Terceira Margem

Programa de Pós-graduação em Ciência da Literatura
Faculdade de Letras • UFRJ

DOSSIÊ

Voadoras na literatura popular portuguesa

https://doi.org/10.55702/3m.v30i61.72777

Ana Maria Costa Lopes*
Universidade Católica Portuguesa, Lisboa, Portugal

Women flyers in Portuguese Popular Literature

Resumo

Desde épocas remotas, diversas culturas identificaram representações de seres dotados da capacidade de voar sem recurso à ciência. As bruxas, figuras centrais destes contos populares, são concebidas como detentoras de poderes mágicos, entre os quais o voo, em contraste com a ignorância masculina, sugerindo uma hierarquia de poder subvertida. As personagens desafiam normas sociais e de género, transgredindo papéis femininos tradicionais e atuando de forma autónoma, sem dependência de autorização ou orientação masculina. O estudo, entre outros contos considerados, dedica particular atenção ao conto medieval "A Dama Pé-de-Cabra", destacando tanto a sua singularidade narrativa como o aproveitamento que dela foi feito num controverso contexto histórico-político.

Palavras-chave: bruxas; voo mágico; contos populares.

Abstract

Since ancient times, various cultures have recorded representations of beings endowed with the ability to fly without the aid of science. Witches, central figures in these folktales, are conceived as possessing magical powers, including flight, in contrast to male ignorance, suggesting a subverted power hierarchy. The characters challenge social and gender norms, transgressing traditional female roles and acting autonomously, without dependence on male authorization or guidance. The study, among other tales, pays particular attention to the medieval tale "The Goat-Footed Lady", highlighting both its narrative uniqueness and the use that was made of it in a controversial historical-political context.

Keywords: witches; magical flight; folktales.

CC BY

Medeia

(adaptado de Ovídio)

Três vezes roda, três vezes inunda
Na água da fonte os seus cabelos leves,
Três vezes grita, três vezes se curva
E diz: [...] Tripla Hécate que sempre me
socorres [...] Deuses dos bosques, deuses
infernais
Que em mim penetre a vossa força, pois
Ajudada por vós [...]
Posso chamar a mim os ventos, posso
Largá-los cavalgando nos espaços.
As palavras que digo e cada gesto [...]
Torcem longínquas árvores e os homens
Despedaçam-se e morrem no seu eco.

Dia do mar, Sophia de Mello B. Andresen

O desejo de voar: da Antiguidade à era dos balões e aeronaves

O desejo de voar manifestou-se, desde tempos imemoriáveis, no âmbito científico, literário e artístico. Muitos testemunhos o comprovam, mas, desses, registámos apenas alguns com o mero propósito de, por oposição, valorizar, no nosso artigo, os seres voadores que desde sempre voaram. Assim, a título de exemplo, relembramos a construção de um pombo de madeira da autoria do grego Archytas (cerca de 400 AEC) voando aproximadamente 180 metros. Leonardo da Vinci, o renascentista italiano, fica na história por diversos motivos um deles, pelos estudos de engenharia aeronáutica. Citamos, ainda, dois portugueses, um do século XVI, o outro do XVIII, e mais dois do XX. O primeiro, João Torto, o "Ícaro português", inventor e construtor de asas, que, em Quinhentos, lança-se, sem sucesso, num voo da Torre da Sé de Viseu até ao campo da Feira de São Mateus. Aterra, como resume a história lida no site do Museu de História da Cidade de Viseu "de pé no telhado da capela de São Luís, caindo, logo depois, desamparado, acabando por morrer". Lenda ou não, é uma referência na história da aeronáutica lusa.

> Em 1922, nasceu o mito de João Torto numa crónica publicada no periódico *Comércio de Viseu*, intitulada 'O homem voador'. O artigo refere que, em 1540, o viseense João Torto [...] [quis] voar desde a torre da Sé até ao campo da Feira de São Mateus [e construiu] umas engenhosas asas [...]. A viagem terminou com o aventureiro a despenhar-se contra a capela de S. Luís. [...] A proeza de João Torto [...] ainda hoje

> é reconhecida como a primeira experiência da aeronáutica portuguesa (MUSEU DE HISTÓRIA DA CIDADE DE VISEU, [s.d.]).

Passados dois séculos, o jesuíta Bartolomeu de Gusmão, o "padre voador", criou e fabricou um balão de ar quente, "instrumento para se andar pelo ar". Esse aeróstato, denominado a Passarola, e o inaciano fariam parte do romance *Memorial do convento*, de José Saramago. Aproveitando essas experiências anteriores, os inventores franceses, os irmãos Montgolfier, destacaram-se ao construir o primeiro navegador aerostático, em 1783, em Versalhes (Forssmann, 2022). Em 1784, eles desenvolveram o primeiro balão tripulado da história, popularizando o balonismo na Europa. No mesmo ano, o diplomata napolitano Vincenzo Lunardi realizou a primeira viagem de balão em Inglaterra, visitando, mais tarde, Portugal. Félix Nadar (pseudónimo de Félix Tournachon, 1820–1910), para além de construir Le Géant, balão de ar quente, foi também pioneiro na fotografia aérea, registando, em 1858, as primeiras imagens capturadas do céu.

Mais recentemente, no século XX, documentou-se a vitoriosa travessia aeronáutica dos portugueses Gago Coutinho e Sacadura Cabral no oceano Atlântico Sul. Muito mais haveria para transmitir em termos científicos, mas não cabe aqui contar essas histórias. Elas importam especialmente para contrastar com as voadoras apresentadas mais à frente. Aludiremos também, em seguida, a alguns textos literários a esse respeito.

A arte de voar na literatura e as voadoras do nosso corpus

Paralelamente, emergem legados de natureza literária provenientes, por exemplo, da mitologia grega, entre os quais se destaca o mito de Dédalo, o célebre arquitecto a quem é atribuída a concepção e o fabrico de asas de penas de cera, destinadas a possibilitar a sua fuga e a do seu filho Ícaro do cativeiro imposto pelo rei Minos. A narrativa, que viria a ser consagrada nas *Metamorfoses*, de Ovídio, em 8 EC., culmina num desfecho trágico, revelando Ícaro como uma figura fatalmente destinada à queda, à semelhança de alguns inventores anteriormente referidos. O mito de Dédalo e Ícaro tornou-se, assim, célebre não apenas pelas suas personagens, mas também pelos profundos significados simbólicos que encerra.

Diferentemente, das nossas voadoras, pois elas não caem e não morrem por esses motivos, antes, pelo contrário, têm artes que mais nenhum deles possui. Mais recentemente, no século XIX, Jules Gabriel Verne, acima mencionado, considerado o precursor da ficção científica, inspirou-se igualmente na ciência e publicou diversos livros: *Cinco semanas em um balão*, 1863, *Robur, o conquistador*, 1886, antecipando a criação do avião e do helicóptero, que aconteceria apenas em 1910. Em *Da terra à lua*, 1865, J. Verne imaginava o homem no espaço, e, em sua esteira, o escritor H.G. Wells

editou, em 1909, *The First Men in the Moon*, prenunciando a alunagem dos primeiros astronautas, Neil Armstrong e Buzz Aldrin e Michael Collins em 20 de julho de 1969.

Muitas outras obras de ficção científica poderiam ser citadas, mas vamos concentrar-nos na arte de voar associada ao sexo feminino na literatura popular portuguesa, escolhendo, para tal, alguns contos ilustradores desses poderes femininos, que constituem o *corpus* deste estudo. O primeiro deles é "A Dama Pé-de-Cabra", vindo da Idade Média, inicialmente fixado por dom Pedro Afonso, conde de Barcelos (1287–1354). O conto atravessou séculos de transmissão oral, desempenhando um papel significativo na consolidação do imaginário colectivo e na afirmação das linhagens nobres ibéricas.

No século XIX, o escritor Alexandre Herculano resgatou e valorizou esse conto ao publicá-lo no volume 2 de suas *Lendas e narrati*vas. A recuperação não só preservou a tradição oral, mas também permitiu uma análise literária aprofundada sobre outras versões. Dá-se especial atenção a esse conto por ser um dos primeiros a transitar da oralidade para a escrita, em Portugal, e pela sua singularidade, pois é muito completo e revela-se sob múltiplas perspectivas, pela riqueza simbólica, pelo contexto histórico e político em que se insere e pelas personagens e os seus percursos.

Assim, "A Dama Pé-de-Cabra" afirma-se como uma obra de relevo, integrando-se, simultâneamente, no património literário e no campo de estudo das figuras femininas dotadas de poderes extraordinários, as denominadas *voadoras,* nas narrativas populares. Em virtude da multiplicidade de interpretações que tem suscitado ao longo do tempo, a obra constitui objecto de particular atenção na presente investigação, justificando-se, por conseguinte, a atenção especial aqui dedicada.

Corpus das voadoras e metodologia

Esse *corpus*, para além do conto medieval "A Dama Pé-de-Cabra", inclui contos de outras colectâneas, nomeadamente (C230) "As bruxas", (C244) "[Por baixo dos silvais]", (C247–250) "As bruxas", (C247–250) "As bruxas", (C247–250) "As bruxas" e (C247–250) "As bruxas", todos da obra *Contos populares e lendas*, v. 1, de J. Leite de Vasconcelos. Da colecção *O maravilhoso popular, lendas…*, de A. Parafita, acrescentaram-se os contos "A bruxa e as vacas" e "A bruxa e os dois ladrões". Do livro *Remoinhos, ventos…*, de Maria Adelaide Salvado, retirámos "[As bruxas e o vento]". O último deste *corpus* se intitula "Rezas trocadas" e pertence à obra *Histórias à lareira*, de Isilda Jana.

Tais contos, por serem apenas uma amostra, não podem ser considerados representações abrangentes de todo o vasto mundo simbólico a que pertencem as voadoras, normalmente associadas à figura das bruxas. A denominação, por si só, já as distancia das mulheres comuns, transformando-as em seres extraordinários,

sobrenaturais. Esse é o propósito subjacente ao conto trazendo algo excepcional para a época, — na verdade, para todas as épocas, especialmente na literatura.

Os contos tradicionais caracterizam-se pela diversidade e densidade simbólica. Apresentam, por vezes, narrativas estruturalmente semelhantes, articuladas através de elementos contrastantes, o que evidencia a riqueza da imaginação dos seus criadores, aliada a uma observação atenta do contexto social em que se inserem. Essas narrativas constituem igualmente um reflexo das percepções colectivas relativas às acções e aos comportamentos humanos, aos modos de pensar e aos papéis sociais atribuídos ou esperados de cada género nas sociedades da época, num processo em que a imaginação se funde com a realidade ou a reinterpreta ou a modifica. Nesse enquadramento, seria possível que o poder feminino manifestado nesses contos, frequentemente associado a uma prática simbólica dominada por figuras femininas, o voo, fosse entendido como uma forma de subversão das estruturas de poder instituídas? Revelariam essas construções imaginativas representações significativas do poder feminino?

Pergunta-se assim, se numa sociedade muito conservadora, essas narrativas exprimem um desejo de igualdade entre os géneros ou se procuram desafiar a hegemonia masculina, ou ainda se se limitam a representar tais possibilidades. Pretenderão suscitar transformações no imaginário social?

Para interpretar os contos populares associados à arte de voar, adotámos duas abordagens metodológicas complementares: inicialmente, a de V. Propp (2003) e, em seguida, a de Lévi-Strauss (1974). Não se pretende aqui detalhar as teorias nem os procedimentos analíticos, não é essa a função deste artigo, mas justificar a sua aplicação em função do contributo específico que cada uma delas oferece. A abordagem de Vladimir Propp permite acompanhar a sequência dos acontecimentos, identificando funções narrativas — entendidas como actos das personagens significativos para o desenrolar da história — e papéis estruturais fixos. Elementos como "ausência e falta", "execução da tarefa e vitória", "interdição e transgressão", "afastamento" ou "vitória", "ajuda mágica", entre outros, são destacados, evidenciando-se a progressão lógica da narrativa do início ao fim.

A análise estrutural de Lévi-Strauss, por sua vez, privilegia a lógica subjacente às narrativas, reduzindo-as a *mitemas* e focando-se em oposições binárias — como natureza/cultura, animal/ser humano, vida doméstica/vida selvagem, cristão/diaba, bem/mal, interior/exterior, ausência/presença, masculino/feminino, civilizado/primitivo, entre outras. Essa abordagem permite comparar semelhanças e diferenças entre as figuras das voadoras, sobretudo das personagens principais, revelando imagens de poder e os mecanismos simbólicos através dos quais a sociedade enfrenta contradições humanas profundas. Em síntese, Propp esclarece-nos sobre o desenrolar da história enquanto Lévi-Strauss revela o seu significado.

Antes de analisarmos os contos, passamos por uma fase de entendimento da importância de "A Dama Pé-de-Cabra" na história sociopolítica da Península Ibérica, uma espécie de resumo 'biográfico'.

Divulgação do conto tradicional medieval "A Dama Pé-de-Cabra"

Curiosamente, na Idade Média, especificamente no século XI, alguns contos foram utilizados pelas casas reais para reforçar a visibilidade das suas linhagens e territórios, um deles, "A Dama Pé-de-Cabra", que aqui será tratado.

Algumas dessas famílias nobres empregaram diversas estratégias, como a associação a um brasão de família e, em alguns casos, a inclusão de contos populares singulares nas histórias da linhagem. A circulação e a repetição constante desses relatos por um vasto público facilitavam a memorização e a identificação de pertença à qual as linhagens nobres estavam associadas. O sentimento de posse de um território específico, no caso, na Península Ibérica, era assim reforçado, coadjuvado pela itinerância de trovadores e jograis. Os últimos, a soldo, desempenhavam "um papel sociocultural imprescindível, criadores de imagens de fama e prestígio, [...] indispensáveis à política dos grandes senhores feudais" (Nunes, 2010, p. 16). Dessa forma, frequentemente a serviço dos mais poderosos, esses mediadores culturais também contribuíam para a transmissão e difusão das mensagens dos nobres nas diversas casas reais. Esse tipo de *marketing* tinha uma função política e cultural singular. Além dos mediadores já referidos, também "Por intermédio de clérigos [...], a nobreza condal e senhorial procurava fixar por escrito ou criar integralmente textos que buscassem reproduzir as origens familiares e encontrar o tempo mítico da fundação" (Nunes, 2010, p. 3) como é o caso de "A Dama Pé-de-Cabra", uma das voadoras deste trabalho.

No entanto, após a estabilização das casas reais e a consequente mudança de costumes, os jograis começaram a perder seu papel de destaque. Mas, simultaneamente, outros interlocutores passaram a assumir a divulgação oral de muitos desses e de outros contos, mas, regra geral, sem custos financeiros. Maioritariamente, a população rural sempre contou com narradores próprios, de ambos os sexos, mas o feminino foi, em grande parte, o mais presente. As mulheres, muitas vezes em privado, entre a família ou no adro das igrejas durante as festas, assumiam a tarefa de contar as histórias.

Essa literatura oral, numa época com poucas distrações, serviu de entretenimento para diversas gerações, especialmente nos espaços privados e no inverno, quando as atividades rurais e as festas tradicionais diminuíam.

A fixação do conto tradicional medieval, A Dama Pé-de-Cabra

Séculos mais tarde, este *rimance, A Dama Pé-de-Cabra* deixou a oralidade. Dom Pedro Conde de Barcelos, (1285–1354), filho natural de dom Dinis e bisneto de Afonso X, o Sábio, fixou-o em latim medieval e em galaico-português, pela primeira vez, por volta de 1344, nos *Nobiliários*, ou *Livro de linhagens*. Esse importante livro registou os feitos e genealogias das famílias ibéricas, sendo o seu objectivo informá-las sobre o tronco genealógico a que pertenciam, ajudar a conhecer o grau de parentesco entre elas e evitar casamentos proibidos pela Igreja, garantir o 'direito de padroado', um privilégio concedido apenas aos legítimos descendentes dos fundadores de mosteiros, deixar para as gerações vindouras os feitos ilustres dessas famílias, permitir-lhes receber títulos dos reis, criar alianças entre os nobres e fidalgos de Espanha, estabelecer uma obrigação moral entre os membros da mesma Casa Heráldica (com o mesmo brasão) para que se respeitassem e se protegessem mutuamente.

A ênfase atribuída ao conto "A Dama Pé-de-Cabra", especialmente pela família dos Haros em um contexto medieval, destaca a relevância dessas figuras no imaginário coletivo da época. Tal prioridade, motivada, inclusive, pela associação ao sobrenatural, conferiu ao conto significativo poder simbólico junto da população, sobretudo por sua relação com essa casa nobre.

O conto está muito próximo do contexto das guerras entre famílias da época e o rei. Na verdade, a história política da Península Ibérica e a genealogia dos nobres revelam ser "A Dama Pé-de-Cabra" apresentada como a versão portuguesa da família dos Haros. A família de dom Diogo Lopes de Haro era, na altura, das mais poderosas de Castela. Os dados genealógicos, posteriores a esta época, revelam ser dona Mécia Lopes de Haro esposa de dom Sancho II. Por outro lado, Maria Dias de Haro era filha de Isabel Afonso de Portugal e de João Anes, o Torto, e neta de dom Afonso III de Portugal e por aí em diante.[1] Essa história genealógica continua a destacar a relevância do documento para a época, apontando "para uma mesma finalidade: a de apresentar o senhorio como não sujeito à coroa de Castela" (Nunes, 2010, p. 14). E, assim, dá-se importância a essa história tradicional "num momento marcado por fortes tensões entre os senhores de Haro e o rei castelhano (isto é, entre 1201–1205, no período dos confrontos travados entre Diogo Lopes e Afonso VIII de Castela)" (Nunes, 2010, p. 14). Como nos diz Irene Nunes, diversas narrativas e dados genealógicos apontam para uma mesma leitura: a de apresentar a origem dos Haros como anterior à dinastia real castelhana, inclusivamente

[1] Era "casada com o poderoso senhor de Lara, que será reconhecida senhora legítima do senhorio, após a anexão do território da Biscaia por Afonso XI" (Nunes, 2010, p. 14).

na participação de alguns dos seus membros nas campanhas militares contra as hostes islâmicas chefiadas por Almançor (Nunes, 2010, p. 14). Volta a ser importante, mais tarde, especialmente no século XIV, quando as tensões "entre suserano e vassalo, e senhores e fidalgos" (Nunes, 2010, p. 14) aumentaram e reflectem as crises da família senhorial (Nunes, 2010, p. 16). Como explica Ana Maria Soares, "À legitimação pelas armas e pela comprovação da pertença dos senhores de Biscaia a uma aristocracia ilustre, é acrescentada uma outra vertente que visa conferir à família dos Haros uma aura de prestígio, mas agora fundada em elementos mágicos e sobrenaturais. Através da inserção na narrativa de A Dama do Pé-de-Cabra divindade natural e tutelar, esta linhagem sai mais exaltada, porque ascende a um tempo mítico e fantástico" (Soares, 2011, p. 12). Tal situação suscita, como nos afirma Luís Krus, "admiração, reverência e temor" (Krus, 1985, p. 6).

Séculos mais tarde, no período romântico, *A Dama Pé-de-Cabra, Rimance de um jogral (século XI)*,[2] bem como outros textos medievais foram recuperados por Alexandre Herculano no contexto romântico e histórico, resgatando muitas lendas e tradições. O conto foi publicado no periódico *O Panorama*, nos seus números 88, 91,95, em 2 e 23 de setembro, 21 de outubro de 1843 e, posteriormente, na 1.ª edição das *Lendas e narrativas*, v. 2, de 1851, e, mais tarde, no *Portugaliae Monumenta Historica,* Academia das Ciências de Lisboa. Este prolífico escritor (1810–1877), com vasta bibliografia, muita dela ligada à nossa história, ressuscitou diversas lendas e tradições. De um desses livros, as *Lendas e narrativas,* v. 2, retirámos "A Dama Pé-de-Cabra", texto primitivo do *Nobiliário de D. Pedro*, Conde de Barcelos, por Herculano modernizado.

A sua divulgação não teria mais fim. No início do século XX, Teófilo Braga incluiu-o no volume 2 dos *Contos tradicionais do povo português,* entre outras edições, perdurando até aos dias de hoje, em diversas formas. Variantes, como a de *Maria Alva Pés-de-Cabra*, podem ser ouvidas na aldeia histórica de Marialva, concelho da Meda,[3] promovida pela Associação das Aldeias Históricas de Portugal. No entanto, essa versão não tem a mesma dimensão da coletada por dom Pedro de Barcelos nem os mesmos pormenores que a tornam tão singular.

A escritora Hélia Correia (2004) deu continuidade a este conto, abordando o tema do incesto entre os dois irmãos, dom Sol e dom Inigo, e as pintoras Paula Rego e Adriana Molder fizeram adaptações pictóricas a partir do conto.[4]

---

[2] Para o estudo do conto "A Dama-Pé-de-Cabra" ver Franco; Vilaça, 2023, p. 31–50.

[3] Há ainda uma outra versão, escrita em inglês pelo Visconde de Figanière no seu poema em cinco cantos *Elva: a Story of the dark ages*, 1878.

[4] Goya também pintou um conjunto de quadros sobre o tema das bruxas.

Mas este 'aproveitamento' da história não ficou por aqui. António Macedo, em 1989, produziu a obra cinematográfica *A maldição de Marialva*, realizada na Beira Alta, inspirado nesse conto popular, com argumento de João Palma Ferreira e do próprio A. Macedo. Mas não foram os únicos a se inspirar nesse conto, pois foram publicadas diversas histórias em quadradinhos nelas baseadas, uma delas intitulada *Lendas de Portugal em banda desenhada,* 1989, de Augusto Trigo, com desenhos de Jorge Magalhães, acompanhando todo o texto do conto de Herculano. Em 2004, a Globo, emissora de brasileira de TV, transmitiu a história no programa *O sítio do Pica-Pau Amarelo,* existindo também versões para o Teatro, encenadas por várias companhias, incluindo a de Francisco Brás, na Companhia de Teatro Inclusivo, em 2006–2007.

Muito, muito mais havia para dizer desse conto medieval e da sua divulgação através dos tempos, desde a oralidade na Idade Média ao seu aproveitamento político com a ajuda dos jograis e trovadores, passando pela posterior fixação por Pedro e a utilização da história por parte de escritores consagrados.

Esta difusão da *Lenda…* deve-se à excelência e originalidade do conto e evidentemente à qualidade da história reescrita por Herculano. Seu sucesso atravessou séculos como voadora ainda presente nos nossos dias. Daí também a termos privilegiado no nosso trabalho, começando agora com a sua síntese.

Resumo de A Dama Pé-de-Cabra, versão de Alexandre Herculano

> D. Diogo Lopes anda à caça num "monte selvoso e agreste" e ouve uma encantatória voz vinda de uma penha onde uma formosíssima dama se encontrava sentada. Perde-se de amores e a ela se declara proclamando o seu copioso património e a sua alta linhagem que como ele, a dama também diz possuir, mas em maior quantidade. Tudo ela sabe da vida dele, mas ele dela tudo desconhece. Pede-a em casamento e a Dama aceita a proposta depois de D. Diogo lhe prometer nunca mais se persignar. E ele jura.
> O nobre leva-a para o seu castelo e só, em casa, à noite, lhe vê os pés-de-cabra, mas não dá importância. Aqui vivem vários anos, em paz, tendo dois filhos, D. Inigo e D. Sol. Um dia, após uma grande caçada, D. Diogo, ao jantar com a família e os seus monteiros, atira um osso do javali ao seu grande cão e a pequena podenga da Dama mata o seu alão. D. Diogo persigna-se provocando a rutura do pacto e do casamento e logo a Dama se transforma num ser horrendo; voa e foge para a floresta por uma janela do castelo levando apenas a filha pois o marido persignando-se, agarra atempadamente o filho.
> Reintegrado na sociedade cristã, D. Diogo cumpre penitência combatendo os mouros, mas acaba preso. Com a ajuda mágica da mãe e do cavalo encantado Pardalo, D. Inigo consegue libertá-lo. D. Diogo termina a vida recolhido à Igreja, enquanto o filho continua a vencer batalhas com auxílio sobrenatural, o de sua mãe (Herculano, 1851).

