

**SUJOS QUINTAIS COM TESOUROS:  
A OBRA INFANTOJUVENIL DA CONDESSA DE SÉGUR  
REVISITADA POR AGUSTINA BESSA-LUÍS NAS  
BIOGRAFIAS DE VIEIRA DA SILVA E PAULA REGO**

[DIRTY BACKYARDS WITH TREASURES:  
THE CHILDREN'S WORK OF THE COUNTESS OF SÉGUR REVISITED BY AGUSTINA BESSA-LUÍS IN  
THE BIOGRAPHIES OF VIEIRA DA SILVA AND PAULA REGO]

**ERMELINDA MARIA ARAÚJO FERREIRA<sup>1</sup>**

<https://orcid.org/0000-0002-0911-494X>

Instituição: Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), Recife, PE, Brasil

**Resumo:** Destaco neste artigo a influência da obra infantojuvenil da Condessa de Ségur na produção literária e pictórica de três portuguesas reunidas por iniciativa de Agustina Bessa-Luís. As experiências inusitadas com a escrita confessional levadas a cabo pela escritora, tanto na sua autobiografia como nas biografias sobre as pintoras Vieira da Silva e Paula Rego, abordam aspectos da função educativa da literatura para jovens, tal como são propagados na “Trilogia de Fleurville” da Condessa, e aspectos do questionamento e ruptura do antigo paradigma, tal como aparece no conto “Os desastres de Sofia”, de Clarice Lispector, em que a noção da verdade, implícita nos “sujos quintais com tesouros”, estabelece parâmetros para a produção de textos mais modernos, críticos e conscientes dos desafios de colaborar para uma formação verdadeiramente humanística na faixa etária a que se destinam.

**Palavras-chave:** Literatura infantojuvenil; Condessa de Ségur; Agustina Bessa-Luís; Vieira da Silva; Paula Rego

**Abstract:** In this article, I highlight the influence of the children’s work of the Countess of Ségur on the literary and pictorial production of three Portuguese women brought together on the initiative of Agustina Bessa-Luís. The unusual experiences with confessional writing carried out by the writer, both in her autobiography and in the biographies about the Portuguese painters Vieira da Silva and Paula Rego, address aspects of the educational function of literature for young people, as propagated in the Countess's “Fleurville Trilogy”, and aspects of the questioning and rupture of the old paradigm, such as it appears in Clarice Lispector’s short story “The disasters of Sofia”, where the notion of truth, implicit in the “dirty backyards with treasures”, establishes parameters for the production of more modern texts, critical and aware of the challenges of collaborating for a truly humanistic formation in the age group to which they are intended.

**Keywords:** Children’s literature; Countess of Ségur; Agustina Bessa-Luís; Vieira da Silva; Paula Rego

A verdade é um acepipe, como aquele que as crianças gostam, que é ornamentado até corromper o seu paladar. Para atingir a verdade é preciso tocar a espécie do inumano. É preciso o inumano para ver o insignificante que rodeia o verdadeiro e pode ser que seja a natureza da verdade. *As meninas* não são crianças. Estão sempre alerta, sabem coisas proibidas, em volta delas as mulheres conspiram, inspecionando a sua roupa de baixo. *As meninas* são profundamente perigosas.

Agustina Bessa-Luís. *As meninas*

A criança é eminentemente humana, pois a sua aflição anuncia e promete os possíveis. O seu atraso inicial sobre a humanidade, que a torna refém da comunidade adulta, é igualmente o que manifesta a esta última a falta de humanidade de que sofre e o que a chama a tornar-se mais humana.

Jean-François Lyotard. *O inumano*

### “Trilogia de Fleurville”

Sophie Feodorovna Rostopchine nasceu em 1799 em São Petersburgo, na Rússia imperial, no seio de uma família aristocrática. Passou a infância em Voronovo, propriedade magnífica que pertencia à família. A sua educação rigorosa incluía a aprendizagem de línguas estrangeiras, com primazia para o francês. Em 1817, a família foi obrigada a exilar-se em Paris, convertendo-se do catolicismo ortodoxo ao catolicismo romano mais reacionário. Lá, Sophie conheceu o conde Eugène de Ségur, com quem se casou em 1819 e teve oito filhos. A Condessa começou por inventar histórias para os netos e só escreveu o seu primeiro livro aos 58 anos. Viria a publicar cerca de vinte, entre os quais, a “Trilogia de Fleurville”, composta pelos livros *Os desastres de Sofia* (1858), *As meninas exemplares* (1858) e *As férias* (1859). Essas obras a tornaram mundialmente famosa e fazem parte do imaginário de muitas gerações em vários países. A Condessa morreu em Paris em 1874 e é considerada uma das mais importantes escritoras de língua francesa do século XIX. Suas obras continuam a ser lidas, publicadas e adaptadas para outras formas artísticas, como o teatro e o cinema.

Durante muitos anos, portanto, *Os desastres de Sofia* foi o livro preferido das crianças não só na França (publicado pela Editora Hachette), mas também no exterior, como atestam as suas inúmeras traduções e adaptações. Além das edições francesas que circulavam em Portugal e no Brasil, distribuídas principalmente pela Editora Garnier, os

livros da Condessa de Ségur tiveram edições em português publicadas pela editora Aillaud, tanto em Paris quanto em sua filial em Lisboa. As edições em português eram enviadas da Aillaud à Lallemand Frères, instalada em Lisboa, de onde eram enviadas a São Paulo durante a década de 1870. As primeiras traduções brasileiras foram publicadas pela Editora Francisco Alves no início do século XX.

É bastante longa a trajetória editorial dos livros da Condessa de Ségur no Brasil. Em fins do século XIX, eram vendidos no original francês pela livraria Garnier. A primeira edição brasileira de *Os desastres de Sofia* foi traduzida na década de 1950 por Sônia Maria Penteado Piza para a Editora do Brasil. Segundo Vera Chacham (2015, p. 98), dentre os tradutores da obra da Condessa, destaca-se o trabalho do escritor baiano Herberto Sales para a Ediouro, que produziu adaptações muito peculiares, trocando a cor da pele, os nomes, as roupas e a textura dos cabelos de alguns personagens, além de interferir nos cenários das histórias e até mesmo na linguagem, inserindo termos e expressões mais próximos do público brasileiro, embora mantivesse, em linhas gerais, os princípios normativos para a formação moral da infância – tal como eram propagados pela autora –, mas sem se abster de inserir, aqui e ali, comentários que relativizavam a agressividade de algumas cenas ou a dureza de certos castigos.

