



## Sombra e luz – hesitações homoeróticas em *Signo de Toiro*, de Celestino Gomes

Teresa Bagão  
Mestre pela UA

**PALAVRAS-CHAVE:** SIDÓNIA, ESCULTURA, TOIRO, SOMBRA, FOGO, FRACCIONAMENTO DE PERSONALIDADE, HOMOEROTISMO.

**KEYWORDS:** SIDÓNIA, SCULPTURE, BULL, SHADOW, FIRE, FRACTURED PERSONALITY, HOMOEROTICISM.

Uma só vez nesta vida,  
Quisera, em metro e medida,  
Dizer a velha ferida  
Que me queima, devagar!  
JOSÉ RÉGIO

Hippolyte, ô ma sœur ! tourne donc ton visage  
Toi, mon âme et mon cœur, mon tout et ma moitié.  
BAUDELAIRE

a febre exaltada  
e torturante  
que abrasava (...)  
– as minhas mãos de mulher!  
JUDITH TEIXEIRA

## 1. ESCREVER E PRESCREVER

A criação artística de João Carlos Celestino Gomes (1899-1960) encontra-se delineada por uma dupla assinatura cedo definida pelo próprio autor, que assim quis distinguir o artista plástico «João Carlos» (também pelo registo-síntese das iniciais «J.C.») do escritor «Celestino Gomes».

Não obstante, se considerarmos unicamente a sua produção escrita, também aqui nos deparamos com uma faceta dúplice: por um lado, o poeta e o ficcionista que, em conto ou romance, concebe intrigas envolvendo personagens de complexos e perturbantes perfis psicológicos e emocionais; por outro, o ensaísta e o autor de crónicas médicas, que aborda com objectividade os temas em análise e, para profilacticamente se «resistir às tristes moléstias do corpo» (Gomes, 1950: 8), promove a defesa imperativa da manutenção do equilíbrio físico-mental<sup>1</sup>, criticando de forma contundente comportamentos e hábitos pouco saudáveis, por vezes desviantes, que caracterizam a vida contemporânea, mas simultaneamente elucidando com clareza acerca das práticas adequadas a um estilo de vida promotor da saúde do homem. A objectividade exigida por estes temas não consegue ser totalmente imune a uma dose de ironia e de humor, à metáfora e ao tom coloquial, por vezes próximo do registo popularizante, os quais, inteligentemente disseminados nestes textos de divulgação médica, parecem revelar a intenção de tornar a sua leitura cativante e acessível, chegando mesmo a conseguir desdramatizar algumas questões de saúde.

Neste sentido, poderemos questionar-nos se haverá um diálogo profícuo entre ambas as facetas do «escritor Celestino Gomes», mais concretamente, se alguns temas dos seus romances ou contos mereceram uma abordagem extraliterária à luz do conhecimento médico-científico. Colocamos a questão especificamente em relação ao romance de que nos ocuparemos, *Signo de Toiro*<sup>2</sup>, destacando o tratamento do tema da homossexualidade feminina. E a resposta que obtemos é negativa.

Na verdade, analisando o teor do primeiro texto ensaístico de Celestino Gomes, *Sobre o Atavismo* (1924), e passando em revista os seis volumes de crónicas de divulgação de temas médicos, não encontramos uma única alusão à homossexualidade.

<sup>1</sup> Os títulos destes trabalhos de temática médica comprovam-no: *Medicina, Higiene e Beleza* (1939), *Esta Vida são Dois Dias. Conselhos para a Poupar* (1949), *O Homem Quer Viver Mais* (1950), *É Bom Poupar a Saúde* (1953), *A Arte de não ser Doente* (1956), *A Maratona das Novidades* (1958).

<sup>2</sup> Edição de 1939, Livraria Civilização, Porto.

Nas breves vinte e uma páginas do seu ensaio inaugural, o ainda estudante de Medicina expõe algumas teorias sobre as investigações na área das ciências genéticas, a partir das suas leituras acerca dos autores que desenvolveram estudos e teorias na área da hereditariedade (Darwin, Haeckel, Spencer, Galton, Mendel ou Egas Moniz, entre outros), que são profusamente citados<sup>3</sup>, enunciando as principais conclusões destes investigadores em relação ao «fenómeno atávico» como «forma especial de hereditariedade» (Gomes, 1924: 12). Na terceira parte do ensaio, o escolar debruça-se sobre as «manifestações atávicas do sistema nervoso» e faz uma enumeração das «tendências mórbidas, existentes num estado latente e prontas a acordar a determinadas sensações»: o alcoolismo, as «perversões sexuais», tais como sadismo, prostituição e incesto (numa nítida aproximação às considerações de Egas Moniz na *Vida Sexual*, que cita), os «criminosos e criminosas-natas» (ibid.: 13-16). Finaliza com duas perguntas relativas a «anomalias anatómicas»<sup>4</sup>. Na última parte, destaca a abordagem destes temas na arte e na literatura, onde «teem elas sido largamente utilizadas e é de ver que foram estas ideias que construíram a mais intensa escola de dramaturgia aonde concorreram, com o labor do seu Génio, Henrik Ibsen, Strindberg, Dario Nicodémi, e tantos outros», acrescentando referências a Júlio Dantas, ao «Frei Genebro» de Eça de Queirós, às «apatias hereditárias» em Fialho de Almeida e Charles Baudelaire (ele próprio um «masoquista hereditário»). Reflecte com mais extensão sobre «todo um repertório de taras antigas» patentes na obra de Zola e sobre a condição de Camilo Castelo Branco, cuja família «é uma escola de claros exemplos hereditários e atávicos». Remata esta secção do seu ensaio com a referência a estudos recentes do Dr. Asdrubal de Aguiar sobre D. Fernando, D. Leonor e Mariana Alcoforado. Tratando-se o atavismo de «um facto seguro e incontestável», considera o autor que o homem deve aprender a olhar com outros olhos, deve aceitar e compreender, à luz da «ciência e das leis da natureza», que «há quem nasça com elementos de outrem que para êle são anormalidades». Sobretudo em relação àqueles que nascem com deformações físicas, exprime o seu repúdio pelo facto de serem exibidos «a trôco da espórtula vil do semelhante, aos olhos espantos dos seus próprios irmãos que se envergonham de o ser». O futuro médico parece querer demonstrar que

<sup>3</sup> O jovem académico limita-se, portanto, a mostrar que o tema é do seu interesse, acusa a recepção das teorias com que contactou através da leitura de bibliografia da especialidade, as quais consegue relacionar, detectando divergências relativamente às leis da hereditariedade.

<sup>4</sup> Como a «disposição bilocular do estômago humano» e os «casos de hipospádias» (Gomes, 1924: 16) observados por Pires de Lima, cuja origem atávica estava por provar.

somente através do aprofundamento e da divulgação do conhecimento, nesta área da hereditariedade, poderá o homem tornar-se mais humano.

Nos posteriores trabalhos de divulgação de temas médicos, que desenvolveu com assiduidade<sup>5</sup>, a vida sexual é sempre abordada lateralmente, não desenvolvendo numa perspectiva mais científica os temas gratos à escola naturalista ou à estética decadentista, com excepção de uma breve incidência no foro da psiquiatria no volume publicado em 1956, como adiante constataremos. Efectivamente, as personagens afectadas de neurastenia e de perturbação emocional de Celestino Gomes movem-se exclusivamente no universo ficcional. E o tema da homossexualidade ficaria confinado a um único romance.

Deste modo, em *Medicina, Higiene e Beleza*, a propósito da sífilis («O mal de mulheres») e da blenorragia («O diplococo de Neisser»), enuncia os sintomas, a necessidade de profilaxia e as terapêuticas; o segundo texto termina com uma notação crítica, cuja intenção visa denunciar hábitos e costumes associados à prostituição: «A declaração obrigatória da doença, como está legislada na América do Norte e nos países escandinavos, não existe entre nós. E, como diz curiosamente o dr. Iglésias, a “hetaira de coté, com o cãozinho e telefone, assim como o rapazinho elegante assíduo freqüentador do lupanar e do *cabaret*, podem impunemente semear gonococos e treponemas”» (Gomes, 1939a: 75).