A circulação desse conto durante a Idade Média ocorreu numa época em que a população era extremamente crédula em feitiços e fenómenos sobrenaturais, incluindo

fadas e bruxas, a quem eram atribuídos poderes, evidentemente, inexistentes. Tais crenças, muitas vezes, não se alinhavam com os dogmas da Igreja Católica. A figura da Dama Pé-de-Cabra (PDC), representada no conto, reflete essa realidade, enquanto aborda outras situações que merecem destaque. A personagem surge como humana, mas é híbrida e, por isso, complexa, dotada de múltiplas capacidades sobrenaturais e diabólicas.

Desde o início da história, o engano e a mentira são elementos centrais. Os diabos mentem para atingir os seus fins, usados com grande eficácia pela protagonista, que recorre igualmente à sedução para alcançar seus objetivos. Dessa forma, ela cria uma proximidade estratégica com dom Diogo, fazendo parecer que se trata de uma simples interacção humana. Sua superioridade impressiona o fidalgo em todos os níveis. Entre o visível e o invisível, a Dama joga com duas identidades: primeiramente, uma externa e bela, manifestada através do corpo, da voz e dos gestos, e outra, interna, marcada por intenções nocivas. As únicas pistas exteriores da sua verdadeira natureza são as patas bifurcadas, escondidas debaixo das vestes, mas dom Diogo, vendo-as, cego pela paixão e pela formosura da Dama, descarta esse indício.

No texto recuperado e reescrito por Alexandre Herculano, as bruxas são mencionadas apenas no início. De forma deliberada, o autor introduz essas figuras ao afirmar: "Vós, os que não credes em bruxas, nem em almas penadas, nem em tropelias de Satanás, assentai-vos aqui à lareira, bem juntos ao pé de mim, e contar-vos-ei a história de D. Diogo Lopes, senhor de Biscaia" (Herculano, 1851, p. 75) preparando o leitor para algo extraordinário, ligado ao sobrenatural. Tal referência não surge na versão original recolhida por dom Pedro de Barcelos.

Eis o excerto dessa revelação retirado da narrativa de Alexandre Herculano, crucial para se observar as características da Dama:

> Por minha fé que nunca tal vi! Virgem bendita! Aqui anda coisa de Belzebu' — E dizendo e fazendo, benzia-se e persignava-se. 'Ai' — gritou demoniacamente a sua mulher, como se a tivessem queimado. O barão olhou para ela. Viu-a com os olhos brilhantes, as faces negras, a boca torcida e os cabelos eriçados. Erguia-se, erguia-se no ar, com a pobre e chorosa D. Sol agarrada pela mãe maldita com o seu braço esquerdo enquanto o direito estendia-o por cima da mesa para apanhar também o seu filho, D. Inigo de Biscaia. E aquele braço crescia, alongando-se para o rapaz, que, de medo, não se mexia nem falava. A mão da dama tinha-se tornado preta e luzidia, como o pêlo da podenga, enquanto as unhas tinham-se-lhe estendido bem meio palmo e recurvado em garras. 'Jesus, santo nome de Deus'! — bradou D. Diogo a quem o terror dissipara a bebedeira. E, agarrando o seu filho com a mão esquerda fez, no ar com a mão direita, uma e outra vez, o sinal da cruz. A sua mulher deu um grande gemido e largou o braço de Inigo Guerra, que já tinha apanhado, e, continuando a subir ao alto, desapareceu por uma janela, levando a filhinha que muito chorava (Herculano, 1851, p. 81–82).

Como se pode perceber, a verdadeira identidade da personagem, bem como o uso de todos os seus poderes, só se revela bem mais tarde. O ato de matar, cometido pela

podenga negra da Dama Pé-de-Cabra, marca o clímax da narrativa, momento em que a transformação final da DPC é plenamente revelada em todo o corpo. Sob a pele e a máscara da sua beleza, revela-se uma criatura deformada, metamorfoseada, de tal forma que não guarda já qualquer semelhança com um ser humano. O belo dá lugar ao grotesco, e a metamorfose física da Dama Pé-de-Cabra distancia-a, de maneira radical, da figura que antes representava. Seu corpo, os seus membros, as suas mãos com garras, agora deformados e escuros, e a sua face refletem essa mudança drástica.

A suave voz e a extrema loquacidade da Dama contrastam com o grito, o gemido de dor, o "Ai", um som diretamente oposto à eloquência e aos argumentos persuasivos, anteriormente utilizados para seduzir dom Diogo e afastá-lo da sua fé e princípios. Esse som, "queimado", interrompe o diálogo, como se ela já não fosse capaz de o sustentar. Tudo isso simboliza a exposição definitiva de sua natureza sombria, uma revelação que rompe com as expectativas e culmina na verdadeira manifestação de seus poderes ocultos.

Além disso, ela demonstra habilidades sobrenaturais, como a faculdade de voar. Tal poder lhe permite fugir do castelo, abandonar a corte e a família e levar consigo a filha, retomando, assim, a sua verdadeira natureza. A partir desse momento, desaparece a falsa dicotomia entre o ser sobrenatural e o humano, entre o interior e o exterior, entre a casa e a floresta, entre o humano e o selvagem. O que antes estava oculto, torna-se, agora, plenamente visível, sem possibilidade de disfarce.

Pode-se interpretar sua metamorfose, de uma bela mulher para uma criatura horrenda, como o efeito de uma espécie de exorcismo, desencadeado pelas palavras "Jesus e Maria". No entanto, mesmo diante da transformação, ela mantém seus poderes sobrenaturais. Ao contrário de um ser humano, que sairia pela porta, ela escapa por uma janela do castelo, crescendo desmesuradamente e, voando, retorna ao seu *habitat* natural, onde pode, finalmente, ser ela mesma.

Ela voou à noite, como todas as de sua espécie, sem rituais ou formalidades encontradas em outros contos de bruxas; e o faz acompanhada da filha, como a de um conto de Leite de Vasconcelos, o C.249, à frente introduzido, "As bruxas". A natureza da sua transformação, no entanto, revela-se ainda mais complexa. Ao longo da narrativa, torna-se evidente o quanto essa figura, associada ao próprio diabo, de acordo com a tradição popular, algo notório desde a primeira parte do conto, as patas bifurcadas de cabra, transfigura-se no final, assumindo o papel de uma guardiã benévola que cumpre os objetivos da família Haros, à qual se ligou, sem deixar, no entanto, as artes mágicas nem todo o seu poder, bem visível no conto.

O filho, desprovido de poderes próprios, recorre às forças sobrenaturais da mãe. Assume o legado demoníaco que ela representa e integra essa dimensão sobrenatural na

sua identidade sem questionamento, como uma extensão natural da própria existência e assustando todo o tipo de inimigos.

Nos contos seguintes, o objetivo principal é continuar a explorar as características das voadoras, o foco deste trabalho. As ações e atributos das outras personagens são subsidiários ao esclarecimento do modo de agir destas voadoras e complementam o seu entendimento. Por isso, concentramo-nos nelas. Por outro lado, nestes contos, surgem algumas imagens das bruxas já mencionadas, com novas facetas, completando alguns atributos de "A Dama Pé-de-Cabra". No entanto, a partir dela, referência principal deste artigo, examinaremos nos contos selecionados que atributos as histórias transmitiram sobre esses seres tão peculiares da literatura tradicional. Há, em todos, algo em comum: a capacidade feminina de voar. Para começar, vamo-nos concentrar em algumas das bruxas presentes na coletânea de J. Leite de Vasconcelos (LV).

Algumas voadoras dos contos populares… de J. Leite de Vasconcelos

Dos contos recolhidos por este etnógrafo (Vasconcelos, 1964), todos tratam de bruxas e todos as mencionam no título; à exceção de "Por baixo das silvais", C.244 (p. 431.) os outros se designam, assim "As bruxas" C.230 (p. 405) "Bruxas" C.247–250 (p. 437–438.) "Bruxas" C.247–250 (p. 436–437), "Bruxas" C.247–250 (p. 433–438). Verificamos que a atuação desses seres se dá invariavelmente, à noite, em todos eles, como também sucede no conto de "A Dama Pé de-Cabra" (DPC), em conformidade com a tradição folclórica. Diferentemente desse primeiro conto trabalhado, as outras narrativas fornecem informações sobre os locais de reunião das bruxas e sobre os procedimentos rituais associados ao voo.

Apenas num caso, no conto C.249, as reuniões ocorrem junto ao rio, enquanto o local permanece indeterminado em C. 230. Nas versões C.244, 248, 250 (Vasconcelos, 1964, p. 437–438), o voo inicia-se dentro de casa, sendo a saída das personagens realizada por aberturas inacessíveis aos seres humanos, como a chaminé, nos C.244, 250. No caso da DPC, a saída dá-se pela janela do castelo, igualmente mediante recurso a práticas mágicas.

A preparação da viagem aérea incluía" o ritual do despir" das bruxas. Dizem os relatos folclóricos estar ele diretamente associado à aplicação de um unguento na pele, o denominado 'unguento voador': a untura com azeite e a enunciação, em voz alta, de uma fórmula mágica, eram condições necessárias para o voo. Esse se inicia com a aplicação de azeite ou óleo no corpo e nos cabelos, embora tal prática não seja mencionada completa, nem aludida em todos indicada essa parte do ritual; os ouvintes da época, muito provavelmente, pela repetição dos contos, saberiam da preparação inicial.

O conto "A Dama Pé-de-Cabra" não apresenta o ritual específico destacado nessa versão. Já o conto C.247–250[5]-d), (Vasconcelos, 1964, p. 437–438), apresenta a descrição mais completa desse ato através de três personagens, mãe, filha e marido, enquanto, em C.244 (p. 431), apenas o cabelo, e, nos C.248-b), 249-c), a referência é inexistente. O momento de preparação para o voo é descrito como observado por homens a testemunharem o ritual, mas escondidos, como que invisíveis e mudos em C.230 (Vp. 450), 244, 247–250 b) p. 436; c) p. 436–437; d) p. 437–438).

A tentativa de imitação por parte dos observadores masculinos evidencia uma dificuldade recorrente: embora consigam reproduzir o gesto de aplicar a untura no corpo, simples até para uma criança, falham na correta enunciação da fórmula mágica. Em todos os contos selecionados, o obstáculo não reside no léxico, mas na ordem rigorosa das palavras e na precisão da execução, o que pode ser interpretado como um bloqueio de natureza sobrenatural. Essa limitação reforça a ideia de que o poder das voadoras depende de um saber oculto e de uma iniciação específica, ainda que tal referência surja apenas no C.230, mais comum no folclore tradicional.

Já o barqueiro do C.247–250-c), (Vasconcelos, 1964, p. 436–437) saiu ileso, pois realizou a viagem oculto na sua própria embarcação, deslocando-se, igualmente, a voar até o Brasil, mas guiado por bruxas. Aqui, em vez da fórmula, surge a invocação "Remem, remem, cada remadela cem léguas!" C.247–250-c), (p. 436–437), que confere anómala velocidade ao barco, permitindo deslocações transcontinentais em tempo anormalmente reduzido. Esse elemento se aproxima do conto da DPC, em que seu cavalo mágico, Pardalo, possibilitava viagens super-rápidas, associadas ao domínio e ao poder da Dama Pé-de-Cabra sobre animais, ventos, tempestades e outras forças naturais.

As voadoras em outras colectâneas

Em "[As bruxas e o vento]" retirado de *Remoinhos, ventos e tempos das Beiras*, l, de Maria Adelaide Salvado (2000, p. 46–47), são revelados atributos diferentes dessas criaturas, enriquecendo a representação de tais seres e o modo como a população as vê. O conto é inequívoco: "As bruxas é coisa má… São almas danadas, gente má que nem o diabo quis no inferno!" (Salvado, 2000, p. 46.).

A história gira em torno de um rapaz destemido, nem das bruxas tem medo, e ousa desafiá-las, tanto mental quanto verbalmente. Em um determinado momento, o rapaz e o seu avô se encontram com uma delas enquanto pastoreiam cabras e vêm uma: "das grandes […] Porque há bruxas de muitos tamanhos, aquela parecia que tinha vinte

[5] Contos agrupados e assim denominados pelos organizadores Caratão Soromenho da coletânea de Leite de Vasconcelos.

dentro, vinte almas a gritar e a gemer!" (Salvado, 2000, p. 46), revelando o sofrimento das almas aprisionadas.

Essa bruxa, figura sombria e aterradora, semelhante à DPC, depois de metamorfoseada, faz o vento soprar com tanta força que derruba um enorme carvalho. E a bruxa, "levantando-se no céu […] levou-o no meio do vento" (Salvado, 2000, p. 46.), após ele "lhe ter chamado nomes" (p. 46). No dia seguinte, o pastor surge num local bem distante, "tão cheiinho de medo que nem falava" (p. 47), e com tamanha gaguez que "não se percebiam duas palavras direitas, e assim ficou até morrer de velhice" (p. 47). Para além dos atos mágicos associados ao voo, a bruxa leva-o para locais isolados e longínquos, condena-o ao silêncio, privando-o da capacidade de comunicar, uma faculdade essencial do ser humano. A personagem fica impossibilitada de se relacionar com bruxas, ou com outros humanos, sendo, assim, reduzida a uma condição quase animal.

Esse conto, distinto dos demais, não só reforça o atributo sobrenatural do voo associado às bruxas como também confirma de forma inequívoca sua natureza maléfica. No caso, a bruxa aprisiona e castiga almas penadas como se exercesse uma função divina, ao mesmo tempo que impõe punições severas aos vivos que a desafiam. Detém, ainda, outras capacidades já observadas na voadora de "A Dama Pé-de-Cabra", manifestando um poder absoluto que lhe permite dominar a natureza e os seres humanos, vivos e, no caso da versão do conto de Salvado, também mortos.

O conjunto desses poderes, descritos ao longo do conto, ilustra o temor e o respeito que, no contexto medieval e, para além dele, as comunidades nutriam por essas figuras míticas. A bruxa revela um conhecimento total sobre os indivíduos, mesmo na ausência física, traço igualmente atribuível à DPC, que demonstra idêntica omnisciência em relação a dom Diogo e a seu filho.

Nesse relato, diferentemente dos outros, não se descrevem os atos introdutórios dos rituais de voo nem a enunciação de fórmulas mágicas, uma vez que a bruxa surge já em pleno voo, sublinhando a naturalização e a plenitude dos seus poderes sobrenaturais.

No conto "A bruxa e as vacas", da coletânea de A. Parafita (AP) (2000, p. 77), dois jovens, regressando à casa após uma festa, numa noite de luar, encontram roupas de mulher abandonadas à beira do caminho, e, no exterior, o barqueiro do LV, C.248–250-c (Vasconcelos 1967, p. 436–437) encontra um barquinho à beira-rio. Diferentemente, deste conto de LV, a ação do No C.248–250-d (p. 437–438) decorre primeiramente em casa e posteriormente numa adega. No LV, C.230, (p. 405) Saem todos para fora de casa, sem indicação do local.

Não havendo rio ou açude onde a mulher pudesse ter tomado banho, os jovens estranham a situação e decidem esperar pela dona das roupas. Apenas no C.244 de LV (Vasconcelos 1964, p. 431) há também referência ao ritual. Ela surge, pela primeira vez,

"emboligada" (Parafita, 2000, p. 77)[6] (embrulhada ou envolta) numa nuvem de pó e, só após se" desemboligar" (p. 77) é reconhecida. Desconfiados de possíveis intenções maléficas, de" alguma maldade", as personagens recusam devolver-lhe as roupas sem antes obter uma confissão. Envergonhada, ela admite ter ido "fazer mal às vacas do Fulano" (Parafita, 2000, p. 77). A restituição das roupas ocorre apenas após a reparação do dano, funcionando como símbolo da identidade da mulher e da sua dissociação da verdadeira natureza enquanto bruxa. Esse ato representa a restauração da sua essência e a aceitação da sua condição, embora condicionada à correção de seus atos, indicando que a integração na comunidade pressupõe responsabilidade e reparação dos erros.

O conto confirma, novamente, tal como o anterior, a capacidade de voo das bruxas e evidencia o seu carácter maléfico, aspetos que inspiravam temor na população.

O conto "Rezas trocadas", da coletânea *Histórias à lareira*, de Isilda Jana (IJ) 1997, p. 34), apresenta uma estrutura narrativa próxima da observada no conto de LV, C. 247–250-d), centrando-se, na figura do sapateiro que descobre a natureza da esposa, uma bruxa. No entanto, enquanto em IJ essa revelação resulta da desconfiança e da observação deliberada, em LV ocorre de forma acidental, envolvendo também a filha.

Ambos os contos partilham motivos recorrentes do *corpus* de LV, C.230, 244, 247–250[7], nomeadamente, a observação clandestina do ritual do unguento voador, a recitação da fórmula mágica e a partida para o voo pela chaminé. Contudo, a versão de Isilda Jana distingue-se por incluir o adormecimento do marido através de um chá e pela referência à alimentação da mulher antes de voar e, posteriormente, também do respetivo marido, por imitação, antes do voo, elementos ausentes em todos os outros textos considerados.

A inversão da fórmula mágica pelos sapateiros constitui um ponto comum, funcionando como mecanismo narrativo de punição imediata. No conto de LV, C.248–250, a fórmula é enunciada como "Avoa, avoa por baixo de toda a folha" (Vasconcelos, 1967, p. 438), enquanto o de IJ a utiliza e também "voa por baixo de tojos e balseiros..." (Jana, 1997, p. 34) esta, semelhante às variantes presentes nos contos de LV, C.230, 244, 247–250b) d). A inversão ou execução inadequada da fórmula resulta em ferimentos físicos (Vasconcelos, C.247–250-a) d), 1967, p. 436, 438).

Apesar das semelhanças, os destinos divergem: no conto de IJ, o sapateiro assiste a um baile de bruxas presidido pelo diabo, enquanto nos contos de LV, C.247–50, o encontro ocorre numa adega (Vasconcelos, 1967, p. 436, 438). Em ambos, o contacto com o demónio culmina num gesto de afronta, concretizado por um ferimento infligido

[6] O termo popular "emboligada" parece ser um termo regional.

[7] Números dos contos, assim, agrupados pelos organizadores Caratão Soromenho da coletânea de L. de Vasconcelos.

com uma sovela, um no pé do diabo (IJ) e o outro no rosto (Vasconcelos, (C.247–250-d), 1967, p. 438).

A diferença mais relevante se encontra nas consequências finais. No conto de Isilda Jana, a esposa não sofre punição, ao passo que, no de Leite de Vasconcelos, o sapateiro aplica uma sanção violenta à mulher e à filha, "tosando-as bem tosadas", impedindo o seu retorno ao mundo das bruxas (Vasconcelos, C.247–250-d) 1967, p. 438).

No conto "A bruxa e os dois ladrões", da coletânea de Alexandre Parafita (AP), dois ladrões planeiam assaltar a casa de uma mulher rica que vive sozinha, condição tradicionalmente associada à figura da bruxa. Ao encontrarem a casa vazia, descobrem perto da chaminé uma taça com um líquido suspeito, "amarelado, que podia ser azeite ou coisa parecida" (Parafita, 2000, p. 75), indicando práticas da bruxa, que, àquela hora, teria ido "embogar-se".[8] Movidos pela curiosidade, untam-se com o líquido, à semelhança do observado em outros contos de LV, C.244, C.248, C.250, sem, contudo, ser mencionada qualquer fórmula mágica.

O efeito é imediato: os ladrões voam e acabam presos no campanário da igreja, incapazes de descer. No dia seguinte, pedem para os tirarem dali, sem responderem a quaisquer perguntas: — "E como diabo é que vós fostes aí parar?" (Parafita, 2000, p. 75).

O motivo do voo em todos os contos é a curiosidade masculina não funcionando como meio de acesso a um saber oculto ou a um espaço ritualizado, mas como instrumento de punição simbólica. Esses protagonistas não ficaram feridos ou arranhados como nos outros contos, mas num estado de imobilidade e exposição pública. O voo, tradicionalmente associado à liberdade ou ao poder sobrenatural, transforma-se numa punição diferente dos ferimentos no corpo. E, embora a bruxa nunca surja diretamente, sua ação opera de forma implícita, configurando-se como agente de castigo dos transgressores. Nesse sentido, o campanário, espaço de visibilidade e sacralidade, funciona como um lugar onde a transgressão é sancionada através da vergonha e do ridículo.

Considerações finais

Desde tempos remotos, as tradições populares registam a crença em seres dotados da capacidade de voar sem recurso à ciência, como se observa nos contos analisados, sendo o voo das bruxas uma das manifestações mais persistentes do imaginário folclórico. O conto medieval selecionado assume particular relevo não só por sua associação a uma das famílias mais prestigiadas da Península Ibérica, mas também pelo

[8] "embogar-se" significa deslocar-se ou ir rapidamente para algum lado, geralmente por meio de bruxaria ou feitiço.

papel central desempenhado pela figura feminina, ajudando os outros contos escolhidos a completarem as características do voo e os atributos destas voadoras.

No contexto do folclore, refletido também nestes contos populares, as bruxas surgem como seres mágicos que desafiam normas sociais, religiosas e naturais. Representam, tradicionalmente, uma sabedoria ancestral ligada à magia popular. Atribuem-lhes poderes, como o domínio sobre humanos, animais e forças da natureza, bem como sobre o próprio corpo, através da metamorfose, do voo, entendido como símbolo de liberdade, autonomia e transgressão dos limites impostos à condição humana. A liberdade contrasta com as restrições da sociedade, que confinava o feminino ao espaço doméstico e ao casamento. Nos contos analisados, as bruxas raramente são casadas ou mães; quando o são, essa condição limita a sua atuação apenas na medida em que os maridos as descobrem, reforçando-se, assim, a representação recorrente da mulher solitária e independente. O voo, possibilitado por unguentos, fórmulas mágicas, e iniciações, simboliza a superação das leis naturais e a posse de um saber considerado superior que pode ser constatado nos contos. Os homens, incapazes de reproduzir esse conhecimento, surgem apenas como imitadores falhados, sofrendo consequências físicas ou simbólicas, enquanto as bruxas demonstram pleno domínio do espaço, do tempo e dos seus objetivos. A associação dessas figuras ao diabo e ao sobrenatural acentua a sua condição liminar entre o humano e o não humano, bem como entre o bem e o mal, fazendo da magia não apenas uma força destrutiva, mas também um instrumento de transformação.

Referências

A DAMA dos Pés de Cabra. *Sítio do Picapau Amarelo*. Rio de Janeiro: TV Globo, 2004.

A MALDIÇÃO DE MARIALVA. Direção: António de Macedo. Portugal; Espanha: Cinequanon; RTP; TVE, 1989.

CORREIA, Hélia. *Fascinação seguido de A Dama Pé-de-Cabra de Alexandre Herculano*. Lisboa: Relógio d'Água, 2004.

FIGANIERE, Visconde. *Elva*: A Story of the dark age: London: Trubner & Company, 1878.

FORSSMANN, Alec. O balão de ar quente e a conquista dos céus. *National Geographic Portugal*, 14 jul. 2022. Disponível em: https://www.nationalgeographic.pt/historia/o-balao-ar-quente-e-a-conquista-dos-ceus_3159. Acesso em: 25 jul. 2025.

FRANCO, Davi Lopes; VILAÇA, Cynthia. A Dona Pé-de-Cabra: recensão e edição de testemunho manuscrito. *Filologia Linguística*, Porto, São Paulo, v. 25, n. 1. p. 31–50.

Disponível em: http://dx.doi.org/10.11606/issn.2176-9419.v25i1p31-50. Acesso em: 23 jan. 2025.