*Os desastres de Sofia* é uma coletânea de curtos episódios focados na educação domiciliar da pequena Sofia, uma menina francesa de classe alta, muito inventiva, que vive com a mãe Madame de Réan e o primo Paulo numa elegante morada em Paris. Vítima de uma tragédia que a deixa órfã de pai e mãe, Sofia ressurge no segundo livro completamente transformada, e já como personagem secundária, vivendo com a abusiva madrasta Madame de Fichini, e perdendo seu brilho, graça e alegria para suas vizinhas, – *As meninas exemplares*, Camilla, Madalena e Margarida – que vivem com suas mães Madame de Fleurville e Madame de Rousbourg –, com as quais Sofia busca confundir-se pelo convívio sempre desastrado. Para Priscila Kaufmann Corrêa:

A ideia de criar um núcleo familiar sem a presença de um personagem masculino para representar a figura paterna se mostra uma inovação. Tal mudança se deve à própria experiência insatisfatória de Sophie com seu casamento. Apesar da Condessa desenvolver uma relação amorosa e próxima com seu pai, Conde de Rostopchine, o pai afetuoso não emerge neste livro (Corrêa, 2015, p. 1).

No terceiro livro, *As férias*, Sofia cede completamente o protagonismo da narrativa ao primo Paulo, tornando-se a figura mais ofuscada e triste de um grupo de jovens amigos

em férias, cujo objetivo parece ser a formação de futuros casais. O evento desses casamentos é o ápice da série. Essa breve conclusão da autora, contudo, foi removida das edições mais recentes veiculadas no Brasil, embora conste no original em francês.

Conclusão. As férias estavam terminadas. As crianças cresceram, viveram e morreram. Quero apenas contar-lhes que Camille fez a primeira comunhão no ano seguinte e Madalena no outro ainda. Foram sempre as encantadoras meninas modelos. Casaram-se mais tarde muito bem e foram muito felizes. Sofia tornou-se cada vez mais parecida com elas, de quem se separou com a idade de vinte anos, para casar-se com João de Rugès. Margarida nunca quis deixar os pais, o que foi muito fácil porque se casou com Paulo, e os dois consagraram a vida para a felicidade deles (Ségur, s/d(c), p. 130).

### Os “sujos quintais com tesouros”

Nas obras de Clarice Lispector (1920-1977), há vislumbres das leituras que exerceram influências importantes na sua formação como escritora, em geral dispersas e imbricadas com suas próprias narrativas. É bem conhecido o conto “Felicidade clandestina”, por exemplo, onde a autora relembra seu embate com a menina filha do dono de uma livraria pelo empréstimo do livro *Reinações de Narizinho*, de Monteiro Lobato. Nesse conto em que Clarice atribui à colega mais rica – embora descrita desfavoravelmente como desajeitada – uma inveja feminina, a dubiedade entre a leitura e o prazer erótico é inegável. Além disso, o objeto de desejo é uma história sobre uma menina de “nariz arrebitado”, metáfora para alguém altivo, atrevido, petulante, que se supõe seja a protagonista Lúcia em seu malfadado casamento com o Príncipe *escamado* (e não *encantado*), que redundará num inacreditável *divórcio* – palavra inaceitável numa obra infantil dos anos 1930, que levou à sua execração pública e à sua proibição nas escolas católicas da época. Não obstante, o desejo da menina Clarice por esse livro é tamanho, que, ao finalmente obtê-lo, relata a leitura como uma experiência sensual: “Não era mais uma menina com um livro: era uma mulher com seu amante” (Lispector, 1981, p. 10).

Outra referência frequente da autora é à obra da Condessa de Ségur. Chama a atenção duas alusões aos livros dessa escritora: “Os desastres de Sofia”, conto publicado em *A legião estrangeira*, e *A mulher que matou os peixes*, uma bricolagem de histórias de bichos dispersas em seus contos, que se transformou num dos cinco livros da obra de

Clarice para crianças<sup>1</sup>. “Os desastres de Sofia” evoca o título do primeiro livro da famosa “Trilogia de Fleurville” da Condessa, que conta as travessuras de uma menina de quatro anos vivendo com sua mãe e seu primo numa casa burguesa, repleta de criados, na França. São histórias curtas, que narram episódios cotidianos dos enfrentamentos da menina com suas ideias originais e ousadas, cujas consequências são, em geral, lamentáveis. Desde a maravilhosa boneca de cera que é trucidada, passando pelo assassinato despercebido de vários animais, até momentos de autoagressão, em que a vaidade, a curiosidade, a gula ou a raiva são exemplarmente castigadas. Os leitores se deparam com uma série de enredos problemáticos, amarrados por ensinamentos morais amparados na ética cristã.

A releitura de Clarice deste livro é ambientada numa escola pública, e não no ambiente familiar, e a criança é um pouco mais velha. Seus “crimes” já aludem a uma certa precocidade sexual – assunto intocado na obra da Condessa. Contrariando frontalmente os objetivos do texto de referência, o conto de Clarice se estrutura sobre a ruptura da moral das histórias. Instada a redigir uma composição a partir da leitura de um conto sobre a dignidade do trabalho, a garota inverte os princípios e escreve sobre os “sujos quintais com tesouros”:

Provavelmente o que o professor queria deixar implícito na sua história triste é que o trabalho árduo era o único modo de se chegar a ter fortuna. Mas levemente eu concluiria com a moral oposta: alguma coisa sobre o tesouro que se disfarça, que está onde menos se espera, que é só descobrir, acho que falei em sujos quintais com tesouros. [...] eu daria tudo o que era meu por nada, mas queria que tudo me fosse dado por nada. Ao contrário do trabalhador da história, na composição eu sacudia dos ombros todos os deveres e dela saía livre e pobre, e com um tesouro nas mãos (Lispector, 1999, p. 17).

A ética revolucionária presente na conclusão da menina parece evocar a natureza d’*O discurso da servidão voluntária*, de Étienne de la Boétie, quando pondera:

Os homens que nascem sob o jugo, alimentados e criados na servidão, sem olhar para mais longe, contentam-se em viver como nasceram; e não acreditando que têm quaisquer outros direitos ou bens além dos que encontraram ao adentrar a vida, tomam por seu estado de natureza o próprio estado de nascimento. Ainda assim, há alguns que, mais orgulhosos e inspirados que outros, sentem o peso da canga e não conseguem deixar de sacudi-la; que nunca se submetem à sujeição e que, sempre e incessantemente (como Ulisses que busca,

---

<sup>1</sup> Publicadas originalmente entre as décadas de 1960 e 1980, as cinco obras de literatura infantil da autora ganharam reedições pela editora Rocco, com projeto gráfico próprio e ilustrações assinadas por artistas como Odilon Moraes, Kammal João e Marina Valente, neta de Clarice. O projeto inclui um box temático com somente os livros infantis: *O mistério do coelho pensante* (1967), *A mulher que matou os peixes* (1968), *Doze lendas brasileiras – como nasceram as estrelas* (1977), *Quase de verdade* (1978), *A vida íntima de Laura* (1999).

por terra e por mar, reencontrar a fumaça de sua casa), cuidam para não esquecer seus direitos naturais e se apressam a reivindicá-los a cada ocasião (La Boétie, 2005, p. 24).

