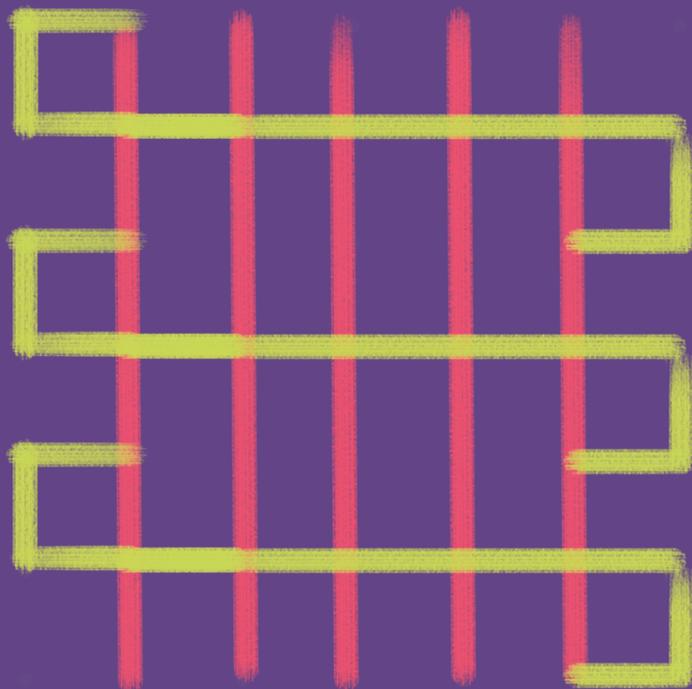


---

# Histórias da literatura

entre as páginas da tradição

volume 1





**Histórias da literatura:  
entre as páginas da tradição  
volume 1**

# ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE LITERATURA COMPARADA

## **Gestão 2020-2021**

### **Presidente**

Gerson Roberto Neumann — UFRGS

### **Vice-Presidente**

Andrei Cunha — UFRGS

### **Primeira Secretária**

Cinara Ferreira — UFRGS

### **Segundo Secretário**

Carlos Leonardo Bonturim Antunes — UFRGS

### **Primeiro Tesoureiro**

Adauto Locatelli Taufer — UFRGS

### **Segunda Tesoureira**

Rejane Pivetta de Oliveira — UFRGS

### **Conselho Deliberativo**

#### **Membros efetivos**

Betina Rodrigues da Cunha — UFU

João Cezar de Castro Rocha — UERJ

Maria Elizabeth Mello — UFF

Maria de Fátima do Nascimento — UFPA

Rachel Esteves de Lima — UFBA

Regina Zilberman — UFRGS

Rogério da Silva Lima — UNB

Socorro Pacífico Barbosa — UFPB

#### **Membros suplentes**

Cassia Maria Bezerra do Nascimento — UFAM

Helano Jader Ribeiro — UFPB

**Histórias da literatura:  
entre as páginas da tradição  
volume 1**

**Todos os direitos desta edição reservados.**

Copyright © 2021 da organização:  
Ana Maria Amorim e  
Gerson Roberto Neumann.  
Copyright © 2021 dos capítulos:  
suas autoras e autores.

**Coordenação editorial**

Roberto Schmitt-Prym

**Conselho editorial**

Betina Rodrigues da Cunha — UFU  
João Cezar de Castro Rocha — UERJ  
Maria Elizabeth Mello — UFF  
Maria de Fátima do Nascimento — UFPA  
Rachel Esteves de Lima — UFBA  
Regina Zilberman — UFRGS  
Rogério da Silva Lima — UNB  
Socorro Pacífico Barbosa — UFPB  
Cassia Maria B. do Nascimento — UFAM  
Helano Jader Ribeiro — UFPB

**BESTIÁRIO**



Rua Marquês do Pombal, 788/204  
CEP 90540-000  
Porto Alegre, RS, Brasil  
Fones: (51) 3779.5784 / 99491.3223  
[www.bestiario.com.br](http://www.bestiario.com.br)

**Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP) de acordo com ISBD**

H673	Histórias da literatura: entre as páginas da tradição, vol 1 [recurso eletrônico] / organizado por Ana Maria Amorim, Gerson Roberto Neumann. - Porto Alegre : Class, 2021. 616 p. ; PDF ; 3,6 MB.  Inclui bibliografia e índice ISBN: 978-65-88865-85-9 (Ebook)  1. Literatura brasileira. 2. Ensaio. I. Amorim, Ana Maria. II. Neumann, Gerson Roberto. III. Título.
2021-3514	CDD: 869.94 CDU: 82-4(81)

Elaborado por Vagner Rodolfo da Silva - CRB-8/9410

**Índice para catálogo sistemático:**

1. Literatura brasileira : Ensaio 869.94
2. Literatura brasileira : Ensaio 82-4(81)

**Projeto gráfico**

Mário Vinícius

**Capa**

Mário Vinícius  
Larissa Rezende (estagiária)

**Diagramação**

Mário Vinícius

**Equipe de revisão**

Carla Luciane B. Schöninger  
Cleo Amorim Nascimento  
Luciane da Silva Alves  
Marina de Oliveira Santos

**Como citar este livro (ABNT)**

AMORIM, Ana Maria; NEUMANN, Gerson Roberto (org.). *Histórias da literatura: entre as páginas da tradição: volume 1*. Porto Alegre: Bestiário / Class, 2021.



O presente trabalho foi realizado com o apoio do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior — Brasil (CAPES), do Centro de Estudos Europeus e Alemães (CDEA) e da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado do Rio Grande do Sul (FAPERGS).

Os organizadores deste volume não se responsabilizam pelo conteúdo dos artigos ou por suas consequências legais. Os textos que compõem este volume são de responsabilidade de seus autores e não refletem necessariamente a linha programática ou ideológica da Editora Bestiário ou da Associação Brasileira de Literatura Comparada. A Associação e a Editora se abstêm de responsabilidade civil ou penal em caso de plágio ou de violação de direitos intelectuais decorrentes dos textos publicados, recaindo sobre os autores que infringirem tais regras o dever de arcar com as sanções previstas em leis ou estatutos.

---

## Sumário

- 7 **Apresentação**  
Ana Maria Amorim  
Gerson Roberto Neumann
- 9 **Quixotismos machadianos**  
Márcia Denise da Rocha Collinge
- 28 **O processo de canonização de Machado de Assis por meio das folhas públicas**  
Valdiney Valente Lobato de Castro
- 49 **As Americanas e seus heróis abatidos**  
Maria da Glória Bordini
- 63 **A escrita da escuta de Machado de Assis**  
Luciana Antonini Schoeps
- 81 **Sobre roupas e jornais: o conto machadiano na *Gazeta de Notícias***  
Bruna da Silva Nunes
- 102 **A instabilidade na crítica do romance *Água Funda*, de Ruth Guimarães**  
Cecilia Silva Furquim Marinho
- 126 **A poligrafia de Pedro Rabelo**  
Riane Avelino Dias
- 144 **A presença de engajamentos antípodas no teatro brasileiro da década de 1960: uma análise de *Arena Conta Zumbi* e *Roda Viva***  
Stephanie da Silva Borges
- 167 **Dramaturgia e política no Novo Teatro Colombiano**  
Juliana Caetano da Cunha
- 182 **A Recepção de Shakespeare na França Após as Guerras Napoleônicas**  
Roxanne Covelo
- 196 **Os gêneros teatrais de grande adesão popular nos oitocentos brasileiro: análise de *O Remorso Vivo – drama fantástico de grande espetáculo* (1867), de Furtado Coelho e Joaquim Serra**  
Maria Clara Gonçalves
- 214 **Rasgos de modernidade no teatro de Artur Azevedo: notas sobre a comédia *A joia***  
Rodrigo César Dias
- 230 **Feminino e herança patriarcal no romance naturalista *Dona Guidinha do Poço***  
Gabriela Ramos
- 245 **Os poemas em prosa de estética naturalista em Camille Lemonnier e Joris-Karl Huysmans**  
Rubens Vinícius Marinho Pedrosa
- 255 **Rodolfo Teófilo: um desafio para pensar o Naturalismo**  
Adriana de Paula Moraes
- 266 **Mulheres que liam “livros para homens” no fim do século XIX**  
Leonardo Mendes
- 282 ***Alma em delírio*: um romance naturalista esquecido**  
Rodrigo Donizeti Mingotti
- 298 **A estética do sublime na narrativa naturalista**  
Juliano Fabrício de Oliveira Maltez
- 313 **Naturalismo e nostalgia romântica em *Serotonina*, de Michel Houellebecq**  
Lucas Bandeira de Melo Carvalho
- 334 **A sobrevivência da estética romântica na obra de Barbey d'Aurevilly**  
Maria Clara F. Guimarães Menezes

- 352 **A velha batalha entre o Romantismo e o Classicismo: John Milton – o bardo eleito dos românticos ingleses**  
Miriam Piedade Mansur Andrade
- 367 **Sobre o capital literário de Émile Zola no Caso Dreyfus**  
Eduarda Araújo da Silva Martins
- 380 **O Horóloço iluminista: práticas letradas e *habitus* na Portugal setecentista**  
Lucas Bento Pugliesi
- 394 **Antonio Candido e o debate político-literário dos anos 1960 em “Literatura e Subdesenvolvimento”**  
Gabriel dos Santos Lima
- 405 **A Família Agulha: representações na prosa de ficção oitocentista de Luís Guimarães Júnior**  
Rogério Pereira Borcem
- 426 **A História da literatura como matéria romanesca: leitura de *Semíramis***  
Marilene Weinhardt
- 443 **Conhecendo o outro lado da historiografia da literatura surda no Brasil**  
Diogo Souza Madeira
- 458 **O pai Goriot: considerações sobre o romance histórico**  
Sammea Lira
- 480 **República, povo e identidade nacional em *Os Sertões*, *Triste fim de Policarpo Quaresma* e *A Conquista*: questões para a história da literatura**  
Prof. Dr. Adeitalo Manoel Pinho
- 496 **O papel da descrição em *Vidas Secas*: o ditongo depois do hiato**  
Haroldo Ceravolo Sereza
- 511 **Ficção e história na obra *Ermos e Gerais* – Bernardo Élis**  
Marta Bonach Gomes
- 522 **Marcas do gosto na Inquisição portuguesa: primeiro olhar**  
Carlos Gontijo Rosa
- 538 **O cânone adormecido: uma análise dos efeitos do ostracismo no processo de legitimação literária em John Williams**  
Juliano da Silva Lira
- 552 **O *dragão chinês*: a escrita como expurgação da dor e da opressão**  
Amanda Cristine O. Nascimento
- 563 **Uma releitura das fontes primárias: *Um Deus dormiu lá em casa*, de Guilherme Figueiredo**  
Flavia Maria Corradin
- 579 **Novos autores e o cânone: aspectos do insólito em *O amigo de Santa tereza*, de Fábio Leal**  
Osmando Jesus Brasileiro  
Adriana da Cruz Diniz
- 596 **A trajetória do escritor Fernando Canto: a contravenção no cânone literário**  
Carla Patrícia Ribeiro Nobre  
Yurgel Pantoja Caldas
- 615 **Informações sobre a presença online da ABRALIC**

---

## Apresentação

Ana Maria Amorim  
Gerson Roberto Neumann

Para uma melhor compreensão do presente, daquilo que se passa no meio próximo e conhecido e também daquilo que movimenta e marca a realidade das partes mais remotas no mundo para cada um de nós, e para pensar o que poderá ser realidade no futuro, é preciso que se tenha uma leitura do passado, daquilo que gerou o que se vive no presente. Poder perceber o passado para melhor compreender o presente é fundamental para a sociedade em qualquer momento da história.

A escrita de uma história literária dá-se também por meio de uma mirada para o que se produziu no passado e que tenha influenciado a sociedade de tal forma que seja registrada na história. No entanto, no âmbito da produção literária, tem-se como objeto para a escrita da história uma produção que no passado projetava uma leitura do futuro, mas que no presente, para a escrita desta história, deve ser lida como relevante naquele momento passado por projetar mais que o seu momento presente.

Os estudos de Literatura Comparada buscam sempre uma leitura que extrapola o âmbito de uma história literária em específico, de um país, de uma língua, de uma região, por exemplo. E sabe-se que toda história literária é formada de diversos elementos que por si só já trazem, naquilo que pode ser tomado como uma unidade, uma gama de características que nos deixam perceber que na homogeneidade existe uma heterogeneidade. A percepção de uma multiplicidade em contextos tidos como unidades homogêneas formadas harmonicamente é um elemento constituinte das pesquisas no âmbito da Literatura Comparada e perpassa os textos propostos neste volume.

Nesse sentido, pode-se afirmar que o conceito de História é o conceito central em torno do qual e com o qual dialogam os demais conceitos abordados nos textos que compõem esta obra. Poder revisitar textos que marcaram determinada sociedade ou então resgatar textos e/ou autores de relevância em sua época, mas que ficaram injustamente presos no passado, é função, entre tantas outras, dos estudos de literatura contemporâneos. O fato de se poder questionar os

motivos que levaram determinado autor ou determinada autora ou obra ao esquecimento ou parcial apagamento é, por isso, função dos estudos de literatura.

Assim, torna-se importante o diálogo constante com textos e autores que atualmente compõem a literatura portuguesa, pois esta é uma unidade que, juntamente com a brasileira, em determinado momento da história, já compôs uma unidade (tida como homogênea). A literatura brasileira, portuguesa, angolana e as demais de língua portuguesa são como ilhas muito próximas que compõem um arquipélago, sendo tocadas constantemente pelas ondas que são parte delas e fazendo-as, portanto, ligadas entre si. E da mesma forma os arquipélagos dialogam entre si nas literaturas do mundo, formando um conjunto a partir de heterogeneidades.

Os gêneros textuais também devem ser amplamente trazidos às análises por serem parte das diversas formas de expressão que compõem a identificação de determinado grupo. Os diálogos devem se dar, portanto, preferencialmente de uma forma ampla, na tentativa de abarcar a maior diversidade possível de elementos, tendo sempre no horizonte que uma unidade se dá a partir de uma pluralidade.

Nesta obra, reunindo trabalhos que passam por tão distintos momentos da nossa história, podemos perceber a pluralidade de questões com as quais a pesquisa em literatura se confronta. Problemas em voga na contemporaneidade incorporados para leitura de obras de outros séculos; atuais e velhas polêmicas sendo discutidas; novos fios para compreender consolidados e novos nomes da literatura - e pensar sobre os porquês de outros serem esquecidos.

Por fim, os capítulos que compõem a presente obra dialogam com as pesquisas realizados por estudiosos da literatura vinculados à Associação Brasileira de Literatura Comparada – ABRALIC, que propõe a presente publicação. Apresentamos, portanto, uma grande diversidade de pesquisas realizadas em instituições de todo o país e que podem, através da presente obra, ampliar o seu leque de leitores, em um momento de troca com colegas de pesquisas afins.

Márcia Denise da Rocha Collinge (IFPA)<sup>1</sup>**Dom Quixote por terras brasileiras**

Em 1615, quando da publicação d'*El ingenioso caballero Don Quijote de La Mancha*, a Segunda parte da obra, em Madrid, o leitor, “desocupado” (DQ I, p. 31), “caríssimo”, “ilustre o quier plebeyo” (DQ II, p. 37)<sup>2</sup> assiste a uma das mais inusitadas façanhas do cavaleiro manchego quanto ao tratamento da literatura com jogo genial: a conversão do cômico herói em leitor, figura histórica e crítico do próprio livro no qual nasce, no caso, a primeira parte da obra, lançada 10 anos antes. Dentro dessa histórica ficcionalidade, na mescla do interno com o externo, em aproveitamento da perspectiva, o leitor, que acaba por figurar no interior da vida de Quixote e Sancho Pança, encontra a sensação apontada por Jorge Luís Borges (1899-1986) em seu texto *Partial Enchantments of the Quixote*, no qual aborda essa transmutação no espaço artístico como um *set of strange ambiguities* que atinge seu ponto máximo na Segunda parte da obra, gerando questionamentos para além do texto literário:

Why does it disquiet us to know that Don Quixote is a reader of the Quixote, and Hamlet is spectator of Hamlet? [...] those inversions suggest that if the characters in a story can be readers or spectators, the we, their readers and spectators, can be fictitious (BORGES, 1968, p. 46).

1. Professora Doutora em Estudos Literários pela UFPA, com período sanduíche pela *Yale University*, EUA, em Dedicção Exclusiva no Curso de Letras do IFPA. Email: io.marciadenise@gmail.com.
2. Todas as citações da obra *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha* (1605), bem como de sua continuação em *El ingenioso cavaleiro Don Quijote de la Mancha* (1615) serão apresentadas a partir da edição bilíngue de Sérgio Molina, publicada em 2012, que subintitula a obra em “Primeiro livro” e “Segundo livro”, preservando a partição interna original desses volumes. Esclareça-se, a partir desse ponto, que todas as citações do romance serão identificadas neste trabalho pelas siglas remissivas DQ I adotada para o Primeiro tomo e DQ II quando referir-se à segunda parte da obra.

Seguindo o pensamento borgeano, a obra cervantina atinge – como quando observarmos um mapa dentro de si, bem como na replicação de um ponto de vertigem que ramifica o ponto central de *Mil e uma noites* (1704) para outros subordinados que retomam o ponto inicial – ilimitadas possibilidades de interpolação, sim, infinita e circular a um só tempo. Nesse respeito, aderimos à verdade romanesca, explorada por René Girard em sua obra *Mensonge romantique et vérité romanesque* (1961): no desejo de possuímos o personagem, participamos de um desejo triangular, na medida em que, como leitores, fomos desejados anteriormente. Até mesmo o autor, Miguel de Cervantes (1547-1616), ao terminar sua obra magna, na qual marca seu lugar no Prólogo paródico como “padrasto” (DQ I, p. 31) de Quijote, se mostra, nos últimos capítulos da obra, vencido e profundamente emocionado pela dimensão humana extraordinária e do largo alcance de seu personagem tragicômico que se sabe: transcendera as páginas da obra para entrar na história.

Ainda como parte desse inovador jogo metaliterário, ao evocar a figura de autoridade de Cide Hamete Benengeli (o historiador que narra as andanças do cavaleiro e seu escudeiro), bem como agradecido à tradução do curioso mouro e cristão que transcreveu tais histórias do árabe para o castelhano, o personagem-leitor Sansón Carrasco dialoga com Quixote em seu salto para a historiografia literária mundial.

– Déme vuestra grandeza de las manos, señor don Quijote de la Mancha, que por el hábito de San Pedro que visto, aunque no tengo otras órdenes que las cuatro primeras, que es vuestra merced uno de los más famosos caballeros andantes que ha habido, ni aun habrá, en toda la redondez de la tierra. Bien haya Cide Hamete Benengeli, que la historia de vuestras grandezas dejó escritas, y rebién haya el curioso que tuvo cuidado de hacerlas traducir al arábigo en nuestro vulgar castellano, para universal entretenimiento de las gentes.

Hízole levantar don Quijote y dijo:

– Desa manera, ¿verdad es que hay historia mía y que fue moro y sabio el que la compuso?

– Es tan verdad, señor – dijo Sansón –, que tengo para mí que el día de hoy están impresos más de mil libros de tal historia: si no, dígalo Portugal, Barcelona y Valencia, donde se han impreso, y aun hay fama que se está imprimiendo en Amberes y a mí se trasluce que no ha de haber nación ni lengua donde no se traduzca (DQ II, p. 72-73).

O desejo de projeção da obra na história se concretizou pela recepção convertida em múltiplas edições, traduções, reescrituras e adaptações de êxito internacional. Com efeito, a inusitada dupla do Cavaleiro da Triste Figura e de seu Fiel Escudeiro partiu dos campos da Espanha e percorreu cada região do planeta. O Brasil é, sem dúvida, um país no qual ecos do cavaleiro que não desiste fácil de seus propósitos encontrou significativas ressonâncias.