HERCULANO, Alexandre. A Dama Pé-De-Cabra. *In*: *Lendas e narrativas*. Lisboa: Imprensa Nacional; Viúva Bertrand e Filhos, 1851. v. 2.

HERCULANO, Alexandre. A Dama Pé-de-Cabra. *In*: HERCULANO, Alexandre. Lendas e narrativas. [S. l.]: Project Gutenberg, [s. d.]. Disponível em: https://www.gutenberg.org/cache/epub/17005/pg17005-images.html. Acesso em: 3 fev. 2025.

JANA, Isilda. *Histórias à lareira*. Abrantes: Palha de Abrantes, 1997.

KRUS, Luís. A morte das fadas: a lenda genealógica da Dama do Pé-de-Cabra. *Ler história*, Lisboa, n. 6. p. 3–34. 1985.

LAGES, Mário. *Vida/Morte e diafania do mundo na história da Carochinha*: ensaio etnológico. Lisboa: CEPCEP; Universidade Católica Portuguesa, 2006.

LÉVI-STRAUSS, Claude. *Anthropologie structurale*. Paris: Plon, 1958.

MACHADO, Ana Maria. O maravilhoso e a poética da incerteza em a dama do Pé-de-Cabra (da idade média ao século XXI). *O Marrare, Revista da Pós-Graduação em* Literatura Portuguesa, n. 14, p. 1–19, [s.d.]. Disponível em: http://www.omarrare.uerj.br/numero1/ficha.htm. Acesso em: 24 jun. 2025.

MAGALHÃES, Jorge; TRIGO, Augusto. *A lenda de Gaia*; *A dama pé-de-cabra*. Porto: Asa, 1989. (Lendas de Portugal em banda desenhada, v. 2).

MUSEU DE HISTÓRIA DA CIDADE DE VISEU. João Torto. [s.d.]. Disponível em: https://www.mhcviseu.pt/visita/load_content_pt.php?id=9. Acesso em: 23 jun. 2025.

NUNES, Irene Freire. Mulheres sobrenaturais no nobiliário português – a Dama Pé-de-Cabra e a Dona Marinha. *Medievalista online*, n. 8, jul.–dez., p. 1–20, 2010. Disponível em: https://journals.openedition.org/medievalista/462. Acesso em: 20 out 2025.

PARAFITA, Alexandre. *O maravilhoso popular, lendas, contos, mitos*. Lisboa: Plátano Editora, 2000.

PROPP, Vladimir. *Morphologie du conte suivi de Les transformations des contes merveilleux de L'étude structurale et typologique du conte*. Paris: Seuil, 1970.

PROPP, Vladimir. *Morfologia do conto*. Tradução de Vítor Oliveira. 5. ed. Lisboa: Vega, 2003.

SALVADO, Maria Adelaide Neto. *Remoínhos, Ventos e Tempos da Beira*. [S. l.]: Band, 2000. Disponível em: https://www.lendarium.org/en/apl/witches/the-witches-and-the-wind/. Acesso em: 24 jun. 2025.

SANTOS, Dulce Amarante dos. Outros olhares sobre a jograria ibérica urbana (sécs. XIII–XIV). *História Revista*, Goiânia, v. 5, n. 1–2, p. 71–88, jan.–dez., 2000. DOI: https://doi.org/10.5216/hr.v5i1.10590. Acesso em: 10 jun. 2025.

SOARES, Ana Maria. A lenda da Dama Pé-de-Cabra: do Livro de Linhagens do Conde de Barcelos a Alexandre Herculano. *Limite*, Universidade do Porto, n. 5, p. 7–30, 2011.

VASCONCELOS, J. Leite. *Contos populares e lendas*, V. 1. Organização de Alda da Silva Soromenho e Paulo Caratão Soromenho. Coimbra: Universidade, 1964.

Recebido em: 19 fev. 2026
Aceito em: 6 maio 2026

* **Ana Maria Costa Lopes** é investigadora do CEPCEP (Centro de Estudos dos Povos e Culturas de Expressão Portuguesa) e do CEEC (Centro de Estudos de Comunicação e Cultura) na na Universidade Católica Portuguesa. Docente na Universidade Católica Portuguesa, na Universidade de Lisboa e na Universidade de Macau. Possui doutoramento em Língua e Cultura e mestrado em Estudos Luso-Asiáticos, com teses já publicadas. Tem diversos livros publicados, os mais recentes *Elisa Curado (1858–1933). Uma mulher de causas, Estudo e Antologia*, Lisboa, Universidade Católica Editora, 2023 e *Mulheres e Associativismo em Portugal (1914–1974)*, Lisboa, Instituto de Ciências Sociais da Universidade de Lisboa (ICS), co-editing, 2022. Tem diversos artigos em revistas, em Portugal e no estrangeiro.

E-mail: acl@ucp.pt
ORCID: https://orcid.org/0000-0003-3689-7211

Terceira Margem

Programa de Pós-graduação em Ciência da Literatura
Faculdade de Letras • UFRJ

DOSSIÊ

Do fascínio à *aeropoesia*: relatos da experiência do voo

https://doi.org/10.55702/3m.v30i61.73785

Ana Margarida Abrantes*
Universidade Católica Portuguesa, Lisboa, Portugal

From fascination to *aeropoetry*: accounts of the experience of flight

Resumo

Este artigo explora o fascínio exercido pela experiência do voo, um desafio à limitação humana no espaço e no tempo que, desde a mitologia até à era espacial, tem inspirado a criatividade estética e literária. Analisando a literatura produzida no século XX, em particular a aeropoesia futurista italiana da década de 1930, o estudo examina a celebração técnica e a sua apropriação por ideários políticos da época, refletindo ainda sobre como a aviação transformou o imaginário contemporâneo. Através da análise de poemas visuais, investiga-se a relação entre o suporte, os processos de imaginação e a receção destes textos. Conclui-se que a aeropoesia transcende a mera representação de uma realidade em mudança, constituindo um contributo ativo para a conceptualização de uma nova experiência sensorial, em linha com uma nova ordem política.

Palavras-chave: aeropoesia, futurismo italiano, poesia visual, experiência do voo, literatura e aviação.

Abstract

This article explores the fascination exerted by the experience of flight — a challenge to human limitations in space and time that, from mythology to the space age, has inspired aesthetic and literary creativity. By analyzing 20th-century literature, particularly Italian Futurist "aeropoetry" from the 1930s, this study examines the technical celebration of flight and its appropriation by the political ideologies of the time, while also reflecting on how aviation transformed the contemporary imagination. Through the analysis of visual poems, the study investigates the relationship between the medium, the processes of imagination, and the reception of these texts. It concludes that aeropoetry transcends the mere representation of a changing reality, constituting an active contribution to the conceptualization of a new sensory experience, in line with a new political order.

Keywords: aeropoetry; Italian Futurism; visual poetry; the experience of flight; literature and aviation; imagination.

CC BY

Voar sempre exerceu fascínio, tanto sobre especialistas como sobre leigos. Do voo mitológico de Ícaro às ousadas experiências e projetos de Da Vinci, das primeiras travessias transatlânticas à odisseia espacial dos anos 60, ou, ainda, dos ensaios antropológicos sobre não lugares, de Marc Augé, às conversas filosóficas durante uma semana no aeroporto, de Alain de Botton, a experiência e os espaços do voo e da aviação têm estimulado a imaginação e inspirado a criatividade humana. A literatura também dá voz a esse encanto intemporal, de que são exemplos escritos de William Faulkner (1935), William Butler Yeats (1919) ou Antoine de Saint-Exupéry (1931;1939), mas também de autores como Jaime Cortesão (1923) ou Fernando Pessoa (1924), que acrescentam àqueles um olhar português.[1] A experiência física do voo é, assim, traduzida ou recriada em experiência estética, que, em si, contribui para a perceção do que é voar.

O entusiasmo pelo voo, como desafio à limitação humana no espaço e no tempo, bem como pelos seus espaços-satélite, não está apenas relacionado à experiência de viajar, à deslocação e ao encontro cultural que daí pode resultar, mas implica também o maravilhamento perante a técnica em períodos de inovação, frequentemente ligados a agendas políticas. Um desses casos é a aeropoesia futurista italiana da década de 1930, uma celebração entusiástica da experiência de voar e da transformação que ela proporciona, conjugando o fascínio pela técnica como extensão do corpo com a apropriação simbólica dessa conquista por um ideário nacionalista e fascista.

Este artigo propõe uma leitura de poemas do futurismo italiano relacionados ao voo e à aviação, focando-se em particular nas diferenças entre a poesia verbal e a visual e na forma como o meio se relaciona com os processos de imaginação durante a leitura. Ao combinar elementos verbais e visuais, a poesia visual evidencia a associação entre elementos simbólicos e imagens mentais, tal como foi concebida na produção e tal como é suscitada na receção desses poemas.

Nesse sentido, a aeropoesia não é apenas representação de uma realidade em mudança, mas é ela própria um contributo para a imaginação de uma nova experiência e, por ela, de uma nova ordem.

---

[1] A introdução da aviação no imaginário literário do início do século XX regista uma evolução marcada pela Primeira Guerra Mundial. Se, até 1914, predominava a utopia da superação das fronteiras do humano, a Grande Guerra converteu essa tecnologia na possibilidade de destruição em escala industrial. Por um lado, [não sei se seria aqui] o piloto humano no comando passa a ser uma continuação da própria máquina, sujeito ao fatalismo da aceleração técnica, como no caso de Yeats. Por outro, a alienação e desumanização no pós-guerra, patente em Faulkner, contrasta com a tentativa de recuperação de um humanismo no contexto da técnica, de que é expressão a obra de Saint-Exupéry. No caso português, o fascínio pelo voo confunde-se com a recuperação do mito ultramarino.

I. O fascínio pelo voo

No início do século XX, quando a maior parte do mundo já tinha sido revelada e mesmo as suas regiões mais remotas e inóspitas, se não ainda pisadas, haviam sido pelo menos cartografadas, restava uma dimensão que permanecia por explorar e cuja conquista fascinava os homens desde a Antiguidade: o voo ou a perceção do espaço a partir de cima.

Os exploradores do Renascimento aproximaram o mundo, definiram seus limites, pondo fim a especulações centenárias e a imprecisões científicas com sua experiência de viagens ousadas, apoiadas e potenciadas por novas tecnologias, novas narrativas e novos conhecimentos. Horizontalmente, o mundo estava desvendado desde então. Verticalmente, porém, o espaço ainda não tinha sido conquistado, e o velho sonho de Ícaro persistia. Conceptualmente, a dimensão da altura e da visão abrangente tinha alimentado o imaginário nos mitos de Pégaso e Ícaro, na representação poética de Hermes, ou no ousado Euphorion, de Goethe.

A história acabaria por se aliar a essa imaginação. A 17 de dezembro de 1903, os irmãos Wright aventuraram-se na primeira série de voos mais pesados que o ar num avião de sua própria invenção, uma aeronave de asa fixa com comandos que permitiam que ela fosse impulsionada, manobrada e mantida no ar por alguns momentos, percorrendo pouco mais de 200 metros.

Os primórdios da aviação marcam também o começo de uma reflexão sobre a nova experiência de voar, combinando, sobretudo, duas ideias: a superação de limites físicos à condição humana de existência num tempo e espaço e a descoberta de novas perspetivas, de um novo olhar, que torna diferente a paisagem familiar.

Antoine de Saint-Exupéry retrata o desafio e a coragem de voar em obras como *Terre des Hommes* ou *Vol de Nuit*. Nessas narrativas fortemente autobiográficas,[2] o autor traça o percurso dos pioneiros dos voos postais no início dos anos 30, as rotas de Paris a Dakar sobre o Saara ou de Santiago do Chile a Buenos Aires sobre os Andes. Combinam-se nesses textos uma perspetiva olímpica com a física do movimento, o dinamismo da deslocação que induz uma nova experiência do espaço. Saint-Exupéry alude a tal experiência ao descrever o que a elevação em avião permite. O conhecimento topográfico altera-se, do traçado sinuoso do terreno ao olhar retilíneo sobre a paisagem.

[2] Saint-Exupéry foi piloto da companhia Aéropostale. Contribuiu para a criação de importantes rotas postais entre Europa, África e América do Sul. Sua experiência de aviador e os acidentes que sofreu ao longo da carreira são retratados em textos como *Vol de Nuit* ou *Terre des Hommes*. A atividade de Saint-Exupéry na aviação terminou com o seu desaparecimento, em 1944, durante uma missão de reconhecimento na região da Córsega.

> O avião é, sem dúvida, uma máquina, mas que instrumento de análise! Este instrumento permitiu-nos descobrir a verdadeira face da Terra. As estradas, de facto, durante séculos, enganaram-nos. […] Com o avião, aprendemos o que é uma linha reta (Saint-Exupéry, 1939, p. 59–60).[3]

Essa perspetiva eficiente, em linha reta, é possibilitada por um olhar do alto, livre dos constrangimentos topográficos do terreno. Já anos antes, outro autor se rendera ao que o avião permitia, notando igualmente a relação do homem com a paisagem. Em 1923, no rescaldo da aventureira travessia do Atlântico Sul por Gago Coutinho e Sacadura Cabral, que tivera grande impacto no espaço público, Jaime Cortesão descrevia assim a sua "Lisboa vista do céu":[4]

> Ao rever-te da altura a que me ergui,
> O ser humano, em sua exiguidade,
> É pó, já não existe, acaba ali:
> Some-se o homem; ergue-se a cidade.

A ascensão em avião permite transformar a escala em que se experiencia a paisagem. Se, antes, o homem era a figura, e a cidade, o fundo, a ordem reverte-se: no voo, a cidade é a figura que oblitera o humano, exíguo primeiro e logo inexistente. A admiração que perpassa o poema é a inovação da perspetiva olímpica sobre um espaço até agora conhecido apenas a partir de um ponto de vista angular.

Volvido um século, voar tornou-se acessível e indispensável, a ponto de ser trivial. A multiplicação das rotas voadas diariamente encurtou o mundo ao redesenhar as distâncias, que mais facilmente se exprimem em duração de voo do que em quilómetros percorridos. O espaço é tempo, nesse sentido, e está a diminuir, convergindo para uma realidade feita do presente, do agora. Marc Augé traça esse desenvolvimento na sua descrição da modernidade, apresentada em *Non-Lieux* (1992). Para o autor, ela combina três excessos: um excesso de presente, que, por sua própria natureza, é eternamente evanescente e não permite profundidade temporal; um excesso de espaço, que é o outro lado de um planeta que encolhe, agora disponível e acessível a partir de qualquer aeroporto do mundo através de uma complexa rede de ligações e partilhas de códigos de voos; um excesso de individualidade, de protagonismo em uma realidade sempre fugaz e superficial.[5] Nesse cenário efémero, acontecimentos como a crise da nuvem de cinzas

---

[3] Tradução nossa. No original: "L'avion est une machine sans doute, mais quel instrument d'analyse! Cet instrument nous a fait découvrir le vrai visage de la terre. Les routes, en effet, durant des siècles, nous ont trompés. […] Avec l'avion, nous avons appris la ligne droite".

[4] *In*: *Diário de Lisboa*, 3 de fevereiro de 1926. Disponível em: http://casacomum.org/cc/visualizador?pasta=05740.004.00840#!3. Acesso em: 23 mar. 2025.

[5] Em *Die Gesellschaft der Singularitäten* [*A sociedade das singularidades*], Andreas Reckwitz elabora a noção de excesso de individualidade, salientando seu carácter performativo. Segundo o autor, assiste-se, na realidade contemporânea, a uma curadoria singular do eu, que coexiste com tantos outros no

de 2010 nos aeroportos europeus têm o efeito colateral de fazer pensar novamente nas distâncias em termos de espaço mais próximo da nossa escala: um voo trivial de 3 horas entre cidades europeias transforma-se numa provação de quase 40 horas de viagem em cinco comboios diferentes. Tempo suficiente para tornar o caminho novamente parte da viagem, em vez de deslocação em modo *zapping*.

Se, nos seus primórdios, a aviação era um exercício de superação de fronteiras, forçando uma reconfiguração profunda das categorias de espaço e tempo, essa redefinição permanece atual: voar continua a ser um ato de transcendência de limitações físicas e das topografias habitadas. Embora a aura romântica dos pioneiros tenha dado lugar à precisão técnica, os limites da física mantêm o seu poder sedutor: o Concorde introduziu a possibilidade de quebrar a barreira do som na aviação comercial; o A380 transporta mais passageiros do que nunca numa rota.

Também os espaços que rodeiam o voo são capturados por esse espanto. Os terminais aeroportuários, em toda a sua estrutura sinuosa que se mantém através da geografia, indiferente a línguas ou culturas, são a expressão da modernidade omnipresente que parece orientar-se para o indivíduo, ao mesmo tempo que conforma a realidade individual a um modelo espacial resistente, como Marc Augé refletiu do ponto de vista do utilizador desses espaços. Assumindo também a perspetiva do passageiro contemporâneo, Alain de Botton, no seu diário em Heathrow, *A week at the airport*, afirma que, "apesar da sua aparente banalidade, o ritual de voar permanece indelevelmente ligado, mesmo em tempos seculares, aos temas fundamentais da existência" (De Botton, 2009, p. 62). E ainda: "A atmosfera nas áreas de espera era solitária, mas, curiosamente, a sensação era benigna por ser tão generalizada, eliminando o mal-estar que qualquer indivíduo poderia, de outra forma, sentir por ser o único a estar sozinho" (De Botton, 2009, p. 82).

Quer estejam mais relacionadas à experiência imediata de voar, como a obra de Botton, quer à reflexão sobre suas consequências para o conceito de identidade moderna, como no caso de Augé, tais obras apresentam uma perspetiva contemporânea do voo, denotando as implicações avassaladoras desse meio e da experiência para a vida contemporânea.

mesmo espaço partilhado, homogeneizado. A existência singular é a performance individual nesse cenário comum, de espaços reais ou virtuais (Reckwitz, 2019).

II. Representações poéticas do voo: o futurismo italiano entre o deslumbramento e a ideologia

A emoção de ampliar o possível com a ajuda da tecnologia tem impulsionado a inventividade humana desde a Renascença. No caso específico do voo, as máquinas voadoras de Da Vinci constituem um exemplo admirável e precoce da combinação entre arte e técnica, bem como do seu reflexo e influência mútuos. No entanto, permaneceram no domínio conceptual. Quando as primeiras máquinas conseguiram efetivamente levantar voo por um período sustentável e continuaram a superar suas conquistas a uma velocidade impressionante, a arte proporcionou o espaço para a reflexão sobre o que era agora uma experiência alcançável (e alcançada) e para ecoar o fascínio que ela produzia.

Um caso particular desse eco estético foi a aeropoesia futurista italiana da década de 1930. O movimento teve o seu início no *Manifesto della aeropittura*, de Filippo Tommaso Marinetti, um documento publicado em 1929 e assinado por outros oito artistas, encorajando os pintores a expressarem a intensa experiência sensorial do voo. Dois anos mais tarde, em 1931, Marinetti escreveu o *Manifesto dell'aeropoesia*, exortando outros artistas, dessa vez poetas, a traduzirem a mesma experiência dramática, mas agora na escrita. No conceito de Marinetti, um aeropoema destinava-se principalmente à rádio e devia replicar e alargar as representações visuais da aeropintura ao domínio do som. Alguns artistas alcançaram esse efeito através de uma forma de poesia visual que evoca, nos efeitos visuais, a experiência do movimento e do som. É o caso de "Volo su Traú", de Ignazio Scurto, artista do Gruppo Futurista Boccioni, em Verona, publicado em 1932.

V O L O
S U
T R A Ù

(a e r o p o e s i a)

volare sui tubi infiam
mati del sole cromo
alluminio amplifica
tori del mio saluto
3000 HP Fiat all'in
sopprimibile

diritto

biancorosso
verde delle
generazioni
d a l m a t e
m o t o r e s u c c h i a r e
dalle mie vene che
c o n t e n g o n o t u t t o
l' a d r i a t i c o
l'incontenibile ruggi
to contro i

FLIGHT
OV ER
TROGIR

(a e r o p o e m)

flying over pipes lit
by the sun chrome
aluminium amplifi
ers of my greeting
3000 HP Fiat with the
irrepressible
re d w h i te
g r e e n

Claim

of dalmatian
generations
motor drawing an
irresistible roar from
my veins which con
tain the entire
a d r i a t i c
directed against the

V O O
SO BRE
TROGIR

(a e r o p o e m a)

voar sobre os tubos infla
mados do sol cromo
alumínio amplifica
dores da minha saudação
3000 HP Fiat ao in
suprimível

direito

branco-vermelho
v e r d e d a s
g e r a ç õ e s
d á l m a t a s
m o t o r e s s u g a n d o
das minhas veias que
c o n t ê m t o d o
o a d r i á t i c o
o incontido rugi
do contra os

MERCANTI DI PORCI

t r a m u t a n d o l o n e l
suo rombo italianis
simo

HOG BUTCHERS

transforming it into
a t o t a l l y i t a l
ian throbbing

MERCADORES DE PORCOS

t r a n s f o r m a n d o-o n o
seu rugir italianís
simo



Figura 1 – Ignazio Scurto, Volo su Traú, *Futurismo I*, n. 16, 1932, reproduzido e traduzido para o inglês em Bohn, 2013, p. 227–229. Tradução portuguesa nossa.

No poema, Scurto recria o voo sobre a cidade e o porto de Trogir (Traú, em italiano), a cidade da Dalmácia que, após a Primeira Guerra Mundial, fez parte do Estado dos Eslovenos, Croatas e Sérvios e, mais tarde, da Jugoslávia, mas que a Itália reivindicou e posteriormente ocupou durante a Segunda Guerra Mundial. O poema exalta o voo, celebrando a passagem do avião, enquanto Scurto, aparentemente a pilotá-lo, o vê refletido no metal dos sinos da igreja da cidade.

O poema contém elementos icónicos que aproximam o visual e o simbólico. A experiência visual do voo em dupla perspetiva (simultaneamente a partir do *cockpit* e do terreno) e o entusiasmo que emana do movimento do avião fundem-se com uma agenda política nacionalista, sugerida pela referência às cores "biancorosso verde" ou pelo apontamento da reivindicação nacionalista ("diritto"), que tem um fundamento histórico, sugerido pelas "campanili veneti", cuja forma é replicada na composição dos caracteres no texto.

O próprio Scurto se projeta diretamente no poema como "futurista-dalmata Scurto" sentado na cabine do avião, uma "carlinga fascista", e saudado nesse "pasaggio in cielo" pelos sinos da igreja. O poema é composto numa faixa estreita e justificada de texto, sugerindo o percurso do voo pela topografia da cidade e das suas ruas.

O voo é retratado na sua aproximação e no seu afastamento da cidade, como indica a variação no tamanho tipográfico, sugerindo como que uma perspetiva alternativa à do *cockpit*, de alguém a observar o avião a aproximar-se e a partir. O dinamismo do voo sublinha a intensidade do desejo que uma Itália nacionalista e fascista tem de recuperar e reocupar Trogir. Existe até uma data marcada para essa tarefa: 1933, uma data posterior à publicação do poema. O texto reclama, assim, a cidade para Itália, numa urgência inerente à sua composição gráfica: "quando?"

No poema, o fascínio pelo voo é maior que o próprio voo; o entusiasmo pelos meios técnicos transita para a ambição do objetivo, que é de natureza política. Nesse sentido, o poema é um exemplo de como o voo não inspira apenas a arte, como nas narrativas românticas de Saint-Exupéry ou na ode aérea a Lisboa, de Jaime Cortesão. A celebração do voo é também um meio de fazer cumprir uma agenda política.

O segundo exemplo é um poema visual de Pino Masnata, autor que abraçou igualmente o movimento futurista. "Aeroplani" foi publicado na revista *Futurismo* em 1933 e parte de uma composição visual de T maiúsculos em formação, assemelhando-se a esquadrões de aviões que se sucedem no céu.

