casa Museu Camilo Castelo Branco, onde estão guardados os telegramas trocados entre os amantes durante o ano de 1859 e 1860, ostenta justamente o título de “*via dolorosa*” (Cabral,

vêm-se envolvidos num enredo em que a vida em comum está mais próxima da ficção do que certas ficções se assemelham à vida.

Três dias depois de ter entrado no convento, Plácido, confronta-se já com diversos problemas. Apesar de Pinheiro Alves se ter disponibilizado para pagar as despesas, não se encontra satisfeita e comunica-o a Francisco de Paula. Lamenta o facto ter sido recusada a entrada do seu filho, apesar de o Arcebispo ter autorizado que o fizesse três vezes por semana. Quanto ao escritor revela: “Na primeira noite que aqui passei disse-me uma freira que não fallava mais com Camilo” (Marco, 1933: 106); e explicita que foi também negado por duas vezes que D. Manoel da Prelada<sup>51</sup> a procurasse. A título de conclusão, declara abertamente as suas intenções: “se me não consentem inteira liberdade e o meu filho saio imediatamen.<sup>te</sup> daqui” (*ibidem*: 106). Ao fim de 38 dias, a 3 de Agosto de 1859, Plácido abandona o convento com a ajuda de Camilo, que providencia “uma *calèche* e vai romanticamente, raptar a amada” (Cabral, 1991: 44), facultando igualmente transporte para Manuel e a ama (Campos, 2008: 130). Primeiro, dirigem-se para Vila Nova de Famalicão, voltando em breve os quatro a viver no Porto (Pimentel, 1923: 280). Francisco de Paula, numa troca de correspondência com Pinheiro Alves, lamenta ter sido escolhido em vão por Plácido para lhe promover a entrada num convento: “Depois de encomados e desgostos para mim, depois de ter ella encontrado os meios e as comodidades de que precisava, abandonou o Convento ao fim de 38 dias, sem me dar a mais leve satisfação” (Lima, s.d.: 14).

De acordo com a informação que consta no processo judicial por adultério, movido posteriormente contra o casal (e do qual falaremos a seguir), Joaquina Maria Jesus, a empregada no local onde o casal ficara no Porto, alega que os transeuntes, ao observá-los no quintal, murmuravam (Pimentel, 1923: 270). Motivo pelo qual, o seu patrão, ao ter conhecimento de quem eles eram, optou por deixar de os receber. Tornara-se perceptível que a opinião pública não estava do lado de Camilo e de Plácido, e o casal decide, assim empreender mais uma viagem e deslocam-se para São João da Foz, onde, no dia dos seus anos, o escritor lhe dedica o poema – “A Rachel” (*ibidem*: 270-271). E é precisamente neste ano, a 30 de novembro, que Ana Plácido se estreia n’*O Ateneu* com a publicação de

---

1989: 7-8). É uma clara alusão à via *crucis* de Jesus Cristo ilustrando a intensidade do sofrimento que Plácido e também Camilo suportaram nesse período de tempo.

<sup>50</sup> Data do primeiro telegrama enviado por “D. Ermelinda”.

<sup>51</sup> Trata-se de Manuel de Noronha e Meneses Dá Mesquita e Melo Portugal, um prestigiado fidalgo nortenho que fizera questão de proteger Ana Plácido (Cabral, 1989: 522).

“Meditações”<sup>52</sup> que faz questão de assinar com A.A., texto esse que será incorporado, anos depois, no seu primeiro livro.

É em dezembro de 1859 que Manuel Pinheiro Alves toma a iniciativa de processar os dois amantes por adultério. Na altura, encontrava-se em Lisboa, no Hotel Universal, e é possível que tenha tomado esta decisão devido ao facto de os dois amantes terem começado a apresentar um comportamento mais ousado, que incluía aparições públicas, de que são exemplo a viagem para Lisboa ou a estadia na Foz. Mas esta última, por ter sido no norte, terá sido decisiva, levando “porventura os amigos do marido a aconselhá-lo a proceder judicialmente” (*ibidem*: 271). A viagem a Lisboa mostra-nos que semelhante atitude passa a refletir-se na produção literária; e agora não apenas na de Camilo, mas também na de Plácido que entretanto se iniciara na publicação em jornais e revistas. E Camilo assume então, explicitamente, a história de Ana Plácido, a própria Ana Plácido e o seu envolvimento com Plácido, o que é já perceptível na peça *Último acto*, estreada em Lisboa, e na qual o escritor cria uma personagem denominada Ana Augusta – uma peça que é em si: “um transunto dramático da paixão de Camilo por D. Ana Plácido, paixão que tinha ultrapassado agora os limites das conveniências sociais, chegando ao adultério com escândalo público” (*ibidem*: 272)<sup>53</sup>.

Por sua vez, Ana Plácido, aposta num registo confessionalista, em que a sua história se torna objeto de análise e controvérsia social pondo em cheque o próprio marido.

É claro que há também uma forte probabilidade de que o escritor, ao enveredar por esta forma de expor Ana Plácido, pretendesse realmente elevá-la a um patamar de “celebrada e esquisita”, idêntica a outras cinco mulheres que marcaram forte presença noutros tempos. Eram elas Ninon de Lenclos, Aspásia de Mileto, Laura (de Petrarca), Margarida de Valois (Rainha Margot) e Adriana de Lecouvreur, “mulheres célebres por beleza, talento, valor, coração e muitas outras coisas” (Branco, 1972 [1863]: 79) que Camilo dá mais tarde a conhecer através da revista *Mundo elegante*, e que irá incorporar na obra *Cenas inocentes da comédia humana*. É de realçar que, neste contexto, Plácido destacar-se-ia pela sua cultura,

---

<sup>52</sup> Esta “meditação” corresponde à “Meditação 1” de *Luz coada por ferros*.

<sup>53</sup> Não que Camilo não tivesse já ficcionado a história de Ana Plácido ou recorrido ao seu nome para criar personagens, tal como sucede em *O que fazem mulheres*, de 1858, onde conta a história de Ludovina – casada por conveniência, isolada do mundo, fechada numa casa, numa vida sem sentido, ao lado de um marido que não lhe diz nada. Ou, antes disso, o caso de *Onde está a felicidade*, de 1856, em que se narra a história de uma personagem chamada Augusta.

fatalismo no amor e audácia – características postas em prática na luta contra o casamento por conveniência, em relação ao qual se atreveu a discordar, a favor de uma união por amor.

A 22 de dezembro encontra-se lançada a querela por adultério, no Tribunal Civil do Porto, por Pinheiro Alves contra Camilo Castelo Branco e Ana Augusta Plácido (Pimentel, 1923: 271-272), acusados especificamente de terem tido “relações amorosas” e “trato ilícito” desde o início do ano de 1859 (Cabral, 1989: 24). Coube ao juiz José Maria de Almeida Teixeira de Queirós, pai do escritor Eça de Queirós, a deliberação do despacho (Pimentel, 1923: 277). O processo é posto em curso a 2 de janeiro de 1860 e a 26 de março Ana Plácido é indiciada “sem admissão de fiança” (*ibidem*: 278), o que não se verifica com Camilo, pelo simples facto de a legislação, no caso dos homens, exigir como evidência o flagrante delito ou a carta.

De acordo com Pimentel, nesta fase, Camilo decide ausentar-se do Porto e viajar para Lisboa, para onde Plácido se desloca a seguir. Todavia, a 5 de maio sai a pronúncia contra o escritor (*ibidem*: 278). Na sequência, Ana viaja para o Porto na embarcação *Luzitania*, dirigindo-se a Vila Nova de Famalicão; pouco tempo depois segue para Santo Tirso, onde Camilo acaba ir ter, e decidem voltar para o Porto (*ibidem*: 280). A 6 de junho, Ana Plácido é presa por dois oficiais que a encaminham para a Cadeia da Relação, lugar para onde fez questão de levar o filho, na altura com quase dois anos. Note-se que durante este período Ana Plácido, sob o nome de A.A., continuou a publicar; e a 28 de fevereiro saiu n’*O Ateneu* a narrativa “Visões”.

De acordo com Alberto Pimentel, o carcereiro da altura encaminhou Ana Plácido para uma cela, “no segundo andar do edifício, fachada da Cordoaria (...) Dias depois mobilou-se o quarto destinado à bela reclusa : um piano que estava quasi sempre aberto ; uma mesa de pinho com muitos livros, entre os quais uma Bíblia, papel e tinteiro ; algumas cadeiras apenas” (1923: 280).

Durante o tempo de reclusão, Plácido “tocava e cantava” (*ibidem*: 281), escrevia e “algumas vezes aparecia à janela fumando charuto<sup>54</sup> o que fez transbordar, no conceito público, a medida do escândalo”.

---

<sup>54</sup> Talvez por influência de George Sand que fumava igualmente. Recorde-se, por exemplo, o momento em que Chopin a avistou pela primeira vez: Sand fumava um charuto e usava calças; o que lhe causara repulsa e estranheza mas não o impediu de se apaixonar pela baronesa de Dudevant, que se fazia apresentar literariamente com o pseudónimo George Sand, e com quem acabou por viver nove anos.

Receando o degredo em África<sup>55</sup>, Camilo encetou uma viagem pelo norte do país, confiante de que por aquelas bandas não seria perseguido, tal como deixa claro, na correspondência trocada com Gustavo Nogueira Soares: “a Rel.<sup>am</sup> já me pronunciou, e eu estou escondido (...). Vou para a provincia, onde não receio a perseguição (...) Escreva-me o meu Gustavo p<sup>a</sup> Villa Real” (Marco, 1933: 47). De Vila Real, terra da sua infância, Camilo viaja para Valongo, a seguir para o Porto, depois para Guimarães – onde, por carta, solicita a José Barbosa e Silva que dê apoio a Ana Plácido (Cabral, 1984b: 100). A seguir refugia-se em Calda das Taipas, onde, num banquete lhe chega às mãos uma carta proveniente do Porto, que o impele prontamente a pôr-se em fuga, visto que recomendava a sua captura. Eis o seu conteúdo: “O criminoso é fácil de conhecer porque tem buracos na cara” (Branco, 2011 [1862]: 44)<sup>56</sup>. Camilo dirige-se precisamente para os arredores de Fafe e recolhe-se na Quinta do Ermo, de José Cardoso Vieira de Castro onde se sente em segurança por uns tempos.

Durante este período, Camilo procurou estar em contacto com personalidades conhecidas que, porventura, poderiam auxiliar o casal a resolver esta situação, nomeadamente, José Barbosa e Silva, Vieira de Castro, Adolfo Soares Cardoso, Custódio José Vieira, o próprio juiz José Maria Teixeira de Queirós, entre outros. E manteve também a comunicação com Ana Plácido, ainda que obrigado a uma certa discrição. Apesar de assinarem a correspondência com o nome próprio e de terem especial cuidado em relação a quem entregavam as cartas, pois subsistia a desconfiança de que algumas poderiam não ser entregues. Todavia, Camilo não perde a oportunidade de felicitar Plácido pelo último texto publicado (Cabral, 1979:150). De acordo com Alexandre Cabral muito possivelmente Camilo referia-se a “Horas de luz nas trevas de um cárcere”, publicado a 5 de outubro n’*O Nacional*, e que corresponde à fase inicial de Meditação IV, integrada em *Luz coada por ferros*.

A 11 de setembro termina a “via *dolorosa*”, com um telegrama de Camilo cujo intuito é alertar Plácido para a importância desta não lhe escrever no dia seguinte, visto que ia dar um passo “de que dependerá tudo” (*ibidem*: 153). E a 1 de outubro Camilo entra na Cadeia da Relação do Porto, dando início a uma nova etapa numa história que se fazia a dois.

No dia em que chegou ao cárcere, foi encaminhado para uma cela no segundo andar, e, desde logo, começa a empreender esforços para providenciar a sua saída da prisão. De tal modo, que a primeira carta é enviada precisamente a 1 de outubro, destinando-se a Barbosa e

<sup>55</sup> Tal como o confirma no telegrama de 5 de agosto de 1860 enviado a Ana Plácido (Cabral, 1979: 140).

<sup>56</sup> A este propósito veja-se *Memórias do cárcere* (1862/2011), obra assumidamente confessionalista, com um pendor autobiográfico, onde o autor relata pormenorizadamente o percurso da fuga.

Silva, a quem pede auxílio para resolver a situação, já de si, deveras complicada (*idem*, 1984b: 101). Camilo, tal como Plácido, ocupava o tempo a ler e escrever; mas enquanto a escritora tinha o hábito de tocar piano e cantar, o folhetinista ia escutando a história das outras pessoas que, como ele, se encontravam privadas da liberdade. Desta vivência resultou a obra *Memórias do cárcere*<sup>57</sup>, em cujas páginas o autor dá a conhecer, de forma empática, a história de outros prisioneiros, como se de um álbum de fotografias se tratasse: cada retrato mostra com nitidez o respetivo crime, mas enquadrando-o numa perspetiva romântica, onde sobressai a sensibilidade característica de cada presidiário, com especial enfoque nos meandros da afetividade humana: é disso exemplo o amor à família de Zé do Telhado ou a estima do Senhor Coutinho pela sua cadela, companhia imprescindível até nos tempos de clausura. Este livro serve também de testemunho de alguns eventos de natureza biográfica ocorridos naquele espaço.

No mesmo andar da cela de Camilo, para lá da enfermaria das presas, encontrava-se o calabouço de Plácido, que tomou a iniciativa de fazer de parte do corredor o seu posto de trabalho (Pimentel, 1923: 299). E não se pense que Camilo não a via ou não comunicava pessoalmente com a escritora, pois relata-o em *Memórias do cárcere*: “vi uma mulher sentada num piano, sobre o qual gotejavam as abóbadas” (2011 [1862]: 239); e acompanhava igualmente a sua saúde que piorava, tal como o explicita, de forma dramática, a José Barbosa e Silva: “a D. Ana está como paralítica das pernas. A inacção tem-na tolhido” (Cabral, 1984b: 102)<sup>58</sup>. Para além disso, é sabido que comunicavam pessoalmente, pois tal como conta na história de amor entre Quitéria de Avintes e o alfaiate Joaquim, estes: “viam-se ao menos e conversavam momentos [*sic*] em dias santificados, quando lhes era permitida a fusão nos corredores, fusão de corações em infusão de vinho, que bebiam todos até resvalarem às enxovias respetivas” (Branco, 2011 [1862]: 263)<sup>59</sup>.

---

<sup>57</sup> No cárcere, Camilo escreveu também a consagrada obra *Amor de perdição, O romance do homem rico*, parte do livro *Doze casamentos felizes e Anos de prosa*.

<sup>58</sup> Em carta datada de 20 de janeiro de 1861.

<sup>59</sup> Destas confluências pontuais vão resultar elementos em comum na produção literária de ambos, ou seja, *Luz coada por ferros versus Memórias do cárcere/ Amor de perdição*, três obras escritas na prisão. As duas primeiras obras põem em destaque a cena de Margarida, uma mulher demónio romântica (Plácido, 1995 [1863]: 75-76; Branco, 2011 [1862]: 269-274); e contém um capítulo com o mesmo nome – “Martírios obscuros” (*ibidem*: 161-173; *ibidem*: 319-364). Já a expressão “luz coada entre ferros” (Branco, 2016 [1862]: 130) ou “luz coada por ferros” (Plácido, 1995 [1863]) marcam presença, a primeira, numa nota de rodapé em *Amor de perdição* e a segunda enquanto título de obra literária. Ou seja, três elementos que assinalam literariamente a cumplicidade entre ambos.

Em pleno mês de dezembro, o rei D. Pedro V faz uma visita de surpresa à Cadeia da Relação e fica surpreendido ao cruzar-se com o escritor, tendo a esse propósito trocado umas palavras com Camilo, a quem diz: “estimarei que se livre cedo” (*ibidem*, 2011 [1862]: 369). Fazendo questão também de conhecer Plácido, dirigiu-se às imediações da sua cela, e aguardou que fosse chamada (note-se que não foi feita qualquer referência às dificuldades de mobilidade de Plácido). D. Pedro V cumprimenta-a e trava uma muito breve conversa, perguntando-lhe há quanto tempo ali estava, o nome e idade da criança.

Até ao final de 1860, Ana Plácido publica vários textos, tanto narrativas ficcionais, estilo folhetim, como confessionais, assinando-os geralmente com A.A., e dos quais se destacam: “Impressões indeléveis”<sup>60</sup>; “Adelina”, publicado na altura sob o título de “O mundo do Doutor Pangloss”<sup>61</sup>, breve narrativa que incorporará na abertura de *Luz coada por ferros*; “Martírios obscuros”<sup>62</sup>, que também irá integrar este livro; e “Meditações” V, VI e VII<sup>63</sup>. Camilo, por sua vez, e novamente através da correspondência, vai porfiando esforços para que estes trabalhos fossem pagos, tendo a esse propósito contactado Duarte Nogueira Soares (Marco, 1933: 54).

Também Ana Plácido, tendo em conta a deterioração da saúde de Camilo, decide colocar alguns amigos do escritor a par da situação, entre os quais Aureliano da Silva Sousa e José Júlio de Oliveira Pinto, para que intercedessem junto do Ministro da Justiça de modo a autorizar Camilo a sair da cadeia, por razões de saúde (Campos, 2008: 153-154). E com sucesso, pois, no mesmo mês, a 24 de Abril, o escritor fica autorizado a passear até à Foz (*ibidem*: 154).

A segunda visita de D. Pedro V dá-se a 24 de Agosto de 1861 (*ibidem*: 154). E, uma vez mais, o monarca acaba surpreendido com a presença de Camilo, pelo que lhe perguntou retoricamente: “Ainda está aqui?!” (Branco, 2011 [1862]: 370). E de facto estava, apesar dos esforços que fazia no sentido de acelerar o processo, solicitando a colaboração dos seus conhecidos; mas Pinheiro Alves também se esforçava por protelar: preferia que os dois amantes permanecessem o máximo de tempo no presidio (Campos, 2008: 157). Finalmente, o julgamento é marcado para 15 de outubro de 1861 e presidido por outro juiz, e não por

<sup>60</sup> No *Amigo do Povo* de 23 e 29 de outubro.

<sup>61</sup> N<sup>o</sup> *Nacional*, de 3 de novembro, onde assina com A.A.

<sup>62</sup> Na *Revista Contemporânea de Portugal e Brasil*, que assina com A.A.

<sup>63</sup> Na *Revista Contemporânea de Portugal e Brasil*, todos assinados com A.A.

Teixeira de Queirós que, entretanto, fora transferido para a comarca de Vila Franca de Xira (Pimentel, 1923: 176).

A 16 de outubro saiu a sentença, sendo notória a ansiedade da opinião pública que acompanhou de perto o escândalo de adultério (*ibidem*: 323). Mas surpreendentemente – até para os réus, crê o biógrafo – Ana e Camilo foram absolvidos, por falta de provas. Dia 17 saem da prisão e deixam o Porto, passando a residir em Lisboa (*ibidem*: 327).

Nesse ano de 1861 Ana Plácido mostrou desejos de criar um jornal literário – *Esperança* – de modo a consolidar a sua independência económica (Cabral, 1984b: 108-109), como relata Camilo a Barbosa e Silva, a 27 de novembro de 1861. Francisco da Silva Pereira coloca Pinheiro Alves a par das intenções da mulher (Cabral, 1984b: 109). No entanto, o jornal nunca chegou a sair, provavelmente por falta de financiamento.

Chegados ao final do ano de 1861, Francisco da Silva Pereira contacta António Bernardo Ferreira: Ana Plácido passava “dificuldades” (Lima, s.d.: 19-20) não só financeiras mas também de saúde. Pedia que intervissem com urgência, no sentido de lhe providenciarem um convento em Lisboa e, até lá, uma casa ou uma casa de saúde na capital, com a devida licença do marido (*ibidem*). O local escolhido foi o Recolhimento de S. Cristovão, em Lisboa, um estabelecimento bem frequentado, que não obrigava a cumprir rituais religiosos, e que permitia uma maior liberdade às residentes. No entanto, tinha uma política de admissão muito exigente, visto que era apenas permitida a entrada a senhoras recomendadas e devidamente autorizadas pelos maridos (Cabral, 1989: 553). Plácido concordou e dia 5 de março entrou com o filho, na altura com três anos, tendo cabido a Francisco da Silva Pereira a garantia de que as suas roupas e os seus cerca “de uns 500 volumes” de livros fossem entregues atempadamente (Lima, s.d.: 37). Plácido permaneceu no Recolhimento, com o filho e uma criada, até aos finais de julho, princípios de Agosto (Cabral, 1989: 522).

Durante o ano de 1862 Ana Plácido publicou “Às portas da eternidade”<sup>64</sup>. Segue-se a narrativa “A desgraça da riqueza”, I e II<sup>65</sup>, publicada no ano seguinte e incorporada em “O amor!...” que integra *Luz coada por ferros*, também de 1863; a 24 de junho de 1863 publica

<sup>64</sup> A 1 de dezembro de 1862 n’*O futuro*. E não a 15 de julho de 1863 como defende Maria Amélia Campos (2008: 182).