Segundo Gilberto Freire (1900-1987), em seu texto de intelectualidade independente *O brasileiro entre outros hispanos*, a nação brasileira resguarda a influência de um mundo pan-hispânico em traços essenciais, sobretudo pelo sentido de vida e de tempo social que se distancia do ritmo acelerado de produtividade que permeia outros povos europeus e vem, “requentando pela saudade a experiência de ontem” (1975, p. 36), desenvolver uma criação de compreensão mais humanista por meio do que o autor concebe como um ritmo de fazer criador proveniente

[...] daquela ciência de viver-se a vida devagar, saboreando-se o dia de hoje, adiando-se por vezes para amanhã, cuidados e preocupações adiáveis, prolongando-se pela saudade experiências já vividas, vivendo-se pela esperança futuros tornados pelo esperar quase presentes. (FREIRE, 1975, p. 39)

Tendo o Brasil recebido a clara influência portuguesa em sua formação, tornou-se uma nação “duplamente hispânica: a única [...] herdeira direta tanto de valores espanhóis como de valores portugueses [resultando] em uma cultura ao mesmo tempo uma e plural” (FREIRE, 1975, p. 49-50). Nossa identidade hispano-americana é moldada, além do intercâmbio cultural-científico, religioso e filosófico, sobretudo pelas influências literárias que se manifestam em repercussões de caráter prático. É o Quixote a criação máxima dos hispanos por sua “mistura de nacional e de local, de hispânico e de universal, do histórico e do não-histórico” (FREIRE, 1975, p. 50). Configurando-se um clássico atemporal e intra-histórico, ou ainda no dizer de Unamuno “eternamente humano” (FREIRE, 1975, p. 51), a obra possibilita a interpenetração de compreensões entre os homens, traço que se repete no escritor brasileiro Machado de Assis, o qual “atinge o ‘atemporal’ sem deixar de ser carioca: sobretudo um carioca do fim do reinado de Pedro II” (FREIRE, 1975, p. 51), revelando por sua linguagem enxuta e moderna um modo de pensar hispanotropical.

Não admira que o trabalho da cervantista brasileira Maria Augusta Vieira, a qual buscou traçar a recepção de *Dom Quixote* no Brasil, concluiu que para o público-leitor comum, a obra é muitíssimo bem conhecida, porém inversamente lida, o que corresponde a algumas das aceções de Italo Calvino sobre os clássicos: “Os clássicos são aqueles livros dos quais, em geral, se ouve dizer: ‘Estou relendo...’ e nunca ‘Estou lendo’” (CALVINO, 1993, p. 9) e ainda “Os clássicos são livros que, quanto mais pensamos conhecer por ouvir dizer, quando são lidos de fato mais se revelam novos, inesperados, inéditos” (CALVINO, 1993, p. 12). Interessante perceber que por terras brasileiras, o caminhar quixotesco nunca se fadigara e seu largo alcance “pode ser avaliado pela quantidade de recriações que, de uma forma ou de outra, por meio de diferentes linguagens, trataram de recuperar as imagens do cavaleiro e seu escudeiro” (VIEIRA, 2012, p. 64). Assim, ao buscar a reverberação das vozes quixotescas na escritura literária brasileira, a crítica brasileira encontra força nas suas releituras, sobretudo em cinco autores que retomam, ora por citar, ora por estilizar ou mesmo parodiar *Dom Quixote*; são eles: Machado de Assis (1839-1908), Guimarães Rosa (1908-1967), Lima Barreto (1881-1922), Monteiro Lobato (1882-1948) e José Lins do Rego (1901-1957).

Esse trabalho artigo visa a explorar como as aventuras do cavaleiro manchego atingem a obra do “mestre da arte de escrever” (MONTELLO, 1972, p. 29) que abre, uma das mais “sólidas e brilhantes páginas da nossa vida brasileira” (MACHADO, 1962, p. 926) ao fundar a Academia Brasileira de Letras. A inspiração para tal comparação vem sobretudo pela homenagem de Carlos Fuentes, *Machado de La Mancha* (2001), no qual identifica Machado de Assis como um “milagre” (p. 7) que retoma, pela primeira vez na América espanhola, a tradição do primeiro romance moderno.

### **Machado de La Mancha: o encontro de dois universos literários**

Milan Kundera (1929) em seu texto “L’héritage décrié de Cervantes”, capítulo que abre sua obra *L’art du Roman* (1987), apresenta *Dom Quixote* como o unificador das forças literárias que apelam inovativamente para o jogo, o sonho, o pensamento e o tempo no romance. Ao recordar que “*l’esprit du roman est l’esprit de continuité*” (KUNDERA, 1986, p. 34), questiona quem poderá trazer ao mundo a representação

do legado de Cervantes? Carlos Fuentes apresenta a tese de que, no século XIX, em meio a uma civilização “Nescafé”, instantaneamente nomeando-se como moderna e excluindo o passado e a tradição, surpreendentemente as forças do gênio cervantino ressurgem na obra de Machado de Assis:

Se fueron a Rio de Janeiro y renacieron bajo la pluma de un mulato carioca pobre, hijo de albañil, autodidacta, que aprendió el francés en una pandería, que sufrió epilepsia, como Dostoievski, que era miope, como Tolstoi, y que escondía su genio dentro de un cuerpo tan frágil como el otro gran brasileño, Alejandrinho. [...] Su prosa es meridiana: Pero también lo es su misterio: misterio solar, el de un escritor americano de lengua portuguesa y raza mestiza que, solitario en el mundo como una estatua barroca de Minas Gerais del realismo decimonónico, redescubre y reanima la tradición de La Mancha (FUENTES, 2001, p. 11-12).

Machado de Assis, figura eminente das letras brasileiras e expoente da literatura universal, apesar de ter vivido seus 69 anos sem sair do Brasil, cultivou em seu estilo preciso e elegante de escrita elementos das culturas europeias que enriqueceram sua escrita, enquanto indianista brasileiro.

De sólida cultura literária, Machado de Assis aprendeu diversas línguas e foi leitor entusiasta dos grandes clássicos mundiais em “uma educação feita por si mesmo, numa áspera luta da vida”, como notou seu contemporâneo José Veríssimo (MONTELLO, 1972, p. 30). De uma infância pobre e difícil, Machado de Assis galgou os andares da erudição das línguas europeias. Aprendeu como autodidata imerso em textos literários diversos o francês, o italiano, o inglês e o espanhol – sendo essa última língua tida por ele como língua tão “formosa e sonora” (1986, p. 979) quanto à sua língua materna. Em seu seleto círculo de amizades, que lhe permitiram gradativamente ascensão social e literária, figuram personalidades de cultura hispânica como Quintino Bocáiuva, cujas origens eram argentinas, e do poeta Carlos Guido que viveu no Brasil por um longo período. Além disso, o culto do escritor carioca pela língua e literatura portuguesas por certo carregava para seu arcabouço teórico-literário o bilinguismo tão natural dos mestres de ambas línguas, como Sá de Miranda e Camões.

No Gabinete Português de Leitura, o Bruxo do Cosme Velho facilmente tinha acesso aos materiais da língua castelhana. Mas o que mais confere certeza à até então suposição de que Machado lia em

espanhol é a sua própria biblioteca. Do inventário desse cômodo favorito, muito da vida e personalidade desse autor se descobriu, conforme resume Kenneth David Jackson, em sua obra *Machado de Assis: A Literary Life*:

Although part of Machado's collection was lost after his death, Massa located 723 books in eleven fields of knowledge: Greek, Latin, the Bible and religion, Oriental, Italian, Spanish, Portuguese, Brazilian, English, German, French, general history, philosophy, and psychology. One of his intellectual goals was to read the universal classics in their original languages (2015, p. 108).

Da consulta a essas fontes primárias, brotam diversos textos de autores hispânico-americanos em seus originais, como era o anseio intelectual do leitor Machado e ainda, mesmo diante do desfalque apontado por Jackson na biblioteca de Machado, encontram-se ainda grandes títulos da literatura espanhola em idiomas estrangeiros, como *Comedias*, de Leandro Fernández de Moratín e, confirmando a tese de Machado como leitor de Cervantes: *Novelas Ejemplares* e *El Quijote*.

Após o escrutínio na biblioteca de Machado – que, em paralelo, nos rememora o escrutínio na biblioteca de Quixote no capítulo seis da Primeira Parte, um dos episódios mais comentados sobre a obra quanto a sua intertextualidade, por revelar, conforme “*the bibliography that Cervantes refused to provide in the prologue*” (ECHEVARRÍA, 2015, p. 40) – também conseguimos seguir pistas não deixadas pelo acervo na biblioteca machadiana, uma vez que, similarmente ao que ocorreu com a biblioteca de Quixote que foi alterada por terceiros, mas por outros motivos que não a loucura de seu proprietário, a biblioteca de Machado de Assis também foi desfalcada após a sua morte, por doações e avarias de exemplares. Passamos a compreender por referências em suas *Relíquias de casa velha* como Machado de Assis cita versos de Calderón na língua original e não no francês que é a versão encontrada em sua biblioteca. Vamos sabendo também que o Machado de Assis se ocupou em conhecer recriações quixotescas como ao citar, por duas vezes, ainda em suas *Relíquias*, a peça teatral *Vida de D. Quixote e do gordo Sancho Pança* (1733) da autoria do dramaturgo António José da Silva, dito o Judeu: “Certo, não faltava audácia ao poeta; aí está, como exemplo, a definição da justiça, feita por Sancho, na Vida de D. Quixote; mas entre a generosidade

desse trecho e a sátira pessoal do Anfitrião [de Molière] vai um abismo” (OC II, p. 728)<sup>3</sup>.

Augusto Meyer (1902-1970), em seu texto *As aventuras de um mito* (1964), especula que a recepção inicial de *Dom Quixote* no Brasil foi de uma imagem virtual de um personagem que comicamente poderia transitar em ambientes carnavalescos qual “espécie de boneco de Judas” (p. 13), mas o louvor universal reconhecido em seu terceiro centenário só foi possível por suas pegadas engrandecidas pela passagem na França, Inglaterra e Portugal. Ao lado das inferências derivadas do romantismo francês, da influência assumida de Sterne – que por sua vez, afirmara em *Tristram Shandy* construir sua obra a partir do incomparável cavaleiro de La Mancha que demonstra mais amor à humanidade do que qualquer herói da eternidade – cabe ressaltar que inegavelmente recorre em Machado de Assis uma Espanha a partir de elementos de origem portuguesa, uma vez que este inicia a vida conjugal com sua querida Carolina, portuguesa irmã do poeta Faustino Xavier Novais, em 1869, momento em que muito se falava em unificar a Península Ibérica com Portugal. Cabe reconhecer, ainda, que há em Machado de Assis também elementos anti-castelhanismo, uma vez que, conforme exposto por Freire, a hispanofobia foi recorrente no Brasil. Tais elementos de negação podem ser encontrados nas crônicas machadianas, o que não ocorre em seus romances.

Segundo Maria Augusta Vieira, a recepção de *Dom Quixote* no Brasil se deu em duas formulações: A primeira orienta-se em torno do mito quixotesco que concebe o herói cervantino como um idealista comprometido com mudanças de ordem social, sobretudo por um resgate de valores ao encarnar alguns dos bens mais preciosos de ser humano: a luta por justiça, a generosidade e a ética. Essa visão alinha-se aos pressupostos de Ian Watt em *Mitos do Individualismo Moderno* e de Georg Lukács que aponta o herói manchego como o protótipo de herói do idealismo abstrato, bem como de Ortega y Gasset, cujos olhares e conceitos sobre a obra conversam com uma extensão tradição hegeliana da recepção romântica, ou como quis John Jay Allen, a “*soft critic*” (1979, p. 110) que concebe “*Don Quixote, the original*

3. Tendo escolhido, por questão de facilidade de manuseio a obra completa de Machado de Assis, publicada em três volumes pela Editora José Aguilar, edição de 1962, ao nos referirmos à obra machadiana, identificaremos as referências apenas com as siglas remissivas OC I, II E III.

*novelistic hero, as a noble character, who inspires sympathy by the grandeur of his ideal*" (CLOSE, 2008, p. 204).

A segunda formulação de recepção da obra no Brasil liga-se à crítica dura, cujo elemento central de análise foca no caráter cômico do herói, como reivindicara Peter Russel ao propor um retorno ao aspecto hilário da obra, de provocar "*la risa, la risa a carcajadas [...] [del principio] hasta el final del libro [...] Don Quijote es personaje ridículo*" (1978, p. 415;435). Questões de composição da obra, seu estilo e a construção de seus personagens têm peso e projeção maiores nessa recepção. As reescrituras do irônico e sagaz escritor brasileiro se filiam a segunda e mais complexa recepção do clássico espanhol:

É Machado de Assis quem muda o foco dos usos literários do romance, apropriando-se não só de temas, mas de seus procedimentos retóricos de composição paródico-fantástica. Totalmente adequada, no caso, é a ideia de que a inexistência de estudos críticos sobre a presença do Dom Quixote na obra de Machado não corresponde à ausência dessa presença. [Ainda] [...] o silêncio da crítica machadiana quanto a Cervantes decorre do pequeno conhecimento de sua obra e da manutenção do mito romântico do cavaleiro do Ideal. Também se poderia dizer que muitos dos estudos brasileiros leem Machado documentalmente, entendendo a forma literária como instrumento alegórico para a representação realista dos moinhos de vento do Nacional. [...] [Machado é] continuador da tradição romanesca antirrealista derivada de Luciano de Samósata e Ariosto seria proveitosa, talvez, se os estudos também tratassem do modo pelo qual ingleses emulados por Machado como Sterne e Swift, se apropriaram de Cervantes e, ainda dos modos como Cervantes emula *Orlando Furioso*. (VIEIRA, 2012, 15-16)

Certamente, os mistos cômico-fantásticos de Cervantes ao serem emulados, citados ou parodiados por Machado de Assis ganham a performatividade da contínua oposição *razão/sandice*, Quixote/Sancho Pança.

Ressaltamos que ao tratar das projeções do texto cervantino na literatura brasileira, alinhamo-nos à teoria da *Angústia da Influência* (1973), formulada por Harold Bloom (1930). Segundo essa estratégia de literatura comparada, todo escritor forte, no anseio de marcar uma tradição de forma criativa e potente, realiza (des)leituras (*misreadings*) de um ou mais precursores. É justamente ao encarar o conflito da anterioridade com a posterioridade, no ato de (re)interpretar que se supera uma obra passada e assim, o escritor efebo projeta,

inovativamente, sua obra para o futuro ao instaurar uma nova criação, ou tradição. Ademais, de acordo com a teoria de Bloom, o mais interessante na influência não é o que se mostra, mas é deveras o que se esconde ou se deixa de fora. A teoria bloomiana aclara a relação que pretendemos abordar entre Cervantes e Machado de Assis, uma vez que apresentaremos marcas, não apenas da presença, mas também da poderosa e esfíngica ausência de Cervantes no texto machadiano. É no que este cala e altera, que encontramos também marcas que os tornam próximos em suas respectivas contemporaneidades.

Esse trabalho visa a contribuir à revelação de como a língua, a cultura e a literatura espanhola atingiram, pelo gênio cervantino os escritos machadianos, incursionando-nos, na medida do desenvolvimento de seus gêneros, escolhendo um representante entre suas poesias, contos, novela e romances para revelar como as faces do riso, da comicidade, do sonho e da melancolia de *Dom Quixote* estiveram presentes na vida literária machadiana em diferentes fases e de diferentes modos, sobretudo no resgate da tradição da Mancha.

### **“Cosas de España” na obra poética de Machado de Assis**

Sobre as poesias machadianas, Manuel Bandeira apercebe-se, em seu texto “O Poeta” que “só a alma humana lhe interessava” (Revista do Brasil, 1939, p. 13). Nesse ínterim, destaca-se a influência de *Dom Quixote* como obra que marca a face do homem ocidental, em uma das primeiras imagens do herói da decadência, segundo Viana Moog.

O poema intitulado “Cognac” marca uma das primeiras aparições do gênio machadiano a configurar-se poeta. Foi publicado em 12 de abril de 1856 na revista “Marmota Fluminense”, de Paula Brito – o primeiro vínculo oficial de Machado como escritor – na qual publicou seu primeiro poema “Ela”, em 12 de janeiro de 1855, e colaborou até 3 de maio de 1861. O poema é feito para embriagar de inspirações o escritor, que tal qual o ensandecido Quixote, é grande entusiasta da literatura e seus caminhos:

*Cognac!...*  
 Vem, meu *Cognac*, meu licor d'amores!...  
 É longo o sono teu dentro do frasco;  
 Do teu ardor a inspiração brotando

O cérebro incendeia!...  
 Da vida a insipidez gostoso adoças;  
 Mais vale um trago teu que mil grandezas;  
 Suave distração – da vida esmalte,  
 Quem há que te não ame?  
 Tomado com o café em fresca tarde  
 Derramas tanto ardor pelas entranhas,  
 Que o já proveito renascer-lhe sente  
 Da mocidade o fogo!  
*Cognac!* – inspirador de ledos sonhos,  
 Excitante licor – de amor ardente!  
 Uma tua garrafa e o *Dom Quixote*,  
 É passatempo amável!  
 Que poeta que sou com teu auxílio!  
 Somente um trago teu m’inspira um verso;  
 O copo cheio o mais sonoro canto;  
 Todo o frasco um poema!

No poema, Machado de Assis tece loas ao “Cognac”, como bebida agradável para o passar das horas literárias, mais ainda como o *Dom Quixote* – “passatempo amável!”. O despertar das inspirações do autor carioca. O efeito gradual da bebida: um trago, inspira um verso; um copo cheio, o mais sonoro canto e o fraco inteiro um poema completo faz lembrar-nos da influência da obra cervantina para os mais diversos autores e nos mais diversos tempos. Machado de Assis reconhece-se claramente leitor e continuador da amável tradição manchega.

A ideia central da poesia corrobora o pensamento um tanto generalista de René Girard, para quem “não há uma ideia no romance ocidental que não esteja presente em germe na obra de Cervantes” (1961, p. 57). Motivo de inspiração ou motivação para muitos, o próprio herói personagem da obra cervantina alertara em seu Primeiro Tomo que “qualquer parte que se leia da história do cavaleiro andante há de causar gosto e maravilha a qualquer pessoa que a lê” (DQ I, p. 709-710).

### **Contam-se coisas quixotescas em Machado de Assis**

Dentre as similares que conectam Cervantes e Machado de Assis, encontramos as marcas da enunciação entre o narrador e o leitor, as digressões e a ironia com relação ao leitor e à própria matéria narrativa. Como exemplo, temos o fantasioso conto machadiano “Elogio da

vaidade”, o qual apresenta a vaidade e a modéstia tentando convencer os leitores de que somente uma delas habita o coração e a mente dos seres humanos, trazendo à tona verdades internas, em cuja apresentação das mesmas, assim como ocorre no *Dom Quixote* e apontado por Harold Bloom, o leitor nunca se sente diminuído:

Que eu sou a vaidade [...] Digo a todos, porque a todos cobiço, ou sejais formosos como Páris, ou feios como Tersites, gordos como Pança, magros como Quixote, varões e mulheres, grandes e pequenos, verdes e maduros, todos os que compoendes este mundo, e haveis de compor o outro; a todos falo, como a galinha fala aos seus pintinhos, quando os convoca à refeição, a saber, com interesse, com graça, com amor. Porque nenhum, ou raro, poderá afirmar que eu o não tenha alçado ou consolado. (OC I, p. 323)

Paralelamente, no romance cervantino a temática da vaidade e da modéstia é recorrente, em discussão comparada, sobretudo quando Quixote compara a Idade de Ouro à Idade de Ferro: “Mas ahora ya triunfa la pereza de la diligencia, la ociosidad del trabajo, el vicio de la virtud, la arrogancia de la valentía y la teórica de la práctica de las armas, que solo vivieron y resplandecieron en las edades del oro y en los andantes caballeros” (DQ II, p. 55).

Ainda a discussão sobre tais sentimentos adquire relevo em episódios como no “*Palácio de los duques*”, onde é trazida à tona a verdadeira natureza de Sancho Pança ao receber a tão desejada ínsula Baratária, da qual se torna o governador e vacila entre os dois, tão comuns, sentimentos humanos.