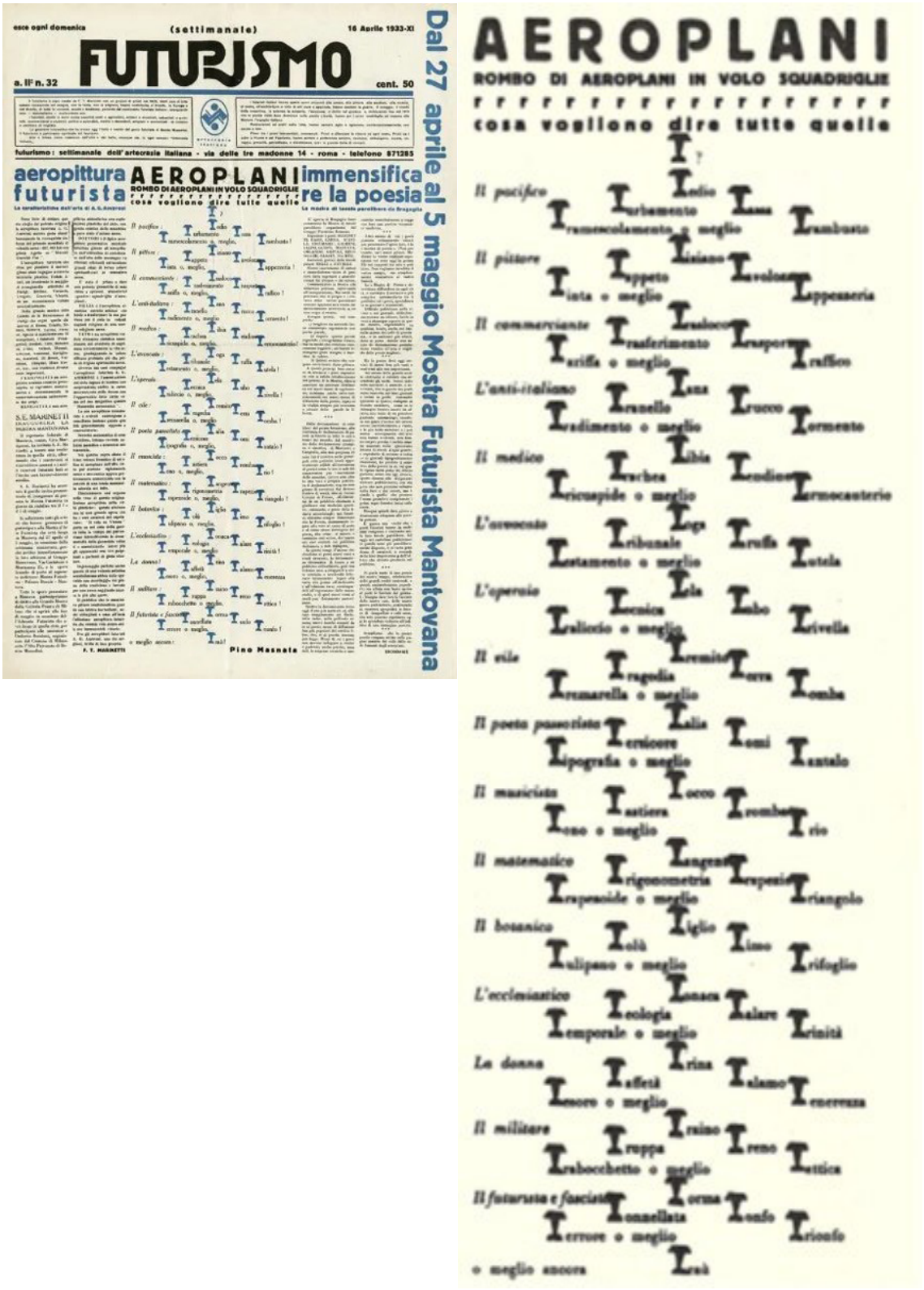


Figura 2 – Pino Masnata, Aeroplani, publicado em *Futurismo*, 16 abr. 1933.
À esquerda, página da revista; à direita, detalhe do poema.
Fonte: Reprodução de *Futurismo*, 16 abr. 1933.
Disponível em: https://artdone.wordpress.com/2014/09/28/italian-futurism/#jp-carousel-23187.

A I R P L A N E S

AIRPLANES ROAR FLYING SQUADRONS
r r r r r r r r r r r r r r
what are all of them saying
T?
The peaceful man **T**edium
Turbulence **T**ax
Topsy-turvy **T**urmoil
The painter **T**itian
Table cloth **T**ablet
Tint or else **T**apestry
The merchant **T**ransfer
Transference **T**ransport
Tariff or else **T**raffic
The anti-Italian **T**unnel
Trap **T**rick
Treachery or else **T**orment
The doctor **T**ibia
Trachea **T**endon
Triscuspid or else **T**hermocautery
The lawyer **T**oga
Tribunal **T**rickery
Testament or else **T**utelage
The worker **T**owel
Technique **T**ube
Trellis-work or else **T**ool
The coward **T**remble
Tragedy **T**erra
Tremors or else **T**omb
The obsolete poet **T**halia
Terpsichore **T**omes
Typography or else **T**antalus
The musician **T**ouch
The ivories **T**rumpet
Tone or else **T**rio
The mathematician **T**angent
Trigonometry **T**rapezium
Trapezoid or else **T**riangle
The botanist **T**ea
Tolu balsam **T**hyme
Tulip or else **T**refoil
The priest **T**unic
Theology **T**alaric

A V I Õ E S

OS AVIÕES RUGEM EM ESQUADRÕES DE VOO
r r r r r r r r r r r r r r
o que querem dizer todos aqueles
T?
O homem pacífico **T**édio
Turbulência **T**axa
Tumulto ou então **T**ranstorno
O pintor **T**iciano
Toalha **T**abuleiro
Tinta ou então **T**apeçaria
O mercador **T**ransfer
Transferência **T**ransporte
Tarifa ou então **T**ráfico
O anti-italiano **T**únel
Trapaça **T**ruque
Traição ou então **T**ormenta
O médico **T**íbia
Traqueia **T**endão
Tricúspide ou então **T**ermocautério
O advogado **T**oga
Tribunal **T**ruque
Testamento ou então **T**utela
O trabalhador **T**oalha
Técnica **T**ubo
Treliça ou então **T**orno
O cobarde **T**remor
Tragédia **T**erra
Tremores ou então **T**ombo
O poeta obsoleto **T**ália
Terpsicore **T**omos
Tipografia ou então **T**ântalo
O músico **T**oque
Teclas **T**rompete
Tom ou então **T**rio
O matemático **T**angente
Trigonometria **T**rapézio
Trapezóide ou então **T**riângulo
O botânico **T**ília
Tolu, bálsamo, **T**omilho
Tulipa ou então **T**revo
O padre **T**única
Teologia **T**alárica



Figura 3 – Transcrição e traduções do poema Aeroplani:
tradução inglesa em Bohn (2013) e tradução portuguesa nossa.

O poema assume a perspetiva do observador no solo, contemplando os aviões, representados pela letra T, que avançam no céu, numa sucessão ordenada, quase hipnótica.

O desfile aéreo é acompanhado da representação de uma sucessão de perfis, sugerindo uma fragmentação do sujeito ou a despersonalização do indivíduo, reduzido na sociedade ao seu papel. Esses vários indivíduos-tipo surgem estranhamente ordenados por ocupação e carácter: o pacifista, o pintor, o comerciante, o anti-italiano, o médico, o advogado, o operário, o cobarde, o poeta obsoleto, o músico, o matemático, o botânico, o padre, a mulher, o militar, o futurista e fascista. A sequência retratada, do pacifista ao futurista, indica a direção de voo, de paz para o seu contrário. A própria formação de aviões no céu sugere a celebração de um poderio militar, uma expressão de força que encontra razão de ser no contexto de guerra.

A ordem social desses indivíduos se alinha com a ideologia da época: os artistas são elogiados, a menos que se apeguem a formas antigas (poetas obsoletos), os cobardes e os anti-italianos são desprezados, sendo os conceitos a eles associados de natureza mais avaliativa do que associações objetivas, como acontece noutros casos, em que são nomeados instrumentos profissionais, técnicas ou individualidades.

A formação é liderada pelo homem pacífico, devidamente respeitoso das convenções, mas também enfadonho (entediado?), enquanto o futurista/fascista é agente de "triunfo", a última palavra imediatamente antes de Trogir, que denuncia o impulso de reocupação. Aqui, de novo, a aviação é celebrada não apenas por si mesma, mas como um meio para exibir uma ordem social e ideológica clara.

Esses poemas testemunham um fascínio pela experiência sensorial do voo, seja vivida diretamente no ar ou observada a partir do solo, e um entusiasmo criativo pela

linguagem recém-descoberta de um novo género, a aeropoesia, cujo precursor é a arte visual. O movimento estético é marcado tanto pelos avanços técnicos como pela força do contexto político e ideológico contemporâneo. A aviação e o fascismo são os sinais do futuro que esses artistas celebram com sua obra.

III. A poesia visual, da imaginação à configuração da experiência

A aeropoesia do futurismo italiano pode ser vista como mais uma expressão do imaginário ocidental sobre o voo (Boitani, 2007) ou como uma forma particular e contextualizada do género textual da poesia visual (Bohn, 2011). Contudo, os textos convidam também a uma abordagem cognitiva, tal como tem sido desenvolvida no âmbito da poética cognitiva.[6] Centrada no processo de construção de significado, essa perspetiva sobre os textos, que são simultaneamente poemas e imagens e se destinam tanto a ser lidos como a ser observados, estuda a composição gráfica e o papel importante da iconicidade ou a relação entre significante e significado. Partindo do conceito de cognição corporealizada (*embodied*), essa abordagem procura aferir como o leitor simula sensações físicas, como a vertigem ou a velocidade, ao mesmo tempo que configura na imaginação espaços, ações e agentes, numa experiência de imersão na realidade retratada a partir da mancha gráfica de imagem e texto.

Nos textos, o significante surge em primeiro plano, na materialidade das letras, na disposição e tamanho dos caracteres, nos espaços em branco ou na configuração do texto na página. Esse género textual revela que existe uma semântica profunda subjacente (e talvez precedente) ao significado linguístico e que se torna evidente (de facto, visível) pela presença imediata dos elementos visuais e de sua composição na página.

A poesia visual desafia a ordem sequencial da representação linguística, convidando a uma abordagem da *Gestalt* dos textos, semelhante à que ocorre na receção de uma imagem. O primeiro processo de uma perceção global da composição visual é aquele em que o *layout* gráfico é percebido, aqui e ali acompanhado pela descodificação de uma palavra, frequentemente destacada e, por isso, tanto visualmente saliente como

[6] A poética cognitiva constitui um campo interdisciplinar que aplica os modelos da linguística e da psicologia cognitiva ao estudo da literatura, centrando-se no modo como o texto é mentalmente processado e como o significado emerge na mente (Brandt; Brandt 2015). A abordagem parte de um entendimento da cognição como corporealizada [seria corporrealizada ?] (*embodied*), situada (*embedded*), enativa (*enacted*) e extensa (*extended*): a cognição é moldada pela experiência do corpo, emerge pela interação dinâmica entre organismo e ambiente, está integrada num ambiente físico e cultural e integra elementos externos ao corpo (Cave, 2016; Burke; Troscianko, 2017; Wojciehowsk; Gallese, 2010).

semanticamente relevante, reforçando a interpretação da imagem. O passo seguinte é a leitura do texto poético, que, no caso da poesia visual, é frequentemente fragmentário, não organizado em frases ou unidades linguísticas maiores. O processo, iniciado pela sugestão visual desse primeiro passo recetivo, suscita a criação de um mundo imaginário, em que as cenas e interações mencionadas pelo texto se desenrolam. A leitura é influenciada pela percepção inicial do poema, ou seja, a dimensão textual compete com a visual pelo significado. No caso da aeropoesia, o objeto retratado é o avião e a experiência descrita é o voo, pelo que à visualidade se alia a simulação do som, recriado em aliterações ou onomatopeias e graficamente sugerido nos tamanhos de letra, que indicam a aproximação ou a distância da sua origem.

Se o fascínio pelo voo e pela agenda ideológica que o maravilhamento técnico acompanhava encontrou uma primeira expressão nas imagens dinâmicas da *aeropittura*, os poemas visuais procuraram recriar as novas sensações produzidas pelo voo, através da representação do que era possível ver e ouvir na nova realidade de voar. Texto e imagem aliam-se na simulação mental da experiência física do voo e da sua observação. A poesia visual é, assim, um meio estético adequado para refletir o que constitui uma experiência nova e a reconceptualização do espaço e do tempo que ela trouxe consigo. Nesse sentido, a combinação de elementos verbais e visuais reduz a distância entre a representação simbólica e a simulação mental de uma experiência.

Como composições multimodais, os poemas visuais não mostram apenas a perspetiva do espaço, como faziam as pinturas aéreas, nem refletem as impressões e a experiência do voo como os poemas verbais. Em vez disso, a multimodalidade de tais composições sugere a dinâmica momentânea do voo no momento em que ele acontece. Nesse sentido, são expressão artística do que é, em essência, uma experiência estética: a redescoberta do espaço e do tempo por meio do voo.

O dinamismo presente nesses exemplos de aeropoesia constitui, assim, um testemunho eloquente da aliança entre o fascínio pela tecnologia e pela nova percepção do espaço e da sensibilidade artística, que exprime e explora o lugar do humano em uma nova ordem.

Referências

AUGÉ, Marc. *Non-Lieux*. Introduction à une anthropologie de la surmodernité. Paris: Éditions du Seuil, 1992.

BOHN, Willard. *Reading visual poetry*. Madison, NJ: Fairleigh Dickinson University Press, 2011.

BOHN, Willard. Visual approaches to futurist aeropoetry. *In*: *Back to the futurists*. Manchester, England: Manchester University Press, 2013. Disponível em: https://doi.org/10.7765/9781526102003.00019. Acesso em: 25 abr. 2026.

BOITANI, Piero. *Winged words*: flight in poetry and history. Chicago: University of Chicago Press, 2007.

BURKE, Michael; TROSCIANKO, Emily T. *Cognitive literary science*. Dialogues between literature and cognition. Oxford: Oxford University Press, 2017.

CAVE, Terence. *Thinking with literature*. Towards a cognitive criticism. Oxford: Oxford University Press, 2016.

CORTESÃO, Jaime. Lisboa vista do céu. *Diário de Lisboa*, p. 3, 3 mar. 1923. Disponível em: http://casacomum.org/cc/visualizador?pasta=05740.004.00840#!3. Acesso em: 29 mar. 2026.

DE BOTTON, Alain. *A week at the airport*. A heathrow diary. London: Profile Books, 2009.

FAULKNER, William. *Pylon*. New York: Vintage Books, 1935 [1989].

MARINETTI, Filippo Tommaso. Manifesto della Aeropittura. *La Gazzetta del Popolo*, 22 set. 1929.

MARINETTI, Filippo Tommaso. Manifesto dell'aeropoesia. *La Gazzetta del Popolo*, 22 out. 1931. Yale University Library Digital Collections. Disponível em: https://digital.library.yale.edu/catalog/10658956. Acesso em: 25 mar. 2026.

PESSOA, Fernando. Sacadura Cabral. *In*: *Obra poética e em prosa*. Introdução, organização, biobibliografia e notas de António Quadros e Dalila Pereira da Costa. Porto: Lello, 1986. v. 1. [Primeira publicação em *Athena*, n. 3, Lisboa, dez. 1924.]

RECKWITZ, Andreas. *Die Gesellschaft der Singularitäten*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2019.

SAINT-EXUPÉRY, Antoine de. *Vol de nuit*. Paris: Gallimard, 1931.

SAINT-EXUPÉRY, Antoine de. *Terre des hommes*. Paris: Gallimard, 1939.

Recebido em: 11 dez. 2025
Aceito em: 17 mar. 2026

* **Ana Margarida Abrantes** é professora de Línguas e Estudos de Cultura na Universidade Católica Portuguesa, em Lisboa, e investigadora no Centro de Comunicação e Cultura da mesma universidade. Os seus interesses de investigação incluem os estudos literários

cognitivos, a semiótica cognitiva, os estudos de cognição e cultura e a língua e literatura alemãs.

E-mail: amabrantes@ucp.pt
ORCID: https://orcid.org/0000-0002-1864-132X

Terceira Margem

Programa de Pós-graduação em Ciência da Literatura
Faculdade de Letras • UFRJ

DOSSIÊ

Os voos para fora da Terra

https://doi.org/10.55702/3m.v30i61.71793

Pedro Duarte*

Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, RJ, Brasil

The Flights Out of Earth

Resumo

O projeto civilizatório moderno lidou com a Terra pautado, como indicara Hannah Arendt, por uma rebelião contra a existência tal como nos foi dada, que ele pretendeu substituir por outra produzida por nós mesmos; a ponto de, desde os anos 1950, os voos para a "conquista do espaço" terem sido narrados com um "passo para libertar o homem de sua prisão na terra". O objetivo deste artigo é apontar a crítica contemporânea ao sentido de Terra no projeto moderno e sugerir que, a partir daí, aparece uma abertura para pensá-la mais como habitação que como prisão.

Palavras-chave: Terra; espaço; habitação; prisão; Hannah Arendt.

Abstract

The modern civilizational project has dealt with the Earth guided, as Hannah Arendt indicated, by a rebellion against existence as it was given to us; one that it intended to replace with another, produced by ourselves — to the point that, since the 1950s, the flights aimed at the "conquest of space" have been portrayed as "a step toward freeing humankind from its prison on Earth". The purpose of this article is to highlight the contemporary critique of the meaning of Earth within the modern project and to suggest that, from this perspective, an opening emerges for thinking of it more as a dwelling than as a prison.

Keywords: Earth; space; dwelling; prison; Hannah Arendt.

CC BY

O pensador indígena Ailton Krenak comentou certas vezes, diante das crises civilizatórias e ameaças ecológicas do século XXI, que se preocupava como os brancos conseguiriam sobreviver (Krenak, 2020). Invertia, assim, o juízo comum de que, tendo em vista o extermínio histórico e a precarização impostos pelo projeto colonial de matriz europeia branca, a existência dos povos indígenas é que estaria fragilizada. Embora seja claro que os indígenas corram perigo, a provocação de Krenak é trazer à memória que eles resistem à ameaça de desaparecimento há cinco séculos, provavelmente estando mais preparados que seus algozes para enfrentar um presente alarmante.

No ano de 2020, Krenak deixou ainda ecoar seu prognóstico diante da pandemia de covid-19, um exemplo tanto de crise civilizatória do mundo globalizado quanto de mutação ambiental da Terra — ou mesmo um exemplo de que tais coisas não se separam: por mais que os indígenas tenham sido atingidos pela doença, poderiam estar em melhores condições de sobreviver pela habilidade adquirida em resistir. O sentido "pan" — a totalidade — da pandemia chamou a atenção para esta Terra, que seria não apenas palco onde se desenrolam as ações humanas ou o objeto a ser tecnicamente explorado pelo sujeito homem, já que seria ela mesma um agente dinâmico da história.

Minha hipótese, aqui, é que a provocação feita por Krenak sobre a fragilidade da Europa branca está em que ela, na forma do Ocidente moderno, pauta-se por uma fuga da Terra, deixando-o menos apto que outras culturas a lidar com uma mutação que nos devolve à Terra e nos desafia a habitá-la, como é a mutação do clima atualmente. Tal fuga se anunciou em uma forma de pensar mais universal que terrena, representada na Lei da Gravitação, de Isaac Newton, cuja novidade científica estava em, contrariando a física de Aristóteles, tratar corpos e seus movimentos independentemente de seu lugar no cosmos, se terrestres ou celestes. Na ciência antiga, o espaço seria finito e cada coisa teria seu "lugar natural", havendo uma distinção entre um mundo sublunar e um celeste, com uma hierarquia clara. Na ciência da era moderna, o espaço torna-se homogêneo e contínuo, sem fim, com cada coisa podendo estar em qualquer lugar e devidamente submetida a uma lei universal — a da gravidade. No termos consagrados de Alexandre Koyré, passamos "do mundo fechado ao universo infinito" (Koyré, 2006). Seria possível, aí, acrescentar que fugimos de uma Terra que era nossa habitação sublunar para um planeta qualquer zunindo pelo espaço sideral onde casualmente estamos. E essa fuga culminou, concretamente, séculos depois, na "corrida espacial", desde o lançamento de objetos artificiais ao céu, como o Sputnik, até os famosos voos que circum-navegaram e chegaram até a Lua, vendo-se, finalmente, a Terra de fora.

De fora? Sim, certamente. Contudo, esse "fora" físico revelava uma pretensão metafísica mais audaciosa ainda: o "lugar nenhum"; como se, ao sair da Terra, fosse então possível não ir a algum outro lugar determinado, mas alcançar um ponto ideal que é fora de tudo e, portanto, de onde se pode finalmente ver e abarcar esse tudo sem ser a partir de um ângulo ou de uma perspectiva específica. Sair da Terra, para a mentalidade moderna, era mais que visitar e conhecer outros lugares; era a chance de confirmar que a potência humana, através da ciência e da técnica, poderia tratar todos os lugares desde uma espécie de "não-lugar" completamente abstrato ou ideal. Ir à Lua ou a Marte significava menos a poética descoberta do desconhecido que a chancela de uma autonomia ilimitada do próprio ser humano, que supunha poder, assim, autofundar-se: independentemente da Terra, claro, mas, a rigor, também da Lua, de Marte e de qualquer território. Em suma, a fuga da Terra não era apenas motivada pela saída do planeta, mas, sim, pela tentativa de se livrar de qualquer dependência de elementos não-humanos para a existência humana. Fugir à Terra era conquistar o incondicionado de uma vida que se fabrica e se sustenta a si própria, sem depender de nada — o sonho, ou pesadelo, de um sujeito absoluto, que subjaz a si mesmo, como quis a tradição da filosofia. Eis porque a Terra pareceu, à era moderna, uma prisão, da qual poderíamos nos livrar voando para fora dela.

Quem melhor descreveu esse processo, a meu ver, foi a pensadora Hannah Arendt, que, não por acaso, rejeitava a identificação de filósofa. No Prefácio de seu livro *A condição humana*, de 1958, ela narrou a recepção pública diante do lançamento do Sputnik, ou seja, de um "objeto terrestre" e "feito pelas mãos do homem" que permaneceu no Espaço "girando em torno da Terra", em companhia do Sol, da Lua e das estrelas, como se esses o houvessem admitido em sua companhia. Entretanto, em vez de alegria, a sensação que preponderou foi de alívio, e isso não apenas por causa das circunstâncias militares em torno do feito. "O que encheu o coração dos homens que, agora, ao erguer os olhos para os céus, podiam contemplar uma de suas obras, não foi orgulho nem assombro [...], a reação imediata", afirmou Hannah Arendt citando um jornalista, "foi alívio ante o primeiro 'passo para libertar o homem de sua prisão na terra'", o que ecova a frase de Nikolai Fiodorov, cientista russo: "a humanidade não permanecerá para sempre presa à terra" (Arendt, 2007, p. 9). Tal reação é coerente com a tradição metafísica do Ocidente: Platão, entre os gregos, considerava o corpo como uma prisão para a mente; o cristianismo concebera a Terra como "vale de lágrimas". Nunca antes, porém, houve o desejo literal e concreto — mais que pelo pensamento filosófico ou pela fé religiosa — de sair da Terra. O novo, aqui, era a tecnociência, que, afirma Maurice Merleau-Ponty, "manipula o mundo, mas renuncia a habitá-lo" (1980, p. 85).