<sup>65</sup> Respetivamente a 15 de fevereiro e a 1 de março de 1863, n’*O Futuro*.

“Raquel, a santa do amor, dias antes da sua morte”<sup>66</sup> (Campos, 2008: 182). Note-se que nesta fase, a partir de 1862, ou seja, nas primeiras publicações após sair da prisão, a autora assume a sua própria identidade – Ana Augusta Plácido.

O segundo filho oficial de Pinheiro Alves – Jorge Camilo Castelo Branco – nasce a 28 de junho de 1863 (Cabral, 1991: 47). Todavia, Camilo, em carta para José Barbosa e Silva, refere-se ao recém-nascido como sendo “o meu Jorge” (Cabral, 1984b: 117). Surpreendentemente, no dia 15 do mês seguinte, Manuel Pinheiro Alves é encontrado sem vida num hotel em Vila Nova de Famalicão, o que perturbou grandemente Camilo. A Alberto Pimentel confidencia, por mais de uma vez, que naquele preciso momento em que Pinheiro Alves terá falecido o escritor encontrava-se numa casa de saúde e “estando a ler recostado no leito, se sentira de repente asfixiado, como se mão invisível e hercúlea quisesse estrangulá-lo” (1923: 333). A partir daquele instante, Camilo crê que começou a sua expiação – um “pungentíssimo sofrimento” (Pinto, 1923: 9) que o acompanhou, dali em diante, durante trinta anos, até ao fim da vida.

Manuel Plácido, com apenas com quatro anos, tornou-se o legítimo herdeiro de Manuel Pinheiro Alves; no entanto, por ser menor de idade, coube à mãe a gestão do seu património; como tal, em 1864, a família decide mudar-se para a Quinta de São Miguel de Ceide (Campos, 2008: 185). Nesse mesmo ano, a família torna-se maior, pois a 15 de setembro nasce o terceiro e derradeiro filho do casal – Nuno Castelo Branco – que será batizado, juntamente com Jorge em janeiro de 1865 (Cabral, 1991: 48), passando Camilo e Ana a serem formalmente os pais (Campos, 2008: 196). Todavia, em Ceide, Ana Plácido vê a sua vida alterar-se radicalmente, passa a ter uma maior preocupação com assuntos domésticos ou relacionados com a maternidade (figura 4) e, em simultâneo, vai prestando auxílio a Camilo nos mais diversos trabalhos intelectuais (Pimentel, 1923: 338).

Em 1865 traduz anonimamente *O mês de Maria da Imaculada Conceição*, do Padre Gratry. Publica também “Aurora”<sup>67</sup>, um drama em quatro atos, n’*O Civilizador*<sup>68</sup>, que acaba por ficar incompleto devido ao fecho do jornal. Note-se, no entanto, que “Aurora” está assinado com as iniciais A.A., tal como nos tempos que antecedem a sua prisão. Por outro lado, na tradução de 1865, a autora não assina e este ato de não assinar indicia, a nosso ver, uma outra característica da identidade de Plácido: a importância que tem, na sua forma de

<sup>66</sup> *Gazeta de Portugal*, n.º181.

<sup>67</sup> Uma adaptação do romance de Mery, *Les damnés de l’Inde*.

<sup>68</sup> De 1 de janeiro a 15 de julho de 1865, do n.º7 ao n.º18.



**Figura 4:** Ana Plácido juntamente com os seus três filhos.

pensar e estar, a dimensão religiosa e espiritual, elemento identitário que a acompanha desde criança e que a liga à tradição.

Uma outra faceta da identidade de Plácido é posta em evidência em 1866, quando Camilo recebe em São Miguel de Ceide a visita de António Feliciano de Castilho, juntamente com o seu filho Eugénio, com Tomás Ribeiro e José Cardoso Vieira de Castro (*ibidem*: 356). A receção de Castilho foi de tal forma festiva que Ana Plácido, a título comemorativo, mandou fazer uma pirâmide em granito com os seguintes ditos: “António Feliciano de Castilho príncipe da lyra portuguesa esteve n’este lugar a 15 de julho de 1866. Mandou erigir Ana Plácido. – Com os seus discípulos Thomaz Ribeiro, Eugenio de Castilho, J. C. Vieira de Castro, C. C. Branco” (*ibidem*: 357)<sup>69</sup>.

Neste mesmo ano Ana Plácido publica no semanário de recreio literário *A Esperança*: “A uns anos” (poesia) e “Álbum” (prosa) que assina com A. A. Plácido, apresentando um registo mais lírico, em harmonia com o mundo natural, mas mantendo uma vertente dramática e sentimental.

Em 1868, Camilo assume a direção da *Gazeta Literária do Porto*, onde a escritora passa a escrever sob o pseudónimo de Gastão Vidal de Negreiros – Gastão, claramente um nome de influência francesa e Vidal de Negreiros, possivelmente uma homenagem ao célebre soldado brasileiro, filho de pais portugueses, André Vidal de Negreiros, lembrado como herói do século XVII, pela coragem e arte reveladas durante o combate e expulsão dos holandeses de Pernambuco<sup>70</sup> (Silva, 2006: 161-162). Sob este pseudónimo publicou na *Gazeta Literária do Porto*: três cartas ao diretor; um romance inacabado, “Regina” (devido ao *terminus* da revista); e três artigos de crítica literária: “Quadros cambiantes” (de Cândido Figueiredo), “Sons que passam” (de Tomás Ribeiro) e “Vozes sem eco” (de Guerra Junqueiro).

A admiração de Plácido e Camilo por mulheres “celebradas e esquisitas” remontará a época bastante anterior à publicação de *Cenas inocentes da comédia humana* (1863), como se

---

<sup>69</sup> Castilho foi o grande mentor da segunda geração romântica, embora continuasse ligado ao arcadismo. Foi conhecido como “arcade póstumo” e traduziu também textos de poetas clássicos como Píndaro ou Virgílio. Com o afastamento de Almeida Garrett e de Alexandre Herculano do espaço público, a sua influência como patrono aumenta. Por estes motivos e também por incentivar o trabalho de escritores como João de Lemos e Tomás Ribeiro (Reis e Pires, 1999: 282), entre outros, acaba por impulsionar de especial forma o ultrarromantismo. Ana Plácido tinha uma forte admiração por este mentor, como o comprova a forma efusiva com que se lhe refere em *Luz coada por ferros*: como um vulto grandioso (1995 [1863]: 86). Recorde-se que no decorrer da *Questão Coimbrã*, que se iniciou em 1865, o próprio Camilo veio em defesa de Castilho (Saraiva, 1996: 123). Cf. *infra* págs. 67-68.

<sup>70</sup> Foi, posteriormente, nomeado governador e capitão-geral do estado do Maranhão e Grão-Pará, e mais tarde governador da capitania de Pernambuco. Vide Chagas, 1881.

pode confirmar através de uma carta endereçada por Camilo a Gastão, publicada nessa mesma gazeta. Terá sido em 1848 ou 1849 ou numa data aproximada, visto que Camilo por mais do que uma vez se revelou pouco rigoroso em datas, como já foi visto:

[Uma] donosíssima geração de mulheres alumiou o sol de há vinte anos! (...) Não queiras ver os nossos contemporâneos, Gastão; mas as nossas contemporâneas. Essas então não as queiras vêr de modo nenhum, se ainda te comprazes de repovoar as tuas fantasias com as figurações de Laura, de Margarida, de Ophelia, de Leonor, de Hemma, de Cecília (...) Não eram três dúzias as mulheres que te amaram no ano económico de 1848 a 1849? (1868: 5-6).

Por outro lado, o tom jocoso e provocatório utilizado publicamente pelo escritor, evidencia já a existência de uma certa degradação na relação de ambos, visto que Camilo se dirige claramente a Plácido e não ao pseudónimo, pois, tal como o próprio indica, quando se conheceram “não se chamava Gastão” (*ibidem*: 5).

Em relação à crítica que a escritora faz à obra do poeta ultrarromântico, Tomás Ribeiro, a “Sons que passam”, sobressaem os aspetos que a autora valoriza em literatura, nomeadamente: “a naturalidade da expressão! (...) [a] espontaneidade, elegancia na forma, e delicadeza no sentir. Estes são os predicados indispensaveis para prender o leitor” (Negreiros, 1868: 39-40).

Em suma, estas várias críticas mostram em Ana Plácido uma leitora atenta à dimensão estética, à elegância formal, e a um certo requinte do gosto apurado na e pela leitura.

Após dois anos de interregno, Ana Plácido volta a publicar, mas desta vez sob outro pseudónimo. É em 1871 que, a escritora lança o seu segundo livro, o romance *Herança de lágrimas*, com o nome de Lopo de Sousa. No interior, porém, coloca uma fotografia sua, devidamente identificada: “D. Anna Augusta Plácido Authora deste livro” (1995 [1871]: 1). É possível que o pseudónimo tenha sido inspirado na figura de D. Lopo de Sousa (1359-1417), pois, tal como o pseudónimo anterior, remete para uma figura ligada à identidade nacional<sup>71</sup>.

Sob o mesmo pseudónimo publica, em 1873, “A promessa”, narrativa de teor confessionalista, ainda que ficcionada, onde presta homenagem a Vieira de Castro. No mesmo ano auxilia Camilo com a tradução do *Dicionário universal de educação e ensino*, de Émile

---

<sup>71</sup> D. Lopo de Sousa foi o último mestre da ordem de Cristo e, apesar de ser sobrinho de D. Leonor Teles, aliou-se ao Mestre de Avis para defender o reino das pretensões de D. João de Castela. Vide Chagas, 1883.

Mathieu Campagne (Pimentel, 1923: 343), embora o seu nome não tenha sido referido. Em 1874, traduz *Como as mulheres se perdem* e *Vergonha que mata*, ambos de Amédée Achard. Em 1875 *Aprender na desgraça alheia*, de Benjamin Constant e em 1876 *Feitiços da mulher feia*, de Vítor Cherbuliez.

A 17 de setembro de 1877 Manuel Plácido perde a vida (Pimentel, 1923: 333) e, nesse mesmo ano, Ana Plácido (figura 5) abandona a utilização de pseudónimos e passa, de forma anónima, a traduzir obras de cariz religioso. Entre elas, *Pio IX*, de Villefranche, *A vida futura*, do padre Lescoeur (1877) e *O Papa e a liberdade*, do padre Constant (1878).

O rei D. Luís, a 18 de junho de 1885, agracia Camilo com o título de Visconde de Correia de Botelho<sup>72</sup> pelo “seu distinto merecimento literário” (*apud* Branco, 1916: 13), o que, de acordo com explicação dada por Ana Plácido a Manoel d’Ascensão Espinho, “Camillo aceitou porq diz que quer cazar comigo e deixar-me Viscondessa” (Branco, 1916: 13). No entanto, na opinião de Aníbal Pinto de Castro a atribuição deste título a Plácido serviria essencialmente para a proteger depois da morte do escritor:

dar à amante estremeçada a respeitabilidade devida à ‘Senhora Viscondessa’, numa reparação que, de tão tardia, já pouco significava e apenas representava uma satisfação às conveniências do mundo ou ao bem-querer de alguns amigos fiéis (...), que, sentindo talvez próximo o baquear do gigante, a queriam acautelar do escarninho motejo que não deixaria de a perseguir tão depressa lhe faltasse o amparo de uma presença que, mesmo quando não respeitada, era visivelmente temida (Castro, 1995: 12).

Mas não é de rejeitar nesta aceitação a hipótese da proteção financeira que a família passaria a usufruir após a morte do titular, como aliás veio a acontecer, e como Camilo pretendia (Cabral, 1989: 118-119).

A 9 de março de 1888 concretiza-se o casamento, passando Plácido a ser Viscondessa, ainda que, na prática, fosse governanta, doméstica, enfermeira e assistente. Camilo atormentado pela perda de visão tinha consultado vários médicos reputados, mas a cegueira agravava-se de dia para dia. De acordo com Plácido a vida era para ele uma: “solidão, sem escrita nem leitura é impossível p<sup>a</sup> aquelle espirito irrequieto” (Branco, 1916: 13). De 1888 a

---

<sup>72</sup> Correia de Botelho, nome pertencente ao avô paterno de Camilo, Domingos José Correia de Botelho, devido ao facto do escritor ser filho de mãe incógnita (Cabral, 1989: 115).



**Figura 5:** Ana Plácido.

1890 a vida foi para o escritor uma “agonia”. No final de maio de 1890 Camilo suicidou-se. Ana Plácido prossegue com a sua vida, dedicando-se à família até falecer, a 20 de setembro de 1895.

Apesar de toda a polémica que este amor suscitou no tempo, subsistem em frente à Cadeia da Relação do Porto duas estátuas que prestam homenagem à ousadia e coragem com que o casal soube enfrentar todos os dissabores e desconfortos de uma união considerada criminosa, mas que é, hoje, um marco da luta pelos direitos individuais, particularmente os femininos.

### Capítulo III: *Luz coada por ferros e Herança de lágrimas*

#### 1. A importância dos paratextos

Conhecida a biografia de Ana Plácido, encontramos-nos, agora, habilitados a reconhecer a informação referente aos códigos *autobiográficos*. Neste terceiro capítulo pretendemos analisar *Luz coada por ferros e Herança de lágrimas*, começando por uma visão genérica de cada uma, a nível estrutural, semiótico, estilístico e retórico, e, seguidamente, será concretizada a análise comparativa, para averiguar a existência ou não do modelo inspirado em Frankl.

As duas obras estão integradas no âmbito da literatura portuguesa feminina, já com antecessoras ilustres e amplamente conhecidas – marquesa de Alorna e Catarina de Balsemão. No entanto, Ana Plácido vai um pouco mais longe ao apostar decisivamente num género mais moderno – a narrativa ficcionada –, um pouco à semelhança de Camilo com a sua *revolução camiliana* (Baptista, 1993: 153), e claramente em conformidade com a tendência dominante do Romantismo europeu. É de salientar que essa produção está longe de corresponder, em variedade e rigor de processos, à qualidade não só da novela camiliana, como da obra de outros seus contemporâneos, quer no que respeita à caracterização de personagens, quer à arte narrativa, frequentemente truncada por ruturas inesperadas ou mal preparadas. Mas não é esse aspeto, propriamente técnico, que nos importa aqui analisar, e sim a riqueza e a novidade que a leitura de Plácido pode ainda proporcionar ao leitor de hoje nas várias dimensões pessoais, psicológicas e contextuais que estão na origem da obra.

*Luz coada por ferros e Herança de lágrimas* inserem-se no Ultrarromantismo português, encontrando-se por esse motivo associadas à *segunda geração romântica*. Em linhas gerais, a narrativa placidiana é caracterizada por uma acentuada hibridiz genológica e

por conter um discurso de pendor confessional, individualista, fortemente ideológico e sentimental, onde prevalece o desregramento ou a desmesura emocional. Basicamente, o legado de Plácido cinge-se a um só tema – o amor, ou mais especificamente, a paixão que leva a mulher a perder-se. Um amor de certa forma paradoxal que, apesar de enfatizado e valorizado, por ser genuíno, se revela quase sempre nefasto, trágico e fatal (claramente em sintonia com a etimologia do termo *paixão*, enquanto sinónimo de sofrimento, à imagem da via *crucis*, e com o lado meditativo da obra de Plácido – onde se revelam os estados de alma de um *eu lírico*). Na sua escrita prolonga-se um tom lamartiniano, sentimental, melancólico e pessimista, onde se põem em causa dinâmicas sociais e nacionais relacionadas com a família burguesa, com o casamento, com a inclusão da mulher no mercado de trabalho.

Neste legado literário, mais importante do que o tema é a mensagem, e mais importante do que cada uma das histórias é a filosofia que as norteia. Subjacente a cada narrativa e a cada texto encontra-se um discurso uno e coerente, cujo ponto de partida está claramente associado à autora e o seu conteúdo, intrinsecamente ligado a uma pergunta específica, a que se vai dar resposta e que se reduz simplesmente a – o que teria Ana Plácido a dizer sobre a paixão?

Se atentarmos na informação paratextual dos seus dois livros, prontamente verificamos que a identidade de Plácido em caso algum é descurada. Em *Luz coada por ferros*, a escritora assina a obra com o próprio nome – Ana Augusta Plácido – incluindo uma fotografia sua (figura 6 – Plácido, 1995 [1863]: II). No segundo, em *Herança de lágrimas*, a preocupação de destacar a autoria torna-se um pouco mais flagrante, visto que a escritora adota um pseudónimo masculino – Lopo de Sousa. Porém, e não sem causar estranheza, no início da obra surge uma fotografia sua, junto à qual consta, não apenas o seu nome – “D. Anna Augusta Plácido” – como a indicação de que se trata da “authora deste livro” (figura 7 – Plácido, 1995 [1871]: 1), não restando, deste modo, margem para dúvidas sobre a sua autoria.

A intenção de associar a autora às narrativas é clara, independentemente desta decisão poder ter sido mais editorial do que autoral, e cumpre um propósito: credibilizar o texto, ou melhor, atribuir-lhe uma “credibilização preliminar” (Lausberg, 1967: 89). Tendo em conta que o que está em causa é um discurso “partidário”, a “credibilidade”, ou seja, a aceitação do discurso depende da opinião do leitor, a quem incumbe a tarefa de ajuizar se a narrativa apresentada é *verosímil*: “o que não corresponde necessariamente ao que foi (pois não pertence à história), nem ao que deve ser (nem à ciência), mas simplesmente àquilo que o



**Figura 6:** Figura identificativa da autora de *Luz coada por ferros*.



**Figura 7:** Figura identificativa da autora de *Herança de lágrimas*.

público julga possível e que pode ser totalmente diferente do real histórico” (Barthes, 1966: 14).

Havendo verosimilhança, assente num *pacto de autobiográfico* explícito ou implícito, para que a mensagem veiculada pela obra seja recebida, torna-se imprescindível que o leitor pondere se está na presença de um texto que recorre à literariedade para, num plano segundo, expor uma dada realidade – essa sim histórica, tal como Frankl e muitos outros o fizeram, tendo para o efeito recorrido aos espaços textual e paratextual.

A opção de associar o discurso ao enunciador é, em si, uma estratégia retórica. Recorde-se que em Portugal, no século XVIII, esta arte conhece uma divulgação teórica sem precedentes. Para além de ter sido de ensino obrigatório nas escolas, era associada à didática, à atitude literária, ao gosto estilístico, ao gosto profano e ao sagrado (Fernandes, 1967: 25). A própria marquesa de Alorna traduziu o *Ensaio sobre a crítica*, de Pope, e Filinto Elísio o *Tratado do sublime*<sup>73</sup> (*ibidem*: 30). Será apenas em 1868 que a retórica é excluída do “estudo liceal” (*ibidem*: 31), ainda que permaneça adstrita ao estudo da gramática e do texto literário, havendo por este motivo uma forte probabilidade de alguns conhecimentos básicos terem feito parte da escolaridade de Ana Plácido. Uma hipótese que parece confirmar-se logo na introdução do primeiro conto, do primeiro livro (“Adelina”), que o seu narrador designa de “exórdio” (Plácido, 1995 [1863]: 2). De facto, em congruência com a teoria, este introito inicial revela a capacidade de “atrair a atenção, a boa aceitação e a benevolência do juiz [leitor] para a causa partidária defendida no discurso” (Lausberg, 1967: 92). O que nos leva a ponderar acerca do enraizamento que esta arte poderá ter nas obras em estudo. Na prática, o que está em causa é uma dimensão segunda, conotativa – retórica: “um sistema mais ou menos bem elaborado de formas de pensamento e de linguagem, as quais podem servir à finalidade de quem discursa para obter, em determinada situação, o efeito que pretende” (*ibidem*: 75).

Ora, parece-nos claro que a partir do momento em que, no paratexto, é atribuída a Ana Plácido a autoria de ambas as obras, a sua leitura se altera em termos de significação, pois o leitor que estiver familiarizado com a vida da escritora tem necessariamente tendência para associar conteúdos e aspetos literários a elementos de cariz informativo, relacionados com uma vertente histórica que é social, cultural e económica. Ainda assim, é de realçar que apesar

---

<sup>73</sup> Por intermédio da tradução de Boileau (Fernandes, 1967: 30, 56).

de ter sido atribuída a Ana Plácido alguma credibilidade “preliminar”, esta não é garantia de que o mesmo se verifique findo o discurso.