No conto de Clarice, em lugar de ser enquadrada por seu pequeno desvio – que a personagem julgava ser uma flagrante mentira destinada a uma óbvia punição –, ela é notada, porém, pelo professor que, encantado com o seu talento e a perspicácia de sua interpretação, a elogia, causando-lhe um grande constrangimento. A narrativa se baseia na ideia de que a menina, sentindo-se atraída pelo homem, percebe sua imensa tristeza expressa na sua falta de entusiasmo com a função docente. Tentando espicaçá-lo, contudo, ela consegue o efeito inverso: arrancá-lo da passividade, proporcionando-lhe um momento de alegria genuína que se traduz num raríssimo e afetuoso sorriso.

A revelação para ela é tão forte que terá crises de vômito em casa. De uma hora para outra, a menina se vê sem chão. O que o professor ensinava, sem querer, era sério demais para ser apreendido pelos seus nove anos. A partir daí, passava a saber que não haveria segurança mais adiante porque não existia uma verdade imutável interdita às crianças, na posse da qual sairia confiante no mundo dos adultos – ilusão que a escola e a literatura infantil edificante se compraziam em reforçar:

Na minha impureza eu havia depositado a esperança de redenção nos adultos. A necessidade de acreditar na minha bondade futura fazia com que eu venerasse os grandes, que eu fizera à minha imagem, mas a uma imagem de mim enfim purificada pelo crescimento, enfim liberta da alma suja de menina. E tudo isso o professor agora destruíra, e destruíra o meu amor por ele e por mim (Lispector, 1999, p. 25).

Ao lado dessa revelação, há outra relacionada à sua profissão. A literatura seria para ela uma penitência, o exercício de um apostolado com o qual se faria amada para curar os que sofrem. Curar com as belas mentiras da invenção, avançando lentamente para perceber que, muitas vezes, mentiras são mais verdadeiras do que verdades do senso comum. O professor terá sido, talvez, seu primeiro contato com o efeito de sua irreverente escritura nascente no mundo, daí sua importância para a menina e a importância desse episódio, tão longamente lembrado, para a autora.

Há, portanto, muitas traições nessa história, desde aquela ao moralismo bem-intencionado da obra da Condessa, uma vez que a sugestão erótica do conto de Clarice é inegável, até o papel inquestionável do educador autoritário e distante, encampado pela mãe da Sofia original, que é francamente fragilizado na imagem do mestre escolar da Sofia revisionista, um homem contrariado com sua função e desesperançado com a vida.

A noção do amor – que no texto primeiro se baseia na função pedagógica parental mediante a instituição do castigo – é profundamente contestada no texto segundo, em que o ensinamento parte da criança e não do adulto, e ocorre de forma tão espontânea e intuitiva que acaba por atingir a ambos, avassaladoramente, produzindo um conhecimento recíproco de profunda empatia e humanidade, inexistente na pedagogia punitiva e hierárquica da obra original.

Já o conto “A mulher que matou os peixes” evoca um dos episódios do livro *Os desastres de Sofia*, no qual a menina, ao receber de presente do pai uma faquinha, recolhe os peixes decorativos do aquário da mãe, salgando-os e picando-os, e depois os devolvendo à água ao perceber que os tinha matado. A história foca na honestidade da menina, que só toma coragem para dizer a verdade por piedade de Simão, o empregado inocente que seria demitido, acusado injustamente de não haver limpado o aquário nem alimentado os peixes. No livrinho de Clarice, adaptado para a estante de obras infantis, a protagonista é uma adulta que se identifica com a própria escritora, numa narrativa autobiográfica em que a questão anunciada no título serve apenas como pretexto para o relato de histórias aleatórias de perdas de amigos, domesticados ou não, que têm destinos trágicos. O conteúdo é excessivamente triste, realista e violento para um livro infantil nos moldes tradicionais, apesar da linguagem fingidamente ajustada para uma faixa etária inocente e ingênua. O tema dominante é a morte e a perda, o silêncio dos inocentes e a opressão dos indefesos. Ao final, a mãe pede perdão aos leitores pela morte dos peixinhos a ela confiados pelo filho e vitimados por sua indiferença e esquecimento. Nesse caso, de fato, os bichos morrem de fome porque ela não os alimenta, ocupada com outras atividades “mais importantes” e egoístas – entre elas, a atividade de escrever.

A longa lista de seres adotivos abandonados, descartados, largados à própria sorte e desconsiderados em suas existências é conduzida por uma dor difícil de ser disfarçada ou desviada da atenção da suposta criança leitora. Mais uma vez, Clarice estabelece entre o mestre e o discípulo um laço invisível de comunicação que resulta em trocas afetivas e cognitivas recíprocas e silenciosas, como aquelas que talvez tenham se estabelecido entre a menina Sofia da Condessa e o criado Simão, e certamente entre o professor azumbrado e a pobre Sofia, missionária à revelia de sua vontade, que descobre na escrita, com infinito espanto, um efeito curativo e redentor: “Mas se antes eu já havia descoberto em mim todo o ávido veneno com que se nasce e com que se rói a vida, só naquele instante de mel e

flores descobri de que modo eu curava: quem me amasse, assim eu curaria quem sofresse de mim” (Lispector, 1999, p. 26).

Em seu estudo *Literatura infantil* – teoria, análise, didática, Nelly Novaes Coelho (2000, p. 19) discute a mudança dos valores tradicionais ocorrida na sociedade ocidental no século XX e determina quais os principais aspectos temáticos e formais que diferenciam as literaturas destinadas ao público infantojuvenil de ontem e de hoje. O paradigma tradicional do século XIX se estruturaria, segundo ela, em torno do espírito individualista, da obediência absoluta à autoridade, refletindo um sistema social fundado na valorização do ter e do parecer e na moral dogmática. Traduziria uma sociedade sexófila, machista, racista, na qual a criança era vista como um adulto em miniatura, cujo período de imaturidade (infância) deveria ser encurtado por uma educação rigorosa e inibidora da espontaneidade e da livre individualidade de seu ser; sociedade que aparece bem representada na literatura da Condessa de Ségur e, segundo Coelho (2000, p. 141), “numa ‘literatura exemplar’ medíocre e autoritária, que, ao lado dos contos de fadas e contos maravilhosos, proliferou no Romantismo e estigmatizou a literatura infantil como ‘gênero menor’”.

Já os paradigmas emergentes refletiriam a predominância do espírito solidário, o questionamento da autoridade, a valorização do fazer como manifestação autêntica do ser e de uma moral da responsabilidade ética, tal como se percebe na releitura da obra da Condessa de Ségur por Clarice Lispector, que aponta para uma sociedade sexófila, feminista, antirracista, voltada para a redescoberta e reinvenção do passado, e para uma concepção de vida fundada na visão cósmica, existencial e mutante da condição humana. Segundo Coelho (2000, p. 141), “para essa criança, vem sendo criado o novo universo da literatura infantil, cujo marco histórico é Monteiro Lobato (anos 20-30) e cujo ponto mais alto está na literatura infantil/objeto novo, engendrada a partir do *boom* dos anos 70-80”, traduzindo a perspectiva de uma sociedade em que a criança passa a ser vista como um ser em formação, cujo potencial deve se desenvolver em liberdade, mas orientado no sentido de alcançar a maior plenitude em sua realização.