### **Da paródia das novelas de cavalaria às novelas machadianas**

Na novela *O alienista*, conhecemos no povoado brasileiro de Itaguaí, assemelhado a um universo, Simão Bacamarte – “o maior médico do Brasil, de Portugal e das Espanhas” (OC II, p. 254) – o qual tem a sua volta duas figuras muito conhecidas no povoado da Mancha: o cura e o barbeiro e, o hábito da leitura inveterada, não de livros de cavalaria, mas de estudos científicos. Qual Quixote, “mal dormia e comia; e, ainda comendo, era como se trabalhasse, porque ora interrogava um texto antigo, ora ruminava uma questão” (OC II, p. 254). Ainda

em analogia, temos na imagem do médico montado no cavalo com seu boticário ao lado, uma ideia fixa de heroísmo desproporcional:

Trata-se, pois, de uma experiência que vai mudar a face da terra. A loucura, objeto dos meus estudos, era até agora uma ilha perdida no oceano da razão; começo a suspeitar que é um continente. [...] Os exemplos achou-os na história de Itaguaí; mas como um raro espírito que era [...] apontou com especialidade alguns personagens célebres, Sócrates, que tinha um demônio familiar, Pascal, que via um abismo à esquerda, Maomé, Caracala, Domiciliano, Calígula, etc., uma enfiada de casos e pessoas, em que de mistura vinham entidades odiosas, entidades ridículas. E porque o boticário se admirasse de uma tal promiscuidade, o alienista disse-lhe que era tudo a mesma coisa. (OC II, p. 261)

A incapacidade de distinguir os limites entre realidade e ficção, bem como a intensa mistura do conhecimento culto ao popular ganham a constatação do desengano, após as investidas do médico em um projeto ambicioso que envolveria toda a humanidade: é Simão Bacamarte o único que esteve louco, ainda que em sua loucura coexistam lúcidos intervalos, ao estilo quixotesco.

### **O entrelaçar quixotesco ao romance machadiano**

Já na dedicatória de *Memórias Póstumas de Brás Cubas*: “Ao verme que primeiro roeu as frias carnes do meu cadáver dedico como saudosa lembrança estas memórias póstumas” (OC II, p. 509), muitas correspondências entre tais romances surgem. Comicidade, acidez e ironia são elementos trazidos à tona no fim e no início, respectivamente, de *Dom Quixote* e logo na dedicatória da obra introdutória do realismo no Brasil, retoma-se, de forma inesperada e pioneira, a tradição da Mancha, até então, esquecida, mesmo no fervilhar de suas muitas homenagens, em seus aspectos mais viscerais na América hispânica, da qual o Brasil é parte fundamental. Inserido, pois, na tradição de La Mancha, Machado de Assis reconhece sem delongas: “Há na alma deste livro, por mais risonho que pareça, um sentimento amargo e áspero” (OC II, p. 510). A crítica *blanda* de *Dom Quixote* se constrói sob esta perspectiva,

Assim como o Quixote reconhece-se “impresso e em estampa [...] [e que], do contrário, nenhuma morte se lhe igualará” (DQ II, p. 73)

ao saber da escrita de seu livro pelo mouro Cide Hamete Benengeli, que apesar de mouro e como tal “não se podia esperar verdade nenhuma, porque todos são embusteiros, falsários e quimeristas” (DQ II, p. 71), temos em *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, publicadas em 1881, a mesma espécie de jogo literário que fascina por convocar o leitor a lê-lo escrito por si enquanto morto. Trata-se de um jogo associativo no qual o vínculo entre literatura *versus* vida prática apreende a dimensão social criada pela arte. Observamos assim que a arte se alimenta do que ela não é, o social, porquanto a sociedade (não-artística) se alimenta do que ela não é, a arte, de modo que tais narrativas se tornam irresistíveis quando se aceita as regras do jogo, ou seja, o pacto sob a palavra ficcional.

No jogo de Brás Cubas, suas regras expostas no prólogo “Ao Leitor” remetem à cômica ironia legadas pela tradição quixotesca:

Trata-se, na verdade, de uma obra difusa, na qual eu, Brás Cubas, se adotei a forma livre de Sterne [...] não sei se meti algumas rabugens de pessimismo. Pode ser. Obra de finado. Escrevi-a com a pena da galhofa e a tinta da melancolia, e não é difícil antever o que poderá sair dêsse conúbio. [...] A obra em si mesma é tudo: se te agradar, fino leitor, pago-me a tarefa; se não te agradar, pago-te com um piparote, e adeus (OC II, p. 511).

Se as Memórias machadianas são escritas com “a pena da galhofa e a tinta da melancolia”, recordemos que as façanhas de Quixote foram escritas com “pena de avestruz grosseira e mal delineada” (DQ II, p. 848).

O tema da monomania de Quixote é recorrente em Brás Cubas e esta é reconhecida como a causa da morte em ambos os personagens: “uma ideia grandiosa e útil” (OC II, p. 512), pelo menos na visão dos que as engendraram. Os propósitos de tais heróis revelam-se, portanto, grandiosos na medida em que estão pautados no desejo de ajudar a humanidade. No caso de Quixote, “para o serviço de sua república, fazer-se cavaleiro andante e sair pelo mundo com suas armas e seu cavalo em busca de aventuras e do exercício em tudo aquilo que lera que os cavaleiros andantes se exercitavam, desfazendo todo o gênero de agravos e perigos” (DQ I, p. 60). No caso de Brás Cubas, “essa ideia era nada menos que a invenção de um medicamento sublime, um emplasto anti-hipocondríaco, destinado a aliviar a nossa melancólica humanidade” (OC II, p. 513). Ainda um fator de convergência

em seus desígnios é o desejo autocentrado de que tais aventuras “lhe rendessem eterno nome e fama” (DQ I, p. 60). Se em *Dom Quixote*, há a licença de suas façanhas serem registradas por um mouro que pode alterar fatos e eximi-lo de culpa egoísta, para Brás Cubas torna-se mais fácil a confissão:

Agora, porém, que estou cá do outro lado da vida, posso confessar tudo: o que me influiu principalmente foi o gosto de ver impressas nos jornais, mostradores, folhetos, esquinas, e enfim nas caixinhas de remédio, estas três palavras: Emplasto Brás Cubas. Para que negá-lo? [...] a minha ideia trazia duas faces, como as medalhas, uma virada para o público, outra para mim. De um lado, filantropia, e lucro; de outro lado, sede de nomeada; Digamos: – amor da glória (OC II, p. 513).

O anseio pela glória converte-se em monomania nos dois personagens que, mesmo deparando-se com a impossibilidade de realizar seus desejos, permanecem intocados em suas ideias fixas. O romance machadiano acaba por denunciar e desmascarar um traço humano que se esconde nas mais nobres e piedosas atitudes: a pretensão e a hipocrisia. Um retrato satírico da burguesia carioca é exposto, ligando essa sociedade às marcas da Idade de Ferro, que já não valora o código comportamental existente na Idade de Ouro, “naquela santa idade todas as coisas comuns: [...] Não exista fraude, o engano, nem a malícia misturados à verdade e à lisura” (DQ II, p. 154-155).

Quando o Quixote se apropria de tais códigos, em uma época cujos valores não permitem mais o apego a tais crenças, ele converte-se em cômico, por cujas aventuras muitos e em diversas épocas “não pouco se admiraram e riram, por lhes parecer que a todos parecia: que era o mais estranho gênero de loucura que podia caber num disparatado pensamento” (CERVANTES, 2002, p. 539), ao passo que Brás Cubas, ao envolver-se em situações nas quais tenta apegar-se a tais valores, como na demonstração de seu amor por Marcela ou Virgília, a realidade nega o retorno ao amor puro e este adequa-se à malícia, à mentira e à traição. Por outro lado, apesar de não cometer tais atos, em determinados momentos, percebemos o desejo latente de Quixote por outras mulheres. Freud levanta a tese de que Quixote sente recalque por não conseguir satisfazer seus desejos pela sua sobrinha e, justamente por isso, lança-se a uma vida distante da mesma.

A presença de “Cosas de España” (OC I, p. 531) é evocada mais fortemente no romance pela *femme fatale* – a figura espanhola de Marcela, ambígua, interesseira e dissimulada: “Vem cá, chiquito, não sejas assim desconfiado comigo...” (OC I, p. 533). A cobiçada Marcela, oscilando pela possibilidade de ser asturiana ou madrilenha, camponesa ou órfã de guerra, conquista o coração de Brás Cubas, trazendo por fim o desengano pela desilusão: “... Marcela amou-me durante quinze meses e onze contos de réis” (OC I, p. 534). Como Dulcineia, Marcela é ideia fixa... “Malditas ideias fixas!” (OC I, p. 537), pois por elas tais heróis enamorados podem ir muito longe: “A dessa ocasião era dar um mergulho no oceano, repetindo o nome de Marcela” (OC I, p. 537).

O maior delírio machadiano pode ser visto no sétimo capítulo do seu romance, que em muito se assemelha aos delírios quixotescos de seu cap 18 da Primeira parte intitulado “Onde se contam as razões que passou Sancho Pança com o seu senhor Dom Quixote, com outras aventuras dignas de ser contadas” (DQ I, p. 231). Sancho e seu amo vão por um caminho a conversar, quando, de repente, deparam-se com “uma grande e espessa nuvem de poeira” (DQ I, p. 233). A despeito de Sancho alertar o amo de que eram “duas manadas” (DQ I, p. 235), Quixote é acometido por um de seus transes, vendo aproximarem-se dois exércitos inimigos, compostos, por sua vez, de infinitas nações: númeridas, partos, medos, citas, etíopes. Inevitavelmente, o Cavaleiro da Triste Figura toma partido por um dos lados e se arremete contra o outro.

O solteirão e hipocondríaco Brás Cubas assumiu prontamente, no capítulo 7, a figura de um “barbeiro chinês” e, depois, da “Suma Teológica de Santo Tomás”. Em uma espécie de sonho lúcido de duração de aproximadamente meia hora, Brás Cubas é arrebatado por um hipopótamo e encontra Pandora, a Natureza, que o leva ao alto de uma montanha, de onde Brás Cubas tem uma visão delirante:

Imagina tu, leitor, uma redução dos séculos, e um desfilar de todos eles, as raças todas, todas as paixões, o tumulto dos impérios, a guerra dos apetites e dos ódios, a destruição recíproca dos seres e das coisas. Tal era o espetáculo, acerbo e curioso espetáculo [...] a olhar para baixo, e a ver os séculos que continuavam a passar, velozes e turbulentos, as gerações que superpunham às gerações, umas tristes, como os Hebreus do cativo, outras alegres, como os devassos de Cômodo, e todas elas pontuais na sepultura. [...]

Cada século trazia a sua porção de sombra e luz, de apatia e de combate, de verdade e de erro, e o seu cortejo de sistemas, de ideias novas, de novas ilusões [...], fazia-se a história e a civilização, e o homem, nu e desarmado, armava-se e vestia-se, construía o tugúrio e o palácio, a rude aldeia de Tebas de cem portas, criava a ciência, que perscruta, a arte que enleva, fazia-se orador, mecânico, filósofo, corria a face do globo, descia ao ventre da terra, subia à esfera das nuvens, colaborando assim na obra misteriosa, com que entretinha a necessidade da vida e a melancolia do desamparo. Meu olhar, engarado e distraído, viu enfim chegar o século presente, e atrás dele os futuros (OC II, p. 520-522).

Como o *Angelus novus* (1920), de Paul Klee, Brás Cubas parece, a um só tempo, absorto e distante das ruínas da história que observa do alto, em deslumbramento e pavor, com a certeza de que não pertence mais aquele espaço e, portanto, deve partir. Findo o sonho, o capítulo que segue tem a forma do conto “Um apólogo” do autor. Intitulado “Razão contra sandice”, esse capítulo conta a expulsão da Sandice da casa da Razão, pois a primeira possui ciência que “é sestro antigo da Sandice criar amor às casas alheiras [...] há muito tempo se calejou a vergonha” e depois de se permitir ficar por um curto tempo e em um espaço reduzido, fala de mistérios e passa a tomar outros cômodos e fazer morada. Segundo Erasmo de Roterdã, é só a loucura, força motivadora, permite ao homem alcançar grandes feitos. Em seu *O Elogio da Loucura*, admite: “Segundo a definição dos estóicos, a sabedoria consiste em ter a razão por guia; a loucura, pelo contrário, consiste em obedecer às paixões, mas para que a vida dos homens não seja triste e aborrecida, Júpiter deu-lhe mais paixão que razão” (ROTerdã, 2015, p. 26).

Não seria a loucura que moveria todos os seus feitos heroicos, uma vez que estes entregam-se verdadeiramente as suas paixões e ideais? Como a lição deixada pelo alienista, “E os seus males, quem os cura?/ Loucura”. (DQ II, p. 371). Em *Dom Quixote*, a loucura permite muitos mais sonhos, como o que tivera Brás Cubas, tais como no episódio da Cova dos Montesinos, cuja dúvida sobre se o que se passou foi fato ou sonho arrasta-se por vários episódios e encontros, gerando outras dúvidas, assim como se dá no episódio da Cabeça falante. É, sobretudo no capítulo XVIII da Segunda parte, no qual encontramos uma visão de Quixote ao se postar sobre um outeiro com seu escudeiro, e ao passar uma manada de carneiros, com a imaginação em transe e loucura, vê exércitos. Este episódio em muito se assemelha à

narração de Brás Cubas ao ver os diversos reinos e séculos do mundo de cima de um monte – o que por sua vez, remete a imagem bíblica da apresentação dos reinos do mundo a Jesus Cristo por seu arqu-inimigo na terra – e em cujo final, a pena da galhofa, mais uma vez, conduz ao riso diante da loucura.

Quanto ao delírio de Brás Cubas, evocamos a leitura do brasilianista David Jackson que busca as fontes para sua alucinação em múltiplas e finas camadas de humor:

Having an imagination rooted in history, whether visionary, moral, or prophetic, Brás cannot fly into the future, and thus he returns to consciousness at the moment his hippopotamus changes course and is fast flying toward present time, approaching the limit of what has not yet come to be. Although the delirium is not futurism, magical realism, or science fiction, the chapter is nevertheless presented with a tone of the fantastic and astonishing; it speaks to scientific theories of the day, which must have seemed fantastic, presented in the context of an encyclopedic or panoramic perspective on human history, much like the world library Machado incorporated into his fiction. Humor in the delirium is bound up in its skepticism and ironic sense of amazement and wonder, enhanced by the suspension of belief with Brás casts it. (JACKSON, 2015, p. 179)

Certamente, a imagem do herói contra os moinhos de vento é uma das imagens que permeiam o mundo literário de delírio, alucinação e sonho machadiano. Interessa ainda perceber que, nesse jogo de intertextualidade, à medida em que a obra avança, o protagonista surpreende ao mostrar outros elementos de sua personalidade: inteligente e cheio de ideais por que vale a pena lutar, de modo que maravilha seus interlocutores. Cintilações de heróis homéricos, edipianos e modernos, acabam por constituir o Quixote medieval da Idade de Ferro em um ser híbrido, tal qual a narrativa moderna a que pertence, que de fato, não podem ser rigidamente padronizados a nenhuma referência específica.

### **Considerações finais**

Estamos em terreno de múltiplas dimensões a partir de personagens observadores, que quando lidos, transformam-se em leitores da alma humana. Iniciando com o Quixote, percebemos o embaralhamento

das categorias de heróis anteriores e a inauguração da nova forma do romance moderno, em cuja figura da personagem finca-se a sua mensagem gloriosa que já atravessa os séculos.

No fim dessa jornada de heróis autoproclamados e introvertidos, oscilando entre as polaridades do plano psicológico entre espírito x carne; sonho x realidade; passado x presente, tais personagens, cervantinos e machadianos, ora destemidos, ora passivos, morrem solteiros, sem filhos, cercados de poucos amigos, desacreditados, mas marcam seus espaços em uma grandiosa tradição e ainda assim se transformam em símbolos da individualidade da alma humana em embate com uma realidade que lhes inflige as mais diversas derrotas, até a final e mais perversa: a morte. Contemplamos, em suas faces, o vivo poder da imaginação e da ficção romanesca em nos elevar a uma existência que vale lembrar.

## Referências

### Corpora

CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de. *O engenhoso fidalgo D. Quixote de La Mancha*, Primeiro Livro. Edição bilíngue. Tradução de Sérgio Molina. São Paulo: 34, 2002.

CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de. *O engenhoso cavaleiro D. Quixote de La Mancha*, Segundo Livro. Edição bilíngue. Tradução de Sérgio Molina. São Paulo: 34, 2002.

MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria. *Obra Completa Volume I: Romances*. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1962.

MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria. *Obra Completa Volume II: Conto e Teatro*. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1962.

MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria. *Obra Completa Volume III: Poesia, Crônica, Crítica, Miscelânea e Epistolário*. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1962.

### Textos teórico-críticos

ALLEN, John Jay Allen. *Don Quijote: Hero or Fool?* Gainesville, University Press of Florida, 1979.

BLOOM, H. *The Anxiety of Influence*. 2 ed. New York: Oxford, 1997.

- BORGES, Jorge Luis. Partial Enchantments of the Quixote. In: *Other Inquisitions*. Tradução de Ruth. L. C. Simms. New York: Símon and Schuster, 1968. p. 43-46.
- CALVINO, Italo. *Por que ler os clássicos*. Tradução de Nilson Moulin. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.
- CLOSE, Anthony. *A companion to Don Quijote*. Woodbridge: Tamesis, 2008.
- ECHEVARRÍA, Roberto González. *Cervantes' Don Quixote*. New Haven: Yale, 2015.
- FREIRE, Gilberto. *O brasileiro entre os outros hispanos: afinidades, contrastes e possíveis futuros nas suas inter-relações*. Rio de Janeiro: José Olympio; Brasília: MEC, 1975.
- FUENTES, Carlos. *Cervantes o la crítica de la lectura*. México: Editorial Joaquín Mortiz, 1976.
- FUENTES, Carlos. *Machado de La Mancha*. México: Fondo de Cultura Económica, 2001.
- GIRARD, René. *Message romantique et vérité romanesque*. Paris: Grasset, 1961.
- JACKSON, K. David. *Machado de Assis: a literary life*. Yale University Press: New Haven & London, 2015.
- KUNDERA, Milan. *L'art du Roman*. Paris: Gallimard, 1987.
- MASSA, Jean-Michel. La bibliothèque de Machado de Assis. In: *Revista do Livro, Instituto Nacional do Livro*, v. 6, n. 21-22, março-junho, 1961, p. 195-238.
- MEYER, Augusto. Aventuras de um mito. In: MEYER, Augusto. *A chave e a máscara*. Rio de Janeiro: O Cruzeiro, 1964. p. 13-18.
- MONTELLO, Josué. *Machado de Assis*. São Paulo: Verbo, 1972.
- ROTTERDÃ, Erasmo de. *Elogio da loucura*. Petrópolis: Vozes, 2015.
- RUSSEL, Peter. Don Quijote y La Risa a Carcajadas. In: RUSSEL, Peter. *Temas de La Celestina y Otros Estudios*. Tradução de A. Pérez. Barcelona: Ariel, 1978.
- VIEIRA, Maria Augusta da Costa (Org.). *A letra e os caminhos*. São Paulo: EdUSP, 20016.
- VIEIRA, Maria Augusta da Costa (Org.). *A Narrativa Engenhosa de Miguel de Cervantes: Estudos Cervantinos e Recepção do Quixote no Brasil*. São Paulo: EdUSP, Fapesp, 2012.
- VIEIRA, Maria Augusta da Costa (Org.). *O dito pelo não-dito: paradoxos de Dom Quixote*. São Paulo: EdUSP, Fapesp, 1998.

## **O processo de canonização de Machado de Assis por meio das folhas públicas**

Valdiney Valente Lobato de Castro (UERJ)<sup>1</sup>

### **A presença de Machadinho nas folhas públicas brasileiras**

Desde que as folhas avulsas começaram a percorrer as ruas da agitada cidade da Corte, em 1808, os assuntos publicados passaram a interessar expressivamente à sociedade carioca, por mais que os primeiros jornais saídos à luz fossem administrados pela coroa portuguesa. Esse interesse explica-se pela variedade das notícias que iam de fatos ocorridos em outros países até informações próprias do reino, como datas de entradas e saídas de navios e divulgação de vendas de mercadorias. Desse modo, um dos maiores benefícios que o suporte trouxe à população foi a homogeneização das notícias. Os brasileiros começaram a ter acesso a acontecimentos de outras realidades sociais muito diferentes da condição de colônia do Brasil, o que seguramente lhes permitia não apenas ampliar sua compreensão de mundo, como também repensar a sua própria realidade.