Outra informação pertinente, em termos de receção, é acrescentada novamente em paratexto. De igual modo, em *Luz coada por ferros*, agora na dedicatória que Ana Plácido escreve em homenagem à sua irmã Maria José, numa espécie de diálogo a uma só voz (e que não se confunde com um monólogo), a autora tece confidências acerca das circunstâncias em que a obra fora produzida, acabando por declarar que – “grande parte destes escriptos nasceram [sic] na calamitosa época do cárcere” (Plácido, 1995 [1863]: V). Uma informação de cariz biográfico e historicista, que vai igualmente ter a capacidade de condicionar a leitura (e não só para quem conhece a escritora). Por um lado, reforça-se uma imagem icónica que associa a identidade de Plácido à sua estadia na prisão, por amor; por outro lado, fica a ideia de que a obra poderá conter algum valor testemunhal (como se confirma em “Meditações”), de acordo com a informação que estava já veiculada no próprio título, onde se alude à experiência vivida no cárcere – *Luz coada por ferros*. Neste aspeto, Plácido ganha: ao fazer a ponte entre a realidade e a ficção, legitima o seu discurso, pois coloca o pragmatismo e a experiência de vida a seu favor e, conseqüentemente, a favor da obra, que adquirirá autenticidade, uma característica apreciada pelos românticos. Assim, enquanto a autora adquire credibilidade, a obra acumula valor.

Um último dado, também significativo em termos de receção, está relacionado com a “Introdução” do mesmo livro. Neste paratexto, o jornalista e escritor Júlio César Machado acaba por confirmar que a obra tem um pendor testemunhal, e de tal ordem, que se torna possível vislumbrar Ana Plácido nos “enredos (...) nas idéas, nas considerações, [ou] nas frases de analyse” (*ibidem*: XIII).

É, portanto, fora do texto e de forma fragmentada, um pouco à imagem de um puzzle, que em *Luz coada por ferros* se dá a conhecer o *pacto autobiográfico*. Primeiro, por se associar a imagem e o nome da escritora à obra, depois, por se frisar que o livro fora escrito na prisão e, por último, por garantir-se que esse mesmo conteúdo é parcialmente de cariz *autobiográfico*. Por todos estes motivos torna-se explícito que, no primeiro livro de Ana Plácido, o discurso é da sua autoria, que o conteúdo se encontra relacionado com a história da sua vida e que esta inclui a passagem pelo cárcere. Está-se portanto aparentemente perante um *pacto autobiográfico*.

Em relação a *Herança de lágrimas*, uma obra publicada posteriormente, em 1871 sob o pseudónimo de Lopo de Sousa, como vimos<sup>74</sup>, fica igualmente claro que se trata de um livro da autoria da escritora. No entanto, dado que o legado de Plácido prima por algumas particularidades, entre as quais se destaca a unidade – não só entre os diferentes textos e contos que constituem a primeira obra, mas entre ambas –, iremos tratar cada livro separadamente, por ordem de publicação, pois, como veremos, é a partir do primeiro que temos acesso a uma filosofia da autora. Em causa está um discurso confessional e subjetivo que em *Herança de lágrimas* sofre algumas alterações, que referiremos na devida altura. Em ambas as obras, contudo, estamos perante uma imagem ultrarromântica, interior e exterior, sobre o que significava amar perdidamente, em Portugal, no século XIX.

## 2. *Luz coada por ferros*

Em termos formais, *Luz coada por ferros* é uma antologia composta por cinco contos e nove textos, de onde se destacam sete meditações. A obra é caracterizada por uma forte hibridiz genológica, uma tendência acentuadamente romântica, que se irá refletir ao nível da estrutura externa e na forma como a mensagem de Plácido emerge a partir de um todo. Liberdade é, sem dúvida, uma das palavras-chave desta produção literária.

De modo a simplificar a análise textual de uma obra que apresenta alguma complexidade em termos estruturais, optámos por dividi-la em quatro blocos. Todavia, com isto não pretendemos impor uma segmentação específica, até porque sabemos não ser a única possível, como pretendemos mostrar posteriormente. O primeiro bloco será assim constituído por “Adelina”, um conto que faz a introdução à história e vai dar a conhecer o grande tema da antologia – o amor de perdição para a mulher burguesa. O segundo bloco compreende sete meditações assinadas por A.A., ou seja, Ana Plácido; constitui um grupo à parte, claramente num registo confessional. O terceiro engloba uma série de quatro contos e um texto; e o último corresponde a “Ás portas da eternidade”, um texto que, devido às suas particularidades, fecha a obra.

### 2.1. Bloco I: “Adelina”

A narrativa de *Luz coada por ferros* tem início com “Adelina” – um conto que funciona como um mote. A realçar esta característica está, justamente, a epígrafe, onde se dá

---

<sup>74</sup> Vide supra pág. 46.

voz a Balzac<sup>75</sup> que declara: “Les femmes voient tout ou ne voient rien, selon leur disposition d’âme; l’amour est leur seule lumière” (Plácido, 1995 [1863]: 2). Na narrativa placidiana a epígrafe tem, como era comum naquela época, uma função pedagogizante e lírica (Coelho, 2001: 409), e a ele, simultaneamente, cabe informar e sintetizar a história que se segue. É através deste paratexto que são fornecidos os indícios de que, não só o conto, mas a narrativa placidiana em geral (como iremos demonstrar mais à frente), terá uma tipologia de ação – a ação é amar – e também de personagem, em que a protagonista é – a mulher – não uma mulher qualquer, mas como Plácido nos apresenta Adelina: bela, rica, ativa, viril, detentora de “uma vontade forte de mais, uma altivez” (Plácido, 1995 [1863]: 4), de uma educação cuidada (*ibidem*: 8), com um “coração virgem”, “uma candura angélica, a par da nobreza e da dignidade que aformoseava”-a (*ibidem*: 16). Aqui se evidenciam já algumas características ultrarromânticas, como o apreço pela mulher angélica e pelo idealismo cândido (Reis e Pires, 1999: 282).

A primeira parte do conto, distinta do desenrolar da ação, funciona, como vimos, como um *exórdio*. Aí o narrador chama a atenção para a temática do conto e da obra, e será num tom irónico que vai dar a conhecer o local onde se vai passar a ação: no Porto, “o éden onde mais infloram os amores angélicos, cândidos, e infantis” (Plácido, 1995 [1863]: 1) e onde, se houver pecadora, “ai d’ella! Por que as pedradas chovem-lhe compactas” (*ibidem*: 1). O recurso a uma *hipérbole irónica*, a um exagero provocante que faz “a crítica ao partido contrário” (Lausberg, 1967: 159) chama-nos a atenção para o contexto – para uma cidade bem conhecida da escritora que, como se pode confirmar através da sua biografia, nasceu no Porto, casou no Porto e nessa mesma cidade foi presa<sup>76</sup>. No entanto, importa que tenhamos em conta que a cidade adquire uma feição simbólica, representa coletivamente uma determinada mentalidade, associada à população daquela zona e também daquele tempo.

Mas a cidade do Porto não é apenas o local onde se desenrola a ação em “Adelina”. As sete meditações, o conto “Recordação” e “Impressões indeléveis” passam-se igualmente na Cidade Invicta, ou muito próximo dela, tal como se verifica nas duas últimas narrativas. Assim sendo, a frequência com que este espaço é representado acaba por enfatizá-lo e de tal modo, que se impõe como um elemento que influi na tipologia da obra. Verificamos, pois,

---

<sup>75</sup> Honoré de Balzac era naquele tempo não só um dos grandes escritores com grande nomeada em França, mas também conhecido em Portugal pela sua abundante produção literária. Camilo cita-o frequentemente.

<sup>76</sup> Cf. *supra* págs. 21 e 23.

afinidades com o romance de espaço (o Porto), de ação (amar) e de personagem (a mulher burguesa).

Ainda no *exórdio* de “Adelina”, o narratário depara-se com um “narrador-cicerone” (Silva, 2018: 745) que o coloca desde logo no local da ação: “Estamos pois na cidade da virgem” (Plácido, 1995 [1863]: 1), adianta. “Nós”, é aqui o narrador e as suas “galantes patricias, investigadoras conscienciosas da moralidade das vidas e da moralidade dos romances” (*ibidem*: 2). Como podemos constatar, narrador e narratário são desde logo constituídos como actantes, no sentido atribuído por Greimas, um pouco à semelhança de uma personagem (*apud* Silva, 2018: 687-689).

A este propósito, importa realçar três notas significativas. A primeira é que, tendo em conta que as narratárias são “patricias” do narrador, ficamos a saber que são conterrâneos, portanto o narrador, muito provavelmente, é natural do Porto. Quanto ao género encontramos mais à frente, a confirmação de se tratar de um elemento feminino dado que se refere a “nós as mulheres” (Plácido, 1995 [1863]: 39). Quanto à ciência, é perceptível, que se trata de uma narradora onisciente, com acesso ao pensamento dos personagens. Exemplo disso é a reflexão interior de Fernando após embater com o seu amigo Luiz enquanto este corria para ir ter com Adelina: “Fernando scismava: ‘Para onde irá elle?!’” (*ibidem*: 6).

A segunda, é que existe uma proximidade entre narradora e narratárias, indiciada pelo uso de pronomes pessoais na primeira pessoa do plural (Barthes, 1973: 39), de que é exemplo a situação em que a narradora, ao observar as narratárias, “franzindo o sobreceño às ironias do exórdio”, prontamente lhes sugere: “Vamos, porém, ao conto” (Plácido, 1995 [1863]: 2).

A terceira é referente ao tom testemunhal, certificado pelo recurso a verbos no tempo presente e que alude a uma certa proximidade entre a narradora e as narratárias, ao proporcionar um registo mais semelhante ao da fala (Barthes, 1973: 37-39). Como se observa, “Estamos pois na cidade da Virgem (...) É nesta divina padroeira que as mães descansam o cuidado de guardar intactos d’um desejo, ou pensamento equivoco, os corações virginaes das filhas” (Plácido, 1995 [1863]: 1-2).

Na prática, do mesmo modo que a narradora ironizou a propósito do espaço social da ação, vai fechar o *exórdio* aludindo ao falso pudor das “leitoras”. Em causa estão, na verdade, duas mentalidades: uma associada ao Porto, mais conservadora e mais ligada ao catolicismo; outra associada a Lisboa, mais moderna e na vanguarda das ideias emancipatórias do

Romantismo. Enquanto oponente simbólica, Lisboa é, nesta introdução, posta ao nível das cidades principais, a par de “todas as capitães dos grandes reinos” mas, onde lavra “uma peste maléfica” (*ibidem*: 1). Um confronto irónico que reflete a tensão entre duas mentalidades, claramente em choque nesta narrativa que é também de costumes.

Sobressai desde logo, no *exórdio* uma linguagem densa de cariz marcadamente católico. São frequentes termos como “eden”, “peccadora” ou “peste maléfica”, entre outros, e surgem referências a figuras bíblicas como “Jesus” e a “Virgem” (*ibidem*: 1). Torna-se assim, desde logo, clara a presença de uma cultura católica, enquanto força motriz da narrativa, e igualmente envolta em ironia.

Em termos de conteúdo, “Adelina” é um conto passional e de ação, que conta a história da filha de um coronel, um homem que “não poupou cuidados nem meios para lhe proporcionar uma educação brilhante” (*ibidem*: 8). Caracterizada por uma infância angelical e uma juventude repleta de “crenças e ilusões formosas” (*ibidem*: 11), depara-se-lhe aos dezoito anos a orfandade. Torna-se dona de uma fortuna mas, sentindo-se só, decide entrar em contacto com uma tia, D. Suzana, com quem acaba por desenvolver uma relação de amizade. A tia, no entanto, sente em relação à jovem um mau presságio no tocante a paixões e comunica-o à sobrinha. Todavia, as boas intenções de D. Suzana não impedem a jovem de se apaixonar por Luiz de Albuquerque, com quem decide casar por amor. Só que o noivo estava mais interessado na riqueza que iria passar a ser sua e, ao fim de seis meses, o mundo de Adelina desaba. Percebe que o marido não só não a ama, como se relacionava, publicamente e sem recato, com outras mulheres. Ao invés de aceitar a situação, como era hábito no seu tempo, a jovem esposa decide conversar com o cônjuge e expressar-lhe o seu descontentamento. Primeiro, Luiz aparenta um ar de enfado, tratando-a com um certo desdém e, posteriormente, opta mesmo pelo trato “rude e insolente” (*ibidem*: 29). Adelina, numa fase inicial, torna-se próxima de um amigo do marido, Henrique, e, de seguida, estando ambos conscientes de que havia um amor mútuo, decidem afastar-se. Entretanto, Fernando, um outro amigo de Luiz, declara-se à jovem e esta acaba por se apaixonar. Todavia Fernando, ao deparar-se com a possibilidade de receber uma avultada fortuna caso casasse com uma jovem, entre o amor e a fortuna, opta pela fortuna. Cansada de sofrer, Adelina abandona o marido e rumo para Lisboa, onde passa a usar outro nome, optando por ir viver para o convento onde fora educada, e onde proibiu “que lhe falassem do passado, e do mundo que ella odiava” (*ibidem*: 59).

“Adelina” dá-nos, assim, a conhecer o grande tema da antologia, o perfil da protagonista, a função da epígrafe, as características do narrador e do narratário, as dinâmicas do espaço e as grandes forças motrizes: a religião e a literatura. O bloco seguinte trará um novo elemento: Ana Plácido como protagonista.

## 2.2. Bloco II: “Meditações”

O segundo bloco de *Luz coada por ferros* corresponde a “Meditações”, um conjunto de narrativas com sete textos de pendor confessional com duas singularidades que importa relevar. A primeira é que, apesar de estarmos perante um monólogo interior e de a este estar associado, por norma, um discurso caótico, desordenado, um pouco à imagem da “confusão labiríntica da alma humana” (Silva, 2018: 735), “Meditações” tem um fio condutor que permite ler nas entrelinhas uma história contada na primeira pessoa.

Consequentemente, é de forma híbrida que se conta a história de uma mulher votada à desgraça, cujo grande objetivo na vida era amar. Uma portuense privilegiada, que ao longo da vida se depara com uma existência dramática, intensa, repleta de altos e baixos, mas que, a partir do momento em que atinge o auge da felicidade, se vê arrastada para a ignomínia de onde não sai mais. O seu maior erro? Apaixonar-se e ter ousado viver esse amor que culminará com a sua prisão, de onde não sai.

Esta história não é, portanto, composta por uma narrativa no sentido tradicional do termo. Encontra-se fragmentada e repartida, não cronologicamente, ao longo dos sete textos. É, portanto, ao leitor que incumbe a tarefa de juntar as peças, já que é a partir da reflexão levada a cabo pela protagonista que a ação avança. Agora, à medida que a personagem principal vai retratando o período que está a viver, vai sentindo também, com frequência, a necessidade de evocar momentos do passado, imprescindíveis para compreender a situação em que se encontra. Deste modo, estabelecem-se analepses ambíguas à sobreposição de tempos – um tempo presente que avança e um tempo passado que o justifica – compondo, deste modo, peça a peça, uma intriga que, na prática, nos conta uma história com princípio, meio e fim.

Como podemos ter a certeza que se trata da história de Ana Plácido? A resposta a esta questão é precisamente o cerne da segunda singularidade. A “Meditação 1” tem como função primordial a identificação da protagonista. É a partir da nota de rodapé associada ao título “Meditações”, inscrito no topo da primeira página de “I” (Plácido, 1995 [1863]: 61), que a

personagem principal vai ser apresentada. Neste paratexto, que pragmaticamente funciona como uma introdução à história, à semelhança de um *exórdio*, a personagem é apresentada como a autora, sendo identificada pelas iniciais de seu nome. Trata-se da “ex.<sup>ma</sup> sr.<sup>a</sup> D. A. A” (*ibidem*: 62). Literariamente, está-se perante uma *suposta veracidade* que, de acordo com Jacinto do Prado Coelho, é uma técnica característica em Camilo e que serve essencialmente para dar a entender que a história narrada é uma “história acontecida”, mesmo que não o seja (2001: 390). Neste caso, cumpre o mesmo propósito. Só que, a “Meditação 1” é, de facto, um documento particularmente importante, pois corresponde à primeira grande publicação da escritora, intitulada “Meditações”, divulgada a 30 de novembro de 1859 n’*O Ateneu*<sup>77</sup> e assinada sob as iniciais de A.A. Se a personagem principal é quem originalmente redigiu a meditação “1”, então só pode ser Ana Plácido.

Todavia, a caracterização da personagem não finda aqui. Adianta-se também que a protagonista se encontra desde “há quatro mezes presa n’um antro da relação do Porto” (Plácido, 1995 [1863]: 62), que é mãe de um filho (*ibidem*: 61) sendo descrita como: “Uma gentil senhora da nossa terra, ninguém diria que a natureza se esmerara em dotá-la com os primores da beleza, e os mais raros dons do espírito, feminino na suavidade dos prantos, mas varonil no arrojo dos pensamentos” (*ibidem*).

Ora, a informação avançada acerca das suas características físicas, intelectuais, morais é também muito próxima da que nos chega aos dias de hoje pela voz de Alberto Pimentel que confirma que, na altura em que foi presa, Plácido tinha um filho, foi encarcerada na cadeia da Relação do Porto, era natural dessa mesma cidade (1923: 248, 249, 262), etc. Porém, a nota de rodapé acrescenta a informação de que se tratava de um novo “talento” literário (Plácido, 1995 [1863]: 61), uma *poeta maldita*, perseguida pelo infortúnio que lhe fez nascer o dom da escrita (*ibidem*: 61-62). Neste ponto sobressai um aspeto curioso: é que, enquanto o texto da “Meditação 1” corresponde integralmente ao de “Meditações”, já a nota de rodapé original, escrita pelo editor Vieira de Castro (1859: 36-38), é distinta da que surge em *Luz coada por ferros*.

Ana Plácido terá retocado a nota, no sentido de apresentar um conjunto de meditações como trabalho totalmente elaborado na prisão. Apenas aqui a autora é apresentada como um

---

<sup>77</sup> Vide supra págs. 36-37.

grande talento e beneficiada por uma voz que, dada a associação com o texto original, pode ser interpretada como sendo a de um editor, posto que nada é dito em sentido contrário<sup>78</sup>.

Por outro lado, e tendo em conta que, de acordo com esse mesmo paratexto, A.A. se encontra na prisão, existe uma discrepância de um ano entre a altura efetiva da prisão (junho de 1860) e o tempo diegético referente à nota de rodapé (junho de 1859) que, ao ser associada à data da publicação, coloca Ana Plácido em 6 de junho de 1859 a dar entrada no cárcere, e não a 6 de junho de 1860, data em que realmente fora presa. Deste modo, a autora procura associar uma matriz *autobiográfica* a uma base documental muito próxima da *suposta realidade* e, a partir desta, recorre à ficção como meio para veicular ideias pontuais. Ficção essa que revela, desde já, um lado egótico, patente na forma como a escritora se autovaloriza.

Apesar de ser flagrante a associação entre a identidade de Ana Plácido e A.A., – a autora e protagonista de “Meditações” –, Júlio César Machado, antevendo, numa perspetiva síncrona, que tal situação suscitasse alguma incredulidade, vai reforçar essa mesma ideia na “Introdução” da obra. Pelo que insiste que se trata da mesma pessoa, reafirmando, com alguma ironia, que a “auctora de *Luz coada por ferros* (...) [é] quem escreve sozinha os artigos que a *Revista Contemporânea* tem ufanamente publicado com as iniciaes de A.A.” (1995 [1863]: VIII). Fica igualmente visível a ligação *autor-narrador-personagem* (Lejeune, 1975: 26). Nesta fase é então possível assegurar que a autora é Ana Plácido, que assume também a condição de narradora e protagonista.

### 2.2.1. O casamento por conveniência – Episódio um

É precisamente a partir do espaço da sua cela, onde escreve Ana Plácido, que se irá desenrolar o fio narrativo de “Meditações”. A ação começa *in medias res*, uma técnica da tradição épica greco-latina mantida em uso durante o Romantismo português, de cariz particularmente neoclássico. Ao fim de quatro meses de prisão, Ana Plácido passa por uma crise de culpa, reconhecendo que tinha perdido tudo, de que era uma “louca” (Plácido, 1995 [1863]: 87) aos olhos da sociedade e que fora votada à miséria e ao abandono (*ibidem*: 74, 112). Esse estado de espírito leva-a a experienciar um enorme *sofrimento*, a que se juntam sentimentos contraditórios, uma vez que já há muito que se sentia vítima da sociedade.

---

<sup>78</sup> A nota original de Vieira de Castro indica: “São d’uma senhora as paginas antes-escriptas. D’uma martyr fôra melhor dizer (...) Em todas essas linhas não ha uma palavra de excepção, que não seja uma síntese de provada agonia (...) Notas, umas tristes, desesperadas outras, de lyra que só aprendeu a chorar (...) Há tristeza, muita tristeza n’aquillo tudo” (1859: 36-37).