## Releituras portuguesas da Condessa de Ségur

Apesar de suas vulnerabilidades, a obra da Condessa de Ségur faz história na lista de referências com poder de precursividade na produção de grandes artistas, sobretudo mulheres, da geração de Clarice Lispector ou imediatamente anterior. Destaco neste artigo os prováveis desdobramentos dessa influência na produção literária e pictórica de três portuguesas muito atuantes no século XX, reunidas por iniciativa de Agustina Bessa-Luís (1922-2019), a partir da realização de duas biografias peculiares sobre suas notórias amigas, ambas pintoras, uma quatorze anos mais velha, a outra treze anos mais nova. Ambas portuguesas burguesas como ela, casadas com estrangeiros, também pintores, e emigradas para outros países. Ambas, talvez, em certa medida, *alter egos* fictícios dela mesma, realizando em seu lugar a sua “premonição” incumprida: a de trabalhar com imagens. É preciso que se diga que, quando jovem, duvidosa de sua veia literária, Agustina procurou iniciar-se na pintura: “Eu tinha tido um sonho em que tentava abrir um portão pesadíssimo e por detrás do portão estava um quadro que eu devia continuar a pintar. Era um sonho premonitório, eu julgava que teria de dedicar-me à pintura” (Bessa-Luís, 2007, p. 67).

Maria Helena Vieira da Silva (1908-1992), mulher do pintor judeu húngaro Arpad Szènes, com quem viveu sobretudo na França, e Paula Rego (1935-2022), casada com o pintor britânico Victor Willing, e estabelecida na Inglaterra, são assim convocadas, à revelia de si mesmas, para um inadvertido trio de “Meninas” rebeldes cujas vozes ecoam para além de seu tempo e que nos fazem pensar no outro extraordinário terceto de “Marias” lusitanas das *Novas cartas portuguesas* (1972).

Concebido conjuntamente pelas escritoras Maria Isabel Barreno, Maria Teresa Horta e Maria Velho da Costa, conhecidas internacionalmente como “as três Marias”, a obra assumiu um papel central na queda da ditadura de Marcelo Caetano, sucessor de Oliveira Salazar, revelando ao mundo a existência de situações discriminatórias em Portugal relacionadas à repressão ditatorial, ao poder do patriarcado católico e à condição da mulher, além de denunciar as injustiças da guerra colonial. Trata-se de um texto híbrido, inspirado nas famosas *Cartas portuguesas*, de Mariana Alcoforado, seduzida e abandonada pelo amante, o cavaleiro francês Marquês de Chamilly. Considerado um marco crucial na evolução do pensamento feminista na literatura portuguesa, o livro foi

proibido, e um processo foi aberto contra as autoras, só absolvidas após o 25 de abril de 1974.

Enquanto as Marias se inspiram na história da freirinha de Beja, autora das cinco missivas barrocas apaixonadas nas quais dá voz ao drama existencial das mulheres no século XVII, Agustina parece ir buscar inspiração para as suas Marias nas obras para crianças muito conhecidas de várias gerações de mulheres da alta sociedade portuguesa, de autoria da Condessa de Ségur. Sua obra *Os desastres de Sofia* é reiteradamente mencionada por Agustina<sup>2</sup>. Para Vera Chacham, as publicações ficcionais da Condessa de Ségur enfatizavam a estabilidade da família a partir de papéis sociais determinados, da importância da religião católica na vida diária e da presunção de que indivíduos com dificuldade de bom comportamento tinham a necessidade da assistência divina:

Jacques Zeiller, em seu estudo sobre a obra, acredita que o que impressiona no texto é a sua moralidade: ou seja, o vício é punido e a virtude recompensada, e os castigos físicos e psicológicos são constantemente utilizados no processo educativo. Vale dizer que os desastres mais comuns de Sofia dizem respeito aos animais. Sofia mata muitos, mas sem querer. [...] É preciso dizer que nem todos os críticos contemporâneos se incomodavam com a realidade presente nos livros da Condessa. Segundo Heywood, a ideia de que os livros infantis devem proteger seus jovens leitores da discussão sobre violência e morte é uma invenção do século XX (Chacham, 2015, p. 95).

A influência do livro para Vieira da Silva também é notória. Consta que, aos 22 anos, criou 27 ilustrações e colou-as por cima das cenas originais de A. Pécoud, fazendo inclusive uma nova capa, muito romântica, a fim de presentear Violante do Canto, de 8 anos, filha do escultor Canto da Maya. A obra dessa escritora também é diversas vezes abordada por Paula Rego – que nomeou uma de suas filhas, Victoria Camilla, a partir de uma das personagens de *As meninas exemplares*, da Condessa<sup>3</sup>. Já *Os desastres de Sofia* torna-se tema de um de seus últimos quadros, de 2018, mostrando que, mesmo àquela altura de sua vida, o livro ainda a incomodava.

---

<sup>2</sup> Em *O livro de Agustina*, a autora comenta: “O colégio novo, a Mestra Geral, outra das grandes mulheres inesquecíveis! Era sólida como uma rocha, bondosa sem brandura, incompatível com a mediocridade. Vejo mulheres exemplares, muito diferentes das meninas exemplares da Condessa de Ségur. Tentei ler a Condessa de Ségur e não fui capaz. Pareceu-me tola na sua pretensão de educadora. Talvez não fosse. O que me interessou foi o nome dela, Sophie Rostopchine, filha do ministro do czar em S. Petersburgo e governador de Moscovo. Isso levava-me diretamente aos romances russos que eu começava a descobrir” (Bessa-Luís, 2007, p. 55).

<sup>3</sup> Segundo Agustina, “A aproximação de Paula Rego à Condessa de Ségur, leitura obrigatória na burguesia cultivada, processa-se pelo lado da rebeldia e não da poesia moralista. O burro Cadichon não a deve enternecer muito, mas sim as jovens irritáveis e complexas que a Condessa foi buscar à sua própria comitiva de exilados, descontentes e inseguros compatriotas” (Bessa-Luís, 2007, p. 57).

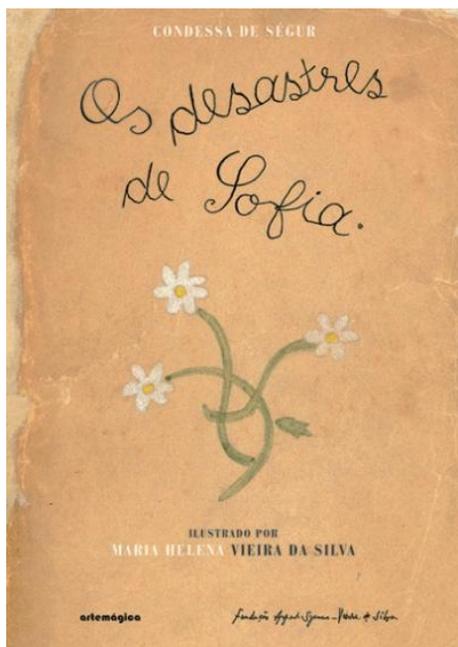


Fig. 1: Capa de uma edição portuguesa de *Os desastres de Sofia* (1930), ilustrada por Vieira da Silva;

Fig. 2: Quadro *Os desastres de Sofia* (2018), de Paula Rego, com sua imagética distorcida e assustadora.