E por que, afinal, o alívio? Por que a vontade de fugir à Terra? Para Hannah Arendt, porque o homem moderno foi tomado por uma "rebelião contra a existência

humana tal como nos foi dada — um dom gratuito vindo do nada (secularmente falando), que ele deseja trocar [...] por algo produzido por ele mesmo" (Arendt, 2007, p. 10). Nesse sentido, não se tratava apenas de fugir da Terra no sentido espacial de procurar outro canto do universo, mas de fabricar artificialmente as condições que ela criara naturalmente para nossa existência, o que seria feito através do trabalho, entendido como produção. Daí o valor moderno do *homo faber*. Isso se enraíza no século XIX do industrialismo, embora já antes, de modo menos óbvio, no século XVIII do Iluminismo e na educação, cujo objetivo é a autonomia: dar lei a si mesmo e se tornar autossuficiente. O horror à dependência do que quer que não seja eu mesmo havia sido prenunciado antes naquela suposta primeira e absoluta certeza do sujeito sobre si, formulada por René Descartes no século XVII: o "eu sou, eu existo" (Descartes, 2005, p. 43) declarava essa fundamentação mínima do que é real dentro de mim, o que, contudo, deixava ainda em dúvida a existência do corpo, do mundo, de toda realidade externa. Tudo o que escapa a esse domínio do eu autoconsciente assombra o individualismo humanista moderno, seja na forma do inconsciente, do amor ou da Terra. Ele se queria autônomo.

Repare-se, a título de contraponto não moderno, a sensibilidade de Fabiano, protagonista do romance *Vidas secas*, de Graciliano Ramos, nos anos 1930. O sertanejo, o jagunço e o indígena são figuras que, nas periferias do capitalismo ocidental e em condição precária nos seus termos, contrastam por sua relação com a Terra. Fabiano não pretende autonomia, mas, sim, enraizamento. Não quer liberdade negativa *diante da* Terra, mas, sim, *na* ligação positiva *com* a Terra. Não pretende se afastar do que — sendo Terra e não mundo, ou natureza e não cultura — seria distinto dele. Não procura o movimento constante para fora, como se a Terra fosse uma prisão, mas, sim, que ninguém o tire dela, para habitá-la. Mal precisa construir e fabricar alguma coisa (como meio instrumental) para que haja sentido em habitar (como finalidade externa): basta ser na Terra. Não se constrói *para* habitar, mas *como* um habitar. Para a compreensão moderna, Fabiano parece um bicho. Graciliano Ramos empregou, aí, a metáfora da plantação: Fabiano quer estar plantado na Terra; é forte por estar nessa relação com ela: por estar agarrado a ela.

> Agora Fabiano era vaqueiro, e ninguém o tiraria dali. Aparecera como um bicho, entocara-se como um bicho, mas criara raízes, estava plantado. Olhou as quipás, os mandacarus e os xiquexiques. Era mais forte que tudo isso, era como as catingueiras e as baraúnas. Ele, sinhá Vitória, os dois filhos e a cachorra Baleia estavam agarrados à terra (Ramos, 1996, p. 19).

Terra seria não apenas um pedaço de espaço, mas a condição de um existir que nos liga a todo o resto da vida. Negá-la, portanto, atendia a um duplo requisito moderno: a autonomia frente a toda alteridade dada e a ruptura de relação com tudo o que difira do

humano ocidental. Por isso, Antônio Abranches chamou este Ocidente de "inclusivo", na medida em que tudo com que ele tem contato é por ele anexado e identificado a si mesmo — dos indígenas, pela catequese, e até o Cosmos; Cecil Rhodes, no século XIX, no contexto da partilha colonial da África pela Europa em seu imperialismo, escreveu: "se eu pudesse, anexaria os planetas" (Rhodes *apud* Abranches, 1996, p. 99). O trabalho de fabricação de artifícios apareceu, por isso, desde a era moderna, como via para a construção de uma vida independente do resto, e para a qual a Terra ou o território, o espaço ou o lugar, seriam sempre quaisquer. O maior desses artifícios é o próprio mundo (ocidental, mas que se pensa como universal) a ser reproduzido em qualquer canto da Terra ou do Universo. O custo, como percebeu o físico Werner Heisenberg, é que "onde quer que o homem (moderno) vá, encontra apenas a si mesmo", jamais uma alteridade.

Segundo Hannah Arendt, três eventos estão na origem dessa era moderna: (1) a colonização da América e a exploração de toda a Terra, que acabariam, mesmo contra a intenção dos navegadores originais, por apequená-la, na medida em que a mapeavam por completo, tornando seu território físico mensurável e erodindo até hoje a vastidão, uma vez que nada que pode ser medido permanece imenso; (2) a Reforma do protestantismo, com a expropriação das terras, que despojara as pessoas de um lugar próprio no mundo que era seu e colocara o trabalho à inteira disposição do capital e do acúmulo de riqueza; (3) a revolução científica com o telescópio, que atesta a superação do sistema geocêntrico e determina que o acesso à verdade não é pela contemplação passiva, como os antigos e medievais achavam, mas, sim, pela produção ativa, uma vez que tinha sido o instrumento fabricado pelo *homo faber* que a revelara. Essa alienação ocidental da Terra foi bem traduzida por Franz Kafka, ao falar de um "ele" que "encontrou o ponto arquimediano, mas empregou-o contra si mesmo; ao que parece, esta era a condição para que o encontrasse". Esse mundo que fez o elogio da superação de todos os limites não sabe como lidar com o limite, para si, que é a Terra. O mundo que tudo identificou a si perdeu a capacidade de perceber a Terra como alteridade, da qual, contudo, ainda depende.

Para a autora judia-alemã, o avião simbolizava, em sua medida tecnológica, mas também existencial, o processo que a era moderna colocara em prática. "O fato de que o apequenamento definitivo da Terra foi consequência da invenção do aeroplano, isto é, de ter o homem deixado a superfície da Terra, como que simboliza o fenômeno de que qualquer diminuição de distâncias terrestres só pode ser conquistada", escreveu Hannah Arendt, "ao preço de colocar-se uma distância definitiva entre o homem e a Terra, de aliená-lo de seu ambiente imediato e terreno" (Arendt, 2007, p. 263). No começo do século XX, portanto, com as invenções dos Irmãos Wright e de Santos Dumont, tudo no mundo poderia se tornar próximo, mas, ao mesmo tempo, corria-se o risco de se abstrair da paisagem da Terra, que agora, quando voamos, é vista de cima, como se

estivéssemos fora dela, e ela não mais ao nosso redor, como se estivéssemos dentro dela, o que a tecnologia dos automóveis ainda preservava. Para além da transformação social concreta que aí ocorria, forjava-se, espiritualmente, outra maneira de lidar com o lugar que habitamos. Merleau-Ponty chamou essa alienação de um "pensamento de sobrevoo", que foge "do mundo sensível e do mundo lavrado" (1980, p. 86). Muito mais tarde, por isso, Bruno Latour perguntaria: onde aterrar? (Latour, 2020).

O historiador Dipesh Chakrabarty defendeu que, em vez de Terra, ou mundo, ou mesmo globo, deveríamos empregar hoje a categoria de "planeta", já que ela impediria as projeções humanas antropomórficas desses outros conceitos: ao falarmos de planeta, para ele, "não podemos colocá-lo em uma relação comunicativa com os seres humanos", porque "encontrar o planeta é encontrar algo que é a condição para a existência humana, mas é profundamente indiferente a essa existência" (Chakrabarty, 2020, p. 12–13). Chakrabarty pretende que sua definição seja distinta das de outros autores: da Terra, de Heidegger e Hannah Arendt, e da Gaia, de James Lovelock e Bruno Latour, já que só o planeta "não se apresenta aos seres humanos" (Chakrabarty, 2020). Não estou tão certo disso, e nem do que exatamente significa "apresentar-se aos seres humanos", embora me pareça que se trata de reconhecer certa resistência da Terra ao seu apequenamento não apenas geográfico na globalização, mas como fonte de alteridade frente ao domínio humano. No entanto, Heidegger, a quem Chakrabarty reconhece o mérito filosófico de pioneiramente ter chamado a atenção para a Terra e não só para o mundo, já afirmava que ela "é o infatigável incansável que está aí para nada", "o que em si se fecha", embora não de modo "uniforme e rígido", mas numa "plenitude inesgotável" (Heidegger, 1991, p. 36).

Por isso, aliás, Heidegger conferia um privilégio, entre as atividades humanas, à arte, na medida em que ela traz a Terra "ao aberto como o que em si se fecha", em vez de tentar, pura e simplesmente, abri-la, esquadrinhá-la, mapeá-la, descobri-la. Seguindo na trilha da fenomenologia, foi exatamente esse o ponto que fez Maurice Merleau-Ponty considerar a originalidade da pintura de Paul Cézanne. Nós "vivemos em meio aos objetos construídos pelos homens, entre utensílios, casas, ruas, cidades e na maior parte do tempo só os vemos através das ações humanas de que podem ser os pontos de aplicações" (Merleau-Ponty, 1980), escreveu. Assim, "habituamo-nos a pensar que tudo isto existe necessariamente e é inabalável", entretanto, "a pintura de Cézanne suspende estes hábitos e revela o fundo da natureza inumana sobre a qual se instala o homem" (Merleau-Ponty, 1980, p. 118). Essa Terra, que é uma natureza inumana, perfaz o que Chakrabarty chama de "condição para a existência humana", sem deixar de ser "indiferente a essa existência" — que, aliás, era justamente o que Hannah Arendt apontara no livro, não por acaso, chamado *A condição humana*, pois ela seria atrelada a algo que não desvendamos jamais por completo e nem produzimos por nós

mesmos, embora estejamos a ela ligados pela própria vida, que, assim, é partilhada incontornavelmente.

Desde os antigos gregos, Heráclito já havia escrito que "a natureza ama esconder-se" (Heráclito, 2000, p. 43). Imediatamente, o sentido que a época moderna emprestou à sua percepção foi através de seu complemento: caberia ao ser humano tirar dela todo véu, todo mistério, todo esconderijo, toda ambivalência — a verdade que se procuraria era como um sol do meio-dia, pleno e infalível. Simultaneamente, essa natureza — que é *physis*, física, eclodir do ser —, foi reduzida a um objeto diante de um sujeito, a ser perscrutado ou, se quisermos, invadido. Se a natureza ama se esconder, contudo, o que será que dela fica quando esse amor é rompido e ela não tem mais onde se esconder? Ou será que, ao contrário, ela resiste a tal investida, como foi sugerido pela tentativa de "conversa com a pedra" da poeta Wislawa Szymborska?

> Bato à porta da pedra.
> — Sou eu, deixa-me entrar.
> Quero penetrar no teu interior,
> olhar ao redor,
> prender-te como a respiração.
>
> — Sai — diz a pedra.
> Sou hermeticamente fechada.
> Mesmo quebradas em pedaços
> vamos ficar hermeticamente fechadas.
> Mesmo trituradas em grãos
> não vamos deixar ninguém entrar.
>
> Bato à porta da pedra.
> — Sou eu, deixa-me entrar.
> Venho por curiosidade pura.
> A vida é a única ocasião para ela.
> Pretendo passear pelo teu palácio,
> e depois visitar a folha e a gota d'água.
> Não tenho muito tempo para tanto.
> Minha mortalidade deveria te comover. [...]
>
> Ouvi dizer que em ti há grandes salas vazias,
> nunca vistas, inutilmente lindas,
> surdas, sem eco de passos de quem quer que seja.
> Reconhece, tu mesma não sabes muito sobre isto.
>
> — Salas grandes e vazias — diz a pedra —
> mas nelas lugar não há.
> Lindas, talvez, mas além do gosto
> de teus pobres sentidos.
> Podes me conhecer, mas me provar nunca.
> Com toda a minha superfície me volto para ti,
>
> mas com todo o meu interior te dou as costas. [...]
>
> — Não vais entrar — diz a pedra —

> Falta a ti o sentido da participação. [...]
>
> Se não crês em mim — diz a pedra —
> Dirige-te à folha, ela te dirá o mesmo que eu,
> e à gota d'água, que te dirá o mesmo que a folha.
> Por fim pergunta aos fios de teu próprio cabelo. [...]
>
> Bato à porta da pedra.
> — Sou eu, deixa-me entrar.
> — Não tenho porta — diz a pedra (Szymborska, 2011, p. 33–35).

Esta pedra pertence à Terra e a Terra é como a pedra. Visada pelo conhecimento que se pretende neutro e sem participação a desvendar sua essência, ela se retrai. O esquadrinhamento moderno da Terra como objeto a perde como Ser, na medida em que exige que nos coloquemos de fora dela. Isso surge filosoficamente na divisão entre sujeito e objeto e aparece tecnicamente na corrida espacial, como o sonho metafísico de uma posição divina e incorpórea, de sobrevoo — uma posição sem posição, ou condição sem condição. É como se a era moderna tivesse submetido a Terra (1) a um domínio global (colonial e capitalista, que torna tudo em um e no mesmo), (2) a uma expulsão espacial (não apenas porque ninguém tem seu pedaço de terra, mas porque, sem tal "parte que te cabe deste latifúndio", como canta Chico Buarque, se nenhuma terra me pertence, eu deixo de pertencer à terra) e (3) a uma alienação do lugar (pois se opera tecnicamente na Terra como se fosse um objeto que podemos fabricar em qualquer canto e como uma abstração homogênea que, no máximo, reconhecemos que está em perigo com as mudanças climáticas — consideradas genericamente a partir da própria preocupação ocidental, sem se ter em vista os diferentes modos ontológicos de experimentá-la).

Na contramão disso, Caetano Veloso conta-nos, em 1978, na canção "Terra", que as fotos da nossa morada, tiradas de fora, lá do Espaço, foram vistas de dentro, mais especificamente, da prisão. "Quando eu me encontrava preso/Na cela de uma cadeia", canta Caetano, "Foi que eu vi pela primeira vez/As tais fotografias/Em que apareces inteira/Porém lá não estavas nua/E sim coberta de nuvens". Nas vésperas do Natal de 1968, astronautas americanos circum-navegaram a Lua com a Apollo 8, primeira missão espacial tripulada que fez um voo orbitando em torno dela.

No dia 27 de dezembro, Caetano foi preso em São Paulo e carregado para a prisão no Rio de Janeiro por agentes do governo militar (Arquivo Nacional, 2025), enquanto astronautas voavam pelo Espaço. Na quarta de dez voltas ao redor da Lua, eles surpreenderam-se com o que chamaram de "nascer da Terra". Viam surgir o planeta em que moravam — a partir da Lua. Nas gravações de áudio da missão, pode-se ouvi-los exclamando: "é a Terra chegando aqui", "isso é lindo"! (Nasa, [s. d.]). E aí tiraram as "tais" fotografias coloridas, nas quais vemos três quartos da Terra: azul, com manchas marrons e esverdeadas, cobertas pelo branco das nuvens, sob o fundo negro do Espaço.

Semanas depois, as fotos — batizadas de *Earthrise* — foram divulgadas pela Nasa e, em 10 de janeiro de 1969, apareciam na revista *Time* (Time, 1969), dos Estados Unidos. Dia 11, a revista *Manchete* as republicou no Brasil (Manchete, 1969; Siqueira, 2018). Foi assim que Caetano as viu, pois ficou preso até 19 de fevereiro de 1969 (Arquivo Nacional, 2025). No aperto enclausurado da cela, na Terra, olhou a Lua e a imensidão aberta do Espaço. Isso talvez explique que na canção *Lua, Lua, Lua, Lua*, de 1975, embora reconheça que, "por um momento/meu canto contigo compactua", adverte que "meu canto não tem nada a ver com a Lua". É que a Lua de Caetano é vista da Terra. O astronauta Anders já havia dito: "viemos de tão longe para explorar a Lua e a coisa mais importante é que nós descobrimos a Terra" (Côrtes, 2026).

Quem sabe, nesse sentido, nosso momento atual não possa apenas atestar, depois de dois milênios e meio de Ocidente, que é "como se ter ido fosse necessário para voltar", como cantou Gilberto Gil. Voamos para o alto e fomos capazes de aproximar o que era distante, mas será que agora não seria o caso de entender também como aterramos? O que poderia significar habitar a Terra depois de ter voado e a visto de fora? E, sobretudo, quem poderia nos dizer algo a esse respeito? Neil Armstrong pisou na Lua, e nós pensamos muito nisso, mas como terá sido para ele, depois, pisar novamente na Terra? Mais que o Sputnik, que era um satélite, ou Anders, que fez com seu colega os registros da Terra, quem talvez pudesse falar melhor sobre como aterrar tenha sido Yuri Gagarin, o primeiro humano a orbitar em torno da Terra, em 1961. Como será que ele voltou? O poeta brasileiro Eucanaã Ferraz tentou imaginar.

> Yuri viu que a Terra é azul e disse a Terra é azul.
> Depois disso, ao ver que a folha era verde disse
> a folha é verde, via que a água era transparente
> e dizia a água é transparente via a chuva que caía
> e dizia a chuva está caindo via que a noite surgia
> e dizia lá vem a noite, por isso uns amigos diziam
> que Yuri era só obviedades enquanto outros
> atestavam que tolo se limitava a tautologias
> e inimigos juravam que Yuri era um idiota
> que se comovia mais que o esperado; chorava
> nos museus, teatros, diante da televisão, alguém
> varrendo a manhã, cafés vazios no fim da noite,
> sacos de carvão; a neve caindo, dizia é branca
> a neve e chorava; se estava triste, se alegre,
> essa mágoa; mas ria se via um besouro dizia
> um besouro e ria; vizinhos e cunhados decretaram:
> o homem estava doido; mas sua mulher assegurava
> que ele apenas voltara sentimental. O astronauta
> lacrimoso sentia o peito tangido de amor total
> ao ver as filhas brincando de passar anel
> e de melancolia ao deparar com antigas fotos
> de Klushino, não aquela dos livros, estufada
> de pendões e medalhas, mas sua aldeia menina,
> dos carpinteiros, das luas e lobisomens,

de seu tio Pavel, de sua mãe, do trem,
de seus primos, coisas assim, luvas velhas,
furadas, que servem somente para chorar.
Era constrangedor o modo como os olhos
de Yuri pareciam transpassar parede,
nas reuniões de trabalho, nas solenidades,
nas discussões das metas para o próximo ano
e no instante seguinte podiam se encher de água
e os dentes ficavam quase azuis de um sorriso
inexplicável; um velho general, ironicamente
ou não, afirmara em relatório oficial que Yuri
Gagarin vinha sofrendo de uma ternura
devastadora; sabe-se lá o que isso significava,
mas parecia que era exatamente isso, porque
o herói não voltou místico ou religioso, ficou
doce, e podia dizer eu amo você com a facilidade
de um pequeno-burguês, conforme sentença
do Partido a portas fechadas. Certo dia, contam,
caiu aos pés de Octavio Paz; descuidado tropeçara
de paixão pelas telas cubistas degeneradas de Picasso.
Médicos recomendaram vodka, férias, Marx,
barbitúricos; o pobre-diabo fez de tudo
para ser igual a todo mundo; mas,
quando aparecia apenas banal, logo dizia coisas
como a leveza é leve. Desde o início,
quiseram calá-lo; uma pena; Yuri voltou vivo
e não nos contou como é a morte (Ferraz, 2012, p. 28).

Referências

ABRANCHES, Antônio. O Ocidente inclusivo. *O que nos faz pensar*, Rio de Janeiro, PUC-Rio, n. 10, v. 1, out. 1996.

ARENDT, Hannah. *A condição humana*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2007.

ARQUIVO NACIONAL. Prisão de Caetano e Gil. *Memórias Reveladas*, 27 dez. 2025. Disponível em: https://www.gov.br/memoriasreveladas/pt-br/centrais-de-conteudo/destaques/prisao-de-caetano-e-gil?utm_source=chatgpt.com. Acesso em: 30 ago. 2026.

CHAKRABARTY, Dipesh. *O planeta*: uma categoria humanista emergente. Rio de Janeiro: Zazie Edições, 2020.

CÔRTES, Pedro. Quando vimos a Terra: de Earthrise à Artemis II. *CNN Brasil*, 2 abr. 2026. Disponível em: https://www.cnnbrasil.com.br/blogs/pedro-cortes/ciencia/quando-vimos-a-terra-de-earthrise-a-artemis-ii/. Acesso em: 30 ago. 2026.

DESCARTES, René. *Meditações metafísicas*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

FERRAZ, Eucanaã. *Sentimental*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

HEIDEGGER, Martin. *A origem da obra de arte*. Lisboa: Edições 70, 1991.

HERÁCLITO. *In*: BORNHEIM, Gerd (org.). *Os filósofos pré-socráticos*. São Paulo: Cultrix, 2000.

KOYRÉ, Alexandre. *Do mundo fechado ao universo infinito*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.

KRENAK, Ailton. Pandemia ameaça indígenas. *Jornal Zero Hora*, 8 maio 2020. Disponível em: https://gauchazh.clicrbs.com.br/ambiente/noticia/2020/05/pandemia-ameaca-indigenas-mas-nao-e-um-deus-nos-acuda-generalizado-diz-ailton-krenak-ck9ybv3yr006m015nf4hspzmd.html. Acesso em: 30 ago. 2026.

LATOUR, Bruno. *Onde aterrar?* Rio de Janeiro: Bazar do tempo, 2020.

MANCHETE. *Manchete*. Rio de Janeiro, n. 873, 11 jan. 1969.

MERLEAU-PONTY, Maurice. O olho e o espírito; A dúvida de Cézanne. *In*: *Textos escolhidos*. São Paulo: Abril Cultural, 1980.

NASA/JET PROPULSION LABORATORY. An astronaut's view of Earth. *On a Mission*, [s. d.]. Disponível em: https://www.jpl.nasa.gov/podcasts/on-a-mission-season-1/season-3-planet-earth/season-3-episode-1-an-astronauts-view-of-earth/?utm_source=chatgpt.com. Acesso em: 30 ago. 2026.

RAMOS, Graciliano. *Vidas secas*. São Paulo: Record, 1996.

SIQUEIRA, Leandro. Earthrise: a primeira foto da Terra feita por um astronauta faz 50 anos. *ZUM*, 21 dez. 2018. Disponível em: https://revistazum.com.br/radar/earthrise-50-anos/?utm_source=chatgpt.com. Acesso em: 30 ago. 2026.

SZYMBORSKA, Wislava. *Poemas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

TIME. *Time*, New York, 10 jan. 1969. v. 93, n. 2, p. 41.

VELOSO, Caetano. Lua, Lua, Lua, Lua. *In*: VELOSO, Caetano. *Jóia*. São Paulo: Philips, 1975. 1 disco sonoro.

VELOSO, Caetano. Terra. *In*: VELOSO, Caetano. *Muito (Dentro da Estrela Azulada)*. [S. l.]: Philips, 1978. 1 disco sonoro.

Recebido em: 12 dez. 2025
Aceito em: 25 maio 2026

* **Pedro Duarte** é professor-doutor da PUC-Rio, onde atua nos Programas de Pós-graduação de Filosofia e de História e na Graduação de Filosofia. Bolsista de Produtividade em Pesquisa do CNPq e Pesquisador do Programa Cientista do Nosso Estado da Faperj. Ocupou, no Pós-doutorado, a Cátedra Fulbright de Estudos Brasileiros na Universidade Emory (EUA, 2020). Foi Professor Visitante na Universidade Católica

Portuguesa (Portugal, 2026) e na Universidade Södertörns (Suécia, 2012); e Pesquisador Visitante na Universidade de Roskilde pelo Programa Erasmus+ (Dinamarca, 2025) e Universidade Brown (EUA, 2004/2006). É autor dos livros *Parar para pensar: temas de filosofia após a pandemia* (Bazar do Tempo, 2024); *O ensaio como narrativa* (Oca, 2021 – Portugal); *A pandemia e o exílio do mundo* (Bazar do Tempo, 2020); *Tropicália* (Cobogó, 2018); *A palavra modernista: vanguarda e manifesto* (Casa da Palavra, 2014) e *Estio do tempo: Romantismo e estética moderna* (Zahar, 2011). Organizou o livro *Objeto não identificado: Caetano Veloso – 80 anos* (Bazar do Tempo, 2022). Tradutor dos livros *Pensar sem corrimão* e *Liberdade para ser livre*, de Hannah Arendt (Bazar do Tempo, 2021 e 2018). Co-autor, roteirista e curador da série de TV *Alegorias do Brasil*, junto com o diretor Murilo Salles (Canal Curta!, 2018). Organizador, junto com a investigadora Tatiana Salem Levy, da Coleção Ensaio Aberto de livros sobre filosofia e literatura, em parceria entre a PUC-Rio e a NOVA de Lisboa (Editora Tinta da China Brasil e Portugal). Editor da Revista *O que nos faz pensar*, do Departamento de Filosofia da PUC-Rio. Líder dos Grupos de Pesquisa no CNPq: "Arte, Autonomia e Política", do qual foi Coordenador no Programa Institucional de Internacionalização da Capes-Print (2018–2024); e "Hannah Arendt: pensar sem corrimão". Vice-líder do GÉRMEN – Grupo de Estudos sobre Romantismo e Modernidade, da UFMG. Ex-Coordenador e atual membro do Grupo de Trabalho em Estética da ANPOF. Membro da Sociedade Portuguesa de Filosofia (SPF), da Sociedad Española de Estética y Teoría de las Artes (SEyTA), da Brazilian Studies Association (BRASA) e da Associação Brasileira de Estética (ABRE). Membro do Editorial Board da The Science and Technology of the Arts Collection – UCP Press.