É neste ponto que, num tom confidente, partilha o primeiro episódio da sua vida. Plácido, que até aos quinze anos tivera uma infância angélica e paradisíaca (Plácido, 1995 [1863]: 62), vê o seu término quando o pai lhe sugere que se case, apontando-lhe um noivo. Em termos de discurso, a autora assinala esta rutura com uma subtileza técnica. Ao redirecionar a voz da narrativa, partindo da primeira pessoa do plural, de um registo mais coletivo, para a segunda do singular, coloca o leitor sozinho no lugar da vítima – recorde-se que “Meditação 1” não tem apenas como narratário as “galantes patricias” (*ibidem*: 2), mas também os leitores d’*O Ateneu* e os leitores em geral:

Aos quinze annos, ha o acordar d’um sonho angelico. Buscam os nossos olhos avidos a luz que os enfeitiça; rico d’opulencia desabrocha o coração, e em si recolhe máximas do bem que custam annos a destruir. N’essa idade feliz, trespassam-te a um homem repulsivo, quando mal conheces a magnitude do sacrificio e o valor da mercancia (Plácido, 1995 [1863]: 62-63).

Desta forma, o discurso acaba por proporcionar uma maior proximidade, pelo seu efeito empático, mas causa também uma certa estranheza, visto que o termo “trespassar”, como observou Conceição Flores, “chama a atenção, pois, de uso comum na linguagem comercial, designa a venda de um comércio; por outro lado, trespassar significa também penetrar” (2015: 30).

Tendo constituído família com um homem que lhe gerava repulsa, a jovem sente-se dececionada com a sociedade e com o próprio pai, e é em “Meditações” que assume uma posição pública contra o casamento por conveniência. A título de exemplo, descreve o que terá sido o seu matrimónio: “oito anos, de oito seculos de escravidão forçada, acceita, e acatada pelo mundo...” (Plácido, 1995 [1863]: 66), repletos de tédio e monotonia (*ibidem*: 90), e com os quais não se conformou. Assim sendo, e à semelhança dos subgrupos que Lejeune contempla na sua definição de *autobiografia*, para os casos em que os indivíduos se sentem vítimas da sociedade (1984: 217), A.A., de igual modo, vai dar a conhecer o seu ponto de vista, recorrendo à primeira pessoa do singular e de forma explícita defende-se, atacando, tal como sucede nos *processos, casos e desculpas*.

É neste contexto que culpabiliza a “cubiça previdente d’um pae cuidadoso em demasia no porvir de seus filhos” (Plácido, 1995 [1863]: 63) e que, num tom dramático, vai tecer duras críticas à sociedade e ao mundo. O mundo passa a ser observado como um espaço injusto e

asqueroso (*ibidem*: 62, 116) e a sociedade, equiparada a um “cadáver putrido coberto de sedas e de arminhos” (*ibidem*: 78). Uma caracterização não apenas metafórica, mas enfática, cuja intensidade chama a atenção para a dinâmica dual que se opera no indivíduo a nível interior/exterior, espiritual/material ou essência/aparência, como também para o âmbito do que constitui para A.A. a grande tendência ou o padrão social – a imoralidade, o materialismo e a hipocrisia. Uma clara alusão de teor moralista, pormenor de extrema relevância em Plácido, dado que põe em destaque um dos elementos matriciais característicos da sua narrativa – o catolicismo, enquanto modelo de conduta.

### 2.2.2. A paixão – Episódio dois

O segundo episódio ocorreu quando a autora tinha dezassete anos, idade em que acontece algo que ambicionava há muito tempo – apaixonar-se. Só que, ao assumir essa vontade e ao descrever as circunstâncias em que tal sucedeu, sabendo já desde os quinze anos que estava prometida a um noivo, acaba por revelar um detalhe da sua história de vida que adquire uma dimensão socialmente escandalosa:

Acordada aos dezasseis anos, fixei a aurora do meu caminho com o seio aberto a todos os rigores da vida, a todas as expansões amorosas que se me abriam na imaginação noviça.

Em uma sala de baile, no meio do esplendor das luzes e do aroma rescendente de mil vasos entumecidos de flores, uns olhos disseram-me ao coração ‘vive’ – um sorriso fez-me estremecer todas as fibras que estavam intactas (Plácido, 1995 [1863]: 88).

Vários anos se passaram sem que se tivessem voltado a encontrar; ainda assim, nesse tempo, a jovem tomara uma decisão – iria apostar tudo no amor (*ibidem*: 90) – e, ao bom estilo romântico, num amor genuíno.

Neste ponto, como se pode observar, as regras de A.A. não são, em termos espirituais muito ortodoxas, revelam antes uma lógica própria, característica, aliás, comum do Romantismo. O catolicismo é agora colocado em segundo plano e a força motriz dominante está relacionada com uma cultura literária de forte pendor romântico. Não obstante, A.A. vai, de forma engenhosa, articular as duas. O casamento por conveniência, uma união sagrada e que, como tal, não poderia ser desfeita, é refutada a partir de uma lógica cristã: argumentando que nada tem de sagrado, mas de profano, visto que o motivo dessa ligação se cinge a uma questão material. Já a paixão, pelo contrário, vê-se legitimada por ser natural, pela

reciprocidade de sentimentos, ou seja, é justificada a partir de um dos grandes valores românticos – a naturalidade.

Mas a este segundo episódio, a paixão, é dada continuidade. É a partir da sua cela que, Ana Plácido, dirigindo-se ao anjo de Maria José, recorda o momento do reencontro com o “ser ideal” (*ibidem*: 108): “Havia talvez uma hora que estávamos ali, na mesma posição, mudas e absorvidas em pensamentos e desejos opostos. Tu saudavas já a pátria primitiva que antevias; eu sonhava”.

Esta ação é especialmente ilustrativa de como nas “Meditações” se joga com um monólogo que é em si um diálogo, o que nos vai permitir compreender mais detalhadamente como funcionam algumas dinâmicas formais, ao nível dos actantes, na narrativa placidiana. Ora vejamos. Através deste excerto é possível atestar que Maria (José) se encontra idealmente num presente que é também de Ana Plácido; nela se fundem harmoniosamente duas dimensões: uma literal, outra literária. A primeira está relacionada com o facto de Maria sugerir uma caracterização muito à imagem de Maria José Plácido, a irmã mais nova da escritora, o que vem reforçar a *suposta realidade*. É descrita como a “filha adotiva” do seu coração e recorde-se que Maria José, após ter ficado órfã e ter saído do Recolhimento de Nossa Senhora da Esperança, esteve ao cargo de Ana Plácido e do marido<sup>79</sup>; como um “anjo” (*ibidem*: 106-107) pois já falecera. É ela também a destinatária de um poema que Camilo dedicou “A M\*J\*” e do qual é reproduzida uma quadra, provavelmente citada de cor, dada a existência de discrepâncias com o original. O poema encontra-se originalmente incluído no livro *Ao anoitecer da vida* (Branco, 1874: 83) e o seu autor é, aqui, referenciado por apenas três asteriscos.

A segunda dimensão respeita ao facto de Maria José funcionar como um actante adjuvante, na linha de Greimass (*apud* Silva, 2018: 687-689), sendo-lhe inclusive atribuída a fala premonitória que fecha este episódio e que vai assinalar o grande ponto de viragem desta história: “*Luz e trevas, gloria e martyrio !...*” (Plácido, 1995 [1863]: 109), sobre o qual falaremos mais adiante. Note-se que, em relação ao tempo presente, é-lhe acrescentada uma dimensão transcendental, pois metamorfoseia-se em anjo – o anjo de Maria (José). A partir desse momento, integra um grupo de actantes transcendentais, a quem A.A. se dirige, e que não se confunde com o dos narratários. A eles formula perguntas, mas aguarda em vão as suas respostas: “céo e terra é mudo” (*ibidem*: 98). Esta relação com o transcendental é, sem dúvida, uma das dimensões que, de forma contínua, sobressai na narrativa placidiana.

---

<sup>79</sup> Vide supra pág. 29.

### 2.2.3. Adaptação à prisão – Episódio três

Tida como “louca” (Plácido, 1995 [1863]: 87), depois do auge da paixão chega o castigo e a protagonista acaba por ser presa. Aqui se inicia o terceiro episódio – a adaptação ao cárcere, altura a partir da qual passa a “estudar de perto a humanidade, perscrutar-lhe as tendências e arrojamentos fantásticos” (*ibidem*: 81) e em que experiencia a fase mais negra da sua vida. A paixão que representou o ponto máximo da sua felicidade, remete-a agora para a ignomínia (*ibidem*: 64), uma das palavras-chave da obra dado o cariz entrópico desse mesmo *sofrimento*.

Remetida para uma cela fria e húmida, A.A. enfrenta uma “dura” realidade, pautada pela “miséria” e pelo “abandono” (*ibidem*: 112). É através da descrição do espaço interior (da cela) que simbolicamente se dá a conhecer a sua nova condição social, mínima, tal como mínimo era o seu estado de espírito. Publicamente desrespeitada, desonrada e caluniada, A.A. sente o *sofrimento* como atroz: “É uma dôr aguda que eu então sinto, sem uma palavra no coração humano que bem a diga” (*ibidem*: 74). Neste ponto, tal como se verifica nas obras de Frankl e Souad, o *sofrimento* é, nitidamente, um dos elementos estruturantes da narrativa que trará as suas implicações. Todavia, antes de passarmos para a análise dessas mesmas implicações, importa que compreendamos, como é que, em termos de discurso, foi comunicada esta condição.

Repare-se que é visível, desde a primeira parte da ação (o casamento), um discurso emocional, especialmente direcionado para o grau dos “violentos afetos” (Lausberg, 1967: 92-93), que resulta num acumular de provas patéticas, logicamente com a intenção de comover ou persuadir emocionalmente o leitor. Contudo, este grau de violência que incide sobre a protagonista apresenta, no contexto da prisão, um nível de intensidade máximo, dado que se afirma que para pôr término à sua vida estava-se apenas a uma pancada da final: “Os algozes deixaram-lhe a vida, cuidando desnecessário o último golpe, e que o desgosto lh’o daria” (*ibidem*: 94). Quer isto dizer que em termos cumulativos estamos na presença de uma *amplificação vertical* (Lausberg, 1967: 106) que atinge, nesta fase, o seu clímax. Destaca-se, por conseguinte o lado trágico da narrativa que, tal como defendera Aristóteles a respeito da tragédia, inspira compaixão pela vítima e terror pela situação, para além de ser em si um exercício catártico para o público (1449b 24-29); e, neste caso, também para a autora. Literariamente estamos na presença de um traço distintivo do Ultrarromantismo, pela sua dimensão melancólica, fatalista e desesperançosa, da qual Ana Plácido se apropria, tornando-o um elemento característico da sua narrativa.

Contudo, a este turbilhão de sentimentos sobrepõe-se uma reflexão emocional acerca dos motivos que levaram à sua detenção, onde se passa a ideia essencial que imoral reside em casar por razões materiais, renunciando a amar. Daí que, quando se apaixona genuinamente e se vê envolta num escândalo público, A.A. se sinte novamente penalizada e, desta feita, vítima de um “opprobrio immerecido” (Plácido, 1995 [1863]: 63, 65-67). Como se pode ver e, uma vez mais, na linha de Lejeune, A.A. desenvolve uma tese de defesa tal como uma vítima (1984: 217).

Sobre a vivência da paixão pouco ou nada diz. Em termos de discurso A.A. destaca que durou pouco e que o reencontro por que tanto ansiou revelara ser afinal “uma hora fatídica” (Plácido, 1995 [1863]: 108). Defende que a paixão era de tipo mundano, uma “torrente impetuosa que nos leva na sua correnteza aprasível, para mais tarde nos fazer amaldiçoar o erro de um momento, que tão caro nos custa em dores, e nos confrange para sempre o coração n’um estorcimento doloroso” (*ibidem*: 104).

Quanto ao “ser ideal” por quem estava disposta a sacrificar tudo, considera agora que se revelou alguém sem piedade, que: “accusa a mulher quando a vê cair, e não se lembra que elle é um tigre de ferocidade, depois de ter sido um anjo ! (...) Escarnece o que houve de bom em si, e vitupera a victima. Amaldiçoa-a, infama-a” (*ibidem*: 114-115). E, de “ser ideal”, passa à categoria de “o homem” (*ibidem*: 115).

Note-se que Plácido vai considerar não a prisão, mas a paixão, a causa da sua queda. Como a própria confessa: “uma pancada violenta no coração prophetizou-me o destino, e, como arbusto em flor desarreigado, caí, para me levantar mulher e martyr” (*ibidem*: 93).

#### 2.2.4. A transformação – Episódio quatro

“Meditações” conta a história de uma mulher confrontada com a sua própria queda e que, ao sentir-se só, na maior das escuridões, vai buscar alento à religião e à literatura para poder prosseguir com a sua vida – sendo por aqui que se compreende o título da antologia: *Luz coada por ferros*.

A.A., confrontada com um *sofrimento* insustentável, e remetida a uma situação de reclusão de tal forma drástica, percebe a sua nova condição como uma situação limite, que é, em si, um ponto de partida para uma mudança de ordem interior e existencial: “A creatura que só vê trevas, em volta de si, alonga a vista, e procura o sol esplendoroso, no seu pensamento. Se o encontra, retalha as chagas com coragem, recreia-se no próprio martyrio, folga com entrar em lucta com a desgraça, e salvar-se do desalento” (Plácido, 1995 [1863]: 111-112).

É, portanto, dentro de uma dualidade antagónica, expressa através da dinâmica entre luz e “trevas” (que à ideia de luz associa a de aclaramento espiritual e emocional), que A.A. vai criar o seu próprio mito: “entrego-me ao idealismo vago e indefinido, e encontro um mytho só meu” (*ibidem*: 90-91). A esse mito vai, no entanto, aliar-se uma doutrina, também da sua autoria e criada no mesmo contexto. Nela converge um conjunto de estratégias sobre como superar situações análogas à sua, ou seja, socialmente injustas, que Plácido faz questão em partilhar, através de “Meditações” (*ibidem*: 66-67).

Esta doutrina tem como ponto de partida uma posição de vítima da sociedade, do mundo, e também do seu “mau destino” (*ibidem*: 70), fator que evidencia um sentido de fatalidade relacionado com a construção da protagonista na narrativa placidiana, de inspiração clássica: patética, fatalista, dramática – mas que, neste caso, é também heroica. Pois a reflexão que A.A. enceta na prisão, ao invés de a demover das suas ideias, torna-as mais sólidas, como a própria verifica: “a desgraça, o horror d’esta minha situação nunca póde abalar a firmeza das minhas convicções” (*ibidem*: 92).

Quanto ao âmago desta experiência, entendemo-lo essencialmente a partir de duas formas de evasão: a religiosa e a literária. Apesar de a evasão em si ser uma característica romântica, é de forma singular que Plácido irá tirar partido de cada uma delas. A religião começa por ser sugerida para situações derradeiras, como se de um refrigério se tratasse e ao qual se devesse recorrer quando tudo falha, ocupando, por esse motivo, um lugar cimeiro: “A soberania da terra és tu, religião, tu que infiltras o animo ao desgraçado, apupado por uma horda vil, egoista, malevola e immisericordiosa” (*ibidem*: 78-79).

Porém, essa força motriz não é encarada sem contradições. O que A.A. descreve é a batalha interior de um indivíduo na sua luta entre a razão e a emoção, e onde inclui, em tom dramático, a existência de momentos de dúvida, de falta de fé: “tu não podes ser Deus!...” (*ibidem*: 65), pelo que incorpora também actantes transcendentais: de um lado os do bem, como o anjo de Maria José (*ibidem*: 104), Deus (*ibidem*: 71) e a Providência (*ibidem*: 77), por exemplo, e do outro lado os do mal, como “Lucifer” (*ibidem*: 64) e “os eleitos de satanaz” (*ibidem*: 80). No fundo, a autora mobiliza todo um cenário transcendental, o que não a impede, depois de tudo o que lhe sucedera, a confessar por diversas vezes que continua a sentir saudade do seu amor: “Sem céo que me sorria, sem estrellas que me fallem, sem luz que me allumie, sem espaço mesmo onde o espirito se refugie ; [*sic*] morta, morta para tudo, que enfeita a existencia, e anciando sempre por ti. Ó sol da vida !... que horrível agonizar este!...” (*ibidem*: 103).

A literatura, por sua vez, surge como um mundo à parte, contraposto àquele em que a protagonista se encontra. A atividade literária é aqui vista como um espaço de entretenimento, aprendizagem e identificação. Por um lado, demonstra ter o poder de consolar, na medida em que dá acesso ao conhecimento de outros contextos individuais, trágicos e conflituosos, de uma forma mais racional, eliminando a sensação de isolamento. Por outro lado, fica também demonstrada a sua capacidade de inspirar ou influenciar.

Ao longo das “Meditações” vamos distinguindo dois mundos, de algum modo contrastantes. O primeiro é aquele em que a autora se situa – a realidade social portuguesa, com todas as suas implicações normativas e culturais, no sentido tradicional ou conservador. O segundo é representado pela literatura canónica portuguesa, descrita como luminosa, elevada, suave, bela, encantadora e ardente (*ibidem*: 85-87), onde sobressaem “vultos grandiosos” caracterizados pelo génio e pelo talento – os únicos que, na sua opinião, engrandecem Portugal (*ibidem*: 86-87). Ao criticar veementemente o primeiro mundo descrito, defendendo o segundo, a protagonista assume uma posição de identificação e, conseqüentemente, de pertença ao grupo literário nacional. Dentre este, no entanto, vai distinguir essencialmente escritores clássicos ou neoclássicos, como Luís de Camões e António Feliciano Castilho, respetivamente, e românticos como Almeida Garrett e Camilo Castelo Branco. Este último, não nomeado, é subtilmente incorporado na lista através de uma citação do poema “A saudade!...”, da obra *Ao anoitecer da vida* (*ibidem*: 85-86).

Mas o mundo literário a que a autora se refere não se restringe à literatura portuguesa. Intertextualmente surgem-nos referências constantes a outros escritores estrangeiros, sobretudo franceses, como Balzac, Chateaubriand, Lamartine ou Racine. Há particularmente alusões entusiastas a escritoras femininas, como Madame de Staël e George Sand, que são apresentadas como senhoras de “nome distinto” (*ibidem*: 91), agraciadas com a “subtileza do engenho, a grandeza do génio, a vivacidade sublime”.

Estes elementos intertextuais, de fundamental importância para se perceber Plácido, não só espelham a qualidade das suas leituras como são, por si, um exercício de mediação cultural relevante – outro dos traços românticos presentes na sua obra. A simples evocação de George Sand e Madame de Staël não deixa de evidenciar que se trata de mulheres de prestígio, que não só ousaram amar em liberdade mas que se serviram também da escrita para valorizar, na perspectiva feminina, esse “não sei que de magnético que (...) fez estremecer todas as fibras do coração” (*ibidem*: 37). São elas que têm poder para pôr em causa algumas das tradições sociais restritivas da mulher, como o casamento por conveniência, as paixões e a

perdição da mulher. De algum modo, o seu exemplo de vida e as suas obras são já um forte indício de que a forma de pensar a mentalidade feminina estava a mudar e, conseqüentemente, que a sociedade também o estava. E Portugal não era exceção. Camilo, por exemplo, já tinha abordado o assunto em *O que fazem mulheres*, entre outras obras. Exceção era a mulher escrever.

É neste quadro ideológico que o pensamento de Ana Plácido conhece uma mudança que, não obstante, será acompanhada de um forte sentimento de culpa. Em momentos cruciais da obra vislumbramos a ideia de uma expiação que lhe permitirá redimir-se. No entanto, a grande transformação de A.A. tem início quando decide tornar-se independente, ao tentar fazer da escrita uma profissão, de modo a proporcionar uma “mais segura garantia à sua subsistência” (*ibidem*: 61-62). O que não obsta à finalidade catártica, que figura claramente na nota de rodapé de “Meditação 1”: “por que o escrever (...) é um desafogo às lágrimas” (*ibidem*: 62), subentendendo-se, portanto, que irá dar a conhecer a sua própria história.

Cumulativamente, o texto de Plácido vai adquirindo uma forte densidade psicológica, com uma feição marcadamente individualizante, mas integra também um prisma *altruísta* em relação ao código social vigente. Ao arrojar-se a trabalhar numa área, em princípio dominada pelos homens, a sua obra não só traz um contributo para a mudança estrutural, no que toca à posição das mulheres na sociedade portuguesa, como é igualmente um estímulo a que elas próprias participem nessa mudança. É neste contexto que termos como “expiação” e “martírio” redundam em palavras-chave, dado que A.A. passa a encarnar uma figura que, sem retorno, de vítima passa a exemplo de luta.