Em *O Homem Quer Viver Mais*, é permanente a visão crítica em relação a modas e a hábitos modernos considerados pouco saudáveis<sup>6</sup>. Celestino Gomes veicula frequentemente as críticas através da ironia ou do humor, como no caso da crónica «Há que vencer o alcoolismo», que se inicia com a referência à primeira bebedeira da humanidade, a do bíblico Noé. Trata-se de uma «doença-vício» que pode ser curada com a medicação adequada.

Em 1953, na compilação de setenta e um artigos intitulada *É Bom Poupar a Saúde*, distinguem-se dois títulos directamente relacionados com a sexualidade e com a vida psíquica. Primeiramente, «Velhice não é barril de lixo», sobre a andropausa e a menopausa, com destaque para a sintomatologia no homem, mas evidenciando que «a mulher como o homem tem o seu valor social somático», o qual «não tem idade – ou melhor, tem sempre

<sup>5</sup> Primeiramente, algumas das crónicas são publicadas em secção própria de jornais de tiragem nacional, sendo posteriormente compiladas em volume.

<sup>6</sup> Sinteticamente, destacam-se a exposição ao sol, as dietas de emagrecimento, a frequência excessiva e acrítica do cinema, as horas improdutivas passadas nos cafés, o excesso de prática de desporto e de consumo de fármacos, o boxe, a malandrice e a preguiça, as diversões nocturnas que fatigam e intoxicam. A última crónica, “Não matem a vida”, reitera o posicionamento do médico: «O ócio e o tédio, não são doença que necessite de consulta médica, é sujidade que precisa apenas de barreira. Há um bom sabão para isso – ser útil» (Gomes, 1950: 218).

apenas a sua idade» (Gomes, 1953: 25). Em «Outra vez a sífilis», mostra a ineficácia dos tratamentos e, mais uma vez, associa a doença a comportamentos de risco, que devem ser evitados, pois «Ser limpo não é apenas lavar-se com sabonete» (ibid.: 124). Disserta, ainda, sobre «As doenças da vontade», mais concretamente, a psicastenia, em que aborda a influência das leis da hereditariedade, informando que parece «averiguado que para o estado de astenia psíquica contribui fortemente a hereditariedade e muitas outras influências de carácter mais ou menos familiar» (ibid.: 194), embora o meio sociofamiliar também condicione este quadro clínico<sup>7</sup>.

No volume *A Arte de Não Ser Doente*, publicado em 1956, a vida sexual é objecto de abordagem indirecta na crónica «A idade do casamento» (maternidade e aumento da possibilidade dos «processos abortivos e anticoncepcionais»). Contudo, encontramos quatro textos relacionados com psiquiatria. Assim, no texto «Desequilíbrio mental, perigo n.º um», o autor desqualifica o «processo de frenologia comparada, utilizando um material antropométrico de precisão» do professor francês de antropologia diferencial Dr. Verdun, considerando, pelo contrário, que o tipo depende da «nutrição – todas a nutrições: material, intelectual e moral», pelo que o conceito de «patológico» mais adequado é aquele que o define como «fenómeno de “perturbação da capacidade de adaptação social, incapacidade ou dificuldade de corresponder às exigências sociais, capacidade de acomodação nula ou escassa, relações difíceis com os semelhantes”, como diz Stern» (Gomes, 1956: 103-105). Em «A loucura é contagiosa?», o autor expõe casos que exemplificam três tipos de psicoses, terminando com uma referência literária, (a abordagem ficcionada do alienista do conto de Machado de Assis e a alusão de António Nobre ao «manicómio do planeta»). Não obstante, para lá de todas as ficções literárias, a única solução é precavermo-nos do possível contágio advindo do convívio social pernicioso.

---

<sup>7</sup> Além de descrever o «quadro sintomático clássico do estado psicasténico», distingue os verdadeiros, ou seja, «aqueles cuja fisiologia glandular se encontra desequilibrada por fenómenos intrínsecos», dos «preguiçosos morais» que a adquiriram por influência do «meio familiar ou ambiente», sendo que estes não são realmente doentes que a medicina possa curar». Aliás, «os cafés, os bares, todos os lugares de prazer têm lá psicasténicos em barda...» (Gomes, 1953: 194-196).

## 2. INCISÕES PARABIOGRÁFICAS



*Sidónia (Signo de Toiro)* é o título do primeiro romance de João Carlos Celestino Gomes, publicado em 1939<sup>8</sup>. Juntamente com *A Última Sereia (Signo de Peixes)*, *A Estrada de Fogo (Signo de Sagitário)*<sup>9</sup> e o inacabado *Balança*<sup>10</sup>, formaria uma tetralogia romanesca marcada pelas características e simbologias inerentes a cada um dos signos do Zodíaco evocados.

Ao seu romance de estreia não são alheias notações de evidente alcance parabioográfico. São privilegiados dois espaços

físicos, Lisboa e Ribatejo, decorrendo a intriga principal em Vila Velha do Ribatejo, onde tem lugar o encontro e o desencontro dos protagonistas do triângulo amoroso, o enamoramento e a morte, enquanto que a analepse evocativa da infância e juventude do protagonista Lúcio Ricardo nos remete para uma zona ribeirinha de Lisboa, estando também associada à capital a atribulada vida dos artistas plásticos. De facto, Celestino Gomes desempenhou as funções de médico municipal e de Provedor da Misericórdia em Canha do Ribatejo, entre 1929 e cerca de 1934, passando depois a desenvolver em Lisboa o seu trabalho como médico higienista. Simultaneamente, e até se retirar por motivo de doença, manteve a prática da medicina em consultório particular, situado na Calçada do Carmo (Lopes, 1991). A sua primeira morada nesta cidade, na Travessa dos Remolares, portanto nas imediações do Cais do Sodré, bem como o percurso até Santa Apolónia para apanhar o comboio para o

<sup>8</sup> O título que figura na capa da única edição de 1939 é apenas *Signo de Toiro*. No entanto, a partir de 1940, na relação da obra que acompanha cada volume publicado, o autor altera-o, passando a figurar com o nome da protagonista, *Sidónia (Signo de Toiro)*. Aliás, a trilogia segue este esquema, estando sempre o signo do Zodíaco referido entre parêntesis.

<sup>9</sup> Também no caso deste romance de 1946, estranhamente, está ausente da capa da edição o título completo, pelo que nela lemos unicamente *Estrada de Fogo*. Três anos antes da efectiva publicação, projectava o escritor um romance intitulado *A Grande Labareda (Signo de Sagitário)*, pelo que se conclui que tê-lo-á alterado também.

<sup>10</sup> O romance ficou inédito e dele podemos ler apenas um excerto publicado no *In Memoriam* de 1962, sendo desconhecido o título completo que, provavelmente, estaria em consonância com o esquema dos títulos já publicados.

Montijo, dar-lhe-iam matéria para as detalhadas evocações de Lúcio Ricardo, no primeiro capítulo (S. Pedro de Alcântara, S. Bento, os becos e as vielas, as «escadas e rampas dos desembarcadouros», o «Tejo cheio de fragatas», os apitos dos comboios, as imediações do Museu Militar). Por seu turno, as longas descrições das propriedades ribatejanas do Dr. Malta, pai de Maria Sidónia, as alusões à actividade dos campinos, à labuta dos caseiros, das ceifeiras ou dos trabalhadores rurais são devedoras do seu convívio prolongado com as gentes desta região.