E-mail: p.d.andrade@gmail.com
ORCID: https://orcid.org/0000-0001-7889-767X

Terceira Margem

Programa de Pós-graduação em Ciência da Literatura
Faculdade de Letras • UFRJ

DOSSIÊ

"Acrobatique", by John Keene:
Miss La La flies so high

https://doi.org/10.55702/3m.v30i61.70127

Marcele Aires Franceschini*
Universidade Estadual de Maringá, Maringá, PR, Brasil

Hertz Wendell de Camargo**
Universidade Federal do Paraná, Curitiba, PR, Brasil

"Acrobatique", de John Keene: Miss La La voa nas alturas

Abstract

This article focuses on the short-story "Acrobatique", by African American writer and professor John Keene, featured in his award-winning book Counternarratives (2015). In it, the author brings to life the powerful aerialist Miss La La, immortalized in Degas' painting Miss La La at the Cirque Fernando (1879). Keene recreates, based on a real character, the experiences of an artist who is magnificent for her skill in the heights and her immense strength. The story brings beautiful mental images, reproduced during Miss La La's flights on the trapeze. From above, the protagonist sees the world and responds with awareness and courage.

Keywords: John Keene; "Acrobatique"; Miss La La; trapeze artist; rewriting history.

Resumo

Este artigo foca-se no conto "Acrobatique", do escritor e professor afro-americano John Keene, publicado em seu premiado livro Counternarratives (2015). Nele, o autor dá vida à poderosa acrobata Miss La La, imortalizada na pintura de Degas Miss La La no Cirque Fernando (1879). Keene recria, com base em uma personagem real, as experiências de uma artista magnífica por sua habilidade nas alturas e sua imensa força. O conto traz belas imagens mentais, reproduzidas durante os voos de Miss La La no trapézio. Do alto, a protagonista vê o mundo e responde com consciência e coragem.

Palavras-chave: John Keene; "Acrobatique"; Miss La La; trapezista; reescrevendo a história.

CC BY

About the author and his literary works

"All of us bear the responsibility of becoming politically engaged" — these are the words of contemporary African-American writer, John Keene (qt. in Hansen & Cline, 2018, p. 4), whose literature stands as a tool for social commitment, pushing the subjective dimension to the edge while reaffirming its autonomy in denouncing the racist structures that dominate colonized countries such as the United States. Born (1965) and raised in St. Louis, Keene's own academic trajectory builds up the political content that embodies his discourse. While studying for a Bachelor of Arts at Harvard University, he was a member of the Harvard Black Community and the Student Theater (C.A.S.T.), and also collaborated with the Art Board of the Harvard Advocate, the oldest continuously published college art and literary magazine in the U.S. Furthermore, while studying for a M.F.A. at New York University, he became a New York Times Foundation Fellow. Keene was also a member of the Cave Canem Foundation, a literary organization founded in 1996 by poets Toi Derricotte and Cornelius Eady to fight against the underrepresentation of African-American poets in M.F.A programmes. Additionally, he was a member of the Dark Room Collective, one of the most influential American literary circles, founded in 1988 to celebrate Black writers and their artwork.[1]

Regarding his career as a professor, the author taught English and African-American Studies at Northwestern University (Poetry Foundation, 2025), and currently works in the M.A.F. Creative Programme at Rutgers University/Newark. His bio on the Rutgers University website (2025) states: "In May 2017, he was awarded the Rutgers Faculty Scholar-Teacher Award, given across all Rutgers' campuses since 2000 to honor tenured professors who make exceptional connections between their academic research and their teaching". In October 2018, he was awarded a MacArthur 'Genius' Fellowship.

Adding to the list, the author is also a translator. He has translated works from Portuguese, Spanish, and French by authors such as the Dominican Mateo Morrison, the French Congolese Alain Mabanckou, and the Brazilians: Edimilson de Almeida Pereira, Cláudia Roquette-Pinto, and Hilda Hilst — from the latter, he translated her notorious novel *Letters from a Seducer*, published by Nightboat Books in 2014 (Keene, 2016b).

In terms of Keene's literary output, his debut work was the novel *Annotations*,[2] published in 1995 by New Directions (Withing, 2025). Eleven years later, in 2006, the

[1] About John Keene's biography, please check out the following references: New Directions (2025); Poetry Foundation (2025); Cave Canem Foundation (2025); Jeff Gordinier (2014).

[2] In 2005, the book won the Whiting Award for fiction/poetry. In 2022, *Annotations* was translated into Swedish by Nirstedt/Litteratur editors and published under the title *Marginalanteckningar*.

author published *Seismosis* (by 1913 Press), featuring artwork by the writer, editor, and visual artist Christopher Stackhouse. In 2016, the American writer released *Grind* (by ITI Press), an art-poetry book created along with writer and photographer Nicholas Muellner. Likewise, in 2016 he published *Playland* (by Seven Kitchens Press), a chapbook of his old and recent poems (Weeber, 2016). In 2021, Keene published the anthology *Punks: New & Selected Poems* (by Song Cave), whose poems explore the author's identity as a Black LGBTQ+ man, among other themes. The book was well received by critics, and won the following awards in 2022: The National Book Award for Poetry, the Lambda Literary Award for Gay Poetry, and the Thom Gunn Award (The Song Cave, 2025).

In particular, this essay focuses on the short-story "Acrobatique", which features Keene's most acclaimed book: *Counternarratives* (2015), which was also published by New Directions. The book has won several prizes, including the American Book Award by Before Columbus Foundation (2016), the Lannan Literary Award for Fiction (2016), and the Republic of Consciousness Prize for Small Presses in United Kingdom (2017), and the Windham-Campbell Literature Prize in Fiction.

Counternarratives is not just an entertaining literary book; it conveys Keene's social and political engagement, as he discusses Afro-American history from the original rebellions when slaves arrived in America to now: "*Counternarratives* is taking a look at the distant past and making a loop into the present. It very much speaks to the present, covering many of the same concerns but in a very different kind of way", explains the writer (Keene qt. in Miller, 2016c). The author rescues the cries of the past by addressing polemical themes such as slavery, racism, the Catholic Inquisition, the African legacy, and the relationship between dominant kingdoms and dominated colonies, among others, in the thirteen chronologically arranged stories that fulfill the narrative. The titles are: "Mannahatta", "On Brazil, or *Dénouement*: The Londônias-Figueiras", "An Outtake from the Ideological Origins of the American Revolution", "A Letter on the Trials of the Counterreformation in New Lisbon", "Gloss, or the Strange History of Our Lady of Sorrows", "The Aeronauts", "Rivers", "Persons and Places", "Acrobatique", "Cold", "Blues", "Anthropophagy",[3] and "The Lions".

Counternarratives tells tales of resistances. The first resistance relates to the fact a Black man stands as one of the most acclaimed authors of his time in a racist society

[3] This short-story fictionalizes a day in the life of Brazilian modernist poet Mário de Andrade, whom the author admires: "[Langston] Hughes and Andrade are heroes of mine. Towering modernist figures in their respective countries, both were of African descent, both displayed multiple talents, and both are now widely though not uncontroversially understood to have been gay, so I wanted to offer glimpses at moments in each man's life, particularly beyond their youth. In the case of both, a public narrative arose that elided their queerness" (Keene qt. in Lambda, 2015). Note: Hughes appears in short-story "Blues".

such as the US, while the second one relates to his position in being a LGBTQ+ writer, publishing against the 'conservative' parties. However, his resistance highlights in his "counter discourses", which give a decolonial voice to marginalized such as slaves, Black and Latin American people, and homosexuals. Concerning his book review, we hear: "Keene's collection of short and longer historical fictions are formally varied, mold-breaking, and deeply political. He's a radical artist working in the most conservative genres, and any search for innovation in this year's U.S. fiction should start here" (Lorentzen, 2015).

Described as innovative, "Protean in style, erudite in reference, uncanny in effect, these stories and novellas inhabit, conjure, and invent characters written out of history by slavery, racism, and subordination" (Sussman apud Slate Book Review, 2015). Keen rewrites history from the perspective of the "wretched of the earth", according to Fanon (1963, p. 293): "You must go back into history, that history of men damned by other men; and you must bring about and render possible the meeting of your people and other men". Moreover, the Martinican psychiatrist points out that "the citizens should be able to speak, to express themselves, and to put forward new ideas", with the aim of "keeping with human dignity" (Fanon, 1963, p. 195).

Bearing this in mind, we point out that in *Counternarratives* "oppressed subjects speak, act and know for themselves, leads to an essentialist, utopian politics" (1988, Spivak, p. 71). Keene is critical yet utopian in his approach, allowing the "subalterns to speak" in this book — as all in his literary works. Taking into account the important prizes the author has received for his writing, plus his presence in North-American literature over the past few decades, it is feasible to consider his biography and his literary creations as part of the literary canon of his time.

Miss La La and her incredible flights

Blackbird singing in the dead of night
Take these broken wings and learn to fly
All your life
You were only waiting for this moment to arise

("Blackbird", by the Beatles)

In an interview for the Black arts journal *Mosaic*, John Keene discusses his approach to writing *Counternarratives*, in terms of both aesthetics and content:

> I tried to imagine a past, but a past that gave a counter-narrative to even the usual counter-narratives of the past. There are counter-narratives within these larger counter-narratives of the master narrative. I just want to think of a richer and do more complex of work that you usually see. I think you see that in the level of content, in the

> level of form, in the concept, in the multi-layered weave, and queerness is part of that (Keene qt. Miller, 2016c).

In the short-story "Acrobatique", the past and the contemporary moment meet in an inexorable dialectical struggle of contraries and tensions. However, they also meet as a utopian light that recreates the possibility of futures — or of narratives that were silenced by the colonizer. Nevertheless, the author emphasizes that his aesthetic is tied to the historical and social content of his writing. In essence, he reveals that fiction can recreate realities through the eyes of the oppressed.

The narrative begins with a first-person voice who senses and hears a fragment of time from up above a circus swing:

H
i
g
h
e
r
,
I
h
e
a
r
f
r
o
m

> somewhere far down there, below, from the sandy circle of the circus floor or a seat in the lowest ring of tiered chairs, plus haut! the voice I can easily discern, it's the ringmaster's, the crowd's, the words, now a lone one in my head, höher, repeating, fleet and fluttering, soaring, past me up into the rafters, scattering among the trusses, vaulted arches, the cupola, clambering amid the bats and the blackbirds [...] (Keene, 2015, p. 265).

The first words of the narrator, written vertically, give a dimension of the heights surrounding the environment. Right from the first paragraph, the reader understands that the character is a circus trapeze artist. The ringmaster verbalizes the French expression '*plus haut!*' (higher!) — he is the first voice this character hears, followed by the crowd. In a sudden, the heterodiegetic narrator turns into her own self, and the scenario does not seem so loud anymore. An inner voice cries the German word *höher* ("higher"), and now it is not just the body that is "fleet and fluttering", but the words too, going up to the rafters, the arches, the bats and the blackbirds. In this feast of the senses, the focus shifts from hearing to vision:

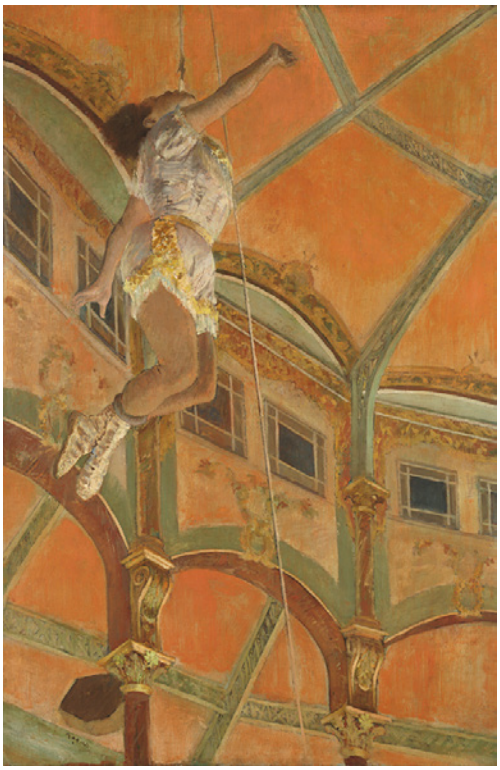
> across the brickwork seen only by its masons and ghosts, though I see it, often scale it out with my eyes when I ascend, every night I am performing, on the cables or trapeze, sometimes studying that map of bricks and buttresses and plasterwork of this chocolate jewel box and nothing else, this elaborate testament to human handiwork, rather than the lights flickering blue-white against this hexadecagon's drafts, or the violet Paris night flowing in through the high, narrow windows, or, at least at first, the flaring faces of every evening's audience, until I dare myself to look at them too [...] (Keene, 2015, p. 265–266).

The trapeze artist flies so high that she is able to see things that almost nobody else can because of the height; only "masons and ghosts". The text informs the reader that the protagonist "ascend[s]" on the trapeze and the cables every night. Whenever we think of elevated structures and aerialists, we imagine they must be concentrated intensely on their actions, as even the slightest hesitation could cause them to fall to their death. However, the character does not seem scared or worried: first she hears, and now her eyes wander around, picturing a "map of bricks", "lights flickering blue-white", the "violet Paris night". All of these images are captured from a distant angle, "through the high, narrow windows". Indeed, the short-story is driven by the protagonist's vertical perspective. She seems comfortable at height, as if she were at home. As if she could fly.

In his narrative, John Keene creates Miss La La based on the legend of the "Flying Africans", which is associated with the historical event of the mass suicide of the Igbo people in 1903. It is said that, upon landing in Georgia (USA), the enslaved people walked into the water to return home after resisting enslavement. Oral tradition says they did not drown, but flew back to Africa: "Flight, in this case, functions not merely as an individual or 'universal' symbol of transcendence, but as a collective symbol of resistance" (Wilentz, 1989, p. 21).

Although few words have been written, Keen already gives the reader a sense of the depth of his character; after all, this is a short story. So as the narrative flows, the author gives some clues about the her: she hears French words, but her inner voice speaks German. She is in Paris. From this information, we realize that the protagonist is aerialist Miss La La (1858–1945). Born as Anna Albertine Olga Brown in the German/Prussian area of Szczecin (near the Baltic sea), her father was a freed black man and her mother a German Jew related to a circus owner, Willy Borchardt. La La began her art skills around the age of nine, when her mother placed her in the circus. She made her debut at the Cirque Fernando in 1879, aged 21 (Rosenberg, 2013; Linchong, 2022). Worldwide, she became famous after serving as a muse to Edgar Degas painting:

Figure 1 – *Miss La La at the Cirque Fernando*, oil on canvas by Edgar Degas (1879)



Source: National Gallery, London, 2024[4]

On the Morgan Library & Museum webpage (2013), we read that "for several successive evenings (January 1879), Edgar Degas (1834–1917) attended performances at the Cirque Fernando by one of the most famous circus performers of his time", and that the painter "produced a number of studies — drawings, pastels, and an oil sketch — of the performer and the circus building before creating his celebrated painting". Concerning the portrait, the consequences of the war in Paris, in particular, prompted Impressionist artists, like Degas, to change their perspective, choosing to depict urban landscape as well as city inhabitants and laborers (Samu, 2004). Furthermore, for the Impressionists and other Modernists movements, "to exhibit the Other became a visible and simple sign of modernity and greatness" (Blanchard et. al, 2008, p. 7).

When we analyze the picture, we see that the vibrant colors blend together harmoniously. Miss La La's body is suspended, as if she were flying. However, the lightness contrasts with strength when we notice that she is holding a rope in her mouth — the aerialist is "known as the inventor of the 'Iron Jaw' act, where she holds herself up by clenching a leather mouthpiece between her teeth" (The National Gallery, 2025).

[4] Retrieved from: https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/hilaire-germain-edgar-degas-miss-la-la-at-the-cirque-fernando. Accessed on: 14 May 2025.

Yet, this is not the artist's only invention, as we read in Keene's (2015, p. 266) short-story. In it, she is pictured "upside down with [a] cannon suspended from [her] teeth, its chain clenched like a whistle". The voice accurately describes how she gains speed when flying on the trapeze. After a suspenseful sound of "horn[s] and drumroll[s]", the circus assistant ignites the canon. When it fires, the crowd screams. Nevertheless, the protagonist shows confidence by saying she has never dropped it, "though the metal cuts [her] embouchure and [her] jaws and head and neck ache for hours later" (Keene, 2015, p. 266).

Beyond describing the performance, with people clapping and shouting "*Bravissima*", "[*U*]*ne miracle*", "[*M*]*agnifique*", as well as asking questions like "But how does she do it?", Keene (2015, p. 266) takes care to present not only her incredible skills, but also the perspective of a female black artist performing a highly risky act that pushes her body to exhaustion. Specially at this knot of the plot, Keene (2015, p. 266) puts in the audience's voice the following comment: "My God, it is impossible, but she is an angel — or do I hear an animal? — la *mulâtresse*-canon, *la Venus noire*, *elle là la nôtre*, a marvel of nature".[5] This is how the crowd sees the artist: "that mouth, that body, unnatural, such strength you'd see in a monster" (Keene, 2015, p. 266).

The author shapes the audience comments with pejorative terms and animalization to demonstrate how the Naturalistic thought was imperious during La La's time. Natural historians then rated White Europeans as the pinnacle of human evolution and Black Africans, especially Black women, as the missing link between brute animal and civilized human (Morgan, 2004). This kind of pernicious classification did not only impose a racial hierarchy, but also offered Europeans a "scientific argument" for slavery. When describing La La's famous act, in which she wears a mouth gag tied to a metal chain hanging from the tent, Keene uses this as a metaphor for slavery, since many Africans captured and forced to work on plantations throughout the Americas wore collars to prevent them from running away. Although this study does not focus on the author's combative speech against racism, it is important to show how Keene gives Miss La La a powerful consciousness while she is suspended in the air.

After the surprise, amusement, and shock following Miss La La putting an exploding cannon in her mouth, the narrative brings another character onto the scene, who interacts with the trapeze artist: "[..] as I prepare for the next series of maneuvers and rest my hips and torso on the bar while the clowns in reprise caper below, awaiting my sister butterfly, Theophila, Kaira la Blanche […]" (Keene, 2015, p. 266). Olga's biography reveals that she often worked in duet with Theophila Szterker. The pair were known as

[5] Miss La La was known for several names, such as the ones referred above, plus "Olga the Negress", "Venus of the Tropics", "African Princess", and "Olga the Mulatto" (Rosenberg, 2013).

"Olga and Kaira, Black and White Butterflies" and performed at heights of up to 200 feet (Rosenberg, 2013). Here, another representation of Miss La La and the couple:

Figure 2 – The official circus banner, featuring the "Butterflies" and the canon scene



Source: Bibliothèque Nationale de France (2025)[6]

The "sister butterfly" enters the plot by holding Olga's hands, wrists and ankles. They must trust each other. In the performing act, Miss La La shows her feelings about the other: "fearlessness locked together as we fly" (Keene, 2015, p. 266). Interestingly, when Miss La La is suspended in the air, her mind is not there, at the circus, but just like her body, it flies away, far away, bringing fragments of memories, such as being frequently verbally abused by men: "Do you all live all together here in the Montmartre district, can I come visit you in your lodgings, and Kaira is shivering with embarrassment as my own regard hardens to wrought iron" (Keene, 2015, p. 267); "the drunkard winking, fingering his lapel and drawing his chalky fingers down to the open button at the head of his fly, not once releasing his stare from me" (Keene, 2015, p. 267). However, her memories are not only directed to bad episodes, as she also says that "here and everywhere we have toured, greetings and grace notes of gratitude and praise from people I could have never imagined" (Keene, 2015, p. 267). High up, closed off from the outside world, the trapeze artist reminisces about the places she has travelled to with the circus:

[6] Retrieved from: https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b9003086r. Accessed on: 21 Sep. 2025.

> how I have been feted in Lisbon and Antwerp, bathed in a bath of gifted rosewater and roses in London, how in Budapest a prince or count, I cannot remember, offered me his wizened gray palm and the castle and estates that accompanied it, how in Naples, that ancient, southerly city, a gentleman who I was told is richer than their king handed me a pouch of velvet as light as breath and in it sat a band of gold crowned by a sapphire; but I would never want be entombed in a palazzo, however grand, however many jewels in my tiara or necklaces, and I already am being courted again by a soft-voiced former acrobat from England, my Toffee, with his buttery voice and supple juggler's fingers, also [think] about the daily miracles with the war now over and barely a memory, the Paris sky like a winter crocus, and the serpentine Seine under evening lamplight, and the thousand unforgettable treasures secreted-the restaurants, the cabarets, the music halls—along the byways radiating (Keene, 2015, p. 268).

Like her body, her thoughts are quick and change from one scene to another in the blink of an eye. The text follows these remembrances, which are displayed in a single long paragraph with no full stops to separate the sentences, only commas. As her memories fly, they scramble. Notice that among all the places she talks about, she mentions an acrobat with a soft voice whom she calls 'My Toffee' and who courts her. In fact, Olga married African-American circus contortionist Emanuel Woodson in 1888, and they had three daughters (Linchong, 2022).[7]

Memories come and go as if they were swinging in a circus trapeze. In voracious seconds, Miss La La's memorabilia goes from a 'Budapest prince' to "the throwaways sleep-standing in the nearby doorways, the streetwalkers hurrying past with their frayed hems down the rue des Martyres" (Keene, 2015, p. 268). She also recalls "the pain that radiates throughout [her] collarbone" (Keene, 2015, p. 268) after her performances, at the same time as talking about 'freedom': "[…] how I want to suspend the entire city of Paris or France itself from my lips if I could achieve that, how I aim to exceed every limit placed on me unless I place it there, because that is what I think of when I think of *freedom*" (Keene, 2015, p. 269). Her idea of 'freedom' is directly linked to the moments she spends at the trapeze, pushing her limits.

Amidst a flood of memories and facts, Miss La La searches for her identity: "I am one of them, Olga, the *kleinste Bräunchen*".[8] She states that she could never forget her Prussian family, especially because her German accent does not allow that to happen. She says she prefers "German novels" to French poets, reinforcing her roots. Although she has Prussian/German ascendancy, Olga is a black woman, always in "hunt for the best maquillage for [her] complexion, pomade for [her] hair" (Keene, 2015, p. 268). The concept of *transculturation*, as defined by the Cuban anthropologist Fernando Ortiz in 1940, is relevant here. Ortiz (1991) envisages transculturation as a process whereby

[7] "Woodman died in 1915 and four years later, Olga applied for a visa to the United States to visit his family in St. Louis, Missouri. Here the trail runs cold. It's not known if the visa was granted or what happened to Olga after 1919" (Linchong, 2022).