A.A. torna-se, assim, uma figura-modelo, converte-se em *exemplo* a seguir e em alvo de *elogio*, à semelhança dos *self made men* do subgrupo *autobiográfico* identificado por Philippe Lejeune (1984: 217). Simbolicamente, afigura-se como um mito, criado à imagem das “celebradas e esquisitas”, sobre as quais falara Camilo (Branco, 1972 [1863]: 79)<sup>80</sup> – mulheres cultas, corajosas e inevitavelmente inseridas numa vanguarda cultural. Como vimos, Plácido inspira-se em grande parte na vivência literária e cultural das francesas Madame de Staël e George Sand, e das portuguesas marquesa de Alorna e Catarina de Balsemão (Plácido, 1995 [1863]: 91-92), realçando, inclusivamente, que estas duas últimas se encontravam “sem herdeiras” (*ibidem*: 92). No que toca aos conteúdos, todavia, Plácido identifica-se menos com

---

<sup>80</sup> De que era exemplo, a grega Aspásia de Mileto – mulher ou amante do estadista Péricles –, reconhecidamente adorada, em França pelos seus dotes intelectuais, pelo seu espírito emancipado e também pela sua beleza (Jouanna, 2005: 307).

estas últimas do que com Staël e George Sand. As francesas são, sem dúvida, a sua grande fonte de inspiração nas várias reflexões que projeta tendo em vista a emancipação feminina. É, pois, nesta linha que decide dedicar-se à escrita e fomentar a difusão cultural no seu país, em particular, entre as mulheres que considerava relegadas para uma condição de vida muito aquém das suas capacidades. Enquanto modelo social, A.A. incita diretamente as mulheres a irem além da norma e a tornarem-se autónomas, apostando no trabalho e na cultura literária, com fins pedagógicos, culturais ou recreacionais:

É esta febre que as mulheres de Portugal apagam no regêlo do coração, rebatendo assim o estímulo mais attrahente da ambição da gloria (...) e eil-as ahi sem prestígio, sem outro brilho nos fastos contemporaneos, senão o de boas governantes de casas, e boas mães de familia (...) Mas essa essencia preciosa absorve todas as facultades grandiosas da mulher? Não. É preciso que esta inactividade tenha fim, é preciso que nos desliguemos de certas apreensões, procurando no livro e no estudo dos bons mestres um refrigério para os tristonhos dias da velhice (*ibidem*: 91).

É a partir do conhecimento da intenção da protagonista que se torna possível compreender a transformação que nela ocorreu: quando Plácido decide trabalhar, ela ousa abalançar-se ao mito. Dedicando-se à literatura, ao público português a quem se dirige e, muito em particular, às mulheres do seu país. É neste ponto que nos deparamos com o elemento que faltava, para concluirmos que as “Meditações” constituem uma *autobiografia de construção de sentido*, sentido que lhe é dado pela sua dimensão *altruísta* – embora, como sucede com Frankl e Souad, não rejeite uma certa margem de ficcionalização.

Como escritora, Ana Plácido passa, deste modo, a assumir a liderança de uma ideologia dirigida para a emancipação financeira e cultural da mulher portuguesa. *Luz coada por ferros* é assinada com o seu próprio nome, faz-se acompanhar de uma fotografia sua, a autora encarna uma das protagonistas, que inclusive vai ligar toda a obra (como verificaremos). Simultaneamente, partilha a sua história, divulga as respetivas lições na primeira pessoa e, ao assumir-se como um exemplo e de algum modo um “mito”, torna-se manifesto que a sua identidade mudou a partir de um contexto de *sofrimento*, associado à prisão: “Não dêmos ao homem a facil victoria da nossa inercia. Entremos desassombradas, n’esse trilho em que os mesmos espinhos nos fazem esquecer outras dores. É afagando essa ideia que me arrojo a ser a primeira no exemplo, e com a esperança de ser imitada e seguida” (*ibidem*: 92).

O *sentido da vida* para Ana Plácido reside agora em ser um exemplo, uma mulher à frente do seu tempo, que deixa aos seus leitores uma mensagem precisa e é, em si, um contributo para a construção social. Não obstante, a unidade de *Luz coada por ferros* não termina aqui<sup>81</sup>. A partir do conto “O amor!...”, que se segue às “Meditações”, Plácido abandona o palco para dar voz a outras protagonistas. Ainda que não se ausente em definitivo, a escritora vai dar continuidade à sua mensagem, como iremos ver através da análise do próximo grupo de contos.

### 3.1.4. Bloco III: Quatro contos e um texto

O terceiro bloco narrativo é composto por quatro contos e um texto confessional. São eles respetivamente “O amor!...”, “Recordação”, “Martyrios obscuros”, “Impressões indeléveis” e “Prophecia no leito da morte”. Este bloco, juntamente com “Meditações”, constitui estruturalmente o centro da antologia: enquanto “Meditações” conta a história de A.A., os textos subsequentes dão a conhecer a história de outras mulheres.

A ligação entre cada uma das histórias é garantida através de um narrador onisciente e autodiegético que, tal como sucede em “Adelina”, é caracterizado como sendo do sexo feminino. Por exemplo, em “Recordação”, a narrativa é posta na voz de uma “amiga” (*ibidem*: 152) em “Impressões indeléveis” na de uma “fidalga” (*ibidem*: 152).

Em termos de composição o narrador funciona um pouco à imagem de um jornalista/literato que, à medida que se vai deparando com histórias de vida de outras pessoas, as vai partilhando com o público leitor. Deste modo, reforça-se, uma vez mais, a ideia de que em causa estarão *supostas realidades*, situação que é particularmente manifesta em “Impressões indeléveis”. O conto inicia-se com a ação da narradora a subir um monte (*ibidem*: 176) a procurar informação junto de uma “velha palradora” (*ibidem*: 178), que tivera acesso à história que de seguida conta: “Subia eu o monte de Santa Luzia (...) Fui colher informações de uma casa visinha. Era uma velha palradora, amiga de saber o que se passava na casa alheia (...) que depois me contará isto. Escutem agora a narração que ouvi” (*ibidem*: 175-178).

Em “Recordação”, a história de Mariana abre com a exibição de uma página do seu diário, uma *suposta realidade*, que vai criar a aproximação entre a protagonista e o leitor, dado que assim julga aceder a uma dimensão íntima da sua vida. Proximidade que será de

---

<sup>81</sup> Por unidade entenda-se o atual conceito de *macrotexto*, da autoria de C. Segre, que se refere à história ou discurso resultantes “da agregação de vários textos, normalmente de feição idêntica em termos de género, numa unidade mais ampla, a que se pretende atribuir uma certa **coerência**” (*apud* Reis, 2015: 202) (negrito pertencente à citação original).

imediatamente rompida pela presença de um corpo inerte, sem vida, tal como a narradora o encontra e que irá justificar a respetiva contextualização sob a forma de uma narrativa: “Marianna acabava de escrever estas páginas no seu diário íntimo (...) foi assim que a encontrei, e fui devassar os segredos d’esta pobre vítima de um destino malfadado. Marianna não tinha trinta anos” (*ibidem*: 141)...

Coexistem, neste terceiro grupo, duas dinâmicas que exigem especial atenção, dado o seu efeito em termos retóricos (estratégia na qual se inclui igualmente “Adelina”, por partilhar características idênticas, como iremos ver). A primeira centra-se na expressividade dos elementos que se repetem, tais como o tipo de actantes, o esquema narrativo, o lado trágico da diegese, entre outros. A segunda tem a ver com as ideias veiculadas, como já Júlio César Machado sugere na “Introdução” da obra: “é nas idéas, nas considerações, nas phrases de analyse, que a todo o momento acodem ao reflexivo espirito d’esta senhora, que se revelam gradualmente os períodos da sua desventura” (Machado, 1995 [1863]: XIII).

Em termos de dinâmicas de repetição, comum a todos os contos deste bloco (e incluindo “Adelina” e “Meditações”) subsiste basicamente um só tema – a fatalidade da paixão, partindo de uma perspectiva romântica. A esta temática está invariavelmente associada a protagonista placidiana tipo, uma personagem do sexo feminino, regra geral formosa, rica, culta, ativa e varonil. Ora vejamos, Adelina era bela (Plácido 1995 [1863]: 4), Mariana, de “Recordação”, era linda (*ibidem*: 144), Paula, de “O amor!...”, era “tão galante” (*ibidem*: 118) e Joana, de “Martyrios obscuros”, tinha feições que denotavam que “deviam ter sido bem formosas” (*ibidem*: 166). Se Paula e Joana eram abastadas (*ibidem*: 125, 179), Adelina era-o igualmente (*ibidem*: 9), Mariana não, mas possuía, em contrapartida, “um nome respeitado, e (...) o porte distinto da sua nobre raça” (*ibidem*: 141). Para além de culta, Mariana, tal como Adelina (*ibidem*: 142-143, 8), era também ativa e varonil, como o eram Adelina e Paula (*ibidem*: 141-142, 119, 4), ambas dotadas de uma educação cuidada (*ibidem*: 119, 8). Portanto, as protagonistas são concebidas à imagem da autora: senhoras belas, varonis e com dons de espirito (*ibidem*: 61), só divergindo num aspeto – o financeiro. De acordo com “Meditações”, a “prosperidade” de Plácido era aparente (*ibidem*: 61), mas sem que isso afetasse a sua imagem firmada de mulher burguesa moderna, culta e forte. Como o comprova, aliás, o estilo erudito impresso na linguagem, tal como os ambientes sociais retratados.

No entanto, as similitudes não findam aqui, também a estrutura das histórias apresenta elos que vale a pena destacar. Articulado com grande parte delas encontra-se um esquema narrativo quase homogéneo em Plácido. Referimo-nos à sequência: desejo, ação iniciada para satisfazer o desejo, seguido de uma vitória que revela afinal ser uma derrota. Uma fórmula

presente em “O amor!...”, em “Impressões indeléveis”, em “Meditações” e em “Adelina”, por exemplo. Neste último caso com a particularidade de surgir mais do que uma vez, por se encontrar associado tanto à história de Adelina como à da sua tia D. Suzana (*ibidem*: 6-29; 55).

Este esquema narrativo apresenta uma outra paridade a um nível mais profundo e passível de ser observada nestes quatro exemplos. As quatro protagonistas partilham em comum o facto de terem tido uma infância angelical, paradisíaca e, de certa forma, afortunada (*ibidem*: 8-9, 62-63, 118-119; 179). A ela se segue uma juventude pontuada pelo sonho, pela ilusão e pela paixão, que vai culminar na concretização desse amor através do casamento, mas que, redonda efetivamente numa desilusão (*ibidem*: 6-29, 122-137, 179-190). É a este nível que a história de “Meditações” se torna distinta, pois acrescenta-lhe um elemento – o casamento por conveniência –, desta feita associado, não ao desejo, mas à confiança na autoridade paterna (*ibidem*: 63), convertendo-se tal-qualmente numa desilusão (*ibidem*: 63). Com respeito à paixão de A.A., que é posterior ao casamento, esta não se converte num laço matrimonial, mas, antes, numa aproximação ao ser amado, cujos resultados não serão menos decepcionantes do que para as suas personagens femininas (*ibidem*: 108-116).

A reprodução do mesmo esquema narrativo, insistindo numa figuração muito similar relacionada com as diferentes protagonistas cumpre, basicamente, um propósito: enfatizar uma *suposta realidade*, análoga à experienciada por Ana Plácido. É através da apresentação de um conjunto de histórias muito idênticas que se cria a sensação de que se trata de uma realidade *verosímil* mais comum do que à partida se poderia pensar. Além disso, esse mesmo efeito de proliferação e repetição estrutural aumenta também a probabilidade de compreender a própria história de Plácido.

A forma como esta realidade verosímil é recriada faz emergir uma vertente estética em particular – é numa linguagem culta, variada e rica de recursos que Ana Plácido conta as suas histórias de amor. A diegese ganha forma num estilo clássico e sobretudo teatral. O leitor depara-se com um desenrolar rápido da ação e a linguagem em que se concretiza confere-lhe um tom emocional e acentuadamente dramático. Este pormenor é evidenciado pela apresentação do próprio texto, que atribui ao diálogo um espaço amplo e apresenta no seu todo uma clara profusão de pontos de exclamação (por surpresa, raiva, dor, ironia, etc.), interrogação (incluindo a pergunta retórica) e reticências (por interrupção, dúvida, hesitação, etc.), criando deste modo um efeito emocional de intensidade. Sirva de exemplo a intervenção de Paula, ao dirigir-se à amante do seu marido, D. Adelaide, quando esta, em “O amor!...” (título igualmente sugestivo), chega a casa da protagonista:

- Que vem buscar aqui, sr.<sup>a</sup> D. Adelaide?
- Venho – responde com altivez – procurar meu marido, o pae de meu filho ; retomo o que era meu, e tu me roubaste, mulher vil e infame ! (...)
- Um clarão sinistro assombrou a fronte avincada de Paula.
- Retire-se, senhora! (Plácido, 1995 [1863]: 133).

A esta dinâmica trágica está ainda associada um outro elemento tipicamente clássico, a *fatalidade* – uma marca muito presente na narrativa placidiana. É “Prophecia no leito da morte” que vai dar à antologia uma das suas peças-chave mais importantes – simbolizar e realçar a força da fatalidade. Trata-se, como dissemos, de um texto confessional, redigido por uma narradora participante e onnisciente, cuja identidade não é objetivamente revelada; ficando a ideia de poder tratar-se de Ana Plácido e a possibilidade de também não o ser.

Em “Prophecia no leito da morte”, de acordo com o discurso confessional, a personagem principal parece ser D. Margarida, que surge aqui como sendo uma figura próxima da narradora. No entanto, a história da sua vida é contada a título de figuração, uma outra característica paradigmática da narrativa placidiana. Na prática, o episódio surge como parte de uma ação pertencente a uma história que intencionalmente permanece obscura. Não restam dúvidas que D. Margarida tem um papel preponderante, mas não é o centro desta história. A história principal é a da voz que a narra, e em relação à qual D. Margarida tem alguma importância, porque é quem lhe lança uma profecia:

eu não te digo que fujas das seducções, que te encantam os olhos e a pureza das aspirações ! De que serviria isso ?! O dique que mão humana tenta contrapor ao rio caudaloso, serve-lhe acaso de barreira, quando a correnteza mais brava pelo impeço, lhe bate de envolta, levantando-o no marulho, e precipitando-o com ella na torrente ?! Assim, a tua sentença está escripta, infeliz ! Leio-a no teu semblante fatídico (*ibidem*: 158).

Por todos estes motivos, “Prophecia no leito da morte” não é o que parece, surge com a forma de um falso conto mas no sítio certo, na medida em que destaca o elemento fatalidade. Um elemento que não surge só aqui mas em outros contos e textos: em “Adelina”, a tia D. Suzana pressagia “grandes infelicidades” (*ibidem*: 11) e em “Meditações”, é Maria José: “Luz e trevas, gloria e martyrio!...” (*ibidem*: 109). A presença e o relevo dados à fatalidade, à ideia de que o destino é algo de pré-determinado a que não se pode fugir, ocorre em muitos outros momentos da obra (como iremos ver). Por isso mesmo a protagonista placidiana é, por norma, patética, por ser intensa em termos emocionais, dramática e trágica, visto que o seu futuro não depende dela.

Destacam-se ainda outros elementos característicos da tragédia clássica, tais como a existência de um clímax, do elemento morte e da dimensão catártica. Enquanto o clímax na narrativa placidiana corresponde, por norma, ao momento em que a protagonista percebe ser vítima de traição por parte do homem a quem entregou a sua vida, como sucede em “Adelina” ou em “O amor!...” (Plácido, 1995 [1863]: 58-59, 134-136); também a morte como desenlace de uma situação trágica ocorre em várias das narrativas. Temo-la nas histórias de Paula, de Mariana, de Joana e de Angelina. Destas quatro sobressaem duas em que a agressividade é desmesurada, a de Paula e de Joana, respetivamente em “O amor!...” e em “Impressões indeléveis”. Enquanto na primeira a protagonista assassina a amante do marido (*ibidem*: 136), na segunda, a personagem principal assiste ao falecimento da mulher com a qual o seu marido a traia (*ibidem*: 189).

Outro aspeto que importa referir, a propósito de todo este jogo de repetições que na prática estruturam a narrativa, é que este não implica apenas uma protagonista padrão, mas todo um grupo de actantes que, de igual forma, se repete ao longo da narrativa, abarcando um pequeno grupo de personagens, onde se incluem essencialmente algumas figuras familiares, seja um pai, uma tia ou uma mãe (*ibidem*: 8, 10; 168), uma amiga (*ibidem*: 40, 164), um namorado que passa a ser marido (*ibidem*: 20, 128), ou uma amante, por exemplo (*ibidem*: 36, 130).

De um modo geral, este terceiro bloco não traz grandes novidades em relação à filosofia apresentada por Ana Plácido. O amor no feminino é trágico, leva a mulher à perdição e nasce de uma melancolia sedutora que engana o coração da mulher. Uma ideia sugerida e sintetizada através da fala do narrador em “O amor!...” que, quando vê Paula apaixonar-se, formula a seguinte pergunta: “Quem se não enganaria com o ar melancólico do gentil moço?” (*ibidem*: 119); postulado similar surge em “Adelina”, onde a propósito de Luiz, a narradora parte do mesmo princípio, ao declarar que fora “a melancolia do mancebo [que] floriu uma *sympathia* oculta n’aquelle coração sequioso de bens ignorados” (*ibidem*: 16).

À parte disso existe ainda um pormenor que importa relevar em relação ao amor dos homens. Este é dividido em dois grandes grupos. Por um lado, surge associado ao interesse financeiro, descrito como o grande atrativo que o homem encontra na mulher passível de levar à união entre ambos, uma ideia que se verifica na conduta de Fernando em “Adelina” ou de Manuel da Cunha em “O amor!...” (*ibidem*: 4, 126). Neste último, aqui também associado a Satanás, enquanto grande responsável por tal ligação (*ibidem*: 148). Por outro lado, há o amor genuíno, em regra, por parte da amante, que o marido de Paula descreve como um “crime de

que só o coração é culpado” (*ibidem*: 133): de novo, uma visão romântica do amor. É pois, neste segundo grupo, que se acaba por alargar o espectro do amor masculino.

Nestes quatro contos e um texto, tal como em “Adelina” e em “Meditações”, em linhas gerais, sobressai uma mesma forma de conceber a condição feminina, no respeitante ao objeto desta reflexão – a paixão. A frequente repetição de ideias e, sobretudo, a coerência entre elas, de que é exemplo a relação causal estabelecida entre a perdição da mulher e a ganância do homem ou a fatalidade da paixão, trazem ao de cima uma forma de pensar específica que entendemos corresponder a uma filosofia. A nosso ver é este o motivo pelo qual, ao longo da antologia, vai sendo pontualmente acrescentado um ou outro aspeto, de que é exemplo uma visão masculina do amor, geralmente instável e associado a uma feição materialista no que toca à relação conjugal, mas capaz de se mostrar natural e genuíno quando liberto das cadeias conjugais. Trata-se de uma filosofia de cariz individual e respeitante a Ana Plácido, dado que, efetivamente, nenhuma destas histórias se afasta da narrativa apresentada em “Meditações”. Antes pelo contrário, reproduzem-na, um pouco como se de um eco se tratasse e de tal forma que Aníbal Pinto de Castro chega a referir-se à insistência da autora sobre esta temática como se de “quase” uma obsessão se tratasse (1995: 20).

### 3.1.5. Bloco IV: “Às portas da eternidade”

O fecho da obra é efetuado através do texto confessional “Às portas da eternidade”. É sob a forma de um híbrido, desta feita com a aparência de um conto que se metamorfoseia num registo epistolar, que a autora nos traz, bem à maneira romântica, a parte final da história por detrás da antologia – e que se resume a um monólogo.

Neste texto conta-se a história de como foi o fim da vida de “uma mulher” (Plácido, 1995 [1863]: 191) de idade avançada. Uma personagem caracterizada à semelhança da protagonista placidiana, vítima da fatalidade e associada a um esquema narrativo análogo ao de alta frequência em Plácido, do qual destacamos uma infância “por onde revoavam seres angélicos” (*ibidem*: 196) e uma paixão que concretiza mas passa a ser sinónimo de dor:

Morro, porque não posso vencer-me ; morro, porque é preciso levantar uma barreira de gelo entre uma imagem adorada, e o meu malfadado coração. Sempre a amar aquelle homem, sempre! A cada novo insulto, a cada blasfémia que lhe sae dos lábios mascarada da excessiva e irónica polidez (*ibidem*: 195).

Para além destes detalhes espectáveis, a figuração desta personagem principal apresenta também uma série de aspetos sob a qual vale a pena refletir. O primeiro é que a sua

identidade é propositadamente deixada na obscuridade (*ibidem*: 191-192), permanecendo intencionalmente “um “mysterio (...) para o leitor” (*ibidem*: 192). O segundo é que, ao contrário das restantes personagens principais deste legado, a protagonista não só tem, de facto, mais idade, como também o tempo psicológico que experiencia corresponde à fase final da sua vida, mais especificamente ao momento em que decide pôr-lhe termo e inicia as despedidas – escrevendo para o efeito duas cartas, uma para um grande amigo e outra para o amor da sua vida, Cristiano. O suicídio é aqui explicado a partir de uma força motriz literária e romântica e outra religiosa. Por um lado, tal como Werther de Goethe, a protagonista põe fim à vida para por pôr fim ao sofrimento que amar continuamente infligia (Silva, 2020: 76-77)<sup>82</sup> e, por outro lado, por ter alguma esperança de que a morte fosse em si uma passagem para um mundo melhor, daí o título – “Ás portas da eternidade”.