Acrescente-se que as raízes ilhavenses de Celestino Gomes, os seus conhecimentos sobre a mítica origem fenícia da vila e o seu apreço pelas tradições marítimas detectam-se, respectivamente, nas longas (longuíssimas!) preleções da personagem secundária Professor Vasconcelos (da «Associação dos Arqueólogos e da Liga dos Amigos do Museu do Carmo»), autênticas lições de História, bem como nas origens do avô e do pai de Maria Sidónia: o primeiro fora pescador e «correrá tôda a escala das heroicidades e das patentes, de moço da câmara a capitão» (Gomes, 1939: 22), herdando o seu filho os seus traços, com a «sua feição de homem do mar – tinha-o no sangue e estava sempre a vê-lo, encaixilhado na sua saudade, por detrás daqueles montados, sempre além» (ibid.: 23). Na diegese, identificamos um momento crucial em que se valoriza a experiência dos homens do mar. No diálogo entre Lúcio Ricardo e alguns convivas presentes na festa da ferra dos bezeros, defende ele que o esforço e a coragem com que os pescadores enfrentam a morte «na luta do mar irado» é superior à do «homem que lida com a fera» (ibid.: 50), isto é, com o toiro no cercado ou na arena, havendo mesmo uma circunstância, que vem interromper a conversa, criada com a intenção de firmar a elevação dos princípios desses homens afeitos ao mar, personificados no gesto heróico do jovem escultor<sup>11</sup>. Actualiza-se, assim, o célebre

---

<sup>11</sup> Após o momento de diálogo, marcado pela animosidade dos irmãos Cunhais, «famosos em lidações de toiril e vara larga», e de Damiana, que «assaltavam ainda o escultor», um inesperado incidente irá testar a efectiva coragem de uns e definir a encoberta cobardia de outros, exactamente na proporção inversa assumida pelas palavras proferidas. Um toiro fugira em direcção ao monte e prepara-se para investir contra os convivas. Todos gritam e se refugiam em «lugar seguro donde ninguém arredava pé», mas Damiana não consegue e fica para trás, ao alcance da investida do animal. Somente Lúcio Ricardo tem coragem para sair de lá e para se interpor entre o toiro, pronto a marrar, e a vítima: «caminhava apenas para ser colhido em vez dela, trocando com ela o perigo talvez fatal da situação». Imediatamente, Sidónia salta para o terrado e lida o animal com uma colcha, desviando a atenção do alvo do toiro, que entretanto é levado pelos campinos. Confrontado com a sua «imprudência idiota», Lúcio explica que, «como num navio a pique, eu tinha aqui êste dever indeclinável: salvem-se as senhoras primeiro» (capítulo 1, p. 48-54).

episódio de *Viagens na Minha Terra*, de Almeida Garrett, que opõe os ilhавos aos campinos, e que a personagem evoca no seu diálogo com os ribatejanos.

Uma terceira notação de cariz parabiográfico, que permite agora adivinhar a intrusão do artista plástico João Carlos na diegese, enuncia-se num recorrente «olhar de artista», quer do ponto de vista do narrador onisciente, quer da personagem principal, Lúcio Ricardo, devido ao seu apreço pela escultura, não sendo despidendo o facto de ter escolhido para protagonista um escultor. Consequentemente, o modo como percebe alguns elementos da realidade circundante, em que fixa o olhar, surge impregnado dessa visão de artista, a qual remonta à sua infância<sup>12</sup>, por exemplo, na referência aos «vagabun-

dos adolescentes dos cais, dormindo nas escadas e rampas dos desembocadinhos, a que a vertigem do sol e as pedras lisas dos muros, como plintos, davam ilusões grandiosas de esculturas jacentes» ou à fotografia da mãe em que «[se] recortava um rostozinho gordo de santa de capela, até com êsses olhos estranhos das imagens» (ibid.: 8, 11). Posteriormente, por ocasião do primeiro e do segundo encontros dos protagonistas, a visão escultórica da figura feminina é recorrente<sup>13</sup>:

<sup>12</sup> O autor tem o cuidado de associar ao pai de Lúcio Ricardo uma arte – era marceneiro, com oficina «ali para os lados traseiros do Museu Militar», sendo o seu trabalho muito reconhecido –, e a criança desde cedo contacta com esta expressão de arte manual; logo, o seu apreço pela escultura é também fruto do meio em que é criado pelo pai: «Ele era, ainda garoto, quem se encarregava dos restauros da talha, e ninguém ate como êle conseguia dar a curva de elegância nervosa aos pés das garras dos móveis». Também, desde criança, o seu olhar se deixa prender pelos objectos de arte nas «montras de alfarrabistas e antiguidades», que «o entonteciam». Seguirá Belas Artes e será bolsheiro de estatuária em Roma. Trata-se, portanto, de confirmar a tese que determina a influência do meio e da educação sobre o indivíduo.

<sup>13</sup> À semelhança de uma das novelas paradigmáticas da recepção da estética decadentista em Portugal, a *Nova Sapho: Tragedia Extranha: Romance de Pathologia Sensual* (1912), do Visconde de Villa-Moura, também Celestino Gomes elege a viagem de comboio como momento preferencial para o primeiro encontro com a protagonista (naquele caso, Maria Peregrina), sendo evidente em ambas as obras a primeira percepção da figura feminina como uma estátua, de bronze e de mármore, respectivamente. Também nos dois casos, a posterior aproximação resulta da aceitação de um convite para visitar a casa onde ela mora (na *Nova Sapho*, o convite é feito pela própria, em *Signo de Toiro*, pelo pai). Embora se trate de um encontro accidental, num

Lúcio Ricardo, a despeito seu, contemplava a figura airosa a que a inclinação e o escôrcço alteravam os volumes, que o balanço do comboio desfocava, e a sua imaginação corrigia os erros de perspectiva e definia as linhas.

– Um mármore. – pensava – Bem trabalhado e colorido... mas estátua... (...)

E considerando outra vez a escultura soberba de Maria Sidónia, um bronze doirado no sumptuoso vestido negro e prata velha (...) e ainda outra vez pensou:

– Uma estátua, uma estátua perfeita... Ou antes, como na Jeanne Lanvin: um manequim...

(Gomes, 1939: 46-47)

Por seu turno, a voz do narrador onisciente enuncia as memórias do Dr. Malta, lembrando a esposa como «uma estátua morta, jacente, as mãos em abandono ao longo do corpo, paralelas» (ibid.: 26).

No sexto capítulo, a propósito da abertura de concurso para um monumento, o narrador concentra a nossa atenção no cenário de crise que afecta a vida dos artistas, na capital, pelo que, para Lúcio Ricardo, «no meio português, tão exíguo, era ainda de tentar o prémio e a adjudicação da obra». A situação crítica dos jovens artistas portugueses materializa-se no inesperado encontro com um antigo colega das Belas Artes, o Mesquita, que vive mendigando pelas ruas de Lisboa, e cujas palavras são uma contundente invectiva contra o meio artístico, que menospreza aqueles que possuem verdadeiro talento e valoriza a banalidade, reduzindo o trabalho do pintor ou do escultor a um utilitarismo ocioso. É pela boca do Mesquita que se lança uma crítica mordaz ao conservadorismo académico, ao preconceito que destrói o traço de originalidade e não permite singrar no mundo artístico. Assim, ou se premeiam os destituídos de talento, ou se manipulam os concursos de acordo com o gosto vigente<sup>14</sup>. Logo após a despedida, um simbólico atropelamento vitima o jovem pintor

---

exíguo compartimento de comboio, que necessariamente aproxima as personagens, a brevidade e a fugacidade da visão reitera a excepcionalidade destas mulheres, que não passa despercebida, adiando mas tornando obrigatório o reencontro e o aprofundamento da sua complexa personalidade.

<sup>14</sup> «– ¿Você ainda é dos que acreditam em concursos? Está servido. Se fêz um projecto decente não lho aproavam. E uma águia ou um leão é obrigatório (...) Sem essa bicharada não se dá noção da grandeza que chegue para abrir os olhos a esta pobre raça de curtos de vista. (...) – ¿Você não vê a desorientação, a falta de equilíbrio que aí vai? Eu já não sabia pintar, nem que quisesse. Alguns nem sequer sabiam pegar em pincéis borram à espátula para fazer jus à moda, deram-lhes prémios e largam a cascar nos clássicos como se de repente tivessem tomado de assalto o govêrno das artes e não dessem entrada a mais ninguém. Isto é dêles! (...) Nunca fui de galipas. E lá acudir ao monte, ser da ninhada dos trinta cães a um osso, desculpe, mas isso é bom para vocês que ainda andam nisto por gôsto. Então mais vale estoirar. E esta porcaria um dia estoirar; você verá...» (Gomes, 1939: 90-92).

ao atravessar a rua, que Lúcio Ricardo ainda vê a ser transportado de urgência, reduzido a «um fantoche mole e desarticulado donde saía uma caraça de sangue e de olhos terrivelmente esgazeados» (ibid.: 93). A grande metrópole esmaga a criatividade, a originalidade ou a possibilidade de, sozinho, trilhar com segurança novos caminhos no mundo das artes.