Tanto Agustina como Paula parecem nutrir opiniões muito desfavoráveis sobre essa literatura de formação tão difundida entre o público feminino de língua portuguesa, na qual as mensagens edificantes são diretamente vinculadas à religião católica e à propagação dos valores da obediência, da contenção de desejos e de fantasias, e da opressão da autonomia e do exercício da liberdade. Para Rosengarten,

A mistificação da família era em parte atribuível ao acolhimento por Salazar da ideologia tradicional do catolicismo, que distinguiu a sua ditadura de muitos outros regimes autoritários. Embora a partir de 1911 a Igreja Católica não tenha disposto de qualquer autoridade estatal, Salazar selou a sua ligação moral ao assinar com o Vaticano a Concordata de 1940. O lema salazarista “Deus, Pátria, Família” liga entre si a religião, o território, o estado e a célula familiar. A família é, portanto, representada como o lugar da transmissão, da sociabilidade e da coesão: uma unidade social e política organizada, funcionando eficazmente, e dotada de uma estrutura hierárquica que reproduz em miniatura a cadeia de comando do estado. Tal como no fascismo, o salazarismo ligou-se às estruturas patriarcais já enraizadas (Rosengarten, 2009, p. 68).

O imaginário das duas pintoras aparece, assim, de maneiras diversas, associado ao universo infantil tão caro à escritora. Não surpreende, por exemplo, que o documentário sobre Agustina Bessa-Luís – *Nasci adulta, morrerei criança* (2005) –, de Antonio José de Almeida, recupere em seu título uma frase da autora em seu romance *O cão que sonha*. Agustina afirmou um dia que “tudo na velhice é transformado num desejo apático e

sobretudo numa enorme melancolia”. Talvez assim se entenda melhor o título desta videobiografia, que a escritora viria a explicar numa entrevista a Anabela Mota Ribeiro, em 2002.

A inocência, a verdadeira inocência, é cheia de sabedoria. O que encontramos nas crianças é justamente isso. Agora, há muitas crianças que, ainda muito novas, são integradas no seu meio cultural e que imediatamente ficam travadas. Perdem a inocência e transformam-se no adulto ideal. Conservo esse lado infantil. Espero que se torne mais agudo e que passe a morrer criança.<sup>4</sup>

O entendimento da infância por Agustina Bessa-Luís nas duas biografias parece refletir os dois lados que Jean-François Lyotard discute em *O inumano* (1997, p. 11), ao interrogar: “Que poderemos chamar de *humano* no homem? A miséria inicial de sua infância ou a sua capacidade de adquirir uma ‘segunda’ natureza que, graças à língua, o torna apto a partilhar da vida comum, da consciência e da razão adultas?”. A capacidade infantil de adquirir uma segunda natureza civilizada, fruto da educação, embasaria o impulso de “humanizar” a matéria bruta do ser, e seria posto em prática pela transferência da cultura e dos conhecimentos acumulados às novas gerações. Esse impulso praticado pelo paradigma tradicional da literatura infantojuvenil, ilustrado na formação das “meninas exemplares” da obra da Condessa de Ségur, parece ser identificado na forma como Agustina percebe a representação da criança na obra de Vieira da Silva, sobretudo nos autorretratos – tal como consta em certos momentos da biografia que escreve sobre a pintora: *Longos dias têm cem anos* (1982).

Já a atribuição da verdadeira humanidade à “miséria inicial da infância”, na qual a percepção não foi treinada, e o pasmo com a existência ainda preside a espontaneidade das ações “não travadas”, parece ser o entendimento mais próximo de Agustina para sua leitura da representação da criança por Paula Rego, na biografia iconográfica comentada que escreve sobre a pintora, intitulada *As meninas* (2001). Essa “miséria inspirada” é a noção que orienta a personalidade de figuras fictícias como Lúcia e, sobretudo, a boneca Emília, de Monteiro Lobato; e a primeira Sofia, da Condessa de Ségur, mas também Lourença, protagonista dos livros infantis da própria Agustina Bessa-Luís: *Dentes de rato* (1987) e *Vento, areia e amoras bravas* (1987). As duas obras lembram, em muitos aspectos, dois volumes da “Trilogia de Fleurville”, narrando primeiro a história da

---

<sup>4</sup> Entrevista disponível em: <https://cidadessurpreendente.blogspot.com/2014/03/nasci-adulta-morrerei-crianca.html>.

insubordinada menina Lourença em sua primeira infância, seguida pela continuação da narrativa que focaliza a adolescência da personagem e os percalços vividos rumo à sua escolha profissional.

Ao contrário de Vieira da Silva, que cresceu em meio ao afeto, à aprovação e ao incentivo familiares, Agustina relata em sua autobiografia, *O livro de Agustina* (2002), a luta pela afirmação de sua independência e do reconhecimento do seu talento no meio familiar e social, que acaba influenciando a natureza de seus livros infantojuvenis. A fotografia de seu álbum deixa clara a relação de forças que foi obrigada a enfrentar para assumir a escrita como missão, quando descreve sua mãe:

Amava o meu irmão com uma expectativa que as mães têm ainda hoje pelos filhos varões. Amava-me, mas sem demonstrações, a educação passava pela disciplina das emoções. Eu pensava que minha mãe não era uma pessoa justa: faltava-lhe a independência que faz a alma imortal. Achou sempre, e meu pai também, que o meu talento era devido a meu irmão e que eu o usurpara, como Jacob a Esaú (Bessa-Luís, 2007, p. 37).



Fig. 3: Fotografia de Laura, mãe de Agustina Bessa-Luís, reproduzida em sua autobiografia. Ladeada pelos filhos, ela praticamente vira as costas à menina, que posa séria e rígida a seu lado, com as mãos cruzadas no regaço, enquanto o irmão, muito à vontade, é abraçado.

Surpreende, na lista de pessoas próximas comentadas no *Livro de Agustina*, a menção à amiga Maria Helena, no capítulo “A pequena sereia”, homônimo ao que aparece na biografia da pintora construído a partir desse quadro. Em *Longos dias têm cem anos*, a infância surge marcada pela ingenuidade *naïve* do autorretrato da amiga, em que ela se

percebe como a encantadora figura do quadro *A sereia* – muito cobiçado por Agustina – cujas cores fortes e a citação camonianiana em letras decorativas contrasta com a tragicidade do excuro do autor em seu épico: “Onde pode acolher-se um fraco humano,/onde terá segura a curta vida,/que não se arme e se indigne o céu sereno/contra um bicho da terra tão pequeno”.