O terceiro aspeto é que, tal como sucede em “Prophecia no leito da morte”, a ação apresentada parece fazer parte de uma intriga maior, deixando, por esse motivo, a identidade das duas protagonistas, propositadamente, na obscuridade. Na primeira temos a função de um duplo actante, dado que a narradora de “Prophecia no leito da morte” é a personagem principal, e na segunda, a mulher idosa de “Ás portas da eternidade” é igualmente apresentada como uma personagem mistério. Quer isto dizer que “Meditações”, “Prophecia no leito da morte” e “Ás portas da eternidade” podem ser fragmentos de uma mesma intriga, intencionalmente separada e em relação ao *tempo da história* cronologicamente invertida. O que facilmente se depreende que possa ter sido preterido por razões estéticas, dado que ao aumentar-se a *ambiguidade*, valoriza-se o grau de literariedade desse mesmo discurso. Estes três *fragmentos narrativos* ao apresentarem cronologicamente o *tempo da história* do qual resultará a sequência – “Prophecia no leito da morte”, “Meditações” e “Ás portas da eternidade” – demonstram-nos que confluem para uma mesma intriga.

Não obstante, neste derradeiro texto a protagonista conclui “Deus é bom, a sociedade razoável, o mundo justo!...” (*ibidem*: 198), o que entra em profunda contradição com o que é defendido em “Meditações”, mas que facilmente se compreende a partir do momento em que se acede à data desta publicação. “Ás portas da eternidade”, tal como a “Meditação 1”, trata-se de um texto publicado por Plácido mas em 1862, n’*O Futuro*, portanto, num período em que a escritora estava já em liberdade e tendo-se certamente surpreendido por não ter sido condenada. Daí a sociedade passar a ser “razoável, o mundo justo” e Deus “bom”.

---

<sup>82</sup> A este propósito veja-se o artigo de Mario Fabio da Silva: “O suicídio enquanto topos romântico na narrativa ‘Ás portas da eternidade’”, onde se apresenta uma explanação acerca do impacto da obra de Goethe neste texto em particular mas também uma análise respeitante à onda de suicídios verificada no século XIX, na Europa e pela qual o escritor foi responsabilizado (2020: 77).

Ainda assim, nesta última fase da intriga, tal como na narrativa placidiana em geral, o estado de alma da protagonista encontra-se em sintonia com a natureza: a “noite era feia de ver: o vento rebramiam com fúria nos telhados e chaminés abaladas, e a chuva caía abundantemente” (*ibidem*: 191). Ou seja denota-se um estado de ânimo melancólico e de tom romântico.

De facto, uma das singularidades mais gritantes deste texto é a aposta manifesta num duplo sentido, potencialmente provocatório em relação ao escritor Camilo Castelo Branco, ainda que tal seja impercetível para o leitor não familiarizado com a biografia da escritora; e não nos referimos à descrição da protagonista, nem ao esquema narrativo, nem à presença da fatalidade, mas antes à referência ao dia “vinte e sete de setembro, quatro horas da manhã!...” (*ibidem*: 201) – o dia de aniversário de Ana Plácido, em que Camilo lhe oferecera um “vestido de setim verde” com “adornos graciosos” (*ibidem*) e que, recordem-se as palavras de Maria José a propósito deste gesto: “O Camilo parece que te quer pagar como se faz a uma mulher de viela” (Cabral, 1984b: 52), ideia que na altura sabemos ter ferido as suscetibilidades do escritor, ao ponto de o ter confessado a Barbosa e Silva, por correspondência<sup>83</sup>. Um acontecimento que surge aqui ficcionalmente associado a Cristiano, ao amor de uma vida que a levou a uma “dor tão intensa, desde a resignação das lágrimas até ao infinito do desespero arido e mudo” (Plácido, 1995 [1863]: 192) e a quem se submete “como um animal humilde afagando a mão que o castiga” (*ibidem*: 195) até que se suicida. Mas, não sem deixar em aberto possibilidade de que – também ele não viveria sem ela –, pois foram dois os “vultos escuros” transportados nesse dia para o cemitério do alto de São João, em Lisboa (*ibidem*: 201-202).

A obra termina assim com dados de natureza íntima, cujo duplo sentido, como vimos, acaba por revelar, o que de certa forma se encontra simbólica e graficamente assinalado pelas parecências entre os dois nomes próprios – Camilo e Cristiano –, que para além de partilharem a mesma inicial, apresentam igualmente um número de sílabas de tal forma aproximado que a mancha gráfica de ambos se torna similar. *Luz coada por ferros* termina assim com uma exposição pública de elementos de foro íntimo, mas direcionadas ficcional e particularmente para Camilo Castelo Branco, para quem a mensagem é dirigida incorporando a forma epistolar.

Terminada a análise a *Luz coada por ferros*, chegamos a várias conclusões. A primeira é que “Meditações” constitui uma *autobiografia de construção de sentido* revelada em toda a

---

<sup>83</sup> Cf. supra págs. 32-33.

sua complexidade e amplitude. A autora é identificada pelo nome e fotografia. Deparamo-nos com um *pacto autobiográfico*, por um lado explicitamente evidenciado paratextualmente, tal como sucede na nota de rodapé de “Meditações” e na “Introdução” à antologia, onde verificamos que a escritora é associada à protagonista e à narradora. Por outro lado, o pacto é implicitamente demonstrado através de *supostas realidades* e de sentidos segundos, tal como o atesta um dos últimos momentos da ação, como o vestido verde.

Como podemos confirmar, Ana Plácido narra a sua própria história, dando especial enfoque à parte mais relevante que coincide com uma condição dramática. Tal como sucede com Frankl e Souad, o período mais negro é caracterizado como nuclear para a história das suas vidas e, de igual modo, Plácido passa de vítima a heroína. Só que neste caso, no que é respeitante ao registo *autobiográfico*, estruturalmente a autora/escritora acaba por reunir num só grupo os dois grandes subgrupos identificados por Lejeune<sup>84</sup> (o dos *self made men* e o dos *processos, desculpas e casos*). Se bem que nenhum prevalece, pois nem a linguagem é discreta, nem a autora, modesta. Pelo contrário, faz questão de fazer ouvir a sua voz, e na primeira pessoa, ataca a sociedade, o mundo e os homens, e afirma-se como um exemplo, que elogia projetando em si própria a veemência que lhe suscitaram os valores defendidos por Staël, Sand, Alorna e Balsemão. Todavia, em relação à sua própria conduta, Plácido espelha o respetivo valor, ao atribuir-lhe uma forma abstrata: escrever e assim alcançar a independência financeira – é a sua proposta. De facto, através de *Luz coada por ferros*, temos hoje acesso à história de Plácido e às intenções que tinha com esta obra, e que são explícitas no que toca a um cariz social, pois a autora incentiva as mulheres portuguesas a trabalharem e a serem independentes financeiramente. Porém, a obra em si apresenta a sua defesa, ora vejamos como.

Há ainda três elementos a ter em conta. O primeiro elemento é que em *Luz coada por ferros* Plácido não dá apenas a conhecer a sua história. Com o auxílio, muitas vezes, de uma narradora que funciona um pouco à semelhança de uma jornalista/literata, o leitor acaba por aceder à história de outras mulheres. Note-se que apesar de haver várias histórias, um especial destaque é dado à da escritora: é voz que adquire maior extensão, além de ficar em aberto a possibilidade de ser a que incorpora o narrador e a protagonista, tanto de “Prophecia no leito da morte”, como de “Às portas da eternidade”.

A ligar cada uma destas histórias encontra-se não só um narrador ou narradora, mas outros dois elementos: um contexto histórico, social e económico comum, e uma filosofia

---

<sup>84</sup> Vide supra pág. 11.

coerente e uma que envolve todos os contos e textos, e que se encontra em concordância com o que é defendido em “Meditações”. Deste modo fica visível a grande mensagem que sobressai do todo. Trata-se, portanto, de um retrato artístico-literário da condição da mulher portuguesa, burguesa, religiosa e culta do século XIX, assente numa *suposta realidade* que não só justifica a existência da obra, mas que também é nela incorporada sob a forma de um valor e que, através de uma série de dinâmicas repetitivas, deixa bem vincada a ideia de que o que sucedera a Ana Plácido era, afinal, vulgar (e é desta forma que Ana Augusta Plácido se defende perante a opinião pública).

### 3. Herança de lágrimas

#### 3.1. A repetição

Uma das características que sobressai em *Herança de lágrimas* é a repetição de elementos narrativos e dinâmicas já presentes em *Luz coada por ferros*. Por exemplo, as duas protagonistas apresentam uma caracterização muito semelhante à de A.A., com diversas pareências a nível do enredo e do esquema narrativo; o ciclo trágico da paixão volta a ser posto em evidência, exibindo notas de cariz biográfico, embora mais matizadas.

Começemos pela caracterização. Diana e Branca, à imagem de A.A., eram órfãs (*ibidem*: 72-73; 118); altivas (*ibidem*: 29; 124), educadas e cultas. Enquanto Branca tinha um “espírito distinto” (*ibidem*: 108) e aprendera francês, italiano, história e literatura (*ibidem*: 111), Diana tinha tido aulas com a Madame Mortoan, uma mestra conceituada, e demonstrava tamanha veneração por autores como Camões e Petrarca, que Nuno de Alvarães admite que chegara a sentir ódio por eles (*ibidem*: 44, 61). Ambas pertenciam a uma classe alta: Branca era descendente dos condes de Alvarães e “o conde, seu pae (...) fôra um dos fidalgos que acompanharam o snr. D. João VI ao Brazil” (*ibidem*: 108); Diana, para além de ser filha de Branca, tinha casado com um descendente da nobreza, Álvaro de Sepúlveda (*ibidem*: 112).

A ação decorre, portanto, entre membros de uma elite aristocrática<sup>85</sup>, que a referência a D. João VI permite situar na primeira metade do século XIX – um período de rutura e de mudança marcado pela introdução das ideias liberais. As personagens são caracterizadas, ora simplesmente por “nobres”, (Álvaro de Sepúlveda) (*ibidem*: 112), ora pela identificação dos

---

<sup>85</sup> O facto de o espaço social ser quase sempre muito alto na obra de Plácido evidencia um certo gosto pela diferença. É uma característica destacada por Jacinto do Prado Coelho a propósito da estética ultrarromântica, o que, de acordo com o mesmo autor, ajuda a compreender um certo aprazimento pelo snobismo (2001: 74). Verificamo-lo sem dúvida em Plácido: enquanto em *Luz coada por ferros* predomina o espaço social burguês, em *Herança de lágrimas* o foco incide sobre a nobreza e alta burguesia.

títulos – como é o caso do marquês de S. Gens e do conde e do visconde de Alvarães (*ibidem*: 125, 195, 45). A sua condição revela-se ainda, indiretamente, na opção por nomes que contêm em si uma carga simbólica histórica: é o caso de Leonor, nome célebre e remotamente alusivo a várias rainhas, ou Beatriz, associado a diversas princesas<sup>86</sup>.

A reforçar esta caracterização, encontramos uma linguagem erudita, pautada por uma grande variedade lexical, a que corresponde um nível de língua representativo de uma classe nobre, e também de uma estética neoclássica que está presente na obra e assume uma feição trágica. A título de exemplo vejamos como é retratado o tédio que caracteriza o casamento de Branca e o comportamento alheado de Rodrigo depois de se apaixonar:

Uma noite em que Jorge se desculpara de acompanhar Branca por ocorrências políticas que reclamavam a sua presença, fechou ella as suas portas, e, recolhida nos seus aposentos, pensou no seu perdido paraizo (...) D'aqui veio á lembrança o unico ente com quem se expandia com mais desafogo.

(...)

O mancebo, pouco antes distrahido, achou fastidioso agora o perpassar constante de toda aquella gente (*ibidem*: 125; 163).

A esta linguagem rebuscada associa-se uma dimensão dramática, sugerida por figuras de estilo como o hipérbato – uma figura a que Plácido recorre para enfatizar, por exemplo, os estados psicológicos das personagens, colocando geralmente o adjetivo antes do substantivo. No primeiro excerto, o hipérbato aparece a demarcar a infância de Branca, descrita como um “perdido paraizo” (*ibidem*: 125), reforçando desta forma a dimensão da perda, tal como, quando nos fala dos dezoito anos da protagonista, refere o seu “angelico rosto” (*ibidem*: 110).

Em termos gerais, ambas as histórias exibem fortes similitudes com a de A.A. A história que abre *Herança de lágrimas*, a de Diana, é inaugural apenas em função do tempo diegético, sendo a de Branca dada a conhecer através de uma longa analepse – uma opção estratégica que se deve ao facto de estar associada uma técnica de suspense.

No caso de Diana temos, como a protagonista de “Meditações”, uma mulher casada por conveniência com um homem muito mais velho, que igualmente se sentia entediada com uma vida matrimonial sem sentido, por não incluir uma “paixão recíproca” (*ibidem*: 5). Num baile, de que dá conta à sua amiga Henriqueta, apaixonou-se pelo filho do anfitrião, apresentando dele uma descrição genérica a que não falta, na continuidade dos homens amados de *Luz coada por ferros*, a notação de “melancolia”. Aníbal Pinto de Castro considera

---

<sup>86</sup> Intencionalmente ou não, ambos os nomes, juntos a D. Lopo de Sousa, podem relacionar-se com o período do interregno que precedeu o reinado de D. João I (Mestre de Avis). Recorde-se que D. Leonor foi regente após a morte de D. Fernando e D. Beatriz herdeira do trono, era casada com D. João I de Castela, que por esse motivo reclamava o trono de Portugal.

mesmo que, à parte “das picadas das bexigas, não é difícil ver os traços essenciais de Camilo” (1995: 22): “Não é alto nem baixo, nem magro como os heroes dos romances trágicos nem gordo como os dos romances alegres. Tem cabellos escuros, bocca graciosa, e nos olhos meiguice natural e melancólica” (Plácido, 1995 [1871]: 37).

Diana decide agir de acordo com a sua paixão que se fortalece ao longo de variadas visitas à família do marquês de S. Gens. Ao fim de várias peripécias, que passam por uma doença prolongada de Nuno, decidem ambos encontrar-se na casa onde Diana vive com Álvaro de Sepúlveda, na ausência deste. Contudo, no momento em que ambos estão prestes a entregar-se à paixão, são surpreendidos pelo marido de Diana, que pronta e inesperadamente intervém no sentido de consciencializar a mulher dos riscos da situação. É nesse momento que entrega a Diana um manuscrito redigido pela mãe, Branca, de quem, até à altura, a jovem pouco ou nada sabia. É Álvaro quem a esclarece: além de Nuno ser seu primo, Branca fora “o que está sendo sua filha: vítima d’uma alucinação passageira” (*ibidem*: 97), com a agravante de ter tido um desfecho trágico em que se recusara a crer. Branca experienciou de facto o “caminho do desprezo publico”, viveu como mártir e faleceu pouco meses depois de a ter dado à luz. Diana é ainda informada de que apenas recebera à data aquele manuscrito, pela simples razão de que as indicações dadas a Álvaro iam no sentido de só o entregar, caso a jovem corresse o risco de cair nas “seduções do mundo”.

É portanto a partir de um jogo de contrastes, tirando proveito de uma abissal distância diegética – espacial, temporal e física –, que a autora tira partido do objeto literário enquanto elo de união, numa vertente construtiva, social e pedagógica. Perante a impossibilidade de Diana aceder à figura da mãe, o manuscrito acaba por revelar-se um engenhoso meio para amplificar o impacto dessas mesmas palavras. Funciona, portanto, como uma técnica de suspense<sup>87</sup>. Deste modo, através da mensagem veiculada pelo manuscrito a filha tem oportunidade de interagir com o mundo da mãe e vice-versa.

É nesta dinâmica que se compreende o título *Herança de lágrimas*, sendo a herança, o manuscrito e as lágrimas, respeitantes a todo o *sofrimento* pelo qual Branca teve de passar, para alcançar a sabedoria que dá sentido à mensagem. Uma vez mais, estamos na presença de um título que dá um sentido uno e totalizante a todas as partes da obra – característica paradigmática da narrativa placidiana.

---

<sup>87</sup> Característica do género folhetinesco. A particularidade deste tipo de texto consistia em ser suspenso na parte que despertasse maior curiosidade, a fim de incrementar o interesse pelo o número seguinte do jornal ou revista.

Ora, dentro do manuscrito ergue-se uma tragédia ou uma “negra história” (*ibidem*: 100), como Diana acaba por designá-la, que permite destacar o lado moral com o qual a história é conotada, mas também enfatizar o próprio *sofrimento* (*pathos*) que a caracteriza.

Em termos retóricos, é através de emoções, como a compaixão e o temor, que se pretende proporcionar a *catarse* ou purificação das paixões (Aristóteles 1449b 24-28), e convencer o auditório a criar uma certa distancia e racionalidade face às situações descritas. Subjacentemente está em causa um processo “mimético”, pois o homem “adquire os seus conhecimentos por imitação” (*ibidem* 1448b 5-9). Nessa base o manuscrito da mãe poderá visar que “a passagem da ignorância para o conhecimento” (*ibidem* 1452 30) seja efetuada sem o recurso à experiência – um detalhe que dá a conhecer o valor e o custo da herança, pois Branca fora mártir até ao fim.

Ao deparar-se com o manuscrito, Diana apercebe-se nas “linhas angustiadas” (Plácido, 1995 [1971]: 100) que lê, um reflexo do seu próprio *sofrimento*. A empatia que agora sente pela mãe fá-la temer um confronto com consequências semelhantes, pelo que toma uma decisão: desiste do amor por Nuno e opta por manter-se ao lado do marido (*ibidem*: 100) – sendo, por esse motivo, a primeira protagonista placidiana a não ceder à paixão.

Em relação à história contida no manuscrito e, ainda dentro das dinâmicas de repetição em Plácido, Branca, a protagonista, é caracterizada por ter tido uma infância paradisíaca (*ibidem*: 109), passando por um casamento por conveniência, que não desejava, mas que aceitou por ter sido sugerido por seu pai (*ibidem*: 117), ao que se seguiu o despontar de uma paixão. A partir deste ponto, o esquema narrativo é literalmente igual ao de A.A.: ao sentimento de desejo segue-se uma ação para o satisfazer, seguido de uma vitória, que revela ser uma derrota.

Em termos mais concretos: Branca é apresentada a Rodrigo de Lacerda num baile em Lisboa, na “assembleia lisbonense” (*ibidem*: 161) – momento em que se apaixonam. Como não ama o marido, especialmente depois de descobrir uma sua traição antiga, com a qual o confronta; furioso, este expulsa-a da casa que tinha sido do pai dela, ao aperceber-se também que ela alimenta sentimentos por outro homem (*ibidem*: 192-193). A protagonista dirige-se para Lisboa. Todavia perante a recusa da família de sua irmã em recebê-la, junta-se a Rodrigo e decidem ir viver para o norte, para “Villar” (*ibidem*: 222). Apesar de se debaterem com dificuldades financeiras, os problemas mais dramáticos surgem quando Branca percebe, em conversa com Rodrigo, que também este nunca lhe tinha sido fiel (*ibidem*: 250). Em estado de choque, no seu interior, algo muda:

perder-se por um amor cego e imperioso, parecera-lhe desculpável até então, (...) mas, perder-se para satisfazer os caprichos brutos de um coração pervertido, trocar as alegrias e seguranças da virtude pelas inquietas e dolorosas incertezas do crime, cujo remate era receber o atroz desengano sem o colorido fictício do fingimento e da dissimulação... isto é que era o extremo a que podia levar-se o desespero! (*ibidem*: 251)

Nesta cena, que corresponde ao clímax da história de Branca, a negatividade é expressa pelo próprio léxico, visto que a autora recorre a termos de forte conotação pejorativa, como desengano, fingimento ou dissimulação. A escolha do termo “desengano” para exprimir a realidade em causa é expressiva e denota rigor. Primeiro, por demonstrar que se está a abordar uma realidade negativa, como sugere o próprio termo; depois, porque, na prática, o que está em causa não é apenas uma crítica a algo errado, mas um devir que implica sair de um estado de equívoco para um estado de esclarecimento. Daí a opção por uma palavra composta, em que ao substantivo “engano” se junta o prefixo des-, designativo de afastamento. Em simultâneo, fica necessariamente expressa a culpa do sujeito, na medida em que só se desilude quem se ilude. Mas a esta situação é ainda associada um hipérbato. Por se tratar de um erro dramático, é descrito como um “atroz desengano”. Por último, critica-se a ausência de fingimento, pois tendo em conta o *sufrimento* que tal desengano pode gerar, obrigaria a um certo eufemismo. Por esse motivo, a ausência de um “colorido fictício” reveste também um significado especial. Trata-se, é certo, de pormenores, mas que põem em evidência a habilidade, o rigor e a construção de uma expressão ultrarromântica em Plácido.