A este longo momento de pausa não serão alheias as intenções críticas de Celestino Gomes relativamente a um asfixiante meio artístico lisboeta, em relação ao qual parece posicionar-se como observador externo, denunciando a dificuldade (ou o repúdio) em integrar os círculos/ circuitos do poder instituído.

### 3. INCANDESCÊNCIAS DE EROS

O primeiro capítulo de *Signo de Toiro* centra-se na evocação da infância e formação académica da personagem principal, que está a iniciar uma segunda viagem pela Europa, «só para buscar na distração das viagens uma consoladora amnésia para os nervos magoados da espôsa», fazendo-se acompanhar do sogro, Dr. Malta, que entregara «ao feitor o gôverno e amanhã» das suas propriedades em Vila Velha do Ribatejo.

Após enumerar a extensão das suas riquezas, concentradas no sector da agropecuária, o narrador destaca as marcas físicas de abandono e desleixo, em virtude da ausência dos donos: «E agora ninguém toma sentido. ¿Onde irão os curiosos discernir a razão?». Deste modo, torna-se pertinente conhecer o motivo que levava a família a ausentar-se tão inesperadamente. A nossa curiosidade intensifica-se com as afirmações do parágrafo final, que deixam antever um acontecimento determinante para esta família: as palavras finais dão conta de um incêndio e da intervenção de um «juiz-de-paz», assim como de uma situação dolorosa que, estranhamente, o narrador diz não ter vindo a público, «nem uma notícia de jornal, nem nada». Nos capítulos subsequentes, através de sucessivas analepses harmoniosamente encadeadas, o narrador irá dar a conhecer as circunstâncias que culminariam naquele incêndio, que danificara o muro, bem como o facto mantido em segredo, que não chegara a ser notícia, numa narrativa circular que polariza a atenção do leitor, preenchendo-se gradualmente as lacunas inerentes ao trajecto dos protagonistas e das demais personagens, cujos destinos se cruzam e decidem no monte ribatejano.

Neste romance, o narrador heterodiegético e de focalização onisciente instaura a analepse como principal figura temporal, a qual «decorre não raro de um impulso de activação da memória de uma personagem» (Reis e Lopes, 1987: 27), neste caso, não só dos protagonistas, como também das personagens secundárias. Com o recurso à analepse, garante-se a «possibilidade de se descortinarem conexões estreitas entre essas funções

[de evocação do passado] e as linhas de força temáticas e ideológicas que informam o relato» (ibid.: 27).

Neste breve estudo, propomo-nos centrar a atenção nos momentos narrativos que enunciam a homossexualidade feminina como um dos principais eixos temáticos.

A personagem que dá título ao romance de Celestino Gomes – Sidónia – vive uma infância e uma juventude onde predomina um *ethos* educativo masculino:

criou-se como um rapaz, andou aos ninhos, saltou valados e ribeiros, nadou às escondidas nos pegos. Fizeram-lhe, pelo entrudo, uma jaleca e uma calça, e todo o seu gôsto era vesti-los sempre, saltar ao dorso dos potrozinhos selvagens (ibid.: 29).

O Dr. Malta, seu pai, «delirava, contente duma filha que iludia assim o seu anseio amadornado» de ter tido um filho. Com 12 anos de idade, a menina era ainda «o mais endiabrado gaiato do arrabalde. E já não temia, pelas ferras, arremetidas bravas de bezerros» (ibid.: 29). Por conseguinte, a frequência do colégio em regime de internato seria para ela um tormento, não obstante venha a marcar uma fase de mudança, no sentido da assunção da feminilidade:

A educação nativa, livre, revoltava-se, mas os seus nervos femininos ganhavam vibrações mais doces, quasi mórbidas. Por detrás dela começava a surgir a outra que era na verdade, ansiosa e flébil (ibid.: 29).

É neste contexto escolar que Maria Sidónia conhece Damiana e é essa relação<sup>15</sup> que potencia as mudanças referidas. Damiana é descrita pelo narrador como uma rapariga «sardenta e ruiva», de perfil um pouco masculino no «peito estreito e derreado, as pernas curvas, a mais desajeitada a vestir e a mais estudiosa na classe». Desde que a conhece, nutre

<sup>15</sup> Este e outros pormenores efabulatórios parecem acusar a recepção da *Nova Sapho*, do Visconde de Villa-Moura, cuja heroína, Maria Peregrina, também inicia uma relação homoerótica com Helen no colégio inglês de St. James. Aliás, parece-nos de todo provável que Celestino Gomes tenha conhecido e lido a sua obra, considerando a presença de ambos nas tertúlias portuenses no início da década de vinte, bem como a colaboração de Villa-Moura na revista portuense *Humus. Mensário de Arte* (1921), dirigida pelo então estudante de medicina. Relembremos que o número 3 abre com o poema autógrafa «Rosas negras», esclarecendo-se que «é um inédito de Vila-Moura, o formidável artista da *Nova Sapho*, o grande dos Grandes de Portugal, a página que hoje temos a honra de publicar». A secção «Vida Literária», cuja redacção está a cargo de Celestino Gomes, inclui uma breve recensão dos contos «OBSTINADOS pelo Visconde de Vila-Moura», então recém-publicados.

pela colega «uma ternura sem limite. Mais vélha e mais adiantada, ensinava-a, distraía-a, enchia-a de beijos quando Maria Sidónia entristecia» (ibid.: 30). O convívio entre ambas e o facto de os quartos serem contíguos justificam a procura de uma relação física mais íntima por parte de Damiana, numa noite, em que assistimos a um jogo de aproximação e recusa sucessivas, de perseguição e fuga no rectângulo mínimo da cama, tal como o narrador explicita:

E Maria Sidónia sentia na voz mais próxima embora mais baixa, com bicos de pés, que as longas mãos macias da colega a procuravam no escuro, tateando o vazio.

– Aqui não... – balbuciou sem saber ao certo o que dizia.

– Cala-te! – voltou a outra – Vim para o pé de ti porque estou triste e gosto de ti tanto, tanto...

– Vai-te embora... Não quero! (...)

As mãos continuavam buscando, roçavam o corpinho de Maria Sidónia num afago longo. Sentia-se mal, muito mal na camisa-de-noite a que a tinham obrigado em vez dos seus pijamas de sêda, camisa que, mais ampla, a descobria mais.

– Vai-te embora!

A mão macia alcançou o pequeno seio, contornou-o em carícia. Maria Sidónia sentiu-se estonteada, encostou-se à almofada arquejando.

– ¿Que estás tu a fazer?

Ouviu a respiração da outra, alterada como a sua, aproximar-se mais. Deu um repelão brusco e atabalhado:

– Sai daqui! (ibid.: 30, 31)

Sidónia repele a continuação do contacto físico erótico de Damiana, conquanto não consiga evitar sentir uma «infinita ternura por essa rapariga de que tinha pudor de aproximar-se». Após esta recusa, ainda no quarto às escuras, reitera-se o conflito íntimo da protagonista, que associa às «palavras [de Damiana] as mãos macias buscando-a, afagando-a, e tentava fugir-lhes», «as mãos ardentes da sardenta, e a sua piedade não vencia a repugnância do contacto» (ibid.: 32)<sup>16</sup>.