[8] "Tiny tan lines".

distinct cultures come into contact with each other. This collision produces identifiable borders where they converge but do not merge. Miss La La is a German woman, but she is black. It is this body that is celebrated, amused and in evidence at the circus. Fanon (1963, p. 43) points out this tension: "your humanism wants us to be universal and your racist practices are differentiating us".

As the short story draws to a close, the protagonist evokes the day she met Degas: "[...] he said, [...] I have not missed a single performance of yours these last few days, and I have been sketching you, here and at the *Nouvelle Athènes* and I nodded, smiling and waiting to see his drawings [...]". Note that commas continue to command the text, separating the dialogue between them, bringing the past to life with the piercing speed of a moment's flight — eternalized by painting. In essence, Degas's portrayal of this moment required him to study the trapeze artist, as evidenced by his sketches.

Figure 3 – Degas' sketches of Miss La La



Source: Linchong, 2022[9]

About Degas' art process, John Keen observes:

> I wandered into the J. P. Morgan Library and saw this amazing exhibit on Degas's "Miss La La at the Cirque Fernando," the famous painting, and I was just spellbound by her image, the actual photograph of her, and all these drafts of Degas's attempts to paint her, and then his struggle with the geometry of the Cirque Fernando; he had to bring in a structural engineer to help him figure out how to draw and then paint this. It was so, so interesting because part of it is designed to capture this woman who really is on one level an extraordinary figure, but also in trying to capture her he cannot fully make out the world behind her, the space behind her. So, those came as a part of rewriting the stories (Keene apud Allen, 2022).

[9] Retrieved from: https://www.messynessychic.com/2022/04/19/the-black-aerialist-who-dazzled-gilded-age-paris/. Accessed on: 14 May 2025.

At this point, Keene emphasizes Degas' creative method, granting him a voice, albeit in a secondary role as a mere observer: "I'll have to work from the drafts, I already have several, even in pastels" (Keene, 2015, p. 270). Miss La La also describes the painter's action, as he seems to draw her out mentally while they talk: "[...] his eyes pressing into me and tracing not only my outlines as if his gaze were a pencil but my inner contours as if they themselves were wet clay and I backed away" (Keene, 2015, p. 270).

From now on, Keene's text emphasizes the importance of dimensions. Olga is not only elevated because of her physical abilities, strength and talent. Miss La La is given this position by the author, who is driven to celebrate the achievements of black individuals from the highest possible perspective. Her situation of absolute authority over the narration is meant by a graphic procedure Keene implements: the opening and closing lines of the text are displayed vertically on the page, from beginning to end.

The outcome of the story finds Miss La La up in her trapeze, while the painter sits down below, once again focused on capturing her movements:

> and as I rose, amid that collection of expectation and excitement, the gas lamps raking waves of shadows over them, there, in the ring's front row, to my right, I could have sworn I saw the board which held the paper, the hands moving furiously across it, the eyes darting from it to me, his eyes, large and tourmaline and climbing their own invisible ladder, trying to seize and hold onto my waist, my ankles, the perfect aerial cross of my body, this space, performance, the one whose name I could remember, then I do, as I elude him and all of them, gliding higher, toward the freedom (Keene, 2015, p. 271).

The trapeze artist must be fully concentrated in her demanding acts. However, amid the lights and the spinning, she seems to catch sight of the painter. In the hundredths of a second that complete the performance, the aerialist's eyes meet those of Degas, who is completely absorbed in portraying her, from head to toe. In her *grand finale*, she alludes the painter as "*Degas, le blanc*". This is a response to the painter, who, in the first encounter, referred to her as "African Princess, muttering something else beneath his breath then he spun on his heel" (Keene, 2015, p. 271). It is a response not only to the artist, but also to the whole crowd, who view her with amusement and a sense of superiority, as if she were born to entertain them. This sense of racial identity arises in Olga's mind. After all, they are both artists and the best in their respective fields, but ironically, due to their actual physical position in the circus tent, he is the one who must look up if he wants to portrait her completely. Down below, near the ring, Degas needs to rise his eyes. On the contrary, she looks down in order to see him. She is up, she empowers herself in the heights.

Conclusion

The human desire to fly is an ancient dream and a true symbol of freedom. This concept features in several mythologies, including the Greek story of Daedalus and Icarus, the Mesopotamian tale of Athtar, the Egyptian myth of the Phoenix/Bennu, the Hindu legend of Garuda, the Asian dragon, the Persian Simurgh and the Brazilian Pankararu. John Keene, for his part, clings to that dream with Miss La La and her trapeze.

In this short-story, Keene's writing is characterized by his unique vision of humanizing a black female artist: the author shines a spotlight on pain that society ignored and is rewarded for narrating the daily lives of these individuals. The author's narrative draws on his own experiences, positions, and beliefs, which lends even greater meaning to his writing. In *The Source of Self-Regard: Selected Essays, Speeches, and Meditations* (2019, p. 225), Toni Morrison remarks: "We are the subjects of our own narrative, witnesses to and participants in our own experience, and, in no way coincidentally, in the experience of those with whom we have come in contact. We are not, in fact, 'Other'. We are choices".

"Acrobatique" is Keene's astute choice to creates a female hero: the metaphor of freedom and heights can undoubtedly be seen as a possible utopia where Black people are at the forefront, rather than being subjugated by the colonial canon. The utopia of the flight of the freedom. The writer finds ways to redeem the enslaved past of Black people, to fight racism and rewrite history. Miss La La is a voice that stands out because of her strong, conscious presence. She shall not die in the text, just as she did not die in Degas' painting. Miss La La is alive because she can fly.

References

ALLEN, J. R. An Interview with John Keene, by Jeffery Renard Allen. *Big Other*, 5 April 2022. Retrieved from: https://bigother.com/2022/04/05/an-interview-with-john-keene-by-jeffery-renard-allen/. Accessed on: 14 May 2025.

BEFORE COLUMBUS Foundation. *The Before Columbus Foundation announces the Winners of the Thirty-Seventh Annual American Book Awards Ceremonies*, 2016. Retrieved from: http://www.beforecolumbusfoundation.com/wp-content/uploads/2016/08/ABA-press-release-2016-final.pdf. Accessed on: 12 Aug. 2018.

BLANCHARD, Pascal et al. Human Zoos: The Greatest Exotic Shows in the West: Introduction. *In*: *Human Zoos*: Science and Spectacle in the Age of Colonial Empires. Liverpool: Liverpool University Press, 2008.

CAVE CANEM. *Cave Canem Poets*: John Keene. Retrieved from: https://cavecanempoets.org/fellows/directory/keene-john/. Accessed on: 22 Sep. 2018.

DEGAS, Edgard. Miss La La at the Cirque Fernando. *The National Gallery*, 2025. Retrieved from: https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/hilaire-germain-edgar-degas-miss-la-la-at-the-cirque-fernando. Accessed on: 21 Set. 2025.

FANON, Frantz. *The Wretched of the Earth*. Preface by Jean-Paul Sartre. Translated by Constance Farrington. New York: Grove Weidenfeld, 1963.

GORDINIER, J. The Dark Room Collective: Where Black Poetry Took Wing. *New York Times*, May 27, 2014. Retrieved from: https://www.nytimes.com/2014/05/27/arts/the-dark-room-collective-where-black-poetry-took-wing.html. Accessed on: 22 Sep. 2018.

HANSEN, Michaela; CLINE, Patric. Countering the Narrative. *Front Porch Journal*, issue 30. Retrieved from: http://frontporchjournal.com/issue-30/interviews_keene/. Accessed on: 5 Oct. 2018.

KEENE, John. *Annotations*. New York: New Directions Publishing Co., 1995.

KEENE, John. *Counternarratives*. New York: New Directions Publishing Co., 2015.

KEENE, John. *Grind*. Art by Nicholas Muellner. New York: ITI Press, 2016a.

KEENE, John. *Seismosis*. Art by Christopher Stackhouse. New York: 1913 Press, 2006.

KEENE, John. Translating Poetry, Translating Blackness. Poetry Foundation, 28 April 2016b, p. 1–13. Retrieved from: https://www.poetryfoundation.org/harriet/2016/04/translating-poetry-translating-blackness. Accessed on: 14 May 2025.

LANNAN. *John Keene*. Retrieved from: https://lannan.org/bios/john-keene. Accessed on: 20 Sep. 2018.

LINCHONG, Victoria. The Black Aerialist Who Dazzled Gilded Age Paris. *Messy Nessy, Cabinet of Curiosities*, 19 April 2022. Retrieved from: https://www.messynessychic.com/2022/04/19/the-black-aerialist-who-dazzled-gilded-age-paris/. Accessed on: 10 Oct. 2025.

LORENTZEN, Christian. The best books of 2015 (so far). *Vulture*, July 2015. Retrieved from: https://www.vulture.com/2015/07/best-books-of-2015-so-far.html. Accessed on: 21 Sep. 2025.

MILLER, Scot. John Keene: Interview. *Mosaic*, 27 May 2016c. Retrieved from: https://mosaicmagazine.org/john-keene-interview/. Accessed on: 14 May 2025.

MORGAN, J. *Laboring Women*: Reproduction and Gender in New World Slavery. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2004. (Early American Studies series).

MORRISON, Toni. *The Source of Self-Regard: Selected Essays, Speeches, and Meditations*. New York: Alfred A. Knopf, 2019.

NEW DIRECTIONS. *John Keene*. Retrieved from: https://www.ndbooks.com/author/john-keene/. Accessed on: 20 Sep. 2018.

ORTIZ, Fernando. *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*. Havana: ed. Ciencias Sociales, 1991.

POETRY FOUNDATION. *John Keene*. Retrieved from: https://www.poetryfoundation.org/poets/john-keene. Accessed on: 20 Sep. 2018.

REPUBLIC OF CONSCIOUSNESS. Fitzcarraldo Editions for *Counternarratives* by John Keene. Retrieved from: https://www.republicofconsciousness.com/2017-prize/. Accessed on: 20 Sep. 2018.

ROSENBERG, Karen. A Painterly Eye Capturing a High-Flying Muse. *The New York Times*, 21 Feb. 2013.

RUTGERS. *John Keene*. Retrieved from: https://sasn.rutgers.edu/john-keene. Accessed on: 20 Sep. 2018.

SAMU, Margaret. Impressionism: Art and Modernity. *Heilbrunn Timeline of Art History*, Oct. 2004. Retrieved from: https://www.metmuseum.org/toah/hd/imml/hd_imml.htm. Accessed on: 10 Aug. 2025.

SLATE BOOK REVIEW. Mark Sussman recommends *Counternarratives*, by John Keene (2015). Retrieved from: https://www.slate.com/articles/arts/books/2015/11/underrated_books_of_2015_overlooked_novels_collections_and_nonfiction_of.html. Accessed on: 14 May 2025.

SPIVAK, G. C. Can the Subaltern Speak? *In*: C. Nelson, & L. Grossberg (Eds.). *Marxism and the Interpretation of Culture*. Chicago: University of Illinois Press, 1988.

THE MORGAN LIBRARY AND MUSEUM. *Degas, Miss La La, and the Cirque Fernando*, 12 May 2013. Retrieved from: https://www.themorgan.org/exhibitions/degas-miss-la-la-and-the-Cirque-Fernando. Accessed on: 21 Sep. 2025.

THE SONG CAVE. *Punks*, by John Keene (2025). Retrieved from: https://the-song-cave.com/products/punks-by-john-keene. Accessed on: 21 Sep. 2025.

WEEBER Susan Cooke. An Interview with John Keene. *Contemporary Literature*, v. 57, n. 1, p. 1–29, 2016. Retrieved from: http://hmuse.jhu.edu/article/619445. Accessed on: 23 Nov. 2018.

WILENTZ, G. If You Surrender to the Air: Folk Legends of Flight and Resistance in African American Literature. *Melus*, Oxford Uni. Press, v. 16, n. 1, p. 21–32, Spring 1989/Spring 1990.

WITHING. *Winner in Fiction, Poetry*: John Keene (2005). Retrieved from: https://www.whiting.org/awards/winners/john-keene#/. Accessed on: 20 Sep. 2018.

Received: 2 Nov. 2025
Accepted: 20 Mar. 2026

* **Marcele Aires Franceschini** é professora do Programa de Pós-Graduação em Letras (PLE), área Identidade, e do Departamento de Teorias Linguísticas e Literárias (DTL) da Universidade Estadual de Maringá (UEM). Pós-doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Comunicação (PPGCOM), da Universidade Federal do Paraná (PPGCOM).

E-mail: mafranceschini@uem.br
ORCID: https://orcid.org/0000-0001-7060-9629

** **Hertz Wendell de Camargo** é doutor em Estudos da Linguagem pela Universidade Estadual de Londrina, com estágio pós-doutoral no Programa de Pós-Graduação em Antropologia da Universidade Federal da Paraíba. Docente do Programa de Pós-graduação em Comunicação da Universidade Federal do Paraná e do curso de Publicidade e Propaganda da mesma universidade.

E-mail: hertz@ufpr.br
ORCID: https://orcid.org/0000-0003-4639-0553

Terceira Margem

Programa de Pós-graduação em Ciência da Literatura
Faculdade de Letras • UFRJ

DOSSIÊ

Flight in Camões

https://doi.org/10.55702/3m.v30i61.71584

Landeg White (1940–2017)*
Universidade Católica Portuguesa, Lisboa, Portugal

Ana Margarida Abrantes**
Universidade Católica Portuguesa, Lisboa, Portugal

Ana Maria Costa Lopes***
Universidade Católica Portuguesa, Lisboa, Portugal

Gerald Bär****
Universidade Aberta, Lisboa, Portugal

Time present and time past
Are both perhaps present in time future,
And time future contained in time past.
If all time is eternally present
All time is unredeemable.
(T. S. Eliot, *Four Quartets*)

Este número da Revista *Terceira Margem*, subordinado ao tema "Literatura e Voo – 'Mito – Utopia – Realidade'", é dedicado ao nosso saudoso amigo e colega Landeg White (1940–2017), professor universitário, ensaísta, tradutor, romancista, poeta. Apresentaremos alguns aspetos do seu percurso académico, elencando a sua extensa atividade e obra no estrangeiro, bem como as publicações em Portugal; incluiremos algumas das homenagens prestadas a nível nacional e internacional. Do mesmo modo, far-se-á uma introdução ao seu artigo, infelizmente inacabado, mas baseado, como aliás todos os trabalhos de Landeg, num pensamento crítico e original.

Landeg White nasceu no País de Gales. Na Universidade de Liverpool, concluiu os seus cursos em Literatura Inglesa e o mestrado sobre os Hinos de Isaac Watts

CC BY

(1764–1748). Iniciou a sua carreira académica com a lecionação de literatura inglesa em 1964, na Universidade de West Indies, St. Augustine, Trinidad, prestando esta serviço a outros países próximos, como Anguilla, Bermudas. Nessa universidade, deu aulas de mestrado com outro colega, ensinando de Chaucer a T. S. Eliot (Macmillan, 2018b, p. 47). Curiosamente, passados longos anos, em 2003, recebeu, na mesma universidade, o doutoramento *Honoris Causa* (cf. Macmillan, 2018b, p. 47).

Em Malavi, Landeg trabalhou com Leroy Vail, participando conjuntamente em diversos projetos, incluindo a publicação de livros em coautoria, como *Capitalism and Colonialism in Mozambique* (1980) e *Power and the Praise Poem* (1991). Neste último livro, desenvolveram ideias fundamentais sobre o impacto do capitalismo e do colonialismo em Moçambique. Foram pioneiros na utilização de cantos de trabalho e de poesia de louvor na escrita da história africana, exercendo enorme influência nas futuras gerações de intelectuais (Macmillan, 2018b, p. 49). No entanto, Landeg não permaneceu por muito tempo naquela universidade por motivos políticos, sendo deportado em 1972. Ensinou em universidades de Serra Leoa (onde escreveu a sua novela *Inspector Tucker & the Leopard men*) e Zâmbia (onde escreveu o seu primeiro livro, *V.S. Naipaul: a Critical Introduction*, 1975). Em 1979, trabalhou na Universidade de Kent, mas por pouco tempo, transferindo-se para outra universidade, a de York. Entre 1980 e 1994, foi Director do *Centre for South African Studies,* tendo organizado diversas conferências importantes sobre a economia africana e o *apartheid*. Publicou o seu livro *Magomero* (1987), retrato de uma aldeia do Malavi, base de um programa da BBC Timewatch.

De 1994 até seu falecimento, Landeg, a sua esposa Alice e os dois filhos viveram em Portugal. Em Lisboa, lecionou durante 23 anos no Departamento de Humanidades da Universidade Aberta, sendo igualmente Investigador Sénior no Centro de Estudos de Comunicação e Cultura (CECC) da Universidade Católica Portuguesa. Esse período foi particularmente produtivo em termos de projetos de publicação (poemas, prosa, traduções, artigos científicos e recensões em jornais, como o *TLS*). Landeg fez também parte do nosso projeto Do Sonho à Arte de Voar, integrado na linha de investigação Translating Europe through the Ages do CECC. Objetivos: sistematização cronológica da receção produtiva do tema do voo humano nas literaturas e artes, com destaque para os contributos portugueses. Fruto desse projeto, incluímos o seguinte texto fragmentário de Landeg White, até agora inédito, neste número da Revista *Terceira Margem*. Infelizmente, Landeg não teve tempo de o finalizar, mas pensamos que a originalidade do texto justifica sua apresentação a um público mais vasto.

Após seu falecimento, em 2017, muitas homenagens foram prestadas a Landeg White, tanto em Portugal como no estrangeiro. Entre as primeiras, destaca-se a do dia 11 de dezembro de 2017, poucos dias após seu falecimento, quando o então presidente da República Marcelo Rebelo de Sousa lamentou o desaparecimento desse tradutor,

poeta, investigador e professor, elogiando-o como especialista em Estudos Africanos. Realçou também o valioso e prolífico trabalho realizado para a cultura portuguesa e afirmou:

> tornou-se conhecido pelas traduções da poesia épica e lírica de Camões, publicadas pela Oxford University Press (*The Lusiads*, 1997), e pela Princeton University Press (*The Collected Lyric Poems of Luís de Camões*), consideradas por muitos as melhores traduções de Camões em inglês. A primeira delas venceu, aliás o Prémio de Tradução atribuído pelo *Times Literary Supplement* (Rebelo de Sousa, 2017).

Acrescentou: "Todos sabemos que a cultura portuguesa deve muito a um pequeno grupo de tradutores e académicos, lusitanistas e lusófilos. *Landeg White era um deles, um dos nossos*" (Rebelo de Sousa, 2017).

A Assembleia da República também se associou à homenagem, manifestando oralmente e não só um "Voto de pesar n.º 456/XIII Pelo falecimento de Landeg White",[1] com um breve registo biográfico, destacando a sua carreira académica, a sua obra e o precioso contributo à cultura portuguesa, incluindo as suas excecionais traduções.

A 22 de março de 2018, a Universidade Aberta realizou uma sessão de homenagem ao professor internacionalmente reconhecido.[2] Em colaboração com a editora da Universidade Católica e a Apees — Associação Portuguesa de Editoras do Ensino Superior's Post —, apresentou o livro *Poetas que não eram Camões/Poets who weren't Camões,* obra de coautoria com Hélio J. S. Alves, publicada pela Universidade Católica. No mesmo ano, na revista da Universidade Nova, Teresa Pinto Coelho publicou uma excelente recensão à obra de Landeg White intitulada "Landeg White. *Ultimatum*. Blaeanau Ffestioniog: Cinnamon Press, 2018. Landeg White (1940–2017): De Camões ao Ultimatum.[3]

Do mesmo modo, a Casa Fernando Pessoa também o recordou quando do seu passamento em "Landeg White (1940–2017)".[4]

O *Times of India*,[5] logo a 9 de dezembro de 2017, noticiava o falecimento do nosso colega. Em fevereiro de 2018, Richard Gwyn, escritor, historiador e jornalista

---

1 Parlamento Português. Assembleia da República. Voto n.º 456/XIII (3.ª): de pesar pelo falecimento de Landeg White. *Diário da Assembleia da República*, I Série, n. 27, 15 dez. 2017. Disponível em: https://oparlamento.pt/votes/042d12fe14659386a83a9da4aabb93fdea6eeb9d. Acedido em: 26 fev. 2026.

2 Cf. "Homenagem a Landeg White", Universidade Aberta, in *Newsletter* da Universidade Aberta. Disponível em: https://portal.uab.pt/homenagem-a-landeg-white/. Acedido em: 26 ago. 2026.

3 Teresa Pinto Coelho. Landeg White (1940–2017): De Camões ao Ultimatum. *Revista de Estudos Anglo-Portugueses*, n. 27, p. 403–417, 2018. Disponível em: https://novaresearch.unl.pt/en/publications/landeg-white-de-cam%C3%B5es-ao-ultimatum/. Acedido em: 26 fev. 2026.

4 CASA FERNANDO PESSOA. Landeg White (1940–2017). [s. d.]. Disponível em: https://www.casafernandopessoa.pt/pt/cfp/lisbon-revisited-dias-de-poesia-2025/tradutores/landeg-white. Acedido em: 19 ago. 2026.

5 Vivek Menezes. Remembering Landeg White. *Times of India*, 9 Dec. 2017. Disponível em: http://timesofindia.indiatimes.com/articleshow/61990398.cms?utm_source=contentofinterest&utm_

canadiano, prestaria um tributo a Landeg White no seu website, em que comentou a sua colaboração com o poeta, autor e tradutor:

> I had a lot of fun working with him on his Selected Poems, *Where the Angolans are Playing Football* (2003). He went on to publish two further collections with Parthian and did two historical novels with Cinammon: *Livingstone's Funeral* (2010) and *Ultimatum* (2018) (cf. Gwyn, 2018).

Hugh Macmillan reconhece que "His identification of Camões as the first global poet, and as a poet 'made in India', had latterly made him a cult figure in Goa".[6] Macmillan escreveu também um longo obituário intitulado "Remembering Landeg White, 1940–2017" para a *Society of Malawi Journal* (Macmillan, 2018b) e um outro para o *Journal of Southern African Studies* (Macmillan, 2018a), com o mesmo título, mas com alguns aspectos diferentes.

Em outubro de 2018, Landeg Whitte foi homenageado no *Center of African Studies*, University of London, numa cerimónia intitulada "A Remembrance to celebrate the Life of Landeg White: Poet, Teacher, Scholar, Translator and Novelist". O evento foi dirigido por William Gervase Clarence-Smith, com intervenções dos Professores Jack Mapanje, Hugh Macmillan, Jeanne Penvenne and Jankees Vandonge. No mesmo ano, em 2018, o *Journal of Southern African Studies* publica um artigo de homenagem intitulado "Obituary: Landeg White, 1940–2017" (cf. Macmillan, 2018a).

Vale a pena relembrar ainda a entrevista intitulada "Landeg White, The Global Poet", realizada por Jugneeta Sudan, em Goa, e publicada no *The Navhind Times*. Segundo Sudan: "Our long conversation lasted two hours, wherein the poet distilled his life and works. I got a peek-a-boo into a rich multifarious life, but the soul thirsts for more such enlightening encounters".[7]

De facto, é muito mais que um olhar fugaz que a obra de Landeg White merece. Um aspeto, até agora desconhecido, "Flight in Camões", apresentamos nesta edição de homenagem da *Terceira Margem*.

Ana Margarida Abrantes,
Ana Maria Costa Lopes e
Gerald Bär

medium=text&utm_campaign=cppst. Acedido em: 24 ago. 2026.

[6] Hugh Macmillan. Landeg White obituary. *Landeg White*, 24 Jan. 2018. Disponível em: https://landegwhite.com/news/landeg-white-obituary/. Acedido em: 26 fev. 2026.

[7] Jugneeta Sudan. Landeg White: The Global Poet. The Navhind Times, 4 Dec. 2016, Disponvel em: https://landegwhite.com/news/the-global-poet/. Acedido em: 24 ago. 2026.