Consequentemente, Branca transforma-se. Desiste de Rodrigo. Adota um novo nome – Magdalena de Queiroz (*ibidem*: 267)<sup>88</sup> – e dirige-se para Elvas, onde passa a trabalhar em casa de D. Catharina, como mestra das suas duas filhas (*ibidem*: 270). Grávida, doente de tísica e temendo pelo futuro da criança, decide redigir um texto. Alguns meses depois de a criança nascer, morre (*ibidem*: 272), confortada pela dona da casa quanto ao futuro da criança, e tendo previamente garantido que o seu manuscrito pudesse um dia vir a ser entregue à filha.

Na diegese correspondente ao manuscrito, Branca (feita à imagem de A.A.) conta a história da sua vida ou da parte que considera mais significativa (*autobiografia*). É explicitamente a autora do documento, a narradora e a protagonista (*pacto autobiográfico*). A transformação da personagem dá-se perante a revelação de que o seu amor não era correspondido nem nunca tinha sido (*sufrimento*). Consequentemente, muda de nome, de

---

<sup>88</sup> Entendemos que Magdalena alude a figura bíblica comumente conhecida como prostituta e que ao conhecer Cristo se converteu. De tal modo que, ao contrário dos discípulos, foi ela que juntamente com Maria e Marta se manteve no local da crucificação (Mateus 27: 56), tendo sido igualmente uma das primeiras pessoas a ver Cristo ressuscitado (*ibidem* 28: 1-10). A escolha do nome surge, não sem alguma ironia, neste contexto, como um símbolo de arrependimento.

cidade, de estilo de vida e redige um texto confessional que possa um dia servir de guia de orientação à filha (*autotranscendência*). De acordo com este documento:

Dava-lhe cuidado o seu futuro, tremia de que ella não cahisse no mesmo abysmo que a tragara a ella, queria deixar-lhe um exemplo que a contivesse na marcha, desordenada das paixões. N'este intuito foi escrevendo nas horas mais aliviadas, uma longa narração da sua vida cheia de reflexões e conselhos, e destinada a ser em tempo competente entregue a Dianna (*ibidem*: 273).

Como é dado a observar, a história de Branca, ainda que alterada em função do leitor (*ibidem*: 104), configura uma *autobiografia de construção de sentido* fictícia e que não coincide em termos essenciais com a história de A.A., por ter deixado de fora um evento biográfico nuclear – a passagem pela prisão, imprescindível para contar a história da perdição de Ana Plácido. No entanto, dadas as similitudes, como vimos, ao nível da caracterização e do enredo, certo é que estamos na presença de uma *matriz autobiográfica*, que é inclusa na obra. Denota portanto, que Plácido usa a sua experiência pessoal para retratar o tema de maneira mais autêntica e abrangente.

O manuscrito, para além de corresponder a uma *autobiografia* ficcionada, enquadra-se também numa modalidade de tragédia. Situação que se deve ao facto, não de os dois géneros serem iguais, dado que a tragédia não tem de ser *altruísta* (nem *autobiográfica*, ainda que o possa ser), mas antes, pelo facto de o modelo operatório em estudo conter uma dimensão trágica. Como tal, estes dois registos acabam por partilhar elementos em comum, entre os quais se destaca: uma intriga composta por ações de cariz afetivo, relacionada com um *pathos*, isto é com níveis de *sofrimento* dramáticos, e inserido numa lógica de causa-efeito. Consequentemente, do ponto de vista da receção, aumenta a probabilidade de despoletar sentimentos de compaixão pela personagem e de temor pela situação, como Aristóteles notara já<sup>89</sup> – sendo deste modo que o discurso se torna persuasivo.

## 4.2. A progressão

Em *Herança de lágrimas* a ideia de fatalidade é, como vimos, uma evidência, pois Branca é “fatalista” (Plácido, 1995 [1871]: 176). Mas assim também eram Adelina, Paula, A.A., entre outras protagonistas de *Luz coada por ferros*. Na presente obra, e agora também na história de Branca, o destino, tal como a paixão, surge como uma dinâmica à qual não é possível escapar. São ilustrativas, a este propósito, as palavras de D. Margarida, ao profetizar

---

<sup>89</sup> Vide supra pág. 83.

à narradora<sup>90</sup> que não vale a pena fugir da paixão visto que a força do destino é muito superior à da vontade humana (*idem*, 1995 [1863]: 158); a par deste pensamento de cariz metafísico coexiste um ideal romântico, que faz a apologia da paixão a partir de um prisma natural, como um *valor*, o que vai reforçar a inevitabilidade da sua concretização. Consequentemente, torna-se perceptível o travejamento ideológico da obra e a sua consistência.

Em *Herança de lágrimas*, comparativamente com *Luz coada por ferros*, o pensamento metafísico, enquanto código ideológico estruturante, não se apresenta tão linear. Na história de Diana, por exemplo, surgem algumas diferenças. Perante os sinais inequívocos de paixão que a protagonista evidencia numa das cartas, a sua amiga Henriqueta tece algumas considerações, advertindo-a contra os perigos de uma mentalidade fatalista que é possível contrariar:

Será este meu dessocego o vaticínio de grandes calamidades para ti?  
Cautella com o teu espirito, filha. É preciso represal-o, e lances há, minha amiga, em que devemos cortar-lhe os vãos, porque na vida real são perigosas estas ascensões e sujeitas a graves quedas (Plácido, 1995 [1871]: 31).

Não obstante, o discurso metafísico não desaparece por completo, apenas perde importância, e de forma significativa, em detrimento de outras perspetivas marcadas pelo positivismo que se associam a uma dinâmica de causa-efeito, mais do âmbito da experiência empírica.

Por outro lado, o discurso religioso, nesta segunda obra, não só diminui em termos de frequência e densidade, como adquire uma feição provocatória. Vemo-lo a propósito da adoração que, de acordo com os cânones religiosos, deve dirigir-se única e exclusivamente a Deus, configurando por esse motivo o primeiro mandamento: “Adorar a Deus e amá-LO sobre todas as coisas” (Pèlach, 1996: 260). Na história de Diana, a adoração destina-se ao alvo da paixão e de forma explícita, como o demonstra numa das cartas: “Mas é que eu não o amava, Henriqueta! Eu adorava-o! Era a minha religião, o meu culto, o meu Deus, a minha santa e immaculada poesia! E tão sublime era esta adoração, que a confessaria a meu marido sem córar!” (Plácido, 1995 [1871]: 52). A convergência de termos religiosos encontrados neste excerto, como por exemplo, “religião”, “culto”, “Deus”, “santa”, “imaculada”, “sublime”, “confessaria” (*ibidem*: 52)... por si só é expressiva.

O caso de Branca é diferente, a provocação é mais subtil, mais dúbia, pois vai jogar com a incerteza do leitor. Começamos pelo contexto. Após ter desistido do divórcio, a

---

<sup>90</sup> Cf. supra pág. 74.

protagonista dirige-se a Rodrigo e, sob a forma de uma pergunta retórica, propõe que vivam juntos e fá-lo nos seguintes termos: “D. Branca d’Alvarães acaba de fazer o seu testamento: morreu. Queres agora aceitar a tua ‘irmãzinha’ Rodrigo?” (*ibidem*: 210). A opção pelo termo irmã – respeitante a uma relação de consanguinidade ou de pertença a uma congregação religiosa – é por si só suscetível de criar estranheza. No entanto, a este termo é ainda adicionado o sufixo -inha, de efeito diminutivo e que, ainda que possa ser associado a uma conotação afetiva, não deixa de denotar, em paralelo, um sentido redutor. A provocação é assim efetuada de um modo mais discreto, com o recurso a uma ironia subtil, que suscita dúvidas e não deixa de gerar estranheza.

Também os ideais românticos de cariz metafísico se vão diluindo. Verifica-se que o estado de espírito das personagens já não coincide invariavelmente com a natureza, como nos mostra, por exemplo, o ânimo de Diana num passeio a Sintra:

Tudo parecia prometer-nos um dia agradável. O ar estava tépido, e os palacetes marginavam o caminho com seus balaustres engrinaldados de flores, brunidos com os raios de sol convidavam o espírito a pensamentos alegres. Todavia, a minha alma ia escura (*ibidem*: 46).

Quanto ao conceito de amor, observamos igualmente mudanças. Deixa de ser visto como uma força natural e fatal, para ser encarado, num âmbito mais próximo de considerações científicas e pragmáticas. A determinado momento, é descrito como um átomo ou um conjunto de “átomos e faíscas eléctricas que (...) fazem vibrar todos os músculos do coração” (*ibidem*: 81); noutra, como algo efémero: “um átomo que se perde no tempo” (*ibidem*: 287); e, por fim, como um sentimento que pouco tem de sério, e pode ser falso como “uma alucinação passageira” (*ibidem*: 97).

Na carta de despedida que Diana envia a Nuno, estar apaixonado é equiparado a correr “sobre um prado artificial” (*ibidem*: 101) – uma metáfora que contém em si uma ideia antitética e elucidativa da tensão, que acompanha agora as várias reflexões sobre o amor: entre o verdadeiro e o falso, a emoção e a razão. Por isso, em termos estilísticos, a figura de eleição é o oximoro. Dominante nas duas obras, assinala desde o início os jogos de forças opostas, com os quais as personagens se deparam, nas mais variadas fases.

Note-se de passagem que é sobretudo em *Herança de lágrimas* que os exemplos de oximoro são mais expressivos. Assim, quando Branca se casa por conveniência, após as núpcias sente-se como uma “escrava voluntária do homem a quem menos pensava pertencer” (*ibidem*: 121-122); quando Diana se prepara para ir ao baile, conclui: “a minha despresumida garridice não chamava a atenção nem afeava o brilhantismo de tal festa” (*ibidem*: 22); e

quanto aos poetas, de acordo com Diana, parecem-lhe “sempre promptos a extasiarem-se, diante muitas vezes de mediócris perfeições” (*ibidem*: 8).

De acordo com o exposto, *Herança de lágrimas* é uma obra una e apresenta uma evolução que se faz num só sentido, de Branca para Diana. A primeira, que se perdera por amor, ostenta um nome que é sinónimo de pureza, inocência e ingenuidade, podendo ser, particularmente associado ao sagrado (Chevalier: 1986: 189-192). A segunda, ao jeito de uma progressão que é provocatória, exhibe um nome pagão, o nome latino da deusa grega Ártemis – deusa da caça e protetora das mulheres (*ibidem*: 142). Mas é também uma obra que dá continuidade à mensagem de *Luz coada por ferros*, no sentido em que vai estabelecer com esta uma relação de complementaridade. Quer isto dizer que, na prática, sobressai uma obra una, ou seja um macrotexto. Desde “Adelina”, passando por todos os outros contos e textos até à narrativa de Branca, predomina um ciclo de amor trágico. É Diana quem vai colocar um fim à fatalidade da paixão, ao dizer não. Diana não só encarna a solução para a problemática que atravessa a obra da autora desde “Adelina”, como também, em simultâneo, assinala a saída de cena de Ana Plácido da produção de obras literárias.

Esta interpretação da obra pode também fazer-nos pensar que há nela uma implícita mensagem ao seu companheiro de vida e de letras – Camilo. Independentemente de haver ou não, certo é que *Herança de lágrimas* aposta em um duplo sentido que faz com que, a um nível mais pormenorizado e perceptível para quem esteja familiarizado com a biografia de Plácido, surjam situações pontuais alusivas à biografia do casal. Um exemplo óbvio é a história do famoso vestido verde, que volta a marcar presença na narrativa placidiana<sup>91</sup>, desta vez, associado a um passeio a Sintra. Diana ofuscada pelo requinte das toilettes femininas que observa, detém-se para examinar atentamente a sua e conclui: “vulgaríssimo e de mau gosto!” (Plácido, 1995 [1871]: 48). A avaliar pela escolha dos adjetivos e também pelo recurso a um grau superlativo absoluto – “vulgaríssimo” – que provoca um estranhamento para lá da credibilidade, o vestido fica associado a um grau de rejeição indesmentível. Ora, como vimos atrás, o vestido verde remete-nos para a biografia<sup>92</sup>. Fora uma oferta de Camilo à escritora, que provocara comentários depreciativos de Maria José, ferindo as suscetibilidades do literato. No último texto da antologia evoca-se o vestido verde como fator de aprazimento, sendo realçados os seus “adornos graciosos” (*ibidem*: 201)<sup>93</sup>, ao contrário do que sucede mais tarde, como vimos, em *Herança de lágrimas*. É um elemento que parece surgir, em ambas as

<sup>91</sup> Vide supra págs. 77-78.

<sup>92</sup> Cf. supra págs. 32-33.

<sup>93</sup> Cf. supra pág. 78.

obras, como projeção do estado da relação entre ambos, ali favorável e aqui ligado a uma conotação extremamente negativa que, dado o contexto, adquire uma feição provocatória.

Outro foco de atenção da obra praticamente omissa na antologia é a caracterização do homem amado. Assim, Nuno de Alvarães, o personagem por quem Diana se apaixona, é definido pela irmã como um “desgraçado” (*ibidem*: 50), ou seja, um homem sempre tão “prompto a inflammar-se por uma mulher, como a recahir no gelo do indifferentismo” (*ibidem*: 50). Branca, por sua vez, é mais drástica em relação a Rodrigo e conclui que este tinha um coração pervertido (*ibidem*: 251). Em comum têm o facto de, aparentemente, o seu amor ser efémero, redundando numa certa frieza.

Em relação a Nuno, esse amor e desamor, são associados a recaídas frequentes, que o levam a querer por termo à vida, como Diana descobre: “a sua idéa predominante era o suicídio. Sangrado de poucas horas, arrancára as ligaduras e pedia, ora com lagrimas e já com gestos furibundos, que o deixassem morrer” (*ibidem*: 57). É também num registo ultrarromântico, dramático, repleto de sofrimento e de fragilidade emocional que se concebe o amor não correspondido, no masculino.

Dentro desta ordem de ideias surge, pela voz de Diana, uma caracterização dos poetas em geral: “adorando hoje uma, doidejando amanhã por outra, e enlouquecendo enfim por todas aquellas que fitam o raio fugitivo d’esses fingidos corações”, o que leva a protagonista a aconselhar as mulheres a fugirem “do poeta, do inspirado, do chamado homem de coração” (*ibidem*: 8). Contudo, foi precisamente o facto de Nuno conhecer Musset que lhe chamou a atenção (*ibidem*: 26); e também Rodrigo, o admirador de Branca, era escritor. Pelo que se conclui que o gosto pela literatura é um elemento comum na caracterização destas personagens masculinas.

Ao longo da obra encontramos fortes críticas ao machismo, nomeadamente pela voz de Branca. Em causa está, sobretudo, a aceitação social da infidelidade do homem dentro do casamento, ao contrário do que sucede com a mulher. D. Jorge de Melo explica a diferença: “O homem nada perde com essas ligeiras distracções, enquanto que a mulher em se transviando do caminho direito, traz com a perdição propria a deshonra á sua família”. (*ibidem*: 137).

No entanto já não se ataca com a mesma veemência o casamento por conveniência: esta tradição chega agora a ser defendida em detrimento da paixão, como o ilustra o caso de Diana. A grande diferença apresentada sustenta-se na atitude moral, patente, por exemplo, no contraste expresso entre Álvaro de Sepúlveda e Jorge de Melo. Enquanto o primeiro é

descrito como sendo detentor de um “nobre proceder e de esclarecida razão” (*ibidem*: 112), Jorge de Melo é considerado:

um d’esses homens amestrados na sciencia da sedução. Os seus ataques eram planeados com diabolica arte e sem aparente esforço. Sabia muito bem pelo longo curso da experiencia que o melhor meio de prender e captivar uma mulher de coração e espirito distincto, em contrario do vulgar, é a delicadeza da phrase, o cortejo dissimulado com a capa estimulante do respeito e da consideração (*ibidem*: 145).

Uma das grandes novidades de *Herança de lágrimas* é precisamente o enfoque sobre o elemento masculino – o amante –, caracterizado, agora, com alguma profundidade e incluído ativamente no desenrolar da história, o que não se verifica em *Luz coada por ferros*. No entanto, dada a carga negativa que sobre ele impende, o discurso redundava num autêntico ataque. Subsiste uma tensão amor-ódio, que culmina com a morte do pai de Diana, no final da história: à imagem de uma vingança servida a quente, Rodrigo é assassinado por D. Jorge de Melo. É sempre, portanto, uma ambiência de sofrimento e fatalidade, que prevalece no enredo das narrativas.

## Conclusão

O principal objetivo deste estudo sobre Ana Plácido consistiu na confirmação da existência de um modelo operatório, similar ao que encontramos em *Um psicólogo no campo de concentração*, de Frankl, e em *Queimada viva* de Souad, uma *autobiografia de construção de sentido*.

Numa primeira fase (capítulo I) foi exposta a técnica utilizada para criar o modelo em causa. A partir de uma lógica indutiva, identificaram-se todos os elementos sistémicos. A seguir, por não haver consenso científico em torno do conceito de *autobiografia*, recorremos ao método histórico para dilucidar o problema em causa. Foram depois apresentados os restantes elementos, dos quais destacamos o conceito de *construção de sentido*, do foro da psicologia.

Na segunda fase do estudo (capítulo II), entendemos necessário recolher dados sobre o contexto histórico, económico e sociocultural que caracterizou o século XIX com o intuito de tornar a mensagem da obra de Ana Plácido mais síncrona e compreendermos a pertinência do discurso de Ana Plácido a propósito da condição feminina em Portugal. Por último, apresentámos uma biografia documentada da escritora, para que pudessemos identificar sinais

claros, na obra, de uma origem *autobiográfica*, que, de outro modo, muito provavelmente, passariam despercebidos.

A informação facultada permitiu pôr em evidência o pano de fundo por detrás da mensagem da obra. Em geral, naquele tempo, a mulher não tinha independência financeira, encontrava-se subjugada à vontade do pai ou do marido, com a agravante de que a própria igreja fomentava essa submissão. Porém, a política liberal, juntamente com a literatura e a imprensa romântica, vai esbater essa influência e permitir o acesso da opinião pública a outros pontos de vista, diversos dos tradicionais. Ana Plácido apropria-se desta nova cultura e segue-a de perto, ao lado de Camilo. É, imbuída pelo espírito romântico, por ideais emancipatórios que torna seus que desenvolve uma nova mentalidade, muito em parte inspirada nos escritos de autoras como George Sand, Madame de Staël, Catarina de Balsemão e a marquesa de Alorna. Figuras que a autora não deixa de assinalar em qualquer uma das suas obras literárias, em cujas páginas faz questão de se lhes referir como figuras modelo.

Compreender Plácido implica também não nos esquecermos de que algo mudou em Portugal, antes e depois dela. A autora não foi condenada por adultério, como seria certamente uma década antes, e recebeu inclusivamente a visita de D. Pedro V na prisão, que fez questão em conhecê-la.

Quanto à terceira fase do estudo (capítulo III), esta consistiu numa análise literária a nível estrutural, semiótico e estilístico, dando especial enfoque às suas características retóricas. A existência do modelo operatório ficou comprovada em “Meditações”, de *Luz coada por ferros*. Todavia em relação às subcategorias *autobiográficas*, teorizadas por Philippe Lejeune, (o *elogio* e o *exemplo* ou o *processo, desculpa* e o *caso*) na prática, surgem reunidas, pois Ana Plácido tanto se defende e elogia (ao contar a sua versão da história), como ataca (a sociedade e o mundo).

Em “Meditações”, tal como na *autobiografia* romanceada de Souad e na de Frankl, sobressaem alguns pontos em comum. O espaço literário é tido como um espaço de construção social, o que nos mostra que é na mensagem que reside o principal valor destas histórias de vida. Em causa está a denúncia de uma realidade social iníqua da qual se pode extrair lições consideradas como um valor, ao mesmo tempo que se tenta limitar a sua perpetuação. A Literatura surge assim como um reduto de liberdade de expressão e aborda temáticas relacionadas com a condição de grupos sociais específicos. Por esse motivo, o protagonista não é um “eu” no sentido egocêntrico, mas um “eu” que abarca uma classe, um género, uma raça ou o indivíduo em geral.

É certo que o modelo operatório se encontra apenas explicitamente associado a um texto (“Meditações”) em *Luz coada por ferros*, enquanto os restantes se apresentam nitidamente como ficcionais, ficando desde logo limitada a comparação genológica entre qualquer uma das obras da autora e as de Frankl e Souad. Este facto levou-nos a redirecionar a análise hermenêutica, sem ignorar, porém, que dentro da primeira obra se encontra um texto *autobiográfico*, em torno do qual se organizam alguns sinais do mundo ficcional que os outros textos integram.

A partir da observação dos códigos técnico-narrativos e da informação contextual e circunstancial previamente recolhidas, tornou-se possível vislumbrar um conjunto de estratégias utilizadas por Ana Plácido para estabelecer uma ponte entre o espaço literário e o transliterário, entre as quais destacamos: a dinâmica de repetições respeitante aos elementos da narrativa, o recurso a *supostas realidades*, o duplo sentido com signos de cariz *autobiográfico* e a coexistência de múltiplos destinatários.