Curiosamente, apesar dos elogios, Agustina tece na biografia da pintora comentários que soam de modo inegavelmente irônico:

Vieira da Silva pôs-se a falar do tempo em que vivia na Rue du Faubourg Saint-Denis em 49; e de como as *putains* lhe causavam admiração. ‘Parecem-me como sereias’. Olhei para ela e pensei: ‘Será que se lhe pode perguntar como a Woody Allen: ‘Acha o sexo porco?’’. De qualquer modo, ela nunca responderia como Woody Allen: ‘Acho, se for bem-feito.’ A sinceridade oficial é o gênio de Woody, como é o duma certa mediocridade brilhante. [...] ‘Por que sereias?’ – disse, para mim. As sereias de Ulisses, pode ser. Ou só coisas fabulosas, de que se contam mentiras prodigiosas. Nesse caso, Vieira está a desencantar essas mulheres todas, a situá-las nos mares que ninguém viu jamais. Não numa cama, num bar, mas num rochedo de coral; e, sobretudo, não se trata de prostitutas de cinco francos ou das vociferantes rameiras do bairro das Halles. Trata-se de ninfas... (Bessa-Luís, 2009a, p. 43).

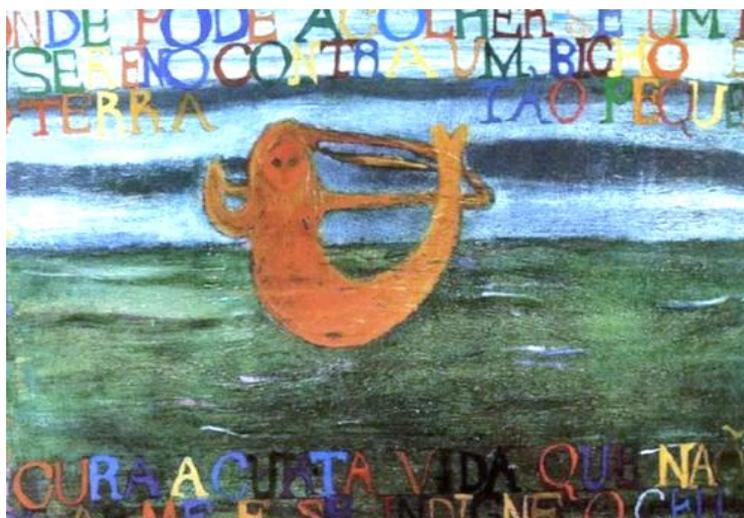


Fig. 4: Vieira da Silva. *A sereia* (1936).

Agustina considera que ter sido educada no meio de mulheres fortes e autônomas, a mãe e a avó, foi uma “vantagem grande” para Vieira da Silva:

Viver a infância numa perpétua festa onde cada descoberta é um presságio ardente e onde até o drama se torna esperança. A confiança na menina genial que é Maria Helena compensa as terríveis condições propostas pelo mundo. Quando a guerra explodiu na Europa, as três mulheres estavam na vivenda de Sintra. Há como um traço feliz que alimenta os nervos da *família feminina*. O pai morreu, não há irmãos nem tios que venham pendurar o chapéu no cabide e deixar a autoridade do fraque e da carteira, da profissão e do direito, naquela casa. Essa vida de mulheres sós, onde a imobilidade se parece à velhice,

tocou Maria Helena profundamente. Algo nela há de ser sempre igual a essa infância, em que a desgraça terrena é representada teatralmente, como um quadro em que se aprende a ler o bem e o mal (Bessa-Luís, 2009a, p. 27, 73).

Por outro lado, a infância surge, na biografia/iconografia comentada *As meninas*, sob uma perspectiva radicalmente diferente, focada no virulento impulso revisionista e ilustrador que se torna dominante na pintura de Paula Rego após a morte de seu marido, Victor Willing. O título evoca, intencionalmente ou não, o segundo livro da trilogia da Condessa de Ségur, no qual a menina Sofia, agora órfã, vai viver com a segunda mulher de seu pai, e conviver com as “perfeitas” Camilla e Madalena, suas vizinhas. Infeliz e abandonada, Sofia passa a ser violentamente espancada pela mulher, e a temática da obra converte-se na crítica ao excesso de abusos sofridos pela criança e não mais na sua desobediência, condenada e corrigida no livro anterior.

A severidade da educação, tal como é praticada pela Madame de Réan, mãe de Sofia, e pela Madame de Fleurville, mãe das duas meninas, é vista como desejável, funcionando “perfeitamente”, como se percebe pelo comportamento das duas educandas naturalmente passivas e obedientes, que não mostram curiosidade nem expressam suas dúvidas diante das regras estabelecidas pelos adultos detentores do poder. Já Sofia, que continua insubordinada e independente, passa a ser furiosamente atacada por essa figura tradicionalmente eleita como perversa, invejosa e competitiva nos contos de fadas: a madrasta má, cujos castigos são destituídos de princípios pedagógicos e exercidos gratuitamente com a intenção de oprimir e humilhar a enteada.

À maneira de Clarice Lispector, podemos dizer que essa pintora também constrói sua obra sobre a ruptura da moral das histórias clássicas e a busca dos “tesouros” ocultos em “sujos quintais”. Assim, contrariando os enredos de narrativas infantis que vão desde as *Nursery rhymes* (ou cantigas de ninar inglesas), passando por obras como *Alice no país das maravilhas*, *Pinóquio* e *Branca de Neve*, até alusões a filmes da Disney, como *Fantasia*, a artista desenterra em suas ilustrações os implícitos e subterrâneos de seus contextos, recontando-os sob enfoques cruéis. Isso se evidencia, por exemplo – num contraponto absoluto à imagem da adorável sereia de Vieira da Silva –, no seu retrato de uma das sereias do livro *Peter Pan*, onde a figura mitológica encarna a monstruosa imagem da madrasta má: uma mulher velha torturando a jovem protagonista, numa reinterpretação perversa da história.

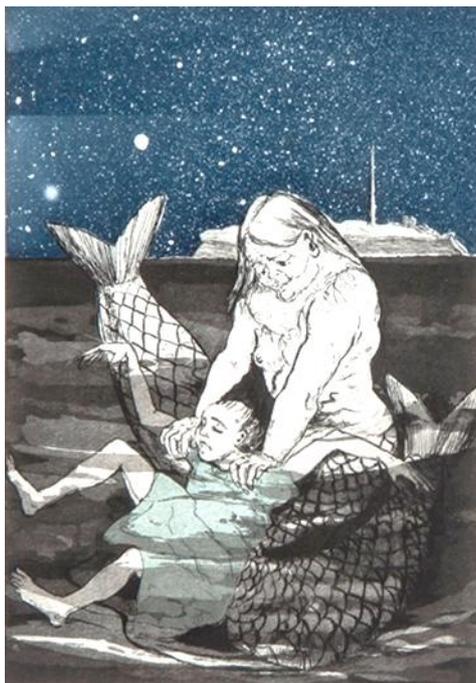


Fig. 5: Paula Rego. *Sereia afogando Wendy* (1992).