<sup>16</sup> Na expressão da relação sexual, torna-se evidente a interligação entre desejo e tacto, sendo possível estabelecer pontos de aproximação com a expressão do amor na poesia de Safo, que, posteriormente, teremos oportunidade de aprofundar e confirmar: «Desire and touching occur together as two aspects of the same experience: touching is touching-with-desire, desire is desire-with-touching. (...) I would like to include the physical sense of feeling carefully for hidden things or hiding places» (Winkler, 1996: 106).

Perante as lamentações de solidão e de infelicidade com que tenta demovê-la, e que teriam motivado esta visita nocturna de Damiana, entretanto encolhida e apossada aos pés da cama, Maria Sidónia aconselha-a a encobrir as fraquezas, expondo-se a si própria como exemplo disso mesmo. Então, na escuridão do quarto, a chama da volúpia é substituída pela ténue chama de um fósforo, com o qual por breves segundos ela ilumina, na sua coxa, uma cicatriz «escura, pergaminhada, retratil» de um ferro em brasa, com que acidentalmente fora ferida por ocasião da ferra dos potros da remonta, na herdade do Ribatejo. E recorda:

Eu andava numa alegria doida, a correr no feno húmido do curral, saltando em pêlo sôbre os [potros] mais novos. (...) Ia a pular para cima do animal quando uma dor horrível me fêz cair. Dei um grito, ia desmaiar (...). O papá estava alucinado, perdido. Então eu levantei-me, abracei-me ao papá a rir, a rir perdidamente: Olha que foi a fingir, foi a fingir! e ria mais, as lágrimas nos olhos: sou uma tonta! e ria sempre para melhor contorcer as dores, quási sem fôrças, desabaladamente, enquanto encobria contra êle a queimadura da calça. (...) Deus me perdôe, mas valeu bem a pena queimar-me para isso... (ibid.: 33)

Com efeito, só a corajosa reacção de Sidónia evitara um gesto fatal de seu pai contra o criado, e este, em sinal de reconhecimento, «ensinou os filhos, maiores do que eu, a beijarem-me as mãos!» Na sequência desta confissão, também Damiana verá crescer a sua admiração e o seu respeito perante «essa figurinha frágil e afinal tôda de aço, flexível mas forte» (ibid.: 34).

A cicatriz agora revelada surge como um estigma de uma masculinidade que a faz temer a homossexualidade, que a personagem tentará contrariar, sobrepondo-lhe comportamentos femininos, em diversos momentos da diegese.

A partir deste momento, para Maria Sidónia, a relação entre ambas fica marcada por um movimento paradoxal de atracção e repulsa, visto que «estimava-a, ao passo que fugia dela. Era uma amizade fria, capaz dum sacrifício mas incapaz duma ternura». Entretanto, o narrador onisciente não deixa de aprofundar a análise das emoções dilemáticas da protagonista, evidenciando simbolicamente, no exemplo que se segue, as pulsões masculinas e femininas com que interiormente se debate:

A própria lembrança do que fôra ainda há pouco, da sua vida arrapazada, doía-lhe, pesava-lhe como se tivesse sido ela a culpada de mal-entendidos de agora. Às férias, não era mais aquêla gaiato endiabrado de outrora, não falava, não ria – observava. (...) Montava a cavalo de má-vontade (...). Mas quanta vez no caminho, depois de o contrariar oprimindo-lhe sem precisão o freio,

largava numa galopada doida, alucinada, que só parava quando a montada coberta de espuma e suor abrandava arquejando, ela também arquejante e rubra dum entusiasmo nervoso que a sacudia. (ibid.: 34)

Os três parágrafos finais deste segundo capítulo transportam-nos para o mundo interior de Damiana. Assistimos, com efeito, à irrupção das sensações físicas que a perturbam, na presença e na ausência do objecto do amor, numa autêntica «struggle of passion within a woman's body and soul» (Snyder, 1997: 34), que de novo aproxima a concepção de Damiana de motivos poéticos sáficos. Recordemos o modo como a simples memória do mais leve toque e do olfacto perturbam e incitam o desejo, «como uma consolação duma espécie de posse conseguida», se bem que jamais consumada, tornando premente a dor do desejo<sup>17</sup>:

(...) as férias eram o pesadelo de saúde que Damiana sofria na distância da amiga, do perfume reservado da sua carne, dos seus cabelos, que às vezes acordava nos seus sentidos fracos, torturando-os; (...)

– Na sua alma é cada vez mais longe, mais distante de mim... – pensava, inventariando tudo – e sou eu que a afasto à custa de alguma coisa que se despedaça em mim mesma. ¿Alguém lhe poderá querer mais do que eu? (...)

Esta lembrança evocava-lhe ainda mais o frémito dêsse mesmo contacto nos seus dedos, repetia-o. A memória olfactiva, sobreexcitada, reavivava-lhe o perfume discreto dêsses cabelos que mal a roçavam (...); e era um sofrimento esplêndido, a recordação quási visual do tacto que se adivinhava, num calor de carne aveludada. (Gomes, 1939: 35)

O episódio que antecede a descrição do segundo momento de proximidade mais íntima entre as duas figuras femininas justifica o motivo de reclusão de Maria Sidónia no seu quarto. Trata-se, na verdade, de uma sequência narrativa fundamental, por reiterar a dúplici modulação da sua personalidade, de contornos de *femme-garçon*, com que continua a debater-se. Referimo-nos já a este episódio, que actualiza o garrettiano dissídio entre

<sup>17</sup> O estudo da poesia de Safo que Marguerite Johnson efectua convoca elementos-chave que facilmente reconhecemos na concepção da personagem de Celestino Gomes, não só neste capítulo do romance, como nos subsequentes: «the debilitating effects of *eros* on one's physical, mental and emotional faculties», «the theme of the pain of desire so effectively dramatised in her other lyrics that address her passions for women», «a wish for death at the thought of leaving her» (consubstanciado na tentativa de suicídio por envenenamento de Damiana, nas despedidas do colégio), «the evocation of the sight, touch and smell of flowers and perfume (...) draws one's attention to the sensuality of the female body» (Johnson, 2007: 82-87).

ílhavos e campinos. Nesse momento de festa em casa do Dr. Malta, assistimos à recusa da sua filha em lidar, a pedido do pai, e nota-se mesmo o seu desagrado quando ele lhe relembra como ela «dantes fazia tais *verónicas*», as quais motivaram a pintura do seu «retrato toireiro». A verdadeira razão é denunciada pelo narrador omnisciente: «franziu a testa, contrariada. Não fôra por covardia [que se recusara]. (...) Em pequena fazia-o mesmo sem pensar no perigo. Talvez vergonha do que fôra e se via ainda no fundo, receio de poder não ser bem feminina» (Gomes, 1939: 50). Perante a situação de perigo criada pelo toiro à solta, que ameaça os convidados, vê-se obrigada a fazer o que, até ao momento, evitara. Assim, forçada a quebrar o verniz da feminilidade contida, graciosa e elegante, que se impusera, revela a sua natureza indómita e feita de coragem, que tanto a assemelha a um rapaz: «alcançou dum salto o terrado, arrancou uma das colchas de damasco que se despegou da mesa num chilreado fino de cristais partidos, batia o pé até morder o saibro, gritava exaustinada numa voz selvagem que não parecia a dela, o suor em fio pela fronte lisa (...); só ela sorria, embora o suor lhe ensopasse os cabelos destruindo-lhes a ondulação» (ibid.: 53). Por fim, refugiada no seu «quartinho claro e feminino», chora convulsivamente, visto que tinha sido Lúcio Ricardo o responsável por uma situação que voltara a despertar essa impetuosidade viril que tão esforçadamente recalcava e contrariava.

Entretanto, ao acordar na penumbra do quarto, logo ouve a voz de Damiana, «sentada no chão, sôbre o tapête felpudo», «vigilando-a com os olhos afeitos à sombra» (ibid.: 56). O silêncio que se impõe entre ambas denuncia que estes momentos a sós são confrangedores. Por outro lado, é evidente que, face ao tom contrariado, caprichoso e áspero de Sidónia, a timidez e aceitação de Damiana transformam-na num «trapo usado»<sup>18</sup>. É a jovem rica, elegante, de «longo vulto flébil», «as mãos de ágata preciosa, de cera doce»<sup>19</sup>, bela e « vaidosa», a dispor da rapariga, que se presta a um papel de criada sempre colocada em segundo plano, embora seja uma sombra permanente, como Lúcio Ricardo notará.