Em relação à dinâmica das repetições, esta passa essencialmente por uma caracterização de protagonistas muito à imagem de A.A. ou Ana Plácido em “Meditações”; pela utilização de um esquema narrativo muito idêntico, nos diferentes contos e textos; e pela tónica centrada geralmente numa história de amor trágico. Uma repetição justificada também a partir de códigos literários românticos.

Inerente ao conjunto das duas obras, *Luz coada por ferros* e *Herança de lágrimas*, subsiste, ainda, um discurso uno e coerente, assente em forças motrizes específicas: de cariz religioso, romântico e *autobiográfico*, este nitidamente associado à autora, que evolui de uma obra para outra.

Aliada a esta estratégia discursiva mais redundante anotámos o recurso a *supostas realidades* para dar a entender que verosimilmente existe uma ponte entre o espaço literário e o transliterário. Uma situação confirmada perante o duplo sentido de textos como “Às portas da eternidade”, em *Luz coada por ferros*, ou na carta VI de *Herança de lágrimas*, onde Diana descreve a Henriqueta o famoso vestido verde que levou a Sintra. O duplo sentido é relevante, não apenas por incorporar dados *autobiográficos* na narrativa, mas também por comunicar transliterariamente, através deles, com outro destinatário além do leitor – neste caso, Camilo. Como podemos ver, a comunicação faz-se nos dois sentidos: não só incorporando no espaço literário elementos extraliterários, mas tirando partido do espaço literário para comunicar a diferentes níveis com o exterior.

A esta particularidade associa-se a questão dos múltiplos destinatários, também importante. Repare-se que a quebra do ciclo de amor trágico, que surge em *Herança de*

*lágrimas*, joga com esta dinâmica de comunicação, fruto da natural hibridez do romantismo. O exemplo do manuscrito que Branca deixa à sua filha, para a salvar, é deveras expressivo, na medida em que através dele a narradora comunica também com o público: “oxalá que estas lições da desgraça servissem para abrir os olhos a alguma d’essas almas desvairadas que por ventura lesse e meditasse as verdades que encerra esta historia” (Plácido, 1995 [1971]: 287).

Por todos estes motivos, torna-se evidente que estamos na presença de uma ficção de matriz *autobiográfica*, construída engenhosamente em torno de uma *autobiografia de construção de sentido*. Uma história que é em si uma tragédia e cujo eco se faz ouvir nas mais diferentes histórias e textos elaborados pela autora, como confirma Raquel Castelo Branco ao afirmar: “[Ana Plácido] buscou no próprio coração o espinho que o dilacerava e com êle descreveu o próprio sentimento. Aliviava assim momentaneamente a agudíssima dor que a torturava” (1925: 32).

Ao optar por um estilo trágico, Ana Plácido proporcionou uma catarse ao leitor, mas também a si própria, visto que o ato de escrita, ao qual deu continuidade no cárcere, resultou igualmente numa logoterapia. Na prática, a autora produziu uma obra onde mistura a sua cultura social e literária ao saber pragmático ditado pela sua experiência – claramente com o intuito de dar um contributo significativo para a construção de uma sociedade melhor.

Por todos estes motivos, *Luz coada por ferros* e *Herança de lágrimas* são, a nosso ver, uma herança cultural ainda hoje digna de revisitação, quer por uma mensagem que não deixa de ser atual quer por um estilo poderoso, variado e rico, que deixa no leitor uma impressão indelével.

**BIBLIOGRAFIA ATIVA**

[assinado A. A.] (1859). “Meditações”. *O Ateneu*, n.º2, 34-38.

Branco, Affonso d’Azevedo Nunes (1916). *Cartas inéditas da segunda mulher de Camillo Castello Branco*. 1.ª ed., Lisboa: Livraria de J. Rodrigues & C.ª

Cabral, Alexandre (1979). *Via dolorosa: 1859 1860 Camilo Castelo Branco*. 1.ª ed., Livros Horizonte.

Castro, Vieira de (1859). [Nota de rodapé], in [A.A.]. ”Meditações”, *O Ateneu*, n.º2, 1859, 36-38.

Lima, José de (s.d.). *Correspondência epistolar sobre a ida de D. Ana Plácido para o recolhimento de São Cristovão em Lisboa*. 1.ª ed., Porto: Editorial Domingos Barreira.

Machado, Júlio César (1863). “Introdução”. In Plácido, Ana Augusta *Luz coada por ferros: Escriptos originaes*. ed. fac-similada. Lisboa: Lello & Irmãos e CMVNF, pp. VII-XV.

Marco, Visconde do (1933). *Cartas inéditas de Camilo e de D. Ana Plácido*. 1.ª ed., Lisboa: Livraria Popular de Francisco Franco.

Plácido, Ana Augusta (1995). *Luz coada por ferros: Escriptos originaes*. ed. fac-similada da 1.ª ed., Lisboa: Lello & Irmãos e CMVNF [1863].

[pseud. Gastão Vidal de Negreiros] (1868). “Sons que passam”. *Gazeta Literária do Porto*. Porto: Tipografia de A. de Moraes Pinto, 39-40.

[pseud. Lopo de Sousa] (1995). *Herança de lágrimas*. ed. fac-similada da 1.ª ed., Lisboa: Lello & Irmãos e CMVNF [1871].

**BIBLIOGRAFIA CRÍTICA**

Alonso, Cláudia Pazos e Owen, Hilary (2013). “Women Writers up to 1974”. In *A companion to portuguese literature*. 1.ª ed., New York: Boydell & Brewer, pp: 168-180.

Branco, Raquel (1925). *Trinta anos em Ceide*. 1.ª ed., Edição do ABC.

Cabral, Alexandre (1984a). *Correspondência de Camilo Castelo Branco: com os irmãos Barbosa e Silva – I*. Vol. 1, 1.ª ed., Livros Horizonte.

- Cabral, Alexandre (1984b). *Correspondência de Camilo Castelo Branco: com os irmãos Barbosa e Silva e Sebastião Sousa –II*. Vol. 2, 1.<sup>a</sup> ed., Livros Horizonte.
- Cabral, Alexandre (1989). *Dicionário de Camilo Castelo Branco*. 1.<sup>a</sup> ed., Lisboa: Caminho.
- Cabral, Fernanda (1991). *Ana Plácido: estudo cronologia antologia*. 1.<sup>a</sup> ed., Lisboa: Caminho.
- Campos, Maria Amélia (2008). *Ana, a lúcida: Biografia de Ana Plácido a mulher fatal de Camilo*. 1.<sup>a</sup> ed., Lisboa: Parceria A. M. Pereira.
- Castro, Aníbal Pinto de (1995). *Ana Plácido: A mulher que se maravilhou a si própria*. ed. fac-similada da 1.<sup>a</sup> ed., Vila Nova de Famalicão: Lello & Irmãos – Editores e Câmara Municipal de Vila Nova de Famalicão.
- Castro, Aníbal Pinto de (1997). “Ana Plácido, a ‘heroína’ de Camilo” in *A mulher na vida e obra de Camilo*. 1.<sup>a</sup> ed., Braga: Centro de Estudos Camilianos e Câmara Municipal de Vila Nova de Famalicão, pp. 9-34.
- Flores, Conceição (2015). “Uma mulher à frente do seu tempo”. *Revista Ártemis*, Vol. 19, jan-jul, 26-32.
- Pimentel, Alberto (1923). *Os amores de Camilo*. 2.<sup>a</sup> ed., Lisboa. Livraria Editora Guimarães.
- Pinto, Silva (1923). “Juízo crítico”. In Pimentel, A. *Os amores de Camilo*. 2.<sup>a</sup> ed., Lisboa. Livraria Editora Guimarães, pp. 5-9.
- Silva, Mario Fabio da (Jan./Jun.2020). “O suicídio enquanto topos romântico na narrativa ‘Às portas da eternidade’, de Ana Plácido”. *Entheoria: Cadernos de Letras e Humanas*, 7, 76–86.
- Teles, Manuel Tavares (2008). *Camilo e Ana Plácido: Episódios ignorados da célebre paixão romântica*. 1.<sup>a</sup> ed., Porto: Edições Caixotim.

#### **BIBLIOGRAFIA GERAL**

- Agostinho, Santo (1958). *Confissões*. Trad. Oliveira Santos e Ambrósio de Pina. 1.<sup>a</sup> ed., Porto: Livraria Apostolado da Imprensa.

- Aristóteles (1968). *Poética*. Trad. Ana Maria Valente. 6.<sup>a</sup> ed., Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- Arnaut, Ana Paula (2012). *As mulheres na ficção de Lobo Antunes: (in)variantes do feminino*. 1.<sup>a</sup> ed., Lisboa: Texto Editores.
- Baptista, Abel Barros (1993). *O inexorável romancista: Episódios da assinatura camiliana*. 1.<sup>a</sup> ed., Lisboa: Hiena.
- Barthes, Roland (1966). *Crítica e verdade*. Trad. Madalena da Cruz Ferreira. 1.<sup>a</sup> ed., Edições 70.
- Barthes, Roland (1973). *O grau zero da escrita: seguido de elementos de semiologia*. Trad. Maria Margarida Barahona. 1.<sup>a</sup> ed., Edições 70.
- Bíblia Sagrada (1967). *Bíblia sagrada*. Trad. João ferreira de Almeida. 1.<sup>a</sup> ed., , Lisboa: Depósito das escrituras sagradas.
- Borrvalho, Maria Luísa Malato (2008). “*Se por acaso hum viajante*”: *A vida e obra de Catarina de Lencastre, 1.<sup>a</sup> viscondessa de Balsemão (1749-1824)*. 1.<sup>a</sup> ed., Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda.
- Braga, Maria Ondina (1980). *Mulheres escritoras: Da biografia no texto ao texto da biografia*. 1.<sup>a</sup> ed., Amadora: Bertrand.
- Branco, Camilo Castelo (s.d.). *Onde está a felicidade*. 1.<sup>a</sup> ed., Lisboa: Círculo de Leitores [1856].
- Branco, Camilo Castelo (s.d.). *Coração, cabeça e estômago*. 1.<sup>a</sup> ed., Lisboa: Círculo de Leitores [1862].
- Branco, Camilo Castelo (1854). *Folhas caídas e apanhadas na lama*. 1.<sup>a</sup> ed., Porto: Typographia de F. G. da Fonseca. [em linha] disponível no endereço <http://www.gutenberg.org/files/23486/23486-h/23486-h.htm> [consultado em 21 de janeiro de 2021].
- Branco, Camilo Castelo (1868). Carta a Gastão Vidal de Negreiros. *Gazeta Literária do Porto*. Porto: Tipografia de A. de Moraes Pinto, 5-6.

- Branco, Camilo Castelo (1972). *Cenas inocentes da comédia humana*. 5.<sup>a</sup> ed., Lisboa: Parceria A. M. Pereira Lda [1863].
- Branco, Camilo Castelo (1874). *Ao anoitecer da vida*. 1.<sup>a</sup> ed., Porto: Imprensa Litteraria Commercial.
- Branco, Camilo Castelo (2011). *Memórias do cárcere*. 1.<sup>a</sup> ed. Lisboa: Parceria A. M. Pereira Lda [1862].
- Branco, Camilo Castelo (2016). *O que fazem mulheres*. 1.<sup>a</sup> ed., Lisboa: Alêheia Editores [1858].
- Branco, Camilo Castelo (2016). *Amor de perdição*. 1.<sup>a</sup> ed., Lisboa: Guerra e paz [1862].
- Buckley, Jerome Hamilton (1984) *The turning Key: Autobiography and the Subjective Impulse since 1800*. 1.<sup>a</sup> ed., Cambridge, Massachusetts, and London, England: Harvard University Press.
- Catroga, Fernando (1995). *A militância laica e a descristianização da morte em Portugal (1865-1911)*. 1.<sup>a</sup> ed., Viseu.
- Chagas, Manoel Pinheiro (1881), (dir). *Diccionario popular, historico, geographico, mythologico, biographico, artistico, bibliographico e litterario*. s.v. “Negreiros (André Vidal de)”, Vol. 8, 1.<sup>a</sup> ed., Lisboa: Imprensa de Joaquim Germano de Sousa Neves, p. 395.
- Chagas, Manoel Pinheiro (1883), *Diccionario popular, historico, geographico, mythologico, biographico, artistico, bibliographico e litterario*. s.v. “Sousa (D. Lopo Dias de)”, Vol. 12, 1.<sup>a</sup> ed., Lisboa: Typographia da viuva Sousa Neves, p. 123.
- Chevalier, Jean (1986). *Diccionario de los símbolos*, 1.<sup>a</sup> ed., Barcelona: Editorial Herder.
- Coelho, Jacinto do Prado (1944). *A poesia ultra-romântica: II*. Vol. 2, 1.<sup>a</sup> ed., Lisboa: Livraria Clássica Editora.
- Coelho, Jacinto do Prado (1965). *Poetas do romantismo*. 1.<sup>a</sup> ed., Lisboa: Livraria Clássica Editora.
- Coelho, Jacinto do Prado (2001). *Introdução ao estudo da novela camiliana*. 3.<sup>a</sup> ed., INCM.

- Costa, António da (1900). *Historia da instrucção popular em Portugal: Desde a fundação da monarchia até aos nossos dias*. Reprodução fac-similada da 2.<sup>a</sup> ed., Porto: Antonio Figueirinhas.
- Dacosta, Luísa (1966). “Literatura de autoria feminina”. In *História ilustrada das grandes literaturas: Literatura portuguesa*. Vol II, 1.<sup>a</sup> ed., Lisboa: Editorial Estúdios Cor.
- Edfeldt, Chatarina (2006). *Uma história na história: Representações da autoria feminina na história da literatura portuguesa do século XX*. 1.<sup>a</sup> ed., Montijo: Câmara Municipal do Montijo.
- Faria, Américo (1957). *Dez mulheres excepcionais*. 1.<sup>a</sup> ed., Porto: Livraria Clássica Editora.
- Fazio, Mariano (2014). *Fundamentos de cultura contemporânea*. Trad. Tadeu Duarte Barros dos Santos Duarte, 1.<sup>a</sup> ed. Lisboa: Moinho Velho.
- Fernandes, R. M. Rosado (1967). “Breve introdução aos estudos retóricos em Portugal”. In Lausberg, Heinrich. *Elementos de retórica literária*. 2.<sup>a</sup> ed., Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 13-63.
- Ferreira, Maria Ema Tarracha (s.d.). *Textos literários: Seculo XIX*. Vol. 1, 1.<sup>a</sup> ed., Lisboa: Editorial Aster.
- Fraisse, Geneviève, e Perrot, Michelle (dir) (1991). *História das mulheres: O século XIX*. Trad. Cláudia Gonçalves e Egito Gonçalves. 1.<sup>a</sup> ed. ,Círculo de Leitores.
- Frankl, Viktor (2001). *Psicoterapia y existencialismo: Escritos selectos sobre logoterapia*. Trad. Antoni Martínez Ru. 2.<sup>a</sup> ed., Barcelona: Herder.
- Frankl, Viktor (2008). *Um psicólogo no campo de concentração*. Trad. Nuno Santos. 2.<sup>a</sup> ed., Lisboa: Nova Vega.
- Frankl, Viktor (2012). *O homem em busca de um sentido*. Trad. Francisco J. Gonçalves. 12.<sup>a</sup> ed. , Lua de papel.
- Frankl, Viktor (2017). *A falta de sentido na vida*. Trad. Álvaro Gonçalves. 1.<sup>a</sup> ed., Pergaminho.
- Genette, Gérard (2010). *Palimpsestos: A literatura de segunda mão*. Trad. Cibele Braga et al. 1.<sup>a</sup> ed., Belo Horizonte: Edições Viva Voz.

- Habermas, Jürgen (2012). *A transformação estrutural da esfera pública*. Trad. Lumir Nahodil. 1.<sup>a</sup> ed., Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- Jouanna, Danielle (2005). *Aspasie de Milet: Égerie de Péricles*. 1.<sup>a</sup> ed. France: Fayard.
- Lausberg, Heinrich (1967). *Elementos de retórica literária*. Trad. Rosado Fernandes. 2.<sup>a</sup> ed., Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- Lejeune, Philippe (1975). *Le pacte autobiographique*. 1.<sup>a</sup> ed., Paris: Éditions du Seuil.
- Lejeune, Philippe (1984). La cote Ln 27: Pour un répertoire des autobiographies écrites en France au XIXe siècle. *Études Littéraires*, Vol. 17, n.º2, pp. 213-237.
- Lejeune, Philippe (2008). *O pacto autobiográfico: De Rousseau à internet*. Trad. Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes. 1.<sup>a</sup> ed., Belo Horizonte: Editora UFMG.
- Lejeune, Philippe (2012, Outubro). *L'autobiographie et les nouveaux outils de communication*. Apresentada em Rhône K Alpes de la XVII<sup>e</sup> Semaine de la langue française et de la francophonie, Lyon.
- Marreiros, Maria Rosa Ferreira (1982). *A instrução primária oficial em Estômbar nos fins do século XIX (1881-1892)*. 1.<sup>a</sup> ed., Coimbra: FLUC-IHES.
- Mateus, Samuel (2008, Novembro). “A Estrela (De)Cadente: uma breve história da opinião pública” in *Estudos em comunicação*, n.º4, pp. 59-80.
- Pèlach, E. (1996). *Manual de doutrina católica*. Trad. Alves de Sá e M. Martínez. 7.<sup>a</sup> d., Braga: CAS – Rei dos livros.
- Pereira, José Carlos Seabra (2019). *As literaturas em língua portuguesa*. 1.<sup>a</sup> ed., Lisboa: Gradiva.
- Platão (1981). *Cármides: Platão*. Trad. Francisco de Oliveira. 1.<sup>a</sup> ed., Coimbra: Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos da Universidade de Coimbra.
- Reis, Carlos e Pires, Maria da Natividade (1999). *História crítica da literatura: O romantismo*. Vol. 5, 2.<sup>a</sup> ed., Lisboa/São Paulo: Editorial Verbo.
- Reis, Carlos (2015). *O conhecimento da literatura: Introdução aos estudos literários*. 2.<sup>a</sup> ed., Coimbra: Edições Almedina.

- Reis, Carlos (2018). *Dicionário de estudos narrativos*. 1.<sup>a</sup> ed., Coimbra: Edições Almedina.
- Rousseau, Jean-Jacques (1973). *Emile ou de l'éducation. I*. 1.<sup>a</sup> ed. Bordas: Bibliothèque Bordas.
- Rousseau, Jean-Jacques (1988). *Confissões*. Trad. Fernando Lopes Graça. 1.<sup>a</sup> ed., Lisboa: Relógio de Água.
- Sand, George (2004). *Diário íntimo*. Carla da Silva Pereira. 1.<sup>a</sup> ed., Lisboa: Antígona.
- Saraiva, António José (1966). *História ilustrada das grandes literaturas: Literatura portuguesa*. Vol. 1, 1.<sup>a</sup> ed., Lisboa: Editorial Estúdios Cor.
- Silva, Ana Beatriz Ribeiro Barros (2006). “André Vidal de Negreiros: A necessidade de construção de um herói legitimamente paraibano”. *SÆCOLUM—Revista de História*, 14, 159–171.
- Silva, Vítor Manuel de Aguiar e Silva (2017). *Teoria da literatura*. 8.<sup>a</sup> ed., Coimbra: Almedina.
- Souad (2004). *Queimada viva*. Trad. Teresa Curvelo. 2.<sup>a</sup> ed., Porto: ASA.
- Southey, Robert (1853). *Essays*. 1.<sup>a</sup> ed., Tunbridge Well.
- Tengarrinha, José (1965). *História da imprensa periódica portuguesa*. 1.<sup>a</sup> ed., Lisboa: Coleções Portugália.
- Thibaudet, Albert (1935). *Gustave Flaubert*. 7.<sup>a</sup> ed., Paris: Librairie Plon.
- Vaquinhas, Irene (coord.) (2011a). “A família, essa ‘pátria em miniatura’”. in Mattoso, José (dir.). *História da vida privada em Portugal: A época contemporânea*. 1.<sup>a</sup> ed., Círculo de Leitores e Temas e Debates, pp. 118-150.
- Vaquinhas, Irene (coord.) (2011b). “Introdução”. in Mattoso, José (dir.). *História da vida privada em Portugal: A época contemporânea*. 1.<sup>a</sup> ed., Círculo de Leitores e Temas e Debates, pp. 6-20.
- Vaquinhas, Irene, & Guimarães, Maria Alice Pinto (2011). “Economia doméstica e governo do lar. Os saberes domésticos e as funções da dona da casa”. in Mattoso, José (dir.).

*História da vida privada em Portugal: A época contemporânea*. 1.<sup>a</sup> ed., Círculo de Leitores e Temas e Debates, pp. 194-220.

Vargues, Isabel Nobre (1993). “O processo de formação do primeiro movimento liberal: A Revolução de 1820. in Mattoso, J. (dir.). *História de Portugal*. 1.<sup>a</sup> ed., Vol. 5, Círculo de leitores, pp. 45-63.