Por outro lado, a variedade de notícias, presente desde os primeiros jornais, também encantava os leitores. Ao acompanhar diacronicamente a evolução dos impressos, percebe-se como paulatinamente vão surgindo jornais de diferentes áreas, o que denota o aumento no número de leitores e a busca pela leitura especializada. Se havia um público leitor experiente, desde a primeira metade do século XIX, instruído graças aos impressos saídos no Brasil, aos livros vindos de Portugal e de outros países e à formação humanística em escolas como o Colégio Pedro II, fundado em 1837, a partir da década de 1850, os leitores ficaram ainda mais exigentes. Os impressos multiplicaram-se e os leitores passaram a participar ativamente das publicações por meio de sorteios, passatempos, críticas e cartas a pedido.

De igual modo, os autores publicavam não apenas poesia e prosa de ficção, mas também críticas literárias e crônicas, ou seja,

1. Mestre em Estudos Literários (UFPA), Doutor em Letras (UFPA), aluno de pós-doutoramento com pesquisas em circulação sobre Machado de Assis em jornais brasileiros (UERJ); e-mail: valdineyvalente@hotmail.com

opinavam sobre assuntos que saíam da esfera do campo literário e alcançavam os acontecimentos mais mezinhos do dia a dia carioca. O que se vê é a literatura dominando o espaço nas folhas dos jornais. Mesmo nos periódicos de interesse político e econômico, há a presença de pelo menos uma poesia. O texto literário, pouco a pouco, sai de um espaço destinado a uma única poesia, alcança a coluna folhetim, um enorme sucesso, e assume até mesmo o perfil do periódico: vários jornais oitocentistas denominavam-se como de interesse literário e/ou tiveram o maior espaço, em suas páginas, destinado aos textos literários.

Nessa história de sucesso da literatura, os autores brasileiros encontravam nas páginas avulsas o meio mais rápido e barato de publicar seus escritos. Grande parte dos romances oitocentistas consagrados saíram primeiramente nas folhas públicas, encantando os leitores que, muitas vezes exaltados, acompanhavam, em frações, as emoções desenroladas nas narrativas. No entanto, publicar seus escritos nos jornais não era tão simples, ainda mais para escritores iniciantes. Ter um pequeno soneto publicado, que ocupava pouco espaço nos jornais, era mais fácil, mas ter um romance lançado em edições sequenciadas era uma possibilidade de insucesso, caso não agradasse aos leitores, que o editor, obviamente, não pretendia correr. Por isso, era muito comum que os autores estrangeiros, já afamados, ocupassem os espaços da coluna folhetim. Sendo assim, o autor nacional, para publicar seus romances nos jornais, precisava ter um nome consagrado ou gozar de uma excelente relação com os editores, e foi exatamente esse último caso que se deu com Machado de Assis, no início de sua carreira.

Em virtude de seu contato com o editor Paula Brito e com os demais confrades da Petalógica, o jovem Machadinho, na década de 1850, vê seus primeiros textos desfilar nos jornais cariocas. Como bem destaca Jean-Michel Massa (1971), em 1855, ano em que há o primeiro registro dos versos de Machado saídos nas folhas diárias, o Rio de Janeiro estava se modernizando: o centro já contava com iluminação a gás, circulavam duas dezenas de periódicos e os contatos com a Europa já se estreitavam com linhas regulares de saídas de navios. O jovem escritor, que apanhava todos os dias a barca de São Cristóvão do Engenho Novo ao centro do Rio de Janeiro, ia-se imiscuindo em meio a essas mudanças. Lúcia Miguel Pereira (1949) assinala o quanto Machado caminhava pelas ruas da cidade, e não é difícil

relacionar esse processo de modernização do centro urbano com o despertar da carreira do escritor.

Sobre esse momento, é unânime entre os biógrafos o quanto Machado ia, aos poucos, construindo laços com homens importantes do mundo das letras. Francisco Gonçalves Braga, Manuel Antônio de Almeida – à época diretor da Imprensa Nacional –, Pedro Luís, Francisco Otaviano, Emílio Zaluar e Eleutério de Sousa são alguns dos nomes responsáveis pela inserção do autor em jornais como *Paraíba*, *Correio Mercantil*, *O Brasil Pitoresco* e *O Espelho*, além da *Marmota*, de Paula Brito, periódicos por onde saíram os primeiros escritos de Machado. Além da entrada nas folhas diárias, as relações de amizade levaram Machado, ainda nessa década, a participar de algumas sociedades literárias, como a Petalógica, o Clube Literário Fluminense e a Sociedade Filomática; desta última, segundo Lúcia Miguel Pereira (1949), é provável que ele pouco tenha participado.

Nessa primeira década de publicação, Machado lança nos jornais mais de cinquenta poesias, críticas teatrais, prosas de ficção, críticas literárias e ensaios diversos. Soma-se ainda a isso o trabalho como tipógrafo e como revisor de textos. Nesse período, já se percebe um homem que, ainda sem se sustentar adequadamente das letras, dedica-se a ela com persistência e, acima de tudo, prudência na relação com os seus pares. Aos 20 anos, em 1859, Machado está completamente imerso no mundo da imprensa: além de colaborar em diversos jornais, no *Espelho* é, segundo Raimundo Magalhães Júnior (1981), “o faz-tudo ou tudo-faz da redação” (p.124). Vale acrescentar que, no início daquele ano, precisamente nos dias 10 e 12 de janeiro, o autor publicou no *Correio Mercantil* a crônica “O jornal e o livro”, em que enaltece o suporte e o relaciona à democratização da leitura. Nada mais coerente: o reconhecimento do veículo por onde circulavam suas ideias e lhe tornavam popular pelas ruas do Rio de Janeiro.

Essa dedicação logo lhe rende frutos. A primeira década de contribuição nos jornais serviu para dilatar ainda mais o nome do autor entre os homens das belas-letras e torná-lo conhecido pelos leitores. A década seguinte, 1860, é precisamente um novo momento para o escritor. É a década de maior mudança para Machado. Em todos os campos: economicamente, profissionalmente e pessoalmente. Ao se comparar o final das duas décadas, 1859 e 1869, é nítida a ascensão do autor e do homem: o colaborador sem recursos que trabalhava como revisor de textos para se manter transforma-se em um

escritor de prestígio, casado, com livro publicado e começando a galgar uma reputação nacional.

No início de 1860, o autor foi contratado pelo *Diário do Rio de Janeiro*, graças ao convite de Quintino Bocaiúva, e, anos mais tarde, Machado recordava: “Nesse ano entrara eu para a imprensa”.<sup>2</sup> Segundo Pujol (1934), a tarefa do escritor, nesse periódico, ia para além de mero redator; Machado cuidava de todo o noticiário, do editorial e até mesmo do arranjo dos anúncios. Aos poucos, assumiu as crônicas diárias e passou a opinar sobre assuntos diversos do cotidiano do Rio. O menino que atravessava a balsa para embebedar-se das conversas literárias nas rodas de escritores e editores não existe mais. Machado é, nesse momento, um homem seguro das questões políticas de seu tempo. Em 18 de abril de 1862, por exemplo, ele escreve no *Jornal do Povo* uma carta aberta ao Bispo do Rio de Janeiro opondo-se às práticas religiosas da sexta-feira da paixão, em que afirma: “é grande o descrédito da religião, porque é grande o descrédito do clero” (ASSIS, 2008, p. 12).

Apesar de parecer que essas ideias poderiam torná-lo um homem da oposição, Machado sabiamente se esquivou de se opor ao sistema. Ao contrário, foi várias vezes ao paço imperial e participou de diversos eventos em que a família real comparecia, tendo sua presença sempre citada nos jornais. A admiração pela monarquia aliada às boas relações do autor resultou na sua condecoração por Dom Pedro II a cavaleiro da Ordem da Rosa, em 1867. Nesse mesmo ano, Machado foi designado para diretor-assistente do *Diário Oficial*. Segundo Massa (1971), Machado, nesse novo desafio, provavelmente “balanceava as diferentes seções, revia os textos oficiais, escolhia os artigos na imprensa nacional e na estrangeira que deveriam ser transcritos. [...] mantinha o equilíbrio das diferentes seções do jornal ou, mais exatamente, completava as colunas quando a matéria oficial era escassa” (p. 480).

Nesses anos, o nome de Machado divulgado em periódicos das demais províncias do país, sem se tratar da relação com o texto literário, geralmente se refere a alguma participação do autor em eventos sociais importantes. Aos poucos, as relações de amizade do jovem escritor passam a estreitar-se. Ao mesmo tempo em que Machado torna-se mais conhecido, algumas amizades solidificam-se.

2. Extraído do início do segundo parágrafo da crônica “O Velho Senado”, publicada originalmente na *Revista Brasileira*, em 1898.

Nas correspondências do autor, é possível perceber que algumas amizades mais antigas ainda se conservam. Salvador de Mendonça, amigo desde a época de Paula Brito, escreve sempre cartas carinhosas. Artur Napoleão, que acompanhou Carolina na sua vinda ao Brasil, convida Machado e a esposa para jantarem com a família dele e Artur Oliveira chama o casal para juntos irem ao teatro. A família Machado de Assis estava perfeitamente encaixada na sociedade carioca. Nessa década, já superadas as inimizades em decorrência do casamento de Carolina, Miguel de Novais, que se tornaria um dos grandes amigos e confidentes dos segredos editoriais de Machado, troca muitas cartas com o cunhado, todas em tom amabilíssimo.

Entre as amizades célebres está a de José de Alencar, segundo a equipe de Rouanet, “foi o mais respeitado interlocutor de Machado, quer estivessem na Garnier, quer andassem juntos no Passeio Público. [...] foi objeto de uma admiração incondicional por parte de Machado” (ASSIS, 2008, p. 314).

Quando o romancista cearense morreu, a triste notícia percorreu não apenas os jornais da capital brasileira, como os de outras províncias. O *Correio da Bahia*, em 20 de dezembro de 1877, dá ampla divulgação ao acontecimento ocorrido há apenas oito dias, em matéria copiada do *Jornal do Commercio* (RJ). Na notícia, Machado é citado entre os escritores presentes e destaca-se a conversa entre eles no cemitério São Francisco Xavier sobre a necessidade urgente de se constituir a Associação dos Homens de Letras. Em 16 de janeiro de 1878, *A Constituição*, em Belém do Pará, quase um mês após a morte do autor de *Iracema*, além de informar o trágico falecimento, acrescenta que os colaboradores da imprensa carioca, segundo a *Gazeta* (RJ), lembraram-se de oferecer uma coroa de flores ao finado. Na sequência, lista os nomes dos cavalheiros presentes e, novamente, está o nome de Machado.

É evidente que nem todas as províncias, na década de 1870, tinham conhecimento a respeito de aspectos da vida de Machado de Assis ou até mesmo da grandiosidade de sua já vasta produção literária. Apesar disso, as que mantinham maiores comunicações, provavelmente por meio dos jornais, com a cidade da Corte sabiam da importância do escritor para as letras nacionais. Não é errado supor que o autor tivesse conhecimento dessas notícias, principalmente ao se considerar que essa folha pernambucana não apenas circulava por diversas províncias, como também Recife era uma das principais

idades do país. Em 29 de outubro de 1866, por exemplo, em carta a Quintino Bocaiúva, Machado afirma que soube pelas folhas do Pará que o amigo havia feito boa viagem, o que revela a intensidade da circulação dos impressos entre as províncias brasileiras. Os navios a vapor e as estradas de ferro garantiam que as folhas avulsas percorressem as províncias, consolidando, pouco a pouco, o nome do escritor por todo o território nacional. Nas três primeiras décadas de sua produção literária, informações sobre sua vida começavam, paulatinamente, a figurar nos jornais publicados para além do eixo Rio-São Paulo. Nas décadas seguintes, o autor, finalmente, ganha projeção nacional: os leitores de todo o Brasil já se interessavam pelo homem Machado de Assis.

### **De 1880 a 1899: a vida de Machado estampada nos jornais brasileiros**

O início da década de 1880 não é muito feliz para o autor. Afasta-se do ministério, seu quinto romance, *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, publicado na *Revista Brasileira*, não é bem-recebido pelos leitores e os olhos exigem-lhe repouso. Em carta a Joaquim Nabuco, o escritor confessava que o trabalho extenuante, que teve em 1880 e 1881, como oficial de gabinete dos ministros Buarque de Macedo e Pedro Luís deixou-o sem forças, o que o leva ao pedido de demissão do cargo. As famosas *Memórias*, por mais que os amigos lhe rendessem elogios, causou polêmica pelo estilo original e bizarro. O cunhado, Miguel de Novais, escreve consolando o amigo: “Que importa que a maioria do público lhe não compreendesse o seu último livro? Há livros que são para todos e outros que são só para alguns” (ASSIS, 2009, p.23). Conforme nota divulgada na *Gazeta de Notícias* (RJ), em 4 de janeiro de 1879, o autor viajou para Nova Friburgo a fim de restabelecer-se; e no verão de 1882, Machado ausenta-se da Corte para ir descansar em Petrópolis. Apesar desse repouso, o jornal carioca *A Folha Nova*, logo no ano seguinte, precisamente em 11 de julho de 1883, notícia que o autor foi acometido de um ataque no Largo da Carioca.

Se, nas décadas anteriores, os acontecimentos da vida de Machado não figuraram expressivamente nas folhas do país, na década de 1880, as notícias se intensificaram. O restante do país se rende à notabilidade do autor. Em 25 de janeiro de 1883, o jornal *O Itajubá*, em

Minas Gerais, divulga a fundação da Biblioteca Machado de Assis, em Itajubá, constituída por João Dalle Afflalo, Dr. Cristiano Pereira Brasil, Frederico Schumann Sobrinho e Dr. Geraldino Campista. Cada um desses sócios cedeu os primeiros livros, totalizando, inicialmente, 150 volumes. Esses sócios eram os proprietários da biblioteca, que estaria disponível ao público a partir do início de fevereiro daquele ano.

Em 31 de janeiro de 1883, a *Gazeta de Notícias* (RJ) divulga a escolha do nome do escritor e, em 20 de fevereiro do mesmo ano, o jornal *O Farol*, de Juiz de Fora, também anuncia o lançamento da instituição de Itajubá. Nesse mesmo ano, João Dalle Afflalo, que assina como bibliotecário, escreve algumas cartas ao escritor agradecendo o recebimento da obra “Os Deuses de Casaca” e solicitando uma foto do autor. O *Almanaque sul-mineiro*, no ano de 1884, comenta a biblioteca:

Os inteligentes cidadãos João Dalle Afflalo, Dr. Cristiano Pereira Brasil, Frederico Schumann Sobrinho e Dr. Geraldino Campista fundaram, há um ano, uma biblioteca que tem o nome de Machado de Assis, como uma homenagem de apreço a este ilustre escritor brasileiro, que tem um admirador em cada amigo das letras pátrias. Essa biblioteca, confiada a guarda de João Dalle, já possui mais de 600 volumes. (*Almanaque sul-mineiro*, 1884, p. 440)

Em uma carta de 4 de junho de 1883, o bibliotecário, sempre muito cerimonioso, informa ao autor que a nova instituição já conta com 580 volumes. Merece destaque a construção “admirador em cada amigo das letras pátrias”, porque não só ressalta a importância do autor como o entroniza a um patamar nacional.

Sobre essa biblioteca, outras missivas são trocadas. O mineiro agradece a doação de livros do editor Garnier, a foto enviada por Machado e informa, em 11 de setembro de 1884, que a instituição foi doada ao município e, por isso, passou a chamar-se Biblioteca Municipal Machado de Assis tendo sido eleito como bibliotecário Sebastião Maggi Salomon. Em 18 de outubro de 1886, o novo bibliotecário escreve parabenizando Machado pela homenagem prestada ao escritor pelos vinte e dois anos de aniversário das *Crisólidas*.

Para essa comemoração, foi realizado um banquete no dia 6 de outubro de 1886 no Hotel Globo, em que tomaram parte vários homens ilustres da época: Raul Pompéia, Capistrano de Abreu, Filinto de Almeida, Olavo Bilac, Belisário de Sousa, que proferiu discurso de abertura, entre outros. A *Gazeta de Notícias*, *O País* e *A Semana*,

do Rio de Janeiro, divulgaram o evento. Nas províncias, o *Comercial*, folha de Paranaguá, no Paraná, noticia, em 23 de outubro de 1886, o banquete e o jornal *A Verdade*, de Itajubá, em Minas Gerais, também divulga o jantar, em 21 de outubro de 1886, na coluna “Gazetilha”:

Machado d’Assis - No dia 6 do vigente, no hotel do Globo (corte) os amigos, admiradores, discípulos e colegas deste ilustre literato, reuniram-se em um banquete comemorativo da data aniversária das Crisálidas.

Foi uma festa imponente em que tomaram parte muitos homens de letras e ciências, sobressaindo entre eles os jornalistas distintos da capital do Império.

Numerosos brindes foram dirigidos a Machado d’Assis, a quem também cumprimentamos com certo direito, pois temos a honra de recordar que possuímos nesta cidade uma biblioteca com o nome glorioso daquele que mereceu a consagração do chefe atual da literatura brasileira, fundada por alguns moços desta cidade – drs. Geraldino Campista e Christiano Brasil, auxiliados pelos srs. Frederico Schumann Sobrinho e João Dalle Afflalo. (*A Verdade*, Itajubá, 21 de out. 1886, p.1)

“Imponente” é um adjetivo que caracteriza com muita propriedade o acontecimento, marcado por solenidade e requinte, o que foi destacado em vários jornais da época. *A Semana* deu ampla cobertura ao evento; no dia 9 de outubro de 1886, trouxe na capa um retrato do autor e várias páginas detalhando o episódio. Há, nessas páginas d’*A Semana*, as descrições minuciosas sobre o menu, detalhes sobre os presentes entregues ao autor e as poesias declamadas na ocasião, tudo para esmiuçar a suntuosidade do evento. Segundo a equipe de Rouanet, Machado guardou esse jornal. Entre as correspondências do autor, há cartas de vários amigos felicitando pela homenagem: Lúcio de Mendonça, Raimundo Correia, Alberto de Oliveira, Rocha de Campinas, Joaquim de Melo, Sílvio Dinarte e Ciro de Azevedo. Esses dois últimos, além de parabenizarem o autor, lamentam não terem sido convidados para o jantar.

A realização do solene banquete, a presença dos principais intelectuais brasileiros, a repercussão nos jornais do país e as correspondências trocadas demonstram o quanto essa cerimônia representou um marco na trajetória de consagração do autor não apenas na cidade da corte, mas também nas demais províncias. Raimundo Magalhães Júnior (1981, p. 91) assinala que não era habitual comemorar a

data de vigésimo segundo aniversário de publicação de uma obra e que o “magro livrinho de 1864” não era merecedor de todo esse alvoroço, mas não era possível mais frear a admiração dos mais significativos escritores do país por Machado. Lúcia Miguel Pereira (1949) qualifica esse episódio como a aclamação definitiva do escritor e destaca as expressões usadas na coluna d’*A Semana*: “o Mestre das letras brasileiras”, “o primeiro de todos” e “o único”.

Outros jantares em que Machado comparece também têm projeção nacional. Em 30 de outubro de 1887, o *Jornal do Recife* divulga um jantar majestoso que a *Gazeta de Notícias* (RJ) ofereceu no dia 22 do mesmo mês a Ramalho Ortigão. Na matéria, extraída na íntegra da *Gazeta*, há uma ampla divulgação do jantar e, na lista dos ilustres amigos, consta o nome de Machado de Assis. De igual modo, em 20 de dezembro de 1887, novamente o *Jornal do Recife* noticia que, no dia 11 de dezembro, o ministro de Portugal na corte, Conselheiro Nogueira Soares, ofereceu um jantar ao Conselheiro Rodrigo Silva, ministro da agricultura. Machado de Assis e sua esposa estiveram entre os convidados notáveis.

Cabem aqui duas observações: se em menos de dois meses o escritor fluminense compareceu a dois eventos e prestígio dessa magnitude, seguramente ele foi menos reservado e tímido do que costumemente os biógrafos desenharam. Além disso, as duas matérias saídas na *Gazeta*, bem como a do banquete oferecido a Machado pelo aniversário das *Crisálidas*, reverberaram por diversas cidades do país ajudando a propagar o nome do autor no cenário nacional. Além dessas ressonâncias, ter o nome como título de uma biblioteca em Itajubá, no sul de Minas Gerais, já demonstra a penetração do autor no cenário nacional.