O incômodo diante da atitude maliciosa e subversiva da pintura dessa artista, repleta de ironia e de alusões insolentes, atinge o espectador mais desprevenido. As suas figuras são grosseiras e, não raro, grotescas, pois é no umbral entre o humano e o animal que elas emergem, na maioria das vezes, configurando-se como seres habitados por uma espantosa força sexual. No quadro *A família* (1988), por exemplo, há ícones que indiciam a presença de violência doméstica, mas numa inversão das forças comuns ao patriarcalismo. No centro da imagem, a figura do chefe da família – devidamente identificável pelo terno executivo – aparece, contudo, em franca desvantagem. Cercado por duas mulheres, a esposa e uma filha, e observado de longe por outra, ele é imobilizado e forçado a se despir, seja num ato deliberado de submissão com conotações perversas, seja por necessidade (numa leitura biográfica, a cena reproduz os cuidados, de fato, exigidos pelo pintor Willing vitimado por esclerose múltipla). Num outro retrato igualmente impiedoso, Paula Rego volta a aludir ao corpo do marido doente para ilustrar o famoso inseto em que se converte Gregor Samsa na obra *A metamorfose*, de Franz Kafka. O personagem-tipo, caricatura do homem provedor, explorado não só pelo mundo dos negócios, mas no seio da própria família, é isolado e desumanizado quando acometido por uma condição incapacitante, que o assemelha alegoricamente a um bicho repulsivo – como passa a ser visto pela comunidade.



Fig. 6: Paula Rego. *A família* (1988).

As alusões pessoais presentes nessas obras permitem, talvez, que se perceba sua revolta com as ações desastrosas do marido: desde o estupro sofrido na *Slade School of Art*, aos 16 anos, virgem, pelo colega 7 anos mais velho e casado com a primeira esposa na época, passando pelas várias gravidezes a que pôs fim antes do nascimento da primeira filha do casal, Caroline (eles viriam a ter três filhos), as infidelidades, a perda da fortuna familiar logo a seguir ao 25 de Abril de 1974 – graças aos empreendimentos malsucedidos de Willing – que a obrigaram a vender a quinta dos avós na Ericeira. Finalmente, a lenta degradação do marido pela enfermidade que durou décadas, e que a transformou não só na sua “cuidadora”, mas na provedora da família, recorrendo a bolsas do governo português e até a humilhação de um relacionamento com alguém que ela retratará como o “urso” que “pagava as contas”<sup>5</sup>.

Para Rosengarten,

As obras de Paula Rego não expõem apenas o modo como o ideológico se propaga através do íntimo; elas também narram os laços da intimidade *enquanto* política. Elas exploram o modo como as relações de autoridade e as lutas por autonomia e agenciamento são incubadas no desejo e na afeição, realçando as implicações narrativas do conflito do sujeito

---

<sup>5</sup> Todos esses dados biográficos foram obtidos no documentário *Paula Rego: histórias e segredos* (2017), dirigido por Nick Willing, filho da pintora.

com a lei, e na verdade definindo a própria designação do sujeito enquanto sujeito através das específicas configurações familiares e ideológicas que o precedem. Com efeito, os principais eixos relacionais na obra de Rego – o filial e o afim – são estruturados pelos laços típicos da família burguesa patriarcal, com suas intrincadas políticas da formação do sujeito feminino (Rosengarten, 2009, p. 45).

Aliás, a presença devastadora do demasiadamente humano na arte de Paula Rego desafia a obra de Vieira da Silva, que reflete uma longa hesitação entre o figurativo e o abstrato, tendendo, na maioria das vezes, para a pesquisa estrutural e espacial, com a valorização de formas, cores, linhas e texturas, revelando sua ligação com as vanguardas do início do século XX. Mesmo ao retratar desastres e tragédias, Vieira da Silva afasta-se da figura humana. Nas pinturas sobre a catástrofe europeia da guerra, por exemplo, ela chega a forçar a integração de elementos figurativos no seu sistema espacial. A tensão resultante da contradição latente entre a temática do espaço, por um lado, e do seu papel como palco das cenas figurativas, por outro, tende a produzir uma ruptura. Como diz Gisela Rosenthal:

Gestos testemunham o sofrimento e o terror, petrificando inúmeros rostos e adensando-se numas águas-furtadas de casas lisboetas numa metáfora de despedida. A inexorável configuração rítmica e formal dos corpos humanos, por outro lado, que os reduz a simples marionetes, antecipando na sua simplificação formal as figuras das cartas de jogo de futuras pinturas, persiste na simbiose indissolúvel do ser humano com o espaço, no qual está entregue ao seu destino. No quadro *O incêndio I*, o mundo é consumido pelas chamas. Árvores transformam-se em figuras humanas, braços humanos formam árvores, árvores metamorfoseiam-se em monstros fantásticos e o fogo não poupa nada nem ninguém (Rosenthal, 1998, p. 47).

Entretanto, apesar de realista e política, a obra de Paula Rego também é permeada pelo impulso da desumanização, embora numa linha muito diferente da geometrização que domina a arte de Vieira da Silva. Sua fuga do humano, paradoxalmente, é de natureza figurativa – como comenta Hal Foster, ao lembrar a presença do duplo e do artifício na técnica de criação da artista, citando o exemplo de suas ilustrações para o livro *Pinóquio*.

A própria história de Pinóquio é aquela em que a morte e a vida, o animado e o inanimado, se opõem. O modelo para o Pinóquio de Rego foi uma pequena figura de resina realista feita para ela por seu genro Ron Mueck. Tais figuras realistas (manequins, bonecos de cera), obscurecendo a distinção entre o corpo vital e o simulacro, equivocam-se entre o vivo e o não vivo, confundindo a clara divisão entre arte e vida. Como tal, esses substitutos humanos revelam limiares ocultos de ansiedade. Como Freud aponta, tais duplos, tendo sido uma garantia de imortalidade, tornam-se os misteriosos arautos da morte (Foster, 1997, p. 77).

Nas biografias de Agustina Bessa-Luís sobre essas artistas, percebe-se o quanto ela traz à baila a tendência desumanizadora que tanto a perturba em sua própria criação literária. Ao estudar Vieira da Silva e Paula Rego, ela põe em causa as motivações de obras nas quais o impulso da desantropomorfização estrutural modernista de uma encontra similitude – ainda que sob a aparência de contraponto – no resgate pós-moderno de uma desumanidade mais ideológica na obra da outra. O entendimento de Agustina sobre a literatura destinada à infância reflete-se em muitos de seus comentários aos quadros das duas pintoras e evocam, não raro, sua consciência e atenção à crise do humanismo na contemporaneidade:

*As meninas* estão nesse território do inumano em que a tradição se extermina. [...] Estamos muito longe de sermos um caminho, somos alguma coisa de ambíguo, de hostil a nós mesmos. Temos que vencer o que somos, perder os resíduos que dementam a nossa razão inumana, para que alguma coisa aconteça na terra, alguma coisa criadora à nossa imagem (Bessa-Luís, 2008, p. 102).