Perante o desassossego em que se encontra, surge a possibilidade de experimentar um calmante que nunca antes tentara. Esta nova experiência ser-lhe-á facultada pelas mãos

<sup>18</sup> Entre outras passagens do diálogo entre ambas, citamos uma representativa disso mesmo:

«– És cruel.

– Melhor! Cruel é o superlativo de mulher.

Sacudiu uma convulsão de riso disparatado. (...) E então parou de rir, atirou secamente:

– Bem. Não vás pôr-te agora com as tolices do costume. Isto passou. Deixa-me em paz.

Damiana ia a sair, ferida.» (Gomes, 1939: 58)

<sup>19</sup> A heterocaracterização radica no ponto de vista do jovem escultor, aquando do segundo encontro com pai e filha, em Lisboa.

de Damiana: nada mais, nada menos que fumar. Ao desembulhar a caixa de laca negra e prata de cigarrilhas que a amiga lhe oferece, Sidónia vive uma inesperada alegria, «mais rica do seu orgulho lisongeadado que da valia da prenda a pagar-lhe um capricho mesmo antes de inventado». Novamente pela mão de Damiana, a protagonista está prestes a aceder a uma segunda experiência capaz de lhe embriagar os sentidos. Contudo, se o acto de fumar é uma nova aproximação a comportamentos masculinos e transgressores, que no início a atraem, pois aperta o cigarro «nos lábios com infinita volúpia», de imediato reage, como se se visse ao espelho, rejeitando a assunção momentânea desse «gesto que lhe pareceu mais másculo». A citação, conquanto longa, é esclarecedora do conflito íntimo da protagonista:

(...) ao aproximar o cigarro trilhado nos dedos curvos, mal o primeiro fumo se destorceu no ar, considerando-se num gesto que lhe pareceu mais másculo, ela sentiu correr-lhe o corpo todo uma tremura brusca de repugnância, largou-o numa atitude que fêz inútilmente por tornar indiferente, sacudiu a cabeça como se findasse um difícilíssimo raciocínio:

– Não quero!

O seu conflito de sempre atormentava-a como que num doloroso hermafroditismo que muitas vezes, antes, a fizera averiguar nos espelhos, na intimidade do seu corpinho infantil, o supremo contentamento das linhas femininas que se lhe definiam. Queria ter a certeza de que nada restasse do rapazinho que fôra, e sempre lhe parecia ter-se ficado o geito dêsse disfarce cruel. (...) Tomou o frasco da água-de-cheiro, embebeu a toalha de felpa e friccionou-se com fôrça. (...) E sôbre o mármore cinzento da banquinha o cigarro egípcio morria, consumia-se, ardia num risco opaco de fumo claro, como um círio votivo caído e fumegante num altar profanado, como o hiate solitário e branco navegando à deriva no alto-mar. (ibid.: 61)

Saliente-se que a recusa de Sidónia é acompanhada por um imediato e brusco gesto de procura de luz, significativo do desejo de iluminar as zonas de penumbra da sua personalidade, seguindo-se uma expressiva procura de perfumes femininos capazes de apagar o rasto de masculinidade.

De facto, Celestino Gomes concebe a protagonista com base num perfil de modulação decadentista. A sua personalidade define-se pelo fraccionamento, pela

instabilidade, pela hesitação perante desejos considerados interditos. Recordamos a lição de Seabra Pereira, que inclui o motivo do hermafroditismo na «constelação temático-formal decadentista», nomeadamente no que diz respeito ao «imaginário (...) ambiguamente monstruoso (centauro, hermafrodita, Esfinge, Quimera)» (Pereira, 1995: 25). Aliás, a fascinação de Sidónia por cavalos e touros, que habilmente domina desde tenra idade, como tivemos oportunidade de comprovar, também nos permitem concebê-la como uma figura quase centáurea, metade mulher, metade animal. Parte do seu conflito interior consiste em dominar uma dessas «metades» em detrimento da outra, na impossibilidade da sua coexistência pacífica.

No romance, a «tensão fatal, inconsumação e morte do Decadentismo» (Pereira, 2003: 218) emergem num inesperado ambiente de ruralidade e de pacatez provincianas, que não consegue exercer sobre as duas personagens femininas qualquer tipo de pacificação. Muito pelo contrário, aos momentos de tensão emocional não só corresponde um ambiente abafado, quente e entorpecedor, como também a presença obsidiante do esconjuro ditado pela demência de João Silvestre, antigo empregado da família.

Ao longo do episódio em análise, a figura de Damiana cresce em estranheza, aos olhos do leitor. A sua atitude dedicada, subserviente e passiva permite-lhe aceitar a agressividade, a irritabilidade ou mesmo a rispidez e o desprezo da dona da casa, contentando-se com migalhas de afecto que pontualmente recolhe, como agora, quando Maria Sidónia «[se] aproximou, beijou-a e os seus lábios frios deixaram uma sensação circunscrita de marca na pele sardenta e quente de Damiana», num evidente paralelismo que inverte o significado da marca do ferro em brasa que ferira a perna da protagonista.

Não podemos deixar de nos perguntar por que motivo aquela família rica, de proprietários rurais do Ribatejo, acolhera Damiana, que parece viver com eles durante longas temporadas; ou por que razão Sidónia aceita este convívio, não havendo qualquer referência a um relacionamento afectivo, de amor ou carinho mútuos. A presença de Damiana parece querer comprovar a homossexualidade latente (mas não claramente assumida nem consumada) da personagem principal.

A estas questões dará resposta o narrador, no décimo capítulo. Devido às frequentes ausências, aos silêncios e recolhimento de Maria Sidónia – que agora passava mais tempo no atelier a conversar com Lúcio Ricardo –, a amiga tenta em vão chamar-lhe a atenção e cruzar-se por ela na casa. Consequentemente, quer ter mais coragem para fazer-se notar, tal como um dia tivera, num passado comum a ambas e que «agora vinha em certos momentos ao de cima das recordações de angústia de Maria Sidónia» (ibid.: 144). Neste ponto da

acção, o narrador introduz uma nova analepse explicativa, cuja focalização se centra no ponto de vista da jovem, com o intuito de esclarecer circunstâncias anteriores justificativas da permanência daquela amiga em casa da família Malta.

Tudo se havia passado quando ambas frequentavam o colégio e chegara ao fim o ciclo de estudos. Era a altura das despedidas e Maria Sidónia foi ter com Damiana ao quarto. Aí a encontrou «pálida que fazia dó», com «os olhos muito parados», «calma e branca», tendo perto de si um copo onde vertera o frasco do veneno das formigas. Em pânico, Sidónia atirou a carteira, derrubou o copo e «o líquido desenhou no chão claro uma nódoa escura como um grande coração» (ibid.: 145). Não fica claro se esta tentativa de suicídio fora encenada com a intenção de chantagear emocionalmente a amiga – a partir de agora, responsável pela sua vida –, ou se era mesmo sua intenção pôr termo à existência. O episódio não foi partilhado com ninguém, nem o seu pai conheceria o «drama quando a filha lhe pediu para levar Damiana com êles. Ela também não disse uma palavra, um agradecimento». Será uma relação marcada por emoções ambíguas, por distintas e insidiosas formas de dominação (que, mais tarde, não escaparão à perspicácia de Lúcio Ricardo), com reverberações de gosto decadentista, inclusivamente, no fascínio mórbido pelo corpo morto:

Diante de Damiana, da sua figura quási ridícula que lhe dava o ar, em tôda a parte, nunca de irmã mais vélha mas de dama-de-companhia, de criada, da sua pele picada de sardas como um calendário sujo das môscas, achava-a insignificante demais para ter mêdo duma solução violenta. Mas era quando, longe dela, em instantes de pressentimento, recordava o momento de sobressalto em que a viu tão branca e tão calma, em frente à visão amarga dêsse narcisismo dos suicidas, que tremia do pávido receio de ser ela a encontrá-la alguma vez imóvel, e fria, e branca, e linda – oh! principalmente linda com aquela desconcertante beleza dos feios na terrível serenidade da morte. (ibid.: 146)

Neste caso, e sem que ainda desconfie, os seus receios têm fundamento, pois a crescente angústia de Damiana leva-a a querer ter «a coragem que um dia tivera, no dia em que Maria Sidónia ia deixar o colégio e decidira a sua sorte!»