Flight in Camões

At the beginning of Canto V of *The Lusíads*, immediately following the Velho do Restelo's comprehensive denunciation of the whole enterprise, Camões describes the departure of Vasco da Gama's small armada as follows:

> Estas sentenças tais o velho honorado
> Vociferando estava, quando abrimos
> As asas ao sereno e sossegado
> Vento, e do porto amado nos partimos (Canto V, 1–4).
>
> "We spread our wings / to the serene and tranquil breezes".[8]

Perhaps, in the days before balloons and aircraft, the sensation of being born along in a sailing ship, such as one of Camões's caravels, was the nearest thing to flying. Having years ago translated the whole epic, with its account of the navigators' voyage down the west coast of Africa, round the Cape of Good Hope, up the east coast and across the Indian Ocean to Calicut, I am surprised to find in retrospect that this is the only time Camões employs this metaphor. My memory had him using it constantly. In fact his stock metaphors for sailing are "cortar as aguas" (cut the waters), "navigar" (literally, to travel by ship), and "apartar as ondas" (divide the waves), all three occurring in a single stanza in Canto V, 19, where the fleet is first mentioned:

> Já no largo Oceano navegaram,
> As inquietas ondas apartando;
> Os ventos brandamente respiravam,
> Das naus as velas cóncavas inchando;
> Da branca espuma os mares se mostravam
> Cobertos, onde as proas vão cortando
> As marítimas aguas consagradas
> Que do gado do Próteo são cortadas.[9]

The plural noun 'asas' (wings) and the present participle 'voando' (flying) do occur, but usually as metaphors for the speed with which fame spreads or rumours travel, and just once for the ferocious Duarte Pacheco Pereira's tactics in a naval battle against the forces of Malabar.[10]

There are two aspects I wish to explore of the unique metaphor in Canto V,
1. The first is that it occurs immediately after the Velho de Restelo's eighty lines of

[8] "we spread our wings/To the serene and tranquil breezes" (Camões, 2008, p. 98).

[9] "They were midway on the wide ocean/Cleaving the ever-restless waves;/The billowing wind blew gently,/The sails of the ships were concave;/White spume was whipped backwards/As the mighty prows sped on/Cutting the sacred waters of the deep/Where the cattle of Proteus never sleep" (Camões, 2008, p. 6).

[10] Canto X, 16, p. 7–8.

condemnation.11 The setting is the departure of the small fleet from Belém where, after mass in the tiny chapel, the soldiers and sailors board the ships, watched by a vast throng of relatives, friends and onlookers from the city, whose contrasting emotions are graphically described. The Old Man begins by denouncing the lust for power, fame and honour, emphasizing the deaths and miseries their pursuit causes, the depopulation of kingdoms, the destruction of families, and the squandering of national wealth. He questions what fresh catastrophes are being planned, what imperial conquests are envisioned. Describing the crew as Adam's heirs whose original sin cost mankind paradise, depriving us forever of that golden age of innocence, he scorns them for turning language inside out, imagining that ferocity and brute force can be equated with strength and valour, or that death is something to be cherished. He challenges them to face the real enemy, so close at hand in the Islamic world, preferring to be lured by the prospect of kingdoms in places so far remote as India and Persia. He curses the man who first put 'dry wood on the waves with a sail', and urges that no chronicler or epic poet should ever celebrate their deeds. He curses Prometheus for stealing the fire from heaven, that rages in every human heart. Finally, and remarkably, as examples of over-reaching ambition, he mentions Phaethon who borrowed Apollo's chariot but lost control and plunged into the River Po, and craftsman Daedalus who along with his son Icarus, fashioned wings of wax and feathers, but flew too near the sun so the wax melted and they crashed into the Icarian Sea.

The ambition to fly comes, then, as the very climax of the old man's repudiation of the enterprise. It is surely no accident that the fleet's departure, three lines later, is described as 'spreading our wings to the breezes'. As Helder Macedo has commented, the collision here is between two ideals, the world of the pastoral and the heroic world of the epic, and the fleet's departure is itself a repudiation of the old man's vision.12 But Camões's choice of the flying metaphor, unique in the whole poem, illustrates the careful artistry of his design.

The second aspect of this metaphor I find striking is that while 'flying' is rare in *The Lusíads*, it is not uncommon in Camões's lyric poetry. There is plenty of word-play in *The Lusiads*: the curse on the man who put 'dry wood on the waves with a sail' is a good example. But in my translation I encountered only one deliberate pun (on 'amor' and 'amora' in Canto IX, 58) of the kind that Camões relishes in his lyrics. In the series of *redondilhas* addressed to the girl with green eyes (for instance, in *Eles verdes são*), he puns on 'verdes', the adjective meaning 'green' and 'verdes' derived from ver. In *Se derivais da verdade*, he offers mock derivations of 'citim', which he writes as 'sitim':

11 Canto IV, 95, p. 104.

12 Macedo, 1990, p. 32–37.

> If you derive correctly
> this word *sitim* (meaning satin),
> you'll discover literally
> after the *si* (yes) comes the *tin*
> -kle that's heard across the city.
> I can see you understand me,
> I'm not casting words to the wind;
> I know throughout this land
> inasmuch you concede the '*si*'
> the tinkle's close behind.[13]

and follows this immediately by deriving 'amarelo' (yellow, the satin's colour) from 'amarei-lo' ('I'll love you'). In *Aquele único exemplo*, written by way of preface to Garcia de Orta's *Colóquios Simples e Drogas da India*, a pioneering study of medicinal plants, he puns on Orta and 'horta' (kitchen garden). Similarly, in the sonnet *Despois que viu Cibele o corpo humano*, he puns on the pine tree to which Attis has been changed, and Pinheiro, possibly D. António Pinheiro, Bishop of Miranda who in 1574 had the temerity to censure King Sebastian's military adventures.

By far his favourite pun, however, is on the word 'pena', meaning 'pain' or 'suffering' in the first instance, but also 'feather', the facility that enables birds to fly, and hence 'quill' or 'pen', the equipment the poet employs in the act of writing, in order to 'soar' above his pain. Puns are always tough to translate, but the density of meanings in this particular pun can only be rendered pedantically by teasing out the different elements. In the song *Senhora, se eu alcançasse*, often placed first among the *redondilhas* though it hardly seems an apprentice poem, the relevant lines are:

> Que um contino imaginar
> naquilo que Amor ordena,
> é pena que, enfim, por pena
> se não pode declarar.[14]

attempted by me as:

> Imagine a hypothesis
> in which what Love ordains
> is pain that a mere pen
> lacks the means to declare itself.[15]

In translation, the straightforward pun becomes alliterative word-play. Something similar happens in *Pois a tantas perdições*, where the lines Ser minha pena mortal,/ já qu' entendeis que é assim are rendered as 'To act as my human quill / in my pain is what you undertake'. A similarly straightforward pun is translated twice, as 'quill' and 'pain', without further poetic effect.

---

[13] Camões, 2008, p. 112–113.

[14] Costa Pimpão, 1994, p. 3.

[15] Camões, 2008, p. 38.

A more complex example is the sonnet *Sustenta meu vivera ũa esperança*,

> Assi, que nestas redes enlaçado,
> a penas dou a vida, sustentando
> ũa nova materia a meu cuidado.[16]

The pun here involves pain, wings, pens and a means of sustaining, and is frankly untranslatable:

> Sufficient that, caught in this snare,
> I find fresh material for my pen,
> articulating these antics.[17]

The only solution was to explain all in a footnote. But I'm pleased with my rendering of the delightful song *Perdigão, que o pensamento*:

> A esta cantiga alheia:
>
> > *Perdigão perdeu a pena*
> > *não há mal que lhe não venha.*
>
> Perdigão, que o pensamento
> subiu em alto lugar,
> perde a pena do voar,
> ganha a pena do tormento.
> Não tem no ar nem no vento
> asas, com que se sustenha:
> não há mal que lhe não venha.
>
> Quis voar a ũa alta torre
> mas achou-se desasado;
> e, vendo-se depenado,
> de puro penado morre.
> Se a queixumes se socorre,
> lança no fogo mais lenha:
> não há mal que lhe não venha.[18]

The old song which the poem expands begins with a tongue-twisting play on 'perdigão' (partridge), 'perder' (to lose) and 'pena' (feather), while the song itself puns on 'pena' (as feather, quill pen and suffering), the lack of 'asas' (wings) for sustenance, and in the second stanza on 'penado' (meaning both 'plucked' and 'in despair'. The translation, while not following these puns strictly, plays lightly and alliteratively on the same ideas:

> To this old song
> *Partridge lost his quill*

[16] Costa Pimpão, 1994, p. 188.
[17] Camões, 2008, p. 106.
[18] Costa Pimpão, 1994, p. 80.

there's no harm won't befall him.

Partridge, whose winged fancy
aspired to a high estate,
lost a feather in his flight
and won the pen of despondency.
He finds in the breeze no buoyancy
for his pennants to haul him:
there's no harm won't befall him.

He wished to soar to a high tower
but found his plumage clipped,
and, observing himself plucked,
pines away in despair.
If he cries out for succour,
stoke the fire to forestall him:
there's no harm won't befall him.[19]

Returning to *The Lusíads* (leaving aside further puns on 'pena' in the lyrics), it is striking that Camões employs the word 'pena' ten times in the epic without once exploiting its double or triple meanings. When he describes Caesar subjugating the whole of France 'nũa mão pena e noutra a lança' (in his hand a pen, in the other a sword), no hint of a pun is intended.[20] Nor when he speaks similarly about himself, summing up his long career as poet and soldier in the line 'Nũa mão sempre a espada e noutra a pena' (sword perpetually in one hand, pen in the oher), as he appeal to the nymphs of the Tagus to continue inspirIng his great work.[21] Each of the other eight uses of the word is in the simple sense of 'suffering'.[22] It's not clear to me why Camões imposed such an embargo on such a favourite trope when compiling his epic. He appeals to the Tagus nymphs in the opening stanzas for 'um som alto e sublimado / Um estilo grandiloco e corrente' (a loftier tone, / a style both grand and contemporary) in contrast to his earlier 'verso humilde', and may have felt punning was incompatible with such an ambition. But there is punning in Homer and Virgil, and it was a standard device in oracular pronouncements, such as those of the oracle at Delphi with their deliberate ambiguity about Fate, another of Camões's favourite words. Be that as it may, he confines his puns about 'pena' to his lighter verse, and in *The Lusíads* is strict in avoiding them.

The most memorable flight sequence in *The Lusíads*, however, is not indicated as such, the words 'penas' or 'asas' or 'voando' never once featuring. It occurs in Canto X, after Tethys has sung in a 'ravishing voice' to Vasco da Gama and his men, for sixty-three somewhat grim stanzas, about future Portuguese conquests in the Indian Ocean and

[19] Camões, 2008, p. 251–252.

[20] Canto V, 96.

[21] Canto VII, 79.

[22] Cantos III, 140; IV, 44, 79 and 102; VII, 83; VIII, 14; IX, 91; and X, 5.

the China Seas. After feasting, she leads them 'through a wood / too dark and dense for humans to intrude' to a summit with a meadow strewn with emeralds and rubies which they recognised as 'holy ground'.[23] From there, Tethys reveals of model of the workings of the universe. The model is, of course, Ptolemy's. Though Copernicus's *De Revolutionibus Orbium Celestium*, proposing that the sun was the centre of the universe, had been published in 1543, the theory was valued for the simplicity of its mathematics and awaited Galileo's invention of the telescope for it to be confirmed by observation. According to Ptolemy, outlined in thirteen stanzas by Camões, the earth lay at the centre of eleven concentric and transparent spheres. The five known planets (Saturn, Jupiter, Mars, Venus and Mercury), together with the sun and the moon, were each fixed to a sphere of their own whose motion, regular or otherwise, accounts for their movements against the eighth sphere, which is that of the fixed stars. Beyond that sphere lay the crystalline sphere, which accounted for the movements of the equinoxes. Then came the Primum Mobile, droving the whole system, and beyond, in the eleventh sphere, the empyreal Heaven, or the abode of the blessed. Tethys begins with the eleventh sphere, and guides Gama inwards towards earth at the very centre.

But it would be wrong to present this clash between Ptolemy and Copernicus as the old versus the new, or as ancient dogma versus Renaissance science.[24] The picture is more nuanced and much more interesting. If medieval cosmologists had been presented with the image of the earth seen from space by the Apollo 8 spacecraft, they would have had no idea what they were observing. Their theory, derived from Aristotle, or precisely, from the effort to reconcile Greek philosophy with the Book of Genesis, was that there were two distinct inner spheres, one of water and the other of land. The word 'terra' meant not planet Earth, but simply the element 'earth' or dry land. Since the sphere of water was obviously the larger, land was usually represented as a circular floating island with Jerusalem at its centre — as depicted in the various medieval *mappae mundi*, such as the one (c. 1300) to be seen in Hereford Cathedral. Following this theory, there could not possibly exist other land masses or antipodes, not least because their potential inhabitants would not be descended from Adam.

To this two-sphere account, Ptolemy opposed his theory of a single globe comprised of ocean and land. Significantly, the *Almajest*, with his model of the solar system, has long been known by its Arabic title (al-majisti), since it was in Arabic translation that it was preserved and studied during the Middle Ages (along with the works of Aristotle with commentaries by Averoes, and Galen). His *Geography*, too, containing his theory

[23] Canto XIX, 77. The model of the universe occupies p. 77–91.

[24] In this and the following paragraph, I am indebted to a brilliant review by David Wootton of Jerry Broton's *A History of the World in Twelve Maps*. See Wootton, 2012, p. 8–9.

of a terraqueous globe, was studied in Islamic Spain before it was rediscovered in 15C Europe, culminating in the first printed translation in 1475, and giving rise to the construction of the earliest European globes (an early example is the terrestrial globe in Holbein's painting 'The Ambassadors', 1533). Ptolemy's account of earth and water sharing one globe was debated at the courts of João II of Portugal, and of Isabella and Ferdinand of Spain, giving rise to their respective sponsorship of the voyages of Bartolomeu Dias and Columbus. Even so, the new geography was slow to sink in. The Treaty of Tordesillas, the first international treaty to confront the new reality, refers only to a line drawn in the 'ocean sea' from pole to pole, demarcating Spanish from Portuguese interests. Camões, though, would have recognised with little difficulty the picture transmitted from the Apollo spacecraft. From Waldseemüller's map of 1507, the first to name America, to Ortelius' 1570 atlas, entitled *Theatrum Orbis Terrarum*, the 'theatre of the sphere of lands', published just two years before *The Lusíads*, it becomes increasingly clear that the 'orbis' is a globe. In this respect, allowing for his apparent ignorance of Copernicus's heliocentric universe, Camões's science is up to date.

The fifty stanzas that follow, marking the climax of the whole epic, consist of a guided tour of a globe combining land and ocean.[25] Strictly speaking, the 'hostel of humanity' is being viewed from the same summit with its jewel-encrusted meadow, as were the crystal spheres. But the perspective is evidently that of flying (or, at least, of a highly-mobile summit). There is a precedent in the Vasco da Gama's description of Europe given to the Sultan of Malindi at the beginning of Canto III, beginning where Russia borders Asia with Spain, the head of all Europe and Portugal, the crown on that head. But that account is more in the nature of a powerpoint lecture, with none of the sense of hovering over places and identifying precise images that we are offered in Canto X.

Tethys soars rapidly over the known world, with just two lines each on Europe and west Africa, before pausing at the Cape of Good Hope and east southern Africa:

> This unknown hemisphere abounds
> With the metal for which men most sweat;
> Behold the lake which is the Nile's source
> And the green Zambesi, too, begins its course.
>
> See how the Negroes' houses are like nests,
> Without doors, entirely confident
> Of royal justice and protection
> And the honesty of their neighbours.[26]

[25] Canto X, p. 92–141.

[26] Canto X, p. 93–94.

She moves on slowly over Abyssinia, the Nile with its crocodiles, Malindi on the coast, where Gama was received with such hospitality, Cape Guardafui and the Red Sea, the borders of Asia with Suez and Mount Sinai — and so on, through Persia and India, dwelling on the story of St. Thomas, moving on above the Ganges and Indus to the Bay of Bengal, Siam and Sumatra, as far as Japan with a glimpse of the Great Wall of China, before returning via the multitudinous islands of the China Seas and the Indian Ocean, and taking a quick look across the Atlantic to Brazil and Antarctica and Magellan's circumnavigation of the globe. Tethys concludes by explaining the purpose of this immense survey, that the Portuguese should realize 'the scale / Of your exploits' in revealing for the first time the earth's true dimensions, its wealth and the multitudes of its common humanity.

It is a cliché of the literature about flying that it opened up entirely fresh perspectives on all aspects of social life. An easily accessed example is Simon Schama's classic account of the flight of Etienne Montgolfier's balloon over the court of Versailles on September 19, 1783. Versailles, says Schama,

> had been built round the ceremonial control of spectacle through which the mystique of absolutism was preserved and managed. At its centre, both symbolically and architecturally, was the closeted monarch. Access to his person was minutely prescribed by court etiquette, and proximity or distance, audience or dismissal, defined the pecking order of the nobility permitted to attend him … From the stables and the Grand Commum housing the kitchens, where space was at a premium, to the "marble court" at the centre of which the King's bedroom was housed, the visiting ambassador would negotiate a series of pierced barriers or grills, each one admitting a further measure of access.[27]

At a stroke, Montgolfier's balloon made this hierarchy irrelevant. Admittedly, the balloon's basket carried only a sheep named Montauciel (Climb-to-the-sky), along with a duck and a rooster, unlikely to be gazing down at the exposed royal apartments. But the spectacle of the king looking up at the balloon, instead of being looked at, along with one hundred thousand commoners from Paris doing exactly the same, heralded, in Schama's account, the later leveling of the revolution itself. The very words 'looking down' and 'looking up to' had shifted in meaning.

The radicalism of Camões's conclusion should not be over-stressed. Despite his Catholic emphasis on our common humanity, he was too good a Catholic to be a leveller. This vision of the earth from on high sits awkwardly with the celebration of colonial atrocities that precedes it, and with the epic's final words which are an appeal to King Sebastian to launch a fresh crusade against 'the Moors' (the Moroccan invasion that culminated in unmitigated disaster at Alcácer-Kebir).

[27] Schama, 1989, p. 124.

Nevertheless, am I right to conjecture that just as Camões was the first great European author to cross the equator, he was also the first to employ this device of flying to provide a fresh perspective on what he terms the 'pousada dos humanos' (the hostel of humanity)?[28] If this suggestion is correct, or can be properly contextualized, it should get our joint project off to a 'flying' start.

Referências

CAMÕES, Luis Vaz de. *The Lusiads*. Transl. by Landeg White. Oxford: Oxford Univ. Press, 2008. Oxford Worlds Classics.

COELHO, Teresa Pinto. Landeg White (1940–2017): De Camões ao Ultimatum. *Revista de Estudos Anglo-Portugueses*, n. 27, p. 403–417, 2018. Disponível em: https://novaresearch.unl.pt/en/publications/landeg-white-de-cam%C3%B5es-ao-ultimatum/. Acedido em: 26 fev. 2026.

COSTA PIMPÃO, Álvaro J. da (ed.). *Luís de Camões – Rimas*. Texto estabelecido, revisto e prefaciado por A. J. Costa Pimpão. Apresentação de Aníbal Pinto de Castro. Coimbra: Almedina, 1994.

GWYN, Richard. *Landeg White*. 1 Feb. 2018. Disponível em: https://richardgwyn.me/2018/02/01/landeg-white/. Acedido em: 19 ago. 2026.

MACEDO, Helder. The Lusíads: Epic Celebration and Pastoral Regret. *Portuguese Studies* 6, p. 32–37, 1990.

MACMILLAN, Hugh. Obituary: Landeg White, 1940–2017. Journal of Southern African Studies, v. 44, p. 531–535, 16 Apr. 2018a. Disponível em: https://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/03057070.2018.1452383. Acedido em: 24 ago. 2026.

MACMILLAN, Hugh. Remembering Landeg White, 1940–2017: Teacher, Scholar, Poet, and Translator. *The Society of Malawi Journal*, v. 71, n. 1, p. 46–53, 2018b. Disponível em: https://www.jstor.org/stable/26542003?seq=1. Acedido em: 26 fev. 2026.

PARLAMENTO. Voto de pesar n.º 456/XIII. Pelo falecimento de Landeg White. 15 dez. 2017. Disponível em: https://oparlamento.pt/votes/042d12fe14659386a83a9da4aabb93fdea6eeb9d. Acedido em: 24 ago. 2026.

REBELO DE SOUSA, Marcelo. Presidente da República lamenta a morte de Landeg White. *Sítio Oficial de Informação da Presidência da República Portuguesa*, 11 nov. 2017.

[28] The most obvious predecessor is Ariosto's *Orlando Furioso* (1532), in one episode of which the eccentric English aristocrat, Astolfo, flies to the moon to recover Orlando's lost wits only to discover his own which he did not realize were missing. Astolfo's horse Rabicano is described as so weightless as to leave no imprint on land or snow, while beneath his hooves the entire map of the world becomes visible with all its marvels and all that is known about it.

Disponível em: https://www.presidencia.pt/atualidade/toda a atualidade/ 2017/11/11. Acedido em: 24 ago. 2026.

SCHAMA, Simon. *Citizens*: a Chronicle of the French Revolution. London: Penguin Books, 1989.

UNIVERSIDADE ABERTA. Homenagem a Landeg White. 2018. Disponível em: https://portal.uab.pt/homenagem-a-landeg-white/. Acedido em: 24 ago. 2026.

WOOTTON, David. Jerry Broton's *A History of the World in Twelve Maps* (Allen Lane, 2012). *Times Literary Supplement*, p. 8–9, 12 Oct. 2012.

Recebido em: 26 nov. 2025
Aceito em: 27 mar. 2026

* **Landeg White** (1940–2017), foi professor universitário, ensaísta, tradutor, romancista, poeta.

ORCID: https://orcid.org/0000-0003-1187-5753

** **Ana Margarida Abrantes** é professora de Línguas e Estudos de Cultura na Universidade Católica Portuguesa, em Lisboa, e investigadora no Centro de Comunicação e Cultura da mesma universidade. Os seus interesses de investigação incluem os estudos literários cognitivos, a semiótica cognitiva, os estudos de cognição e cultura e a língua e literatura alemãs.

E-mail: amabrantes@ucp.pt
ORCID: https://orcid.org/0000-0002-1864-132X

*** **Ana Maria Costa Lopes** é investigadora do CEPCEP (Centro de Estudos dos Povos e Culturas de Expressão Portuguesa) e do CEEC (Centro de Estudos de Comunicação e Cultura) na na Universidade Católica Portuguesa. Docente na Universidade Católica Portuguesa, na Universidade de Lisboa e na Universidade de Macau. Possui doutoramento em Língua e Cultura e mestrado em Estudos Luso-Asiáticos, com teses já publicadas. Tem diversos livros publicados, os mais recentes *Elisa Curado (1858–1933). Uma mulher de causas, Estudo e Antologia*, Lisboa, Universidade Católica Editora, 2023 e *Mulheres e Associativismo em Portugal (1914–1974)*, Lisboa, Instituto de Ciências Sociais da Universidade de Lisboa (ICS), co-editing, 2022. Tem diversos artigos em revistas, em Portugal e no estrangeiro.

E-mail: acl@ucp.pt
ORCID: https://orcid.org/0000-0003-3689-7211

**** **Gerald Bär** é professor auxiliar na Universidade Aberta / Lisboa. Membro da APEG (Associação Portuguesa de Estudos Germanísticos), do CECC (Centro de Estudos de Comunicação e Cultura / Universidade Católica Portuguesa), da IVG (Internationale Vereinigung für Germanistik), da British Society for Eighteenth-Century Studies (BSECS)

e da AIM (Associação de Investigadores da Imagem em Movimento); coeditor da REAL (Revista de Estudos Alemães).

E-mail: gerald.bar@uab.pt
ORCID: https://orcid.org/0000-0002-3948-2153