Se retomarmos o primeiro episódio do livro *Os desastres de Sofia* da Condessa de Ségur, protagonizado por uma boneca de cera – duplo perfeito da menina exemplar a que se destinava como um brinquedo (ou um recurso pedagógico?) –, talvez possamos identificar, na rebeldia inconsciente do tratamento destruidor conferido por Sofia à boneca, um traço dessa insubordinação mal disfarçada e não assumida da própria escritora contra o padrão e os parâmetros que pretende defender em sua obra. Talvez, nas entrelinhas dessas histórias, já se oculte o gérmen revisionista, ou o “tesouro” nos sujos quintais, das criações posteriores e insurgentes das meninas leitoras da “Trilogia de Fleurville”:

Depois de todas essas infelicidades, Sofia já não gostava mais da boneca que se tinha tornado horrorosa e que era motivo de caçoada das amigas. Camilla e Madalena vieram uma manhã para enterrar a boneca. Estavam encantadas. Paulo e Sofia não estavam menos felizes. [...] Nunca se viu um enterro tão alegre. É verdade que o defunto era uma boneca velha, desbotada, careca, sem pernas e sem cabeça. Ninguém mais lhe queria bem e ninguém sentia sua morte. À hora da despedida, Camilla e Madalena pediram a Paulo e Sofia que quebrassem outra boneca para fazerem outro enterro assim divertido (Séгур, s/d(a), p. 14).

## Referências bibliográficas

BARRENO, Maria Isabel; HORTA, Maria Teresa; COSTA, Maria Velho da. *Novas cartas portuguesas*. Rio de Janeiro: Nórdica, 1974.

BESSA-LUÍS, Agustina. *O livro de Agustina*. Lisboa: Guerra e Paz Editores, 2002/2007.

BESSA-LUÍS, Agustina. *Longos dias têm cem anos*. Presença de Vieira da Silva (Seguido de outros textos sobre Maria Helena e Arpad). Organização, fixação do texto e notas, Manuel Vieira da Cruz e Luís Abel Ferreira. Lisboa: Guimarães Editores, 2009a.

BESSA-LUÍS, Agustina (Texto); REGO, Paula (Pinturas). *As meninas*. Lisboa: Guerra e Paz Editores, 2008.

BESSA-LUÍS, Agustina. *Dentes de rato*. São Paulo: Peirópolis, 2006.

BESSA-LUÍS, Agustina. *Vento, areia e amoras bravas*. São Paulo: Peirópolis, 2009b.

BESSA-LUÍS, Agustina. *Nasci adulta, morrerei criança*. Documentário biográfico sobre Agustina Bessa-Luís. Direção: Antonio José de Almeida, 2005.

CHACHAM, Vera. D’Os desastres de Sofia a Sofia, a desastrada: a sobrevivência da literatura de um mundo desaparecido. *Dossiê literatura e memória*. Arquivos do CMD, v. 3, n. 2, ago./dez. 2015. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/CMD/article/view/8892/7925>.

COELHO, Nelly Novaes. *Literatura infantil – teoria, análise, didática*. São Paulo: Moderna, 2000.

COELHO, Nelly Novaes. *Literatura – arte, conhecimento e vida*. São Paulo: Peirópolis, 2000.

CORRÊA, Priscila Kaufmann. Escritoras em circulação: traduções da Condessa de Ségur e Louisa May Alcott no Brasil. In: *Anais do VIII Congresso Brasileiro em Educação*. Universidade Estadual de Maringá, 29 de junho a 2 julho de 2015. Disponível em: <https://docplayer.com.br/18368480-Escritoras-em-circulacao-traducoes-da-condessa-de-segur-e-louisa-may-alcott-no-brasil.html>.

FOSTER, Hal. Snow White; Pinocchio. In: *Paula Rego*. Catalogue. London: Thames and Hudson, Tate Gallery, 1977.

LA BOÉTIE, Étienne de. *O discurso da servidão voluntária*. Petrópolis: Vozes, 2022.

LISPECTOR, Clarice. *Felicidade clandestina*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.

LISPECTOR, Clarice. Os desastres de Sofia. *In: A legião estrangeira*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

LISPECTOR, Clarice. *A mulher que matou os peixes*. São Paulo: Rocco, 2022.

LYOTARD, Jean-François. *O inumano*. Considerações sobre o tempo. Lisboa: Editorial Estampa, 1997.

ROSENGARTEN, Ruth. *Contrariar, esmagar, amar*. A família e o Estado Novo na obra de Paula Rego. Tradução de Jorge Pereirinha Pires. Lisboa: Assírio & Alvim, 2009.

ROSENTHAL, Gisela. *Vieira da Silva (1908-1992)*. À procura do espaço desconhecido. Tradução de Gisela Rosenthal e Madalena Piteira. Lisboa: Taschen, 1998.

SÉGUR, Condessa de. *Os desastres de Sofia*. Tradução de Sônia Maria Penteado Piza. São Paulo: Editora do Brasil, s/d(a).

SÉGUR, Condessa de. *As meninas exemplares*. Adaptação de Virginia Lefèvre. São Paulo: Editora do Brasil, s/d(b).

SÉGUR, Condessa de. *As férias*. Tradução de Sônia Maria Penteado Piza. São Paulo: Editora do Brasil, s/d(c).

SÉGUR, Condessa de. *Sofia, a desastrada, As meninas exemplares, As férias*. Tradução e adaptação de Herberto Sales. Rio de Janeiro: Ediouro, 2004.

VASCONCELOS, Viviane da Silva. *Mãos que tecem o tempo e o espaço*. Agustina Bessa-Luís e Vieira da Silva (Tese de Doutorado). Niterói, Universidade Federal Fluminense, 2015.

WILLING, Nick. *Paula Rego, secrets & stories/Paula Rego, histórias e segredos*. Documentário. London: Kismet Films/BBC, 2017.

Recebido em: 15/06/2023

Aceito em: 05/01/2024

---

<sup>1</sup> **Ermelinda Maria Araújo Ferreira** é formada em Letras e Medicina, Mestre em Teoria Literária pela UFPE e doutora em Literaturas de Língua Portuguesa pela PUC-Rio, com estágio sanduíche na Universidade de Lisboa; Pós-Doutora em Literatura Comparada pela Universidade Nova de Lisboa; Professora do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Pernambuco; Líder do Núcleo de Estudos de Literatura e Intersemiose (NELI/CNPq), Editora da *Intersemiose Revista Digital*. **E-mail:** ermelindaferreir@uol.com.br