Cada vez mais, o autor passa a ser reconhecido como um grande vulto das letras pátrias. A proposta de se criar uma Associação dos Homens de Letras, lançada em 13 de dezembro de 1877, em razão da morte de Alencar, começa a se concretizar na nova década. O *Jornal do Commercio* (RJ) publica uma nota, em 13 de dezembro de 1880, sobre uma reunião organizada pelo Conselheiro Otaviano em uma das salas do Liceu de Artes e Ofício, exatamente um ano após a morte do autor de *Senhora*. Nesse encontro, Machado esteve presente como secretário e ficou deliberado que estava instaurada a instituição e, ainda, que a comissão iria organizar os estatutos. Esse texto foi

reproduzido n’*O Monitor*, jornal da Bahia, em 21 de dezembro daquele mesmo ano, e no *Diário de Belém*, do Pará, em 8 de janeiro de 1881.

Em 11 de dezembro de 1880, na *Gazetinha*, um grupo encabeçado por Artur Azevedo e Fontoura Xavier publicou texto opondo-se à Associação por acreditar que os membros da recém-inaugurada instituição, com exceção de Machado de Assis, não eram homens de letras: “Quais são os outros homens de letras, mas exclusivamente de letras que lá estão, a não ser o Sr. Machado de Assis?” (*GAZETINHA, RIO DE JANEIRO, 11 DE DEZ. 1880, p. 1*).

O *Jornal do Recife*, em 19 de outubro de 1883, informa sobre uma nova reunião realizada no dia 10 do mês em curso, em que a Associação de 1880 decidiu sua diretoria. Entre nomes como Rui Barbosa, Franklim Távora e Silvio Romero, Machado consta como membro do conselho deliberativo. Raimundo Magalhães Júnior (1981, p. 356) informa que a instituição foi de pouca duração, mas os leitores brasileiros estavam longe de ver o nome do autor distanciar-se das sociedades literárias.

No dia 12 de fevereiro de 1887, reuniram-se no Club Tiradentes alguns homens de letras, jornalistas e artistas com o intuito de fundar o Grêmio de Letras e Artes, agrupando nomes como Machado de Assis, Olavo Bilac, Arthur Azevedo, Valentim Magalhães e Alberto de Oliveira. Essa notícia foi divulgada n’*A Federação*, de Porto Alegre, em 25 de fevereiro de 1887, e n’*O Cearense*, de Fortaleza, em 5 de março de 1887. *O Farol*, jornal mineiro, em 20 de fevereiro desse mesmo ano, lança a seguinte nota:

O eterníssimo projeto da criação de uma sociedade de homens de letras parece que vai passar a ser uma realidade.

Machado de Assis, o inspirado poeta, e distinto publicista, acha-se à frente da nova associação, que já conta em seu seio alguns literatos de boa têmpera.

Avante! Avante! Avante! (*O Farol*, Juiz de Fora, 5 de mar.1887, p. 1)

Pela data e por citar Machado à frente da associação, é provável que a nota se refira ao surgimento do Grêmio, assim como a notícia que repercutiu nas folhas do nordeste e do sul. A proposta da instituição era divulgada nas folhas: “congregar semanalmente os seus associados para leitura de peças e palestra instrutiva e [...] também auxiliar os escritores nacionais, que não tenham recursos para a publicação

dos seus trabalhos” (O *CEARENSE*, FORTALEZA, 05 DE MAR. 1887, p.1). Machado de Assis foi eleito presidente, mas, conforme carta enviada em 27 de março do mesmo ano a Rodrigo Otávio, não pôde assumir a função, pois foi reeleito membro da diretoria do Club Beethoven e, pelo estatuto, não poderia ser empossado em outra instituição semelhante. Infelizmente, contrariando as esperanças do jornal mineiro, a associação de 1887 foi desfeita em outubro do mesmo ano. Apesar de Machado não ter sido investido na diretoria do grêmio, as notícias relacionando o autor a essas sociedades literárias percorreram, por meio dos jornais, as cidades do norte ao sul do país.

Outras notícias sobre o autor são divulgadas nas folhas de outros estados, também relacionadas às atividades literárias. Em 15 de novembro de 1885, o jornal *O Domingo*, de São João Del-Rei, em Minas Gerais, noticiou um concurso de poesia realizado pelo jornal *A Semana* (RJ). No pleito, o tema da poesia devia versar sobre Victor Hugo. Quarenta e cinco poetas se inscreveram e o júri era composto por Adelina Lopes Vieira, Machado de Assis, Lúcio de Mendonça e Afonso Celso Júnior. Também *A Província do Espírito Santo*, de Vitória, em 11 de novembro de 1888, divulgou o resultado de um concurso de tradução de poesia promovido pelo jornal carioca *Novidades*. Foram juízes Machado de Assis, Luiz Murat e Arthur Azevedo e o vencedor foi o filho de José de Alencar, Mário de Alencar, com quem Machado de Assis, nos anos posteriores, manteria uma grande amizade, intensificada após a morte de Carolina. A nota reproduzida na folha espírito-santense assinalava que o vitorioso era ainda uma criança com 17 anos, cursando o sétimo ano do Colégio Pedro II e com destacado brilhantismo.

Além das atividades literárias, o nome de Machado foi divulgado também em virtude de seu trabalho no Conservatório. Antonio Ferreira Viana, presidente do Club Beethoven, convidou, em 1886, Machado de Assis – à época, bibliotecário do clube – a assumir como censor do conservatório e, por isso, foi publicado um decreto assinado pelo imperador instituindo o autor como Vogal do Conservatório Dramático. O escritor já tinha composto a ilustre organização nas décadas de 1860 e 1870 e sua nomeação, nessa nova década, foi noticiada em vários jornais. *A Verdade*, de Itajubá, em Minas Gerais, em 2 de dezembro de 1886 e, nessa mesma data, *A Província do Espírito Santo*, de Vitória, divulgaram a nomeação. Quatro dias depois, a *Pacotilha*, no Maranhão, também publica uma matéria sobre esse mesmo assunto.

No início de 1889, foi lançado um decreto nomeando Machado a Diretor de Comércio da Secretaria de Agricultura, Comércio e Obras Públicas. O jornal carioca *Diário do Comércio*, em 2 de abril de 1889, divulgou a notícia. Com o pagamento anual de oito contos de réis, o autor, aos cinquenta anos, alcança uma tranquilidade financeira, assegurada, também, pelos contratos da venda de seus livros.

No entanto, a passagem da monarquia para a república, em novembro de 1889, principalmente com o banimento do imperador, certamente, abateu os ânimos do escritor, tão favorável à monarquia. Miguel de Novais escreve, em 27 de dezembro de 1889, de Lisboa, uma longa carta a Machado mostrando-se surpreso com as mudanças enérgicas do advento da República e informando sobre a recepção, em Portugal, dada ao imperador deposto.

No início da década seguinte, Machado faz uma viagem a Minas, noticiada n’*O Farol*, de Juiz de Fora, em 19 de janeiro de 1890:

Machado de Assis – Vindo da capital federal, chegou ontem, pelo expresso, à nossa cidade este aplaudido homem de letras, que aqui demorou-se apenas algumas horas, seguindo à tarde para Benfica, em companhia do comendador A. Martins Marinhos, um dos dignos diretores da companhia Pastoral Mineira.

Apresentamos ao distinto literato as nossas saudações (*O Farol*, Juiz de Fora, 19 de jan.1890, p. 1)

A convite do comendador Antonio Martins Marinhos e de Ernesto Cibrão, diretores da Companhia Pastoral Mineira, um grupo de amigos<sup>3</sup> deslocou-se a Minas para uma visita às fazendas. Transportando-se por trens e carruagens, estiveram em Juiz de Fora, Sítio e Barbacena. Na nota do periódico mineiro, é notório o quanto o autor, aos cinquenta anos, já era bem-conceituado pelos leitores, destacando-se do restante da comitiva.

É bem verdade que muitas informações saídas nos jornais dos estados foram reproduzidas das notícias publicadas nas folhas cariocas. Esse trânsito dos impressos era bastante intenso. Diversos periódicos mantinham colunas fixas para divulgar as matérias retiradas

- Francisca de Basto Cordeiro, que mais tarde viria a escrever o artigo “Machado de Assis que eu vi”, republicado e ampliado com o título “Machado de Assis na intimidade”, acompanhou a viagem e escreveu memórias detalhadas sobre Machado de Assis durante o percurso pelas cidades.

de jornais estrangeiros ou de gazetas de outras cidades brasileiras. A *Gazeta de Notícias* (RJ), na década de 1890, circulava em diversas cidades. Magalhães de Azeredo, por exemplo, escreve de Juiz de Fora, em 24 de junho de 1894, a Machado e diz estar acompanhando as crônicas d'A *Semana* saídas na *Gazeta*. Essa movimentação foi responsável pelas notas sobre Machado atingirem leitores de todo o Brasil.

A *Ordem*, de Ouro Preto, em 19 de dezembro de 1891, reproduz o discurso de Machado, por ocasião do assentamento da pedra fundamental do monumento a Alencar, lido no dia 12 de dezembro e publicado no dia 13, na *Gazeta* (RJ). A transcrição dessa notícia, seguramente, ajuda a compor a notabilidade do autor nos estados. Tornar-se celebridade garantiu ao autor uma maior rentabilidade pela publicação de seus escritos. A *República*, de Natal, em 16 de maio de 1890, e a *Gazeta de Natal*, logo no outro dia, divulgaram a seguinte nota extraída da *Gazeta de Notícias*, do Rio:

Já vale alguma coisa o trabalho literário, no Brasil. Machado de Assis, o mestre, recebe por cada conto literário, que dá aos jornais, 50\$. Os jornais de certa ordem paga habitualmente de 25\$ a 35\$ por crônica ou conto, mediante a única exigência de que sejam bons. Não é também tão ingrata como dizem esta vida obscura da cozinha jornalística, do anonimato de notícias e de crônicas, da exposição de assuntos diários em artigos ou em sessões humorísticas. Já se contam para serviços ordenados de 500\$ até 250\$, o que não é uma fortuna, mas é um bom achego. E se qualquer pessoa tivesse de fazer referência, não já aos proprietários de jornais, mas a diretores políticos, financeiros ou literários, encontraria vencimentos de doze a vinte contos de réis anuais. Em S. Paulo, Filinto de Almeida dirige a parte literária do Estado de S. Paulo com vencimentos que o põem a cabo de necessidades. O mesmo jornal remunera o seu diretor político com 600\$000 rs mensais e paga a diferentes literatos 25\$000 rs por artigo. (*A República*, Natal, 16 de mai.1890, p. 1)

Por mais que a importância paga pelos escritos não seja tão vantajosa para homens das belas-letas, Machado de Assis recebe um valor superior em relação aos seus pares, certamente, em virtude de sua notoriedade. Apesar de, no caso do escritor carioca, não se tratar, precisamente, de um grande lucro, a relação fama e fortuna serve de mote para a historinha engraçada saída na última página do jornal *Gutenberg*, de Maceió, em 20 de dezembro de 1896:

No escritório do Gutenberg diante do retrato de Machado de Assis, entra dois visitantes:

- É este o retrato de Machado de Assis, o grande cômico do Rio!
- Qual cômico! Ele é um grande maestro, talvez superior ao finado Carlos Gomes
- O nosso II Job muito sério:
- Nem cômico, nem maestro, banqueiro é o que ele é, senhores. (*Gutenberg*, Maceió, 20 de dez. 1896, p.1)

A reputação de primoroso escritor se expandia por todo o país e, na mesma proporção, a participação de Machado em eventos se avolumava. O *Jornal do Recife*, em 1º de outubro de 1895, divulgava:

Muitos literatos sob a presidência do Sr. Machado de Assis, servindo de secretário o Sr. Aluísio de Azevedo, resolveram reabrir no dia 6 do mês próximo uma matiné artística com o concurso de artistas, músicos e de uma conferência literária pelo sr. Dr. Fausto Cardoso.

A festa se realizará no Cassino Fluminense e para esse fim foram nomeadas duas comissões, uma para a assinatura dos convites e outra para organização do programa e mais trabalhos concernentes a dar ao ato o caráter majestoso.

A segunda conferência que se realizará no primeiro domingo de novembro será feita pelo Sr. Coelho Neto. (*Jornal do Recife*, Recife, 1º de out. 1895, p.1)

Não há certeza que esse evento tenha, de fato, ocorrido, pois nem os biógrafos e nem as correspondências do autor aludem a ele. Nesse final de 1895, o único acontecimento mencionado pelos estudiosos é uma conferência proferida por Coelho Neto, no Pedagogium, intitulada “Machado de Assis e sua obra”, no dia 29 de dezembro do mesmo ano.

Acrescentam-se as correspondências às muitas ocupações de Machado de Assis. O período de 1890 a 1900 é o que mais contém correspondências do autor. A equipe de Rouanet assinala que são “292 missivas, entre cartas, bilhetes e cartões, quantidade que supera a de toda a correspondência publicada nos dois tomos anteriores, (1860-1869 e 1870 -1889), abrangendo 291 documentos” (ASSIS, 2011, p.7).

A partir de 1896, a instauração da Academia Brasileira de Letras foi o assunto mais recorrente nas cartas de Machado. A associação

surgiu por iniciativa de Lúcio de Mendonça, inspirado na Academia Francesa e a partir das reuniões e jantares realizados pela *Revista Brasileira*, de José Veríssimo. Nesses encontros, os principais homens de letras se reuniam e aos poucos a nova sociedade literária passaria a se formar. Certamente por ser constituída de nomes ilustres do país, a notícia da primeira reunião, publicada originalmente na *Gazeta de Notícias* (RJ), no dia 15 de dezembro de 1896, foi multiplicada em vários jornais brasileiros. O texto trata da primeira reunião preparatória para a fundação e saiu na *Gazeta* no dia 16 de dezembro de 1896, um dia após o encontro. O *Minas Gerais*, em 18 de dezembro de 1896, transcreve a nota. No ano seguinte, em 5 de janeiro, a *Folha do Norte*, do Pará, e a *Pacotilha*, do Maranhão, também reproduziram a notícia:

Reunidos no dia 15, do corrente, às 3 horas da tarde, no escritório da Revista Brasileira, os srs. Artur Azevedo, Filinto de Almeida, Guimarães Passos, Inglês de Sousa, Joaquim Nabuco, José do Patrocínio, José Veríssimo, Lúcio de Mendonça, Machado de Assis, Medeiros e Albuquerque, Olavo Bilac, Pedro Rabelo, Rodrigo Otávio, Silva Ramos, Valentim Magalhães e Visconde de Taunay, para a fundação da Academia de Letras, aclamaram presidente da reunião o sr. Machado de Assis. Este convidou para secretários os srs. Rodrigo Otávio e Pedro Rabelo.

A assembleia tomou depois as seguintes deliberações:

1ª Declarar limitado o número dos membros da Academia, adia-da, porém, a fixação do número mais conveniente.

2ª Considerar membros do instituto todos os que, tendo sido convidados, compareceram à reunião de ontem, e hajam feito ou fizerem, até a próxima reunião, a declaração expressa de aderir à ideia da fundação da Academia.

3ª Nomear em comissão, para elaborar o projeto de estatutos, os srs. Inglês de Sousa, José Veríssimo e Joaquim Nabuco.

A próxima reunião será no sábado, às 3 horas, no escritório da Revista Brasileira. (*Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 15 de dez. 1896, p. 1)

No entanto, a *Folha do Norte*, ao transcrever a notícia do jornal carioca, inicia o texto com a seguinte introdução: “ontem deu-se a primeira reunião tendente a fundar-se a Academia de Letras no Brasil” (p.1). Pela data da publicação da folha paraense, os leitores compreenderam que o evento ocorreu em 4 de janeiro de 1897, quase um mês depois da verdadeira data. Ao contrário das outras associações,

essa foi tomada com maior importância, o que se percebe pelas cartas de Rui Barbosa e Valentim Magalhães, informando a Machado que não poderiam participar da segunda reunião, que ocorreu no dia 23 de dezembro.

O *Diário do Maranhão*, em 21 de dezembro de 1896, divulgou essa primeira reunião, mas assinala a seus leitores que a iniciativa foi do Dr. Alberto Torres, ministro do interior, provavelmente por ele ter se envolvido na tentativa de tornar a instituição vinculada oficialmente ao Estado. Também o *Comércio do Espírito Santo*, em 1896, informou que, com o intuito de

melhorar as condições literárias do Brasil, dando-lhe um estímulo da importância da Academie Française informaram ao Jornal do Brasil do Rio que será criada na Capital Federal, oficialmente, uma Academia de Letras ou Academia Brasileira com fins idênticos ou similares aos da instituição dos 40 da França. (*Comércio do Espírito Santo*, Vitória, 24 de nov. 1896, p. 4)

Em janeiro do ano seguinte, muitos jornais deram ampla atenção às reuniões da Academia. No dia 4, os integrantes se reuniram para discutir e aprovar o estatuto e eleger a diretoria. Foram eleitos Machado de Assis como presidente, Joaquim Nabuco como secretário e Inglês de Sousa como tesoureiro. Cinco membros foram nomeados para organizar o regimento interno: Lúcio de Mendonça, Escragnonle Taunay, Olavo Bilac, Pedro Rabelo e Rodrigo Otávio. Essa notícia foi divulgada no *Jornal do Recife* e no *Minas Gerais*, no dia 7, em ambas as folhas. No dia 24, outra matéria foi publicada na folha mineira: a de que o regimento estava aprovado e nova comissão havia sido formada para escolher a insígnia que os membros iriam adotar.

Em 28 de janeiro, na sétima reunião, os escritores que já integravam a Academia se encontraram e, por iniciativa de Olavo Bilac, foram aclamados os 30 nomes que fizeram parte das outras reuniões. Em seguida, os fundadores elegeram mais 10 integrantes, constituindo os 40 membros da Academia<sup>4</sup>, mesma quantidade da associação

4. Afonso Celso, Alberto de Oliveira, Alcindo Guanabara, Aluísio Azevedo, Arape Júnior, Artur Azevedo, barão do Loreto, Carlos de Laet, Clovis Beviláqua, Coelho Neto, Domício da Gama, Eduardo Prado, Filinto de Almeida, Garcia Redondo, Graça Aranha, Guimarães Passos, Inglês de Sousa, Joaquim Nabuco, José do Patrocínio, José Veríssimo, Lúcio de Mendonça, Luiz Guimarães,

francesa. Alguns nomes não obtiveram maioria dos votos, como Figueiredo Coimbra, barão do Rio Branco, Assis Brasil, Fontoura Xavier, Constâncio Alves, Augusto de Lima, Domingos Olímpio e Barão de Paranapiacaba. Essa notícia foi veiculada nas folhas *Minas Gerais*, em 31 de janeiro, e *A República*, de Fortaleza, em 18 de fevereiro de 1897.

A lista dos acadêmicos também teve bastante repercussão nas folhas dos outros estados. A *Folha do Norte*, no Pará, divulgou-a em 19 de fevereiro, *Minas Gerais* em 3 de fevereiro, *República*, de Florianópolis, em 7 de fevereiro, e o *Diário do Paraná*, em 11 de fevereiro. Em 24 de setembro de 1899, anos depois, *A Idea*, de Florianópolis, comenta a fundação da Academia, cita as propostas da instituição e a lista dos membros. Do norte ao sul do país, o nome de Machado era divulgado como presidente da importante instituição e, desse modo, se eternizava juntamente com a Academia.

Coelho Neto, um dos imortais, era colaborador da *Folha do Norte* e, em 28 de fevereiro de 1897, publicou um texto em que critica a falta de patrocínio do governo e lembrou que todos os seus confrades aguardavam um decreto governamental com essa finalidade, mas nunca saiu e, por isso, o escritor ressaltou que a Academia nasceu de iniciativa particular. No longo desabafo, aludiu também sobre um episódio de uma reunião da associação em que o secretário, Joaquim Nabuco, foi contra os cargos serem perpétuos, porque, se a Academia morresse, a função ainda permaneceria mesmo sem ter ninguém ocupando. Na sequência, destacou as funções da associação: conferências literárias, cultivo da língua, construção do anuário bibliográfico e a fiscalização da instrução pública. Ao concluir, Coelho Neto ressaltou uma outra função menos ilustre:

Enfim a Academia vem congraçar os homens de letras que andam sempre às turras, trocando doestos, vertendo bñlis em folhetins descabelados, procurando cantos absconsos para duelos que, felizmente, nunca se realizam.