O narrador explicita, de modo incisivo, as circunstâncias de vida que condicionaram a perturbação emocional e a personalidade deformada de Damiana.<sup>20</sup> Detém-se na des-

---

<sup>20</sup> Não enuncia causas hereditárias, mas tão somente justificações que apontam para o meio e educação como condicionantes da personalidade (a ausência da família e de figuras masculinas de positividade, o regime de internato marcado pela crueldade, competitividade, inveja e frieza).

crição do seu aspecto físico e destaca a ausência de traços feminis (no rosto, no corpo e na forma de vestir); em termos relacionais e sociais, o narrador (agora de focalização interna) recorda como era ridicularizada pelas colegas do colégio, desde a infância, por ser a mais inteligente, e como fora mesmo maltratada, humilhada e roubada por outra aluna, aos oito anos, durante a entrega dos prémios do exame; explica a razão do ódio aos homens, com a sua «maldade de dominadores», consequência de um infeliz episódio traumático vivido na infância, aquando do funeral do pai, e que se transformaria no «entêrro do seu último orgulho de criança precoce, ficando excluída da possibilidade de fazer parte de uma «família decente»:

(...) e esta idea mal definida de pecado e de vergonha agravava-se-lhe mais ainda como uma chaga pelo contraste da sua mascarazita embutida em luto com a expressão fútil da mãe, garrida no seu vestido claro, como se não fôssem já nada uma à outra (...). Como êsse caixão comprido (...) a pisava impassivelmente num afôgo de pesadêlo! E como ela odiava, então, todos os preconceitos do mundo que a faziam infeliz, que a diminuíam até ser menos que as outras, numa inferioridade degradante que não poderia nunca, como à fôrça de estudo, suprir e compensar! Verdadeiramente, como no caso da tinta do vestido: um luto que a sujava tôda. (ibid.: 146)

Sem dúvida que a presença assídua de Lúcio Ricardo, convidado e hóspede do Dr. Malta, que tinha autorizado a instalação, nas imediações da sua casa, do atelier para a elaboração da escultura do toiro, é motivo para o crescente mal-estar de Damiana, que sempre se sentira «empurrada para trás por ganhadores de primeiros planos, como êsse que ainda agora entrava e era já protagonista onde os que estavam bastavam» (ibid.: 62). A triangulação do desejo e dos afectos, envolvendo uma (potencial) relação homossexual e outra heterossexual, encarada como uma ameaça, aproxima as relações amorosas do romance de outro tema grato à lírica de Safo<sup>21</sup>. Necessariamente, vai gerar ciúmes, que se manifestam no constante desafio e provocações que lança ao jovem escultor, por exemplo, no diálogo cortante que mantêm acerca de a arte ser ou não ser emoção.

<sup>21</sup> Apresentamos a primeira estrofe do Fragmento 2 D, com tradução de Manuel Pulquério: «Parece-me ser igual aos deuses esse homem que, sentado na tua frente, te ouve de perto falar docemente e rir de maneira encantadora, o que me faz saltar o coração no peito (...)» (Pulquério, 2001: 158). Os versos iniciais de um outro fragmento, agora na tradução de Pedro Alvim, ilustram com acuidade os sentimentos de Damiana, em ambos os momentos que anunciam uma inevitável separação: «Morta, morta, eis o meu desejo! Ela, os olhos em lágrimas, // partia de mim (...)» (Alvim, 1991: 85).

Temos vindo a detectar os aspectos comuns patentes nos momentos da diegese em que o narrador nos aproxima do universo mais íntimo da relação de Maria Sidónia e Damiana: por duas vezes, o quarto de dormir, o ambiente interior de escuridão, sombra ou penumbra, e a persistente referência ao fogo, *Leitmotiv* emblemático da expressão do amor que consome aqueles que amam, conduzindo impreterivelmente à sua destruição. De facto, a visão fugidia da cicatriz deixada pelo ferro em brasa faz-se com a ténue luz de um fósforo, que logo se apaga, ficando «apenas no escuro a brasa vermelha a luzir, como um carbúnculo de fogo». No capítulo seguinte, na penumbra do quarto de Maria Sidónia, destaca-se a já referida brasa do cigarro que intenta fumar. Concomitantemente, a paixão de Damiana é, pela metáfora, identificada com o atear de «uma fogueira insensata».

A anteceder a tragédia final, que uma leitura atenta dos vários indícios permite antecipar, o último passeio a pé das duas amigas decorre sob uma trovoada iminente e, aquando do jantar desse dia, o narrador faz referência à fogueira dos ciganos, culminando a noite com um incêndio junto ao curral, que destrói o improvisado atelier do escultor e que vitima Damiana. A irradiação simbólico-figurativa dos motivos do fogo e da luz permite compreender melhor o significado que ambos os elementos parecem assumir na narrativa. Com efeito, três dos momentos cruciais da acção decorrem na escuridão/ penumbra – do quarto e da noite –, que é recorrentemente invadida por focos de luz de intensidade variável (a chama do fósforo, uma janela que se abre), reservando o narrador para o fim o mais destrutivo: o incêndio. É um «fogo fumegante e devorador, precisamente o contrário da chama iluminadora, [que] simboliza a imaginação exaltada... o subconsciente... a cavidade subterrânea... o fogo infernal... o intelecto sob a sua forma revoltada: em suma, todas as formas de regressão psíquica» (Chevalier e Gheerbrant, 1997: 332).

As circunstâncias em que a personagem morre são ambíguas. Acidente ou suicídio? Poderemos convocar uma série de elementos pressagiantes, tais como a afirmação do professor Vasconcelos «quando se fizer a grande luz, as linhas se encontrarão e fechar-se-há o círculo», a citação de Shakespeare «bem nossa, só a morte», ou a sugestiva última conversa de Damiana com o padre António sobre «a perdição e a morte», entrecortada pelo esconjuro que a loucura de João Silvestre faz ouvir, «Mafarrico, mafarrico,/ larga aquilo que tens no bico...», «numa toada angustiosa de preságio» (Gomes, 1939: 124, 163, 165-166). Há, inclusivamente, que considerar a hipótese de ter sido a própria personagem a atear o fogo, visto não estar presente no jantar nem no serão, naquela noite, o que contribui para o mal-estar geral, deixando «a alma do artista afogada de pressentimentos» (ibid.: 174). Depois de se ouvirem os gritos de alerta, enquanto Lúcio Ricardo observa da janela o caos de gente que tenta apagar o incêndio, distingue Damiana, que «subira ao muro do curral

talvez para observar de mais perto o brazeiro ronronando num fervor surdo e palpitante de ebulição e parecia extasiada no espectáculo diabólico» (ibid.: 177-178). Entretanto, vê Maria Sidónia que assoma a uma outra janela da casa, fantasiada de divindade pagã. Naquele instante, são actores de uma inesperada cerimónia de ritual sacrificial, transformando-se Damiana na vítima a imolar:

a despeito da luz e do calor das labaredas estava branca de fazer mêdo, dum branco imaterial e luminoso de imagem. Depois tremeu, vacilou, desequilibrou-se no muro sôbre o brazeiro. (...) Ouviram-se estampidos surdos de cavidades que estoiram, um cheiro horrível de carne queimada empestava tudo. (ibid.: 179)

Logo de seguida, «abatia o telheirinho destruindo a frágil obra do escultor»<sup>22</sup>. O fogo é também, nesta perspectiva, na medida em que queima e consome, um símbolo de purificação e de regenerescência. Encontramos assim, de novo, o aspecto positivo da destruição. (...) O fogo é, portanto, e acima de tudo, o motor da regeneração periódica» (Chevalier e Gheerbrant, 1997: 333).