Luiz Murat, Machado de Assis, Magalhães de Azeredo, Medeiros e Albuquerque, Olavo Bilac, Oliveira Lima, Pedro Rabello, Pereira da Silva, Raimundo Correa, Rodrigo Otávio, Rui Barbosa, Salvador de Mendonça, Silva Ramos, Silvio Romero, Teixeira de Melo, Urbano Duarte, Valentim Magalhães e Visconde de Taunay são os 40 membros da Academia. Nem todos moravam no Brasil e, sobre isso, Machado se ressentiu em algumas cartas.

Haverá paz ao menos e boa amizade e a gente poderá estender a mão a um confrade sem receio de receber nela uma bordoadada. Ah! A grande concórdia literária! Se a Academia conseguir reunir os homens de letras, prestará um alto e inolvidável serviço à Pátria. (*Folha do Norte*, Belém, 28 de fev,1897, p. 1)

Essa mesma matéria foi reproduzida no *Jornal do Recife* em 21 de março do mesmo ano com o esclarecimento: “O ilustre literato Coelho Neto, que é um dos colaboradores do querido e inteligentemente arranjado jornal paraense – *Folha do Norte* –, escreveu ultimamente a aquele importante órgão da opinião do Pará as seguintes linhas que passamos a transcrever” (p. 2). O trânsito entre os impressos, desse modo, não se restringia ao movimento da capital para os outros estados. Nas páginas dos jornais, há avisos de entradas e saídas de navios se dirigindo aos mais diversos estados e, graças a esse fluxo intenso, produzia-se uma rede de circulação das informações por meio dos jornais.

Somente em 20 de julho de 1897, ocorreu a primeira sessão solene da Academia em uma das salas do Pedagogium, na presença de 17 membros da instituição. Machado escreveu uma carta a Magalhães de Azeredo, no dia seguinte, em que detalha o acontecimento:

A sessão inaugural constou de quatro palavras minhas abrindo a sessão, do relatório dos trabalhos preliminares, redigido pelo Rodrigo Octavio, e de um discurso do Joaquim Nabuco. Ambos estes houveram-se como era de esperar dos seus talentos. No discurso do Nabuco há muitas ideias; posso divergir de um ou outro conceito, mas a peça literária é primorosa. A sessão pouco mais durou de uma hora. (ASSIS, 2009, p. 306)

Por mais que, nas palavras de Machado, a sessão se tratasse de uma reunião sem muito esplendor, nas folhas, a notícia circulou marcada por formalidades. Ao abordar o discurso de Joaquim Nabuco, por exemplo, o *Minas Gerais* assim especifica: “notável oração em que salientando a alta significação da instituição cujos trabalhos se vão iniciar, indicou em frases eloquentes os traços gerais do roteiro que a Academia deve seguir” (1897, p.3). Na sequência, a nota informa que as reuniões passariam a ser semanais.

Nesse período, final de 1897 e início de 1898, Machado enfrentou alguns infortúnios. Seus problemas de saúde agravavam-se. O jornal *O País*, de 10 de março de 1896, anunciou que o autor teve uma

síncope ao chegar à livraria Garnier, revelando que a enfermidade já se acentuava e, em suas cartas, as referências à doença se tornam mais constantes, principalmente nas escritas para Magalhães de Azeredo. Em carta de 25 de dezembro de 1898, por exemplo, o escritor confessa ao amigo que teve de interromper uma carta em virtude da moléstia.

Outra infelicidade foi a crítica destilada por Silvio Romero. No final de novembro de 1897, saiu o livro *Machado de Assis: estudo comparativo de literatura brasileira* em que Romero compara a obra do escritor fluminense à de Tobias Barreto. Por não ver o nacionalismo presente nos textos machadianos, o crítico julga a obra do autor como artificial, inadequada à nossa psicologia étnica nacional, e, por isso, inferior à de Tobias Barreto.

Não menos pesaroso para o autor foi o falecimento de Luís Guimarães Júnior, em 19 de maio de 1898, um dos seus amigos mais antigos e com quem Machado trocou longas correspondências. Acrescenta-se a essa coleção de aborrecimentos o afastamento de Machado, em 3 de janeiro de 1898, de seu emprego público por meio de um decreto do ministro Sebastião Eurico Gonçalves de Lacerda. No dia 10 de janeiro, Machado escreve para Magalhães de Azeredo lamentando-se desse fato e do livro de Romero. A nova organização da secretaria tornou necessário um técnico para assumir a função que o autor ocupava e, por isso, ele foi considerado adido, como ele mesmo esclarece na já mencionada carta: “segundo o ministro, farei os trabalhos que ele me der, mas é preciso que os haja; sem isso, terei os proventos do cargo sem os ônus” (ASSIS, 2011, p 340).

No entanto, em menos de um ano, precisamente em 16 de novembro de 1898, o ministro da Indústria, Viação e Obras Públicas, Severino Vieira, nomeou Machado seu secretário, o que deixaria o escritor bastante ocupado, como se queixou para Azeredo em carta enviada em 25 de dezembro do mesmo ano. Em 18 de novembro de 1902, o então ministro de Aviação e Obras Públicas, Lauro Muller, reintegra o autor, nomeando-o Diretor Geral de Contabilidade, cargo que ocupou por seis anos, até seus últimos dias de vida. No final da década de 1890, há complicações no emprego de Machado, críticas a sua obra literária, crises da doença que se agravava, perda de amigos queridos e preocupação com a Academia que estava se instalando, principalmente em virtude da ausência de um prédio próprio. Nos anos finais da vida de Machado, surgem dissabores bem mais graves e, ao

mesmo tempo, a consagração do autor passa a repercutir para além do território nacional.

## Referências

- A CONSTITUIÇÃO, Belém (PA): 1874-1886.
- A FEDERAÇÃO, Porto Alegre (RS): 1884-1937.
- A FOLHA NOVA, Rio de Janeiro (RJ): 1882-1885.
- A IDEIA, Florianópolis (SC): 1891-1899.
- A ORDEM, Ouro Preto (MG): 1889 -1892.
- A PROVÍNCIA DO ESPÍRITO SANTO, Vitória (ES): 1882-1889.
- A REPÚBLICA, Fortaleza (CE): 1892-1897.
- A REPÚBLICA, Natal (RN): 1890-1907.
- A SEMANA VOL 1, Rio de Janeiro (RJ): 1885-1895.
- A VERDADE, Cidade de Itajubá (MG): 1886-1896.
- ALMANAQUE SUL MINEIRO, Minas Gerais (MG): 1874-1884.
- ASSIS, Machado de. *Correspondência de Machado de Assis*. Tomo I – 1860-1869. Org. Sergio Paulo Rouanet, Irene Moutinho e Sílvia Eleutério. Rio de Janeiro: ABL, 2008.
- ASSIS, Machado de. *Correspondência de Machado de Assis*. Tomo II – 1870-1889. Org. Sergio Paulo Rouanet, Irene Moutinho e Sílvia Eleutério. Rio de Janeiro: ABL, 2009.
- ASSIS, Machado de. *Correspondência de Machado de Assis*. Tomo III – 1890-1900. Org. Sergio Paulo Rouanet, Irene Moutinho e Sílvia Eleutério. Rio de Janeiro: ABL, 2011.
- COMERCIAL, Paranaguá (PR): 1886-1888.
- COMÉRCIO DO ESPÍRITO SANTO, Vitória (ES): 1892-1910.
- CORREIO DA BAHIA, Bahia (BA): 1871-1878.
- DIÁRIO DE BELÉM, Belém (PA): 1868-1889.
- DIÁRIO DO MARANHÃO, Maranhão (MA): 1855-1911.
- DIÁRIO DO PARANÁ, Curitiba (PR): 1897.
- FOLHA DO NORTE, Belém (PA): 1896-1903.
- GAZETA DE NOTÍCIAS, Rio de Janeiro (RJ): 1875-1956.
- GUTENBERG, Maceió (AL): 1881-1911.
- JORNAL DO COMÉRCIO, Rio de Janeiro (RJ): 1824-2016.
- JORNAL DO RECIFE, Recife (PE): 1858-1938.
- MAGALHÃES JÚNIOR, Raimundo. *Vida e Obra de Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: INL, 1981, 4 vols.

- MASSA, Jean Michel. *A juventude de Machado de Assis* (1839-1870). Ensaio de Biografia Intelectual. Trad. Marco Aurélio de Moura Matos. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971.
- MINAS GERAIS, Ouro Preto (MG): 1892-1900.
- O CEARENSE, Ceará (CE): 1846-1891.
- O DOMINGO, São João Del-Rei (MG): 1885-1886.
- O FAROL, Juiz de Fora (MG): 1876-1933.
- O ITAJUBÁ, Cidade de Itajubá (MG):1873-1889.
- O MONITOR, Bahia (BA): 1876-1881.
- O PAÍS, Rio de Janeiro (RJ): 1884-1889.
- PACOTILHA, Maranhão (MA): 1880-1909.
- PEREIRA, Lúcia Miguel. *Machado de Assis* (Estudo crítico e biográfico). 4 ed. São Paulo: José Olímpio, 1949.
- PUJOL, Alfredo. *Machado de Assis*. 2ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1934.
- REPÚBLICA, Florianópolis (SC): 1889-1937.

Maria da Glória Bordini (UFRGS/CNPq)<sup>1</sup>

### **O indianismo em Alencar e Machado**

Entre os autores brasileiros do Romantismo, depois de Gonçalves Dias, José de Alencar (1829-1877) tornara-se o escritor maior da corrente, além de cultivar com mestria o romance urbano e o rural. Em pleno Império, reivindicações de autonomia política se multiplicavam, abalando as bases do reinado de D. Pedro II, tanto no sentido da abolição da escravatura – que não interessava à elite rural – quanto no do republicanismo, instigado pela burguesia comercial. José de Alencar, nesse contexto, conquistava uma larga fatia de público entre os leitores brasileiros, com romances em que a aventura e os amores apaixonados se impunham à força de descrições esplêndidas da natureza nativa e da narração de feitos que exaltavam o caráter brasileiro a partir de seus tipos.

Seus romances indianistas, como *O guarani* (1857), *Iracema* (1865) e *Ubirajara* (1874), exemplificam sua evolução rumo a um gradativo realismo. O primeiro apresenta um indígena branqueado, idealizado, o segundo a miscigenação e a morte, o terceiro um herói bem mais indígena, para cuja construção ele estudou *in loco* as tribos da Guanabara. Dele diz Alfredo Bosi (2010) que: “a concepção que Alencar tem do processo colonizador impede que os valores atribuídos romanticamente ao nosso índio – o heroísmo, a beleza, a naturalidade – brilhem em si e para si; eles se constelam em torno de um ímã, o conquistador, dotado de um poder infuso de atraí-los e incorporá-los”. (p.181).

Também Bosi adverte que essa atitude diverge da posição do grande cantor romântico do indígena, Gonçalves Dias (1823-1864). Na poesia de tom épico dos *Primeiros cantos* (1846), o crítico percebe que já “lateja a consciência do destino atroz que aguardava as tribos tupis quando se pôs em marcha a conquista europeia” (2010, p.184). E vê

1. Maria da Glória Bordini é Doutor em Letras pela PUCRS e Docente aposentada da UFRGS, onde atua no Programa de Pós-Graduação em Letras. Suas especialidades são Teoria da Literatura, Lírica e Poesia Luso-Brasileira. É uma das editoras da revista binacional *Brasil/Brazil*, coeditada entre a UFRGS e a Brown.

no contexto político dos dois a explicação: Gonçalves Dias vivera “as tensões antilusitanas”, desde a Independência à Balaiada, Alencar, o período da maioridade de D. Pedro II, com suas regências, até que os partidos Conservador e o Liberal se entendessem nos anos 1850. Gonçalves Dias anunciara a extinção dos nativos, Alencar o seu sacrifício em favor do surgimento de uma nova nação.

A seu turno, Machado de Assis (1839-1908), coetâneo de Alencar com uma diferença de dez anos, viveu as mesmas circunstâncias deste. Foi um tempo de instabilidades, de mudança de regime político, do monárquico ao republicano – sem que o poder saísse das mãos da elite latifundiária – de empenho de ascensão social da burguesia urbana, de intensa discussão na imprensa. Sua literatura, porém, não seguiu o rumo idealizador de Alencar, de quem era amigo, mas também rival.

Iniciando sua carreira pelo teatro de comédia, com *Descantos* (1861) – fora crítico teatral – começa a publicar contos no *Jornal das Famílias* (1863). A poesia vem em *Crisálidas* (1864), depois em *Falenas* (1870), ambos com muitos traços românticos. Saem seus *Contos fluminenses* (1870) e seus primeiros romances, *Ressurreição* (1872) e *A mão e a luva* (1874), estes também em estilo romântico. Volta à poesia em *Americanas* (1875), em que incursiona por um indianismo não tão romântico, porque mais rude, para continuar com mais dois romances menos românticos, *Helena* (1876) e *Iaiá Garcia* (1878). A essa altura, toma conhecimento de *O primo Basílio* (1878), de Eça de Queiroz, que critica. E muda de rumo, publicando seus dois inovadores romances *Memórias póstumas de Brás Cubas* (1880) e *Quincas Borba* (1891). Só depois de *D. Casmurro* (1899), epítome do realismo, e de vários livros de contos, volta à poesia, reunindo os três livros anteriores, que revisa, e adiciona um novo, *Ocidentais* (1901).<sup>2</sup>

Por essa enumeração rápida e incompleta, pode-se perceber que Machado praticou todos os gêneros, o narrativo, o lírico e o dramático, porém despreendeu-se aos poucos da força dominante do Romantismo, ingressando, na poesia, por um terreno ainda instável, o do Parnasianismo, e encontrando terra firme na prosa realista. Nesse sentido, libertou-se da sombra de Alencar, com algumas armas deste: a presença nos jornais e revistas, a ocupação de cargos no governo, o convívio com o mundo letrado nas Arcádias e Academia, de que

2. Cf. ASSIS, Machado de. *Cronologia*.

foi um dos fundadores. Mas, nesse embate, foi socorrido por outras, de cunho pessoal: de ascendência humilde, tinha os pés firmemente fincados no chão, os olhos fixados no real e não no ideal, e um ceticismo saudável.

### **A história das *Americanas***

*Americanas* foi publicado em 1875, cinco anos depois de *Falenas*. Em sua edição de *Poesias completas*, em 1901, apesar de rejeitar muitos poemas das suas duas primeiras obras poéticas, Machado incluiu todos os textos dessa terceira, salvo “Cantiga do rosto branco”, uma adaptação da versão francesa de Chateaubriand de uma lenda da tribo Muskogee, em sua *Voyage em Amérique*.<sup>3</sup>

Dois anos antes, Machado de Assis escrevera sua “Notícia da atual literatura brasileira – Instinto de Nacionalidade” (1873, p. 801-809), em que, além de avaliar a situação das letras brasileiras, faz a defesa dos escritores que não retratam temas ou paisagens brasileiras, como desejavam os adeptos da independência literária, embora não reprovasse a tese romântica da valorização do nacional e da representação das raízes indígenas. O que o desagradava nos seus contemporâneos era o gosto pelo exótico e a superficialidade.

As *Americanas* dialogam com a poesia indianista antecedente – com enfoque ideológico aparentado ao de Gonçalves Dias – e com os relatos dos viajantes estrangeiros sobre a mitologia dos povos nativos no início da colonização. É certo que Machado de Assis acolhe certas lendas e costumes, usa termos tupis, adota uma dicção à brasileira, como Gonçalves Dias, mas também procura oferecer uma visão não paradisíaca das terras nacionais e dos primeiros povos.

### **As *Americanas* e seus heróis abatidos**

Manuel Bandeira (1973), ao comentar as *Americanas*, diz serem “um eco tardio do Indianismo” (p.13), em que “Machado nada acrescentou nem nada alterou na maneira de idealizar o aborígene”. Há nessa

3. Em 1901, Chateaubriand, de quem Machado herdara o indianismo, já não estava na moda. Talvez por isso tenha suprimido a tradução das *Poesias Completas*.

avaliação taxativa certo mal-estar ante a poesia menos lírica e mais épica. Os poemas de *Americanas* são narrativo-descritivos, longos, com poucas passagens líricas. Não rivalizam com o andamento *cantabile* e os arroubos emocionados dos heróis de Gonçalves Dias, porém não se pode afirmar que sejam menos poéticos por elegerem revisitar a história dos povos originais numa época em que já se manifestava o atual descaso para com eles.

A maioria dos poemas da obra são dedicados aos indígenas. Formam exceções dois textos de homenagem, um a José Bonifácio e outro a Gonçalves Dias, mais um intitulado “Os semeadores”, o qual louva os sacerdotes que desbravaram o País, espalhando a semente do evangelho entre os indígenas, e um poema atípico, “A flor do embiricu”, um canto lírico à flor nativa que se abre à noite e se fecha na aurora<sup>4</sup>.

Entre os textos indianistas, “Potira”, poema composto em 16 cantos de decassílabos, com esse verso heroico cria a expectativa de uma dimensão épica. Já na abertura a personagem é comparada com Lucrecia, a dama romana estuprada e suicida. Potira, convertida ao cristianismo e casada, é sequestrada pelo tamoio Anajê, que a deseja. Ela o recusa, é por ele escravizada e finalmente morta, ao continuar lhe resistindo.

Machado concede a Anajê espaço para despejar sua ira contra os padres: “Esses mostram/ Cheia de riso a boca e o mel nas vozes, / Sereno o rosto e as brancas mãos inermes;/ Ordens não trazem de cacique alheio, /Tudo nos levam, tudo. Uma por uma/ As filhas de Tupã correm trás deles, /Com elas os guerreiros e com todos/ A nossa antiga fé” (1973, p. 96).

Além disso, no canto x, o poeta permite-se descrever uma cena cruenta de sacrifício de um cativo Guaianá. E exorta ironicamente seus leitores: “Ah! Não cubra/ Vêu de nojo ou tristeza o rosto aos filhos/ Destes polidos tempos! Rudes eram/Aqueles homens de ásperos costumes, / [...]. Que somos nós mais que eles? Raça triste/ De Cains, raça eterna...” (1973, p.102).

Com essa atitude pouco romântica, Machado expõe a ambiguidade entre a cristianização dos indígenas e seu isolamento e rejeição por violarem os costumes milenares das tribos, e entre a chamada selvageria dos nativos, com seus ritos antropofágicos, e a “raça triste” dos colonizadores cristãos.

4. E que Manuel Bandeira considera o melhor do livro (idem).

Igualmente observa o quanto pode ser cruel o homem que se deixa levar pela paixão sem peias:

*Anajê contempla e espera;  
Sôfrego espera, enquanto ideias negras  
Estão a revoar-lhe em torno e a encher-lhe  
A mente de projetos tenebrosos.  
Tal no cimo do velho Corcovado  
Próximo tempestade engloba as nuvens.  
Súbito ao seio túrgido e macio  
Ansiosas mãos estende; inda palpita  
O coração, com desusada força,  
Como se a vida toda ali buscasse  
Refúgio certo e último. Impetuoso  
O vestido cristão lhe despedaça,  
E à luz viva da manhã recente  
Contempla as formas nuas. [...] (1973, p.95)  
[...] Ei-lo se inclina,  
Para tomar nos braços a formosa  
Por cujo amor incendiara a aldeia  
Daquelas gentes pálidas de Europa.  
(1973, p.95)  
[...] Generoso  
Era, mas não domado amor lhe dava  
Inspiração de crimes. Não mais pronto  
Cai sobre a triste corça fugitiva  
O jaguar de longa fome esporeado,  
Do que ele as mãos lançou ao colo e à frente  
Da mísera Potira [...] (1973, p.106)*

Potira fascina por sua beleza, mas não pode decidir sua vida. Sequestrada, do ponto de vista de Anajê, deve reconhecer o amor que ele lhe tem e ceder a seu desejo. Contrariá-lo significa negar sua virilidade, ofensa sem perdão. O símile com o jaguar faminto e a triste corça contrasta a força masculina e a fragilidade feminina, mas assinala também que a mulher, nessa concepção da cultura indígena, não pode ser dona de si, sob o risco de perecer.

O segundo poema, “Niâni”, faz alusão ao *Purgatório* de Dante, em que Roma chora solitária e chama por César, como indica a epígrafe. Trata-se de um poema em 5 partes, estruturado em quadras, com rimas ABCB. A lenda guaicurú de Nanine é traduzida numa narrativa que se propõe a emular as “histórias antigas/Pelas terras de além-mar / De moças e de princesas, / Que amor fazia matar” (1973, p.107).

Casando-se com Panenioxé, a quem entrega seu coração, é abandonada, por fastio do esposo. Estiolada pela dor do amor perdido, Niâni “Toda é outra; a alma lhe morre/Mas de contínuo morrer”, tornando-se objeto de risos dos antigos pretendentes (em que Machado insere uma quadra do folclore popular): “Remador vai na canoa, / Canoa vai a descer.../ Piranha espiou do fundo, / Piranha, que o vai comer” (1973, p.109). Ao receber a notícia de que o marido casou com outra, ela chama um menino escravo e lhe muda o nome para Panenioxé. Niâni logo expira e é sepultada pelo pai, “que assim se morre de amores/Aonde habita o jaguar/Como as princesas morriam/Pelas terras de além-mar” (1973, p. 110).

Morrer de amor é dos temas mais costumeiros na poesia lírica desde o trovadorismo. A novidade é que Machado o aborda num contexto indígena, em que o hábito – ou o preconceito – não aceitaria uma heroína com essa sensibilidade extremada, como se o amor fosse um privilégio dos brancos. Note-se também que Niâni pode deixar-se morrer de dor, mas, dando ao menino escravo o nome do marido traidor, perpetua-o como seu escravo. Machado faz valer aqui uma ironia sutil, uma de suas características maiores no romance.

“A visão de Jaciúca”, um poema formado por 10 estrofes em verso decassílabo, prenuncia um tema heroico. A primeira estrofe apresenta os guerreiros se preparando para a guerra, à espera do chefe Jaciúca. Quando este sai da floresta, conclama-os à paz, para indignação deles. Explicando-se, ele relata uma visão que tivera ao dormir junto ao rio, guiado pelo respeitado Içaíba, da invasão de um povo estranho que dizimará todas as tribos:

[...] *Ó guerreiros! largo espaço  
Era presa de alheio senhorio.  
Fitei os olhos mais: e pouco a pouco  
Como enche o rio e todo o campo alaga,  
Umhas gentes estranhas se estendiam  
De sertão em sertão. Presas de fogo  
As matas vi, abrigo do guerreiro,  
E ao torvo incêndio e às invasões da morte  
Vi as tribos fugir, ceder a custo,  
Com lágrimas alguns, todos com sangue,  
A virgem terra ao bárbaro inimigo.* (1973, p.129)

Ele vê, em vez do “piaga santo”, um vulto “de vestes negras, / Nua quase a cabeça, e cor de espuma/Alguns cabelos raros. Tinha rosto/

Alvo e quieto, em suas mãos sustinha/Extenso lenho com dois braços curtos. /Ia só; todo campo era deserto” (*idem*). Içaíba lhe pede que a tribo poupe os inimigos, a fim de manter a honra e o valor para o dia da luta: “Salva ao menos as últimas relíquias/Desta nação vencida; não se rasguem/Peitos que irmãos ao mesmo sol nasceram/E Anhangá fez contrários...” (1973, p.130).

Machado, neste poema, não pode ser mais explícito. Adotando dois recursos construtivos, o ponto de vista do cacique, e a função do sonho profético, tão usada desde a Bíblia, ele condena, de uma parte, as guerras entre as tribos, que diminuem o poder de resistência às invasões dos colonizadores, e, de outra, o genocídio que os interesses da Metrópole portuguesa e da Igreja ocasionaram.

“Lua nova” descreve o culto a Jaci, “mãe dos frutos” (1973, p.135), por alegres guerreiros, donzelas, velhos e moços, que mal a contemplam entre as estrelas e lhe fazem pedidos: o guerreiro, que lhe retempere as forças para pelejar e caçar; a virgem, que carregue de frutos o arvoredo para que ela os colha e leve a seu guerreiro amado; o ancião, que lhe prolongue os dias, para ver seu neto vencendo o inimigo. O poeta os sanciona: “E eram cantos de paz e de amor. / Rude peito criado nas brenhas/ - Rude embora - terreno é propício; / Que onde o gérmen lançou benefício/Brota, enfolha verdeja, abre em flor” (1973, p.136).

Nesse poema, compensa-se a visão devastadora do anterior. O poeta revisita valores próprios das tribos, para mostrar que os ditos “selvagens” não são destituídos de sentimentos humanos. A rudeza não os impede de amar e desejarem paz, como os brancos. A cena tem aspecto idílico à luz da lua, o que reforça a ideia nela encerrada.

“Última jornada”, em duas partes, narra, em tercetos com rima ABA, repetindo-se em BCB e assim por diante, o voo sobrenatural de um casal indígena ao “derradeiro abrigo”. Na segunda parte vem a história dos dois. Ele a afastou dos seus e a matou, quando ela o deixou e voltou à taba: “Feriu-me da vingança agudo espinho;/ E fiz-te padecer tão cruas penas, /Que inda me dói o coração mesquinho.” (1973, p.144). Mas o assassino tem o crânio despedaçado, sem que saiba por quem:

*Talvez, talvez Tupã, desconsolado  
A pena contemplou maior do que era  
O delito; e de cólera tomado,*

*Ao mais alto dos Andes estendera  
 O forte braço, da árvore mais forte  
 A seta e o arco vingador colhera;  
 As pontas lhe dobrou, da mesma sorte  
 Que o junco dobra, sussurrando ao vento,  
 E de um só tiro lhe enviou a morte. (1973, p. 144)*

Nessa jornada derradeira, Machado retorna à crueldade com que as mulheres são tratadas pelos homens quando elas se opõem a suas vontades. Reafirma, assim, a assimetria de poder entre o feminino e o masculino, o que talvez seja mais um reflexo das relações de gênero do seu tempo entre os brancos do que uma verdade antropológica. E há uma menção curiosa aos Andes como morada de Tupã, um traço de americanidade ultrapassando as fronteiras brasileiras.

“Os Orizes”, designação de uma tribo que vivia no litoral da Bahia<sup>5</sup>, em cinco partes, utilizando versos heroicos, canta o “povo indócil” que, refugiado entre serros altíssimos, mantinha-se livre das “armas cristãs” e “do Evangelho”. Adestrados guerreiros, eram invencíveis. Entre eles, o poeta destaca o chefe, de rosto carregado e pensativo, alheio à festa que se prepara. Nunca temera inimigo, pois “Inda criança, um gênio lhe deixara/Misteriosa luz, que as forças quebra/Da onça e do jaguar” (1973, p.146). Contam que enfrentou um jaguar somente com sua clava. Configurada a sua bravura e poder, o poema é interrompido. Como advertido sob o título, trata-se de um fragmento, e ao leitor resta deduzir que também essa tribo feroz e livre será domesticada e cristianizada.

Em *Americanas* há também dois longos poemas que fogem ao indianismo. São, porém, os que mais sobressaem no conjunto pela força emocional que imanta as personagens femininas. Seus temas se conjugam aos dos poemas cujos heróis são indígenas, pois tratam de personagens a serem sacrificadas, devido a momentos históricos da nação brasileira: a luta contra a invasão francesa, a perseguição aos

5. José Freire de Monterroyo Mascarenhas (1670-1760) os apresentou no livro *Os Orizes conquistados*, ou notícia da conversão dos indômitos Orizes Procazes, povos bárbaros e guerreiros do sertão do Brasil, novamente reduzido à Santa Fé Católica, e à obediência da Coroa Portuguesa: com a qual se descreve também a aspereza do sítio da sua habitação, a cegueira da sua idolatria e a barbaridade de seus ritos. (Lisboa: Na Oficcina de Antonio Pedroso Galran, 1716). (A ortografia foi atualizada por mim.) Disponível em: <https://digital.bbm.usp.br/handle/bbm/7177> Acesso: 01 jul. 2020.

judeus pela Inquisição e a escravatura, essa ainda vigente em parte da época de Machado.

“A cristã nova” deixa o indianismo para abordar outra etnia destinada ao sofrimento, a dos israelitas. Dividido em duas partes, a primeira com 9 cantos e a segunda com 19, é versificado em decassílabos, preparando o leitor para um texto heroico. Na primeira parte, que se passa à noite, apresenta-se um ancião e sua filha Angela, que ele pressente que perderá para alguém que ela ama:

*Morena é a face linda  
E levemente pálida. Mais bela,  
Nem mais suave era a formosa Rute  
Ante o rico Booz, do que essa virgem,  
Flor que Israel brotou do antigo tronco,  
Corada ao sol da juvenil América. (1973, p. 111)*

Ele lembra as glórias passadas de Israel, a derrota infligida aos egípcios, proclamando Moisés como salvador, mas a filha, convertida ao cristianismo, o corrige: “Não! Cristo, / Filho de Deus! Só ele há salvo os homens!” (1973, p. 113). O velho pai, dividido entre a Lei antiga e a nova, lê o salmo 136<sup>6</sup>, “Junto aos rios da terra amaldiçoada/ Da Babilônia” (1973, p.115), que é citado por inteiro.

A segunda parte decorre de dia. Angela se despede do noivo Nuno, cuja união o pai abençoa. Nuno parte para lutar ao lado de Estácio de Sá, impelido pelo amor à noiva e à pátria:

*[...] Rompe  
Por entre a multidão dos seus, e investe  
Contra o duro inimigo; as balas voam,  
E com elas a morte, que não sabe  
Dos escolhidos seus a terra e o sangue,  
E indistintos os toma; ele, no meio  
Daquele horrível turbilhão, parece  
Que a faísca do gênio o leva e anima,  
[...] (1973, 121)*

Os franceses são derrotados e ele se precipita à casa da noiva, mas ali encontra pai e filha sob os braços da Inquisição. Angela lhe pede

6. Manuel Bandeira afirma, em “O poeta”, à p. 13, que se trata de “uma bela tradução, em tercetos”.

que salve o pai, e ante a paralisia de Nuno, ela renega sua fé, para ser aprisionada com o ancião:

*Nunca! Hão de primeiro  
A alma arrancar-me! Ou se heis pecado, e a morte  
Pena há de ser da cometida culpa,  
Convosco descerei à campa fria. Juntos a mergulhar na eternidade.  
Israel tem vertido  
Um mar de sangue. Embora! à tona dele  
Verdeja a nossa fé, a fé que anima  
O eleito povo, flor suave e bela  
Que o medo não desfolha, nem já seca  
Ao vento mau da cólera dos homens!” (1973, p. 124).*

O noivo protesta, queixando-se de que teria deixado a vida no campo de batalha se soubesse de uma tal decisão, e reclama:

*Prêmio é esse acaso  
De tamanho lidar? Que mal te hei feito,  
Para que me dêis tão bárbara e medonha  
Morte, como esta em que o cadáver guarda  
Inteiro o pensamento, inteiro o aspecto  
Da vida que fugiu? (1973, p. 124)*

Ela, magoada, se despede com um “Adeus!” apenas. O pai admira a força de sua fé, que, negando seu Deus, aceita morrer e confia no Seu perdão. Reconhecendo-a, pede a Cristo que possa seguir com ela à eternidade.

“Sabina” é exemplo do sistema de escravidão vigente então: apesar de apaixonada pelo filho do patrão, de entregar-se a ele e de perder a confiança dos outros escravos, a bela mucama acaba sendo tratada apenas como propriedade, abandonada grávida pelo moço, que traz na volta à casa a “donzela gentil” com que se casara. A cena em que Otávio, que saíra à caça, surpreende a mulata a banhar-se nua no rio é dos raros momentos de erotismo em Machado:

*Pela aberta da folhagem,  
Que inda não doura o sol, uma figura  
Deliciosa, um busto sobre as ondas  
Suspende o caçador. Mãe-d’água fora,  
Talvez, se a cor de seus quebrados olhos  
Imitasse a do céu; se a tez morena,*

*Alva tivesse; e raios de outro fossem  
Os cabelos da cor da noite escura,  
Que ali soltos e úmidos lhe caem,  
Como um véu sobre o colo.*

[...]

*Sabina, enfim? Logo a conhece Otávio,  
E nela os olhos espantados fita  
Que desejos acendem. (1973, p.138)*

Cláudia Duarte e Marilene Kunz (2019) relacionam o nome da escrava ao Rapto das Sabinas, sob mando de Rômulo, com o fim de procriarem filhos para a ocupação do território. Dizem elas que “a referência a essa lenda por meio da escolha onomástica pode ser interpretada como um questionamento sobre o processo civilizatório brasileiro (p. 77)”, no sentido de que as escravas também eram usadas para o povoamento, embora os filhos não fossem reconhecidos pelos brancos.

Nesses dois poemas, com suas passagens lamentosas e comoventes, o mundo feminino é ainda mais esmagado do que nos textos indianistas. As protagonistas são de uma beleza inocente e confiante, mas, diante de seus algozes, são de bravura sem par. Sabina, traída e desamada, decide viver pelo filho, embora vilmente enganada por Otávio. Angela revela-se uma mártir sem jaça, mantendo sua fé sob o manto da renegação e entregando-se sem temor ao horror que a espera em Portugal. Em compensação, Otávio não tem pela escrava com quem cresceu mais do que um desejo sexual satisfeito, e Nuno vê apenas o seu orgulho ferido pelo abandono da noiva para partilhar o destino do seu pai. Machado situa os dois planos, o feminino e o masculino, em patamares bem diversos. O leitor é induzido a colocar-se junto a essas mulheres e a desprezar tais homens, o que diz claramente quais virtudes o autor defende.

## **O Romantismo relutante de Machado**

A poesia de Machado de Assis em *Americanas* funde, sob o signo da contradição, as idealizações românticas do nativo brasileiro e o realismo decorrente das incipientes tentativas de etnologia do século XIX. Valendo-se de fórmulas poéticas que lhe vinham dos Estados Unidos – foi um leitor apurado de Edgar Allan Poe – e da França,

Machado confere epicidade a suas personagens, ao delinear momentos decisivos da história desde a Independência – e neles o papel exercido pelos indígenas -, sob um nacionalismo algo aturdido com a violência nele implicada e de difícil derrota.

*As Americanas* se colocam num espaço de transição. Prestam homenagem a Gonçalves Dias, mas não se limitam à dicção romântica e não conseguem a liberdade da forma que Dias alcançara. Há nos poemas um rigor de composição que beira o Parnasianismo, mas há igualmente aquele esforço por buscar uma identidade nacional que impelira Alencar. À diferença deste, entretanto, que a engrandecera, Machado enxerga uma falha, um projeto que tende à ruína, e que reside na opressão e na desigualdade.

Trata-se de um indianismo desconsolado, que vai opor cristianização, genocídio e martírio, judaísmo e inquisição, revisitando, pois, a história brasileira, sob uma lente bem mais crítica que seus predecessores do movimento romântico, salvo Gonçalves Dias, cuja visão desolada ressalta, por exemplo, em “Meditação”<sup>7</sup>. Não sem razão, Machado haveria de encaminhar o jovem Castro Alves, o poeta condoreiro, num rumo semelhante.

A resignação de seus heróis diante de destinos adversos sugere que a colonização dominante no regime cultural de seu tempo não seria vencida apenas com o retrato da cor local – leitura brasileira da contemplação da natureza - e da exaltação de um passado primitivo e puro, como queria o romantismo europeu.

Numa clave de teoria pós-colonial,<sup>8</sup> os poemas de *Americanas* podem ser situados num espaço intersticial em que a forma europeizante ofusca, mas não obscurece de todo, a visada crítica da condição desastrosa a que a colonização levou a realidade representada. Se sua linguagem não é mais a lusitana, não tem a entonação mais solta da brasileira. A estruturação dos poemas é basicamente narrativa, mas não segue a apresentação sintética e lírica de Gonçalves Dias, e atende com rigor a métrica do Parnaso, que obriga a uma abundância de inversões no plano sintático. A visão de mundo oscila entre o cetismo quanto ao ideal de emancipação do povo e a dura realidade da escravização latente nas relações com a sociedade branca, inclusive

7. Fragmento em prosa poética. Ver GONÇALVES DIAS. *Meditação*.

8. Pensando em Homi K. Bhabha (1994) e sua teoria do *in-between* (p.4).

quanto ao papel da Igreja na cristianização, embranquecendo a cultura dos povos nativos e levando-a à beira da extinção.

Se o Romantismo não se apagou com o advento do real-naturalismo e seu lado aspirante ao Parnaso na Europa, não seria no Brasil que a poesia de Machado, mesmo consciente das contradições que cercavam seus temas, daria o passo para a verdadeira emancipação da produção literária que ele conquistou no romance. Testemunhos de suas dúvidas são sua posição quanto à cristianização, que em geral condena suas personagens à morte, mas que a seu ver tem um papel civilizatório, e uma espécie de compaixão pela derrota inevitável dos indígenas ante a colonização. Seu indianismo resguarda os valores clássicos do épico, mas igualmente se detém liricamente na beleza das nativas e das escravas, valorizando, mesmo na desgraça, a mulher que luta pelo seu destino escolhido e não se dobra à vontade de dominação do mundo patriarcal. Essa opção pelo feminino iria culminar em sua *Capitu*.

## Referências

- ASSIS, M. de. *Americanas* (1875). In: ASSIS, M. de. *Obra completa*. 3. ed. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1973. v. 3. p. 91-148.
- ASSIS, M. de. *Cronologia*. Disponível em: [www.machado.de.assis.net](http://www.machado.de.assis.net). Acesso em: 10 jul.2020.
- BANDEIRA, M. O poeta. In: ASSIS, M. de. *Obra completa*. 3. ed. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1973. v. 3. p.11-14.
- BHABHA, H. K. *The location of culture*. London: Routledge, 1994.
- BOSI, A. *Dialética da colonização*. 4. ed., 8. reimpr. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- DUARTE, C. S.; KUNZ, M. A. A mulher negra e a mestiça em obras de Machado de Assis. In: SARAIVA, J. A.; ZILBERMAN, R. (Orgs.) *Machado de Assis em perspectiva*. São Leopoldo: Oikos, 2019.
- GONÇALVES DIAS, A. Meditação. In: GONÇALVES DIAS, A. *Obras posthumas de A. Gonçalves Dias*. Rio de Janeiro: Garnier, s. d.
- GONÇALVES, F. *De poeta a editor de poesia: a trajetória de Machado de Assis para a formação de suas Poesias completas*. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2015. Ed. Kindle.
- MASCARENHAS, J. F. de M. *Os Orizes conquistados*, ou notícia da conversão dos indômitos Orizes Procazes, povos bárbaros e guerreiros

do sertão do Brasil, novamente reduzido à Santa Fé Católica, e à obediência da Coroa Portuguesa: com a qual se descreve também a aspereza do sítio da sua habitação, a cegueira da sua idolatria e a barbaridade de seus ritos. (Lisboa: Na Oficcina de Antonio Pedroso Galran, 1716 – ortografia atualizada por mim). Disponível em: <https://digital.bbm.usp.br/handle/bbm/7177>. Acesso em : 01 jul. 2020.