A queda da personagem permite uma leitura simbólica que a aproxima de um outro motivo ligado à mitobiografia da poetisa Safo, o da sua mítica morte: o salto, por amor a Phaon, do precipício de Leucas, que pode ser entendido como «a ritual plunge as a cure for love» (Nagy, 1996: 40)<sup>23</sup>.

A Damiana, figura marcada pela sombra, perturbação e frustração opõe-se Lúcio Ricardo, figura luminosa, de serenidade, equilíbrio e de triunfo pela arte, que lhe permite ver e criar beleza. Sidónia afasta-se da amiga, à medida que se aproxima do jovem escultor, observando e acompanhando o progresso do seu trabalho na concepção da escultura

<sup>22</sup> Podemos interpretar esta circunstância da intriga romanesca à luz da psicologia analítica de Carl Jung: «o sacrifício do touro representa o desejo duma vida do espírito que permitiria que o homem triunfasse sobre as suas paixões animais primitivas e que, depois de uma cerimónia de iniciação, lhe daria a paz» (Chevalier e Gheerbrant, 1997: 653). Na própria diegese, o padre António já manifestara o desagrado em relação à escultura do toiro, sentenciando profeticamente: «Se tivesse asas ia parar, de caminho, ao palácio de Nabucodonosor, a Ninive. Ou a Gomorra, que vinha a dar na mesma», «Ainda há-de acabar tudo, nesta casa, por sacrificar ao bezerro!» (Gomes, 1939: 144, 166).

<sup>23</sup> Gregory Nagy refere que, antes de Safo, o rochedo de Leucas fora palco da queda de uma figura da mitologia, Afrodite, devido ao desgosto pela morte de Adónis, por quem estava apaixonada, tendo sido Apolo a aconselhá-la a aliviar o seu estado de sofrimento naquele local. Portanto, o salto e a queda são interpretados como uma ritualização simbólica capaz de curar do amor (Nagy, 1996: 40).

do toiro, homenagem aos campinos e à sua bela anfitriã<sup>24</sup>. Inequivocamente, mas também inconscientemente, enquanto trabalha no seu atelier improvisado, num processo de dupla construção, o cinzel do artista, «princípio cósmico activo (macho), penetrante», vai modificando o «princípio passivo (fêmea). (...) é o *raio intelectual* que penetra a individualidade. É a força que corta, retalha, separa, distingue, primeira operação do espírito, que só julga depois de comparar» (Chevalier e Gheerbrant, 1997: 200) – e Lúcio Ricardo assim faz, sendo a sua presença determinante para a resolução do debate interior de Sidónia<sup>25</sup>, num processo de gradual influência e de enamoramento mútuo. Após o sacrificio e a morte de um dos elementos do triângulo amoroso, solução encontrada pelo autor para abrir o caminho de consolidação do equilíbrio emocional da protagonista, a união definitiva de ambos será possível no abraço e o beijo do casal, com que o romance termina.

## BIBLIOGRAFIA

- ALVIM, Pedro (1991). *Safo. Líricas em Fragmentos*. Lisboa: Vega.
- CHEVALIER, Jean, GHEERBRANT, Alain. (1997). *Dicionário dos Símbolos*. Lisboa: Círculo de Leitores.
- GOMES, João Carlos Celestino (1956). *A Arte de Não Ser Doente*. Fundão: Jornal do Fundão.
- (1953). *É Bom Poupar a Saúde*. Lisboa: Livraria Clássica Editora.
- (1950). *O Homem Quer Viver Mais*. Porto: Figueirinhas.
- (1939). *Signo de Toiro*. Porto: Livraria Civilização.
- (1939a). *Medicina, Higiene e Beleza*. Lisboa: Editorial «O Século».
- (1924). *Sobre o Atavismo*. Ílhavo: Tipografia Beira-Mar.
- JOHNSON, Marguerite (2007). *Sappho*. Bristol: Bristol Classical Press.
- LOPES, Ana Maria (org.) (1991). *João Carlos. Retrospectiva*. Ílhavo: Câmara Municipal de Ílhavo.
- NAGY, Gregory (1996). «Phaethon, Sappho's Phaon, and the White Rock of Leukas: "Reading" the symbols of greek lyrics». In GREENE, Ellen (ed.). *Reading Sappho. Contemporary Approaches*. California: University of California Press, 35-57.

<sup>24</sup> A representatividade do toiro – que dá título ao romance de Celestino Gomes – também não é despidianda. Associam-se-lhe a fecundidade, a energia sexual, o amor (no Zodíaco, pela presença de Vénus). A escolha do autor não poderia estar em mais perfeita conformidade, se lembrarmos que «Existem todas as ambivalências e todas as ambiguidades no touro. Água e fogo: é lunar, na medida em que se associa aos ritos da fecundidade; solar, pelo fogo do seu sangue e pelo esplendor do seu sêmen» (Chevalier e Gheerbrant, 1997: 652).

<sup>25</sup> Numa das conversas, o jovem escultor acusa e denuncia, dizendo-lhe que Damiana «tem criado para si todos os enganos da sua alma. (...) Não vê como ela se insinua maquiavêlicamente para que seja só dela, dos seus desejos...», ou ainda, compreendendo o dilema de Sidónia, «a sua sensibilidade está cheia da eterna inquietação estética do Narciso grego» (Gomes, 1939: 102).

- PEREIRA, José Carlos Seabra (2003). *História da Literatura Portuguesa. Do Simbolismo ao Modernismo*. Vol. 6. Lisboa: Publicações Alfa.
- PEREIRA, José Carlos Seabra (1995), REIS, Carlos (coord.). *História Crítica da Literatura Portuguesa (do Fim-de-Século ao Orpheu)*. Vol. VII. Lisboa/ S. Paulo: Verbo.
- PULQUÉRIO, Manuel (2001). «A alma e o corpo em fragmentos de Safo. Traduções e adaptações». *Máthesis* 10, 155-187.
- REIS, Carlos, LOPES, Ana Cristina (1987). *Dicionário de Narratologia*. Coimbra: Livraria Almedina.
- SNYDER, Jane McIntosh (1997). *Lesbian Desire in the Lyrics of Sappho*. New York: Columbia University Press.
- WINKLER, Jack (1996). «Gardens of nymphs: public and private in Sappho's lyrics». In GREENE, Ellen (ed.). *Reading Sappho. Contemporary Approaches*. California: University of California Press, 89-109.

## RESUMO

O médico e artista João Carlos Celestino Gomes (Ílhavo, 1899 – Lisboa, 1960) estreia-se no romance com *Signo de Toiro*, em 1939. Com o presente trabalho, destacamos um dos principais eixos temáticos da obra: a homossexualidade feminina. O narrador apresenta a protagonista, Maria Sidónia, em circunstâncias de marcada perturbação emocional, devido à relação afectiva que mantém com Damiana, envolvendo ambas as personagens femininas em ambientes marcados por recorrentes e significativos contrastes de luz e sombra. Maria Sidónia também se debate intimamente com a sua dupla condição de *femme-garçon*, sendo a presença do jovem escultor Lúcio Ricardo que vai acabar por conduzir o desfecho da intriga romanesca para o triunfo da relação heterossexual.

## ABSTRACT

The doctor and artist João Carlos Celestino Gomes (Ílhavo, 1899 – Lisboa, 1960) starts publishing novels with *Signo de Toiro* (1939). In this essay, we focus on one of its crucial themes: female homosexuality. The narrator depicts Maria Sidónia, the main character, undergoing significant emotional distress as a result of her relationship with Damiana. These two female characters are hence portrayed against a background of recurring symbolic contrasts of light and shadow. Maria Sidónia also struggles intimately to come to terms with her twofold nature of *femme-garçon*, but the presence of Lúcio Ricardo, a young sculptor, will finally settle the triumph of the heterosexual norm by the end of the narrative.