## A escrita da escuta de Machado de Assis

Luciana Antonini Schoeps (USP)<sup>1</sup>

Neste trabalho pretendo abordar a questão da sonoridade da literatura, levando em conta as colocações de Marília Librandi-Rocha (2014), para quem haveria na literatura brasileira uma recorrência de um apelo à voz, já que a ficção nacional se constituiria como uma escrita de ouvido. Visando estudar os escritos de Clarice Lispector, a teórica demonstra de que forma existiriam elementos recorrentes da literatura brasileira que simulam uma escrita feita de ouvido, por meio de uma série de elementos estruturais, tais como narradores que colocam em evidência o momento da enunciação e da comunicação com o leitor, sublinhando a improvisação como elemento produtivo da escrita, narradores que assumem (ainda que ficcionalmente) não saber bem o que estão contando, já que a fonte de seus escritos são os rumores, ou o “ouvir dizer” de outrem. Esses aspectos mostram que elementos da escuta intervêm na escrita, apontando para características próprias da junção de procedimentos de elaboração intelectual da literacia com procedimentos de elaboração intelectual de culturas orais, algo que foi compreendido por Luiz Costa Lima (1981) como determinante para nossa cultura, marcada pela auditividade. Assim, percebe-se que a auditividade, enquanto característica primordial da cultura brasileira, situa-se em um entre-lugar híbrido, não pertencendo nem às culturas orais, nem às culturas escritas, mas apresentando características de ambas, já que advinda do contato entre uma sociedade de cultura letrada com uma sociedade de cultura oral. Tal encontro gerou uma cultura da auditividade, na qual a literatura apresenta elementos tanto do escrito como do oral, podendo ser entrevista como uma “escrita de ouvido”.

Segundo Librandi-Rocha (2014), existiriam três características primordiais dessa escrita de ouvido, da qual Machado de Assis poderia ser considerado o inaugurador:

1. Pós-doutoranda em Literatura Brasileira na USP, Doutora (2016) e Mestra (2012) em Letras pela USP. Bolsista Fapesp (Processo n. 2017/12253-1).

No campo dos estudos do romance, a escrita de ouvido assume uma forma vinculada a três procedimentos: 1) a duplicação ou multiplicação de vozes autorais, quando o escritor deixa de ser apenas aquele que escreve e passa a ser aquele que ouve; 2) o estabelecimento de um modelo conversacional, explícito nos constantes apelos aos leitores; 3) e a exibição de uma obra *in progress*, com a defesa da improvisação como método (efetivo ou fingido) de composição literária, como se o livro se escrevesse aqui e agora no momento mesmo em que estaria sendo lido. Nos três casos, trata-se de procedimentos metaficcional, que instauram um paradigma musical, performático e teatral na escrita em prosa. Em paralelo com a noção de escrita de ouvido, sugiro chamar esse modelo de “romance em eco” ou “romance eco-acústico”. Minha hipótese é a de que esse modelo coincidiria com a prosa moderna na linha aberta por Machado de Assis nas últimas décadas do século XIX, reaparecendo com diferença nas obras de vários outros ficcionistas modernos: Oswald de Andrade, Graciliano Ramos, Guimarães Rosa e Clarice Lispector. (LIBRANDI-ROCHA, 2014, p. 133)

Para além dessas características primordiais e estruturais, seria aqui de extremo interesse observar momentos em que a escrita do autor coloca em cena a escuta, trazendo à tona na própria tessitura textual o campo semântico ligado à escuta, com a aparição, no plano da *diegese*, de personagens e/ou do narrador escutando/ouvindo (ou não escutando/ouvindo), de palavras mudas, surdas, ou com som místico, de vozes que ressoam lembranças, que fazem zoeira aos ouvidos e são transcritas para o papel, de olhos que dizem ou querem ouvir, apontando-se para uma representação da escrita de ouvido e para uma correlação entre o ouvir e o olhar, este último constituindo elemento de importância incontestável na ficção do autor e devendo ser contemplado quando se fala em auditividade.

A fim de melhor contextualizar essa escrita atenta à escuta e sua relação com o olhar, para além dos aspectos formais, essa análise do léxico foi primeiramente considerada a partir de uma pesquisa quantitativa, levando em conta o corpus dos nove romances de Machado.

Recorrendo às ferramentas de análise quantitativa textual disponíveis no site *The Machado de Assis Digital Corpus Project*,<sup>2</sup> investiguei

2. Desenvolvido pelo professor Rex P. Nielson, da Brigham Young University (THE MACHADO DE ASSIS DIGITAL CORPUS PROJECT. Disponível em: <<http://machado.byu.edu/>>. Acesso em: 20 abr. 2020).

o uso de algumas palavras (e suas derivadas), tais como *ouvir*, *escutar*, *orelha*, *voz*, *som*, *auditivo*, *oral*, *surdo*, *boca*, *falar*, *dizer*, *olhar*, *ver*. Assim, pensei em explorar os sentidos da visão e da audição, por meio de uma seleção dos campos semânticos pesquisados que considerasse os verbos a eles ligados, seus órgãos responsáveis ou correlatos, além do material desses sentidos, como se vê no diagrama abaixo:

Material	Luz > Imagem	Voz / Som
<b>Polo do receptor:</b>		
Ação	VER / OLHAR	OUVIR / ESCUTAR
Órgão responsável	Olho	Orelha / Ouvido
Sentidos	Visão / Vista	Escuta / Audição
Agente receptor	Espectador	Ouvinte
<b>Polo do produtor:</b>		
Ação	—	FALAR / DIZER
Órgão responsável	—	Boca
Sentidos Ação	—	Fala
Agente produtor	—	Falante / Locutor

Diagrama desenvolvido pela autora

Assim, pode-se refletir acerca da interação entre *ouvir* e *olhar* contemplados como dois dispositivos em simetria, ambos localizados no âmbito da recepção dos estímulos externos, mas em correlação com os polos da produção de tais estímulos. Nota-se que, nesse diagrama, temos a possibilidade de preencher os campos da recepção e da produção de tais estímulos no que respeita ao som, o mesmo não sendo possível para a imagem, se considerarmos a ação humana de produção desse estímulo.

Isso posto, pesquisei os elementos de interesse ao longo dos nove romances do autor, tendo encontrado a quantidade total absoluta de ocorrências dos termos de acordo com a tabela a seguir:

Termos pesquisados no corpus dos romances	Contagem
diz*   digo   diga*   disse   disses*   disser*   disse*   direi   diria*   diremos   dirá*   dito   ditos   dita   ditas	3838
ver   verá*   veria*   vermos   verem*   verei   visão   vendo   vista*   visto   viste*   viam   vi   via   viu   vimos   vira   viram   vej*   viss*   vede*   vê   vês   vêem	2244
olho   olhos*	1223
falo*   falei   fale   falemos   fales   falem   fala   falad*   falando   falar*   falas*   falav*   falam*	1064
ouv*   ouç*	1013
olha*   olhá*   olhe*   olhou	752
voz*	327
boca   bocas	157
ouvido   ouvidos   orelh*	149
escut*	83
surd*	48
som   sons   sonor*	45
orais   oral   orador   orat*	14
audi*	8

**Fonte:** Tabela desenvolvida pela autora a partir dos dados coletados em  
THE MACHADO DE ASSIS DIGITAL CORPUS PROJECT

Pelos dados encontrados, podemos ver que o campo semântico do *dizer* é de longe o mais presente, o que era esperado por sua presença enquanto verbo *dicendi* por excelência, vindo em seguida o *ver*, o *falar*, o *ouvir* e o *olhar*, com o *escutar* em menor ocorrência. Tendo separado as ocorrências de *olho* das de *olhar*, foi interessante observar que o órgão da visão é mais preponderante que o próprio olhar, tendo sido mais empregado o verbo *ver* no que respeita à visão. A surpresa, aqui, fica por conta da já sabida importância dos olhos em Machado, o que poderia também indicar uma mesma grande presença das declinações do verbo *olhar*, fato não verificado.

Observando as possibilidades de relatórios de análise gerados pelo site, é possível considerar não a ocorrência numérica absoluta dos termos em cada romance, mas sua frequência relativa, isto é, estabelecendo, para cada termo em cada romance, a relação entre a

quantidade exata encontrada e a quantidade total de palavras do romance. Isso porque o mesmo número de ocorrência de um termo tem um peso diferente em um romance mais longo ou em um romance mais curto. Por exemplo, vinte ocorrências hipotéticas de dada palavra em *Quincas Borba* (romance mais longo) vale menos que vinte ocorrências em *Memorial de Aires* (romance mais curto), o que nos leva a dizer que tal termo estaria mais presente em *Memorial de Aires*, possuindo, pois, uma frequência relativa maior.

Levando em conta a frequência relativa e observando os romances em sua ordem cronológica,<sup>3</sup> pode-se observar uma ligeira ascensão para o campo do ouvir-escutar e uma quase estabilidade para o campo do ver-olhar, apesar de, em números absolutos, este ainda ter presença bem maior:

**Termos pesquisados no corpus dos romances:**

ouv\*|ouç\*|escut\*

Romances	Frequência relativa
<i>Ressurreição</i>	1646
<i>A mão e a luva</i>	1660
<i>Helena</i>	1795
<i>Iaiá Garcia</i>	1712
<i>Memórias póstumas de Brás Cubas</i>	1471
<i>Quincas Borba</i>	2300
<i>Dom Casmurro</i>	2518
<i>Esaú e Jacó</i>	2291
<i>Memorial de Aires</i>	3345

**Fonte:** Tabela desenvolvida pela autora a partir dos dados coletados em THE MACHADO DE ASSIS DIGITAL CORPUS PROJECT

3. Os dados aqui coletados foram levantados ao lançar a pesquisa de “Termos” no corpus de todos os romances, mediante a qual o referido site permite a visualização de gráficos ou da frequência relativa em tabela, além de outros relatórios de pesquisa. Reenvio o leitor interessado à plataforma (Disponível em: <[http://corpustools.byu.edu:8080/voyant-t-2.4/?corpus=116375ec871a784235cf50231cc3f01c&input=http://machado.byu.edu/wp-content/uploads/zip\\_files/todos\\_os\\_romances\\_em\\_voyant\\_tols.zip](http://corpustools.byu.edu:8080/voyant-t-2.4/?corpus=116375ec871a784235cf50231cc3f01c&input=http://machado.byu.edu/wp-content/uploads/zip_files/todos_os_romances_em_voyant_tols.zip)>. Acesso em: 20 abr. 2020).

**Termos pesquisados no corpus dos romances:**

olha\* | olhá\* | olhe\* | olhou | ver | verá\* | veria\* | vermos | verem\* | verei |  
visão | vendo | vista\* | visto | viste\* | viam | vi | via | viu | vimos | vira | viram |  
vej\* | viss\* | vede\* | vê | vês | vêem

Romances	Frequência relativa
<i>Ressurreição</i>	4966
<i>A mão e a luva</i>	6752
<i>Helena</i>	5966
<i>Iaiá Garcia</i>	5714
<i>Memórias póstumas de Brás Cubas</i>	5592
<i>Quincas Borba</i>	7197
<i>Dom Casmurro</i>	5516
<i>Esau e Jacó</i>	5174
<i>Memorial de Aires</i>	4998

**Fonte:** Tabela desenvolvida pela autora a partir dos dados coletados em  
THE MACHADO DE ASSIS DIGITAL CORPUS PROJECT

Termos pesquisados no corpus dos romances	Contagem absoluta
olha*   olhá*   olhe*   olhou   ver   verá*   veria*   vermos   verem*   verei   visão   vendo   vista*   visto   viste*   viam   vi   via   viu   vimos   vira   viram   vej*   viss*   vede*   vê   vês   vêem	2996
ouv*   ouç*   escut*	1096

**Fonte:** Tabela desenvolvida pela autora a partir dos dados coletados em  
THE MACHADO DE ASSIS DIGITAL CORPUS PROJECT

Ciente então da configuração quantitativa dos termos ligados ao campo do olhar e do ouvir/escutar, ou seja, sabendo portanto da enorme presença do olhar, mas também dessa ligeira ascendência da escuta nos últimos romances, busquei inquirir a questão em *Esau e Jacó* (1904), desta feita observando os trechos - nos quais apareceria essa escrita atenta à escuta. Dessa maneira, sendo sabido que existem poucos casos, presentes na obra do autor, do uso do campo semântico vinculado à escuta, é interessante observar pontualmente como esses termos aparecem, parecendo ser significativo cada uso singular de um recurso pouco utilizado.

Repassando então os excertos de *Esau e Jacó* nos quais se observa certa encenação da escuta, notei alguns momentos narrativos muito interessantes, com algumas reincidências nos casos encontrados. Fazendo uma seleção do que encontrei, ilustrarei aqui alguns desses casos.

Primeiramente, foi bastante recorrente a aparição de personagens enunciando que “ouviram falar” acerca de algo, mostrando que a “fonte” daquilo que se conta advém da escuta, dos rumores, dos ruídos da voz, como quando se alude à cabocla do Castelo ou quando o lojista de retratos comenta sobre a biografia de Robespierre:

Natividade e Perpetua conheciam outras partes, além de Botafogo, mas o morro do Castello, por mais que **ouvissem falar** delle e da cabocla que lá reinava em 1871, era-lhes tão extranho e remoto como o club. (ASSIS, 1904, p. 1, grifo meu)

— Chego sempre a propósito. Já lhe **ouvi isso**, uma vez, ha muitos annos, ou foi a sua irmã... Ora, espere, não me esqueceu o motivo; creio que falavam da cabocla do Castello. Não se lembra de uma tal ou qual cabocla que morava no Castello, e adivinhava a sorte da gente? Eu estava aqui de licença, e **ouvi dizer cousas do arco da velha**. Como sempre tive fé em Sybillas, acreditei na cabocla. Que fim levou ella? (ASSIS, 1904, p. 115-6, grifo meu)

— **Ouvi dizer** que também era rei... (ASSIS, 1904, p. 78)

Nesse âmbito, grande destaque pode ser dado ao episódio histórico da Proclamação da República, no qual se sublinha o fato de os acontecimentos desenrolarem-se no calor da hora, com as informações correndo de boca em boca, sem a presença de fontes confiáveis para as personagens, nem de fontes históricas documentais para o narrador, que igualmente se prende aos rumores aos quais as personagens têm acesso para nos narrar sua história:

**Ouviu** umas palavras soltas, *Deodoro, batalhões, campo, ministerio*, etc. Algumas, **ditas** em tom alto, vinham acaso para elle, **a ver se lhe espertavam a curiosidade**, e se obtinham mais **uma orelha ás noticias**. **Não juro que assim fosse**, porque o dia vae longe, e as pessoas não eram conhecidas. O proprio Ayres, se tal cousa suspeitou, não a disse a ninguem; **também não afiou o ouvido para alcançar o resto**. Ao contrario, lembrando-lhe algo particular, escreveu a lapis uma nota na carteira. Tanto bastou para que os curiosos se

dispersassem, não sem algum epitheto de louvor, uns ao governo, outros ao exercito: podia ser amigo de um ou de outro.

Quando Ayres saiu do Passeio Publico, suspeitava alguma cousa, e seguiu até o largo da Carioca. **Poucas palavras e sumidas**, gente parada, caras espantadas, vultos que arrepiavam caminho, mas nenhuma noticia clara nem completa. Na rua do Ouvidor, soube que os militares tinham feito uma revolução, **ouviu** descrições da marcha e das pessoas, e noticias desencontradas. Voltou ao largo, onde trez tilburys o disputaram; elle entrou no que lhe ficou mais á mão, e mandou tocar para o Cattete. Não perguntou nada ao cocheiro; **este é que lhe disse tudo e o resto. Falou de uma revolução, de dous ministros mortos, um fugido, os demais presos.** O imperador, capturado em Petropolis, vinha descendo a serra.

Ayres olhava para o cocheiro, cuja **palavra saía deliciosa de novidade**. Não lhe era desconhecida esta creatura. Já a vira, sem o tilbury, na rua ou na sala, á missa ou a bordo, nem sempre homem, alguma vez mulher, vestida de seda ou de chita. Quiz saber mais, mostrou-se interessado e curioso, e acabou perguntando se realmente houvera o que dizia. O cocheiro **contou que ouvira tudo a um homem** que trouxera da rua dos Inválidos e levava ao largo da Gloria, por signal que estava assombrado, não podia falar, pedia-lhe que corresse, que lhe pagaria o dobro; e pagou.

[...]

Chegavam justamente á porta de Ayres; este mandou parar o vehiculo, pagou pela tabella e desceu. Subindo a escada, ia naturalmente pensando nos acontecimentos possiveis. No alto achou o Criado que sabia tudo, e lhe perguntou se era certo...

— O que é que não é certo, José? É mais que certo.

— Que mataram trez ministros?

— Não; ha só um ferido.

— **Eu ouvi que mais gente também, falaram em dez mortos...**

[...]

Como é que, **tendo ouvido falar** da morte de dous e trez ministros, Ayres affirmou apenas o ferimento de um, ao rectificar a noticia do criado? Só se póde explicar de dous modos, — ou por um nobre sentimento de piedade, ou pela opinião de que toda a noticia publica cresce de dous terços, ao menos. Qualquer que fosse a causa, a versão do ferimento era a unica verdadeira. Pouco depois passava pela rua do Cattete a padiola que levava um ministro, ferido. Sabendo que os outros estavam vivos e sãos e o imperador era

esperado de Petropolis, não acreditou **na mudança de regimen que ouvira ao cocheiro de tilbury e ao criado José**. Reduziu tudo a um movimento que ia acabar com a simples mudança de pessoal. (ASSIS, 1904, p. 190-2, grifo meu)

Em seguida, também me chamou a atenção alguns excertos nos quais aparecem palavras que não chegam à boca, que ficam “virgens dos lábios e de alheios ouvidos” (ASSIS, 1904, p. 6), palavras surdas, mudas, que se fazem ouvir por um gesto de olhos, ou nos quais aparecem o desejo de trancar os ouvidos, ou a impossibilidade de dizer, mostrando encenações de momentos de silenciamento da voz ou de falhas tanto no falar como no ouvir:

Barbara, cheia de alma e riso, deu um respiro de gosto. **A primeira palavra parece que lhe chegou á boca, mas recolheu-se ao coração, virgem dos labios della e de alheios ouvidos**. Natividade instou pela resposta, que lhe dissesse tudo, sem falta...

— Cousas futuras! murmurou finalmente a cabocla. (ASSIS, 1904, p. 6, grifo meu)

Natividade **não replicou, mergulhou no silencio**, como naquelle outro capitulo, vinte mezes depois, quando tornava do Castello com a irmã. Os **olhos** não tinham a nota de deslumbramento que trariam então; iam parados e sombrios, como de manhã e na vespéra. Santos, que já reparára nisso, perguntou-lhe o que é que tinha; **ella não sei se lhe respondeu de palavra**; se alguma disse, foi **tão breve e surda** que inteiramente se perdeu. **Talvez não passasse de um simples gesto de olhos, um suspiro**, ou cousa assim. (ASSIS, 1904, p. 19, grifo meu)

Um dos meus propositos neste livro é não lhe pôr lagrimas. Entretanto, não posso calar as duas que rebentaram certa vez dos olhos de Natividade, depois de uma rixa dos pequenos. **Apenas duas, e foram morrer-lhe aos cantos da boca**. Tão depressa as verteu como as engoliu, renovando ás avessas e por **palavras mudas** o fecho daquellas historias de creanças: “entrou por uma porta, saiu pela outra, **manda el-rei nosso senhor que nos conte outra**.” (ASSIS, 1904, p. 63, grifo meu)

Baptista amarrotou o papel distrahidamente; depois alisou-o e guardou-o. Em seguida, fez um exame de consciencia, profundo e sincero. Não devia ter cedido; a resistencia era o melhor; **se tem resistido ás palavras da mulher**, a situação seria outra. Apalpou-se, achou que sim, **que podia muito bem haver-lhe trancado os**

**ouvidos** e passado adiante. Insistiu muito neste ponto. (ASSIS, 1904, p. 226, grifo meu)

**Não foi ouvida.** A causa seria talvez por não haver dado ao pedido a fôrma clara que aqui lhe ponho, com escândalo do leitor. Effectivamente, não era facil pedir assim por **palavras seguidas, faladas ou só pensadas**; Flora não formulou a supplica. **Poz os olhos na imagem e esqueceu-se de si, para que a imagem lesse dentro della o seu desejo.** Era demais; requerer o favor do céu e obrigar-o a adivinhar o que era... Assim cuidou Flora, e resolveu emendar a mão. Não chegou lá; **não ousou dizer a Jesus o que não dizia a si mesma.** Pensava nos dous, sem confessar a nenhum. Sentia a contradicção, sem ousar encaral-a por muito tempo. (ASSIS, 1904, p. 295-6, grifo meu)

É interessante notar nesses exemplos que a voz, materializada pela palavra, é percebida em um momento de hesitação, quando a fala ou o ouvir falham, sendo sublinhada a presença da boca, dos lábios e dos ouvidos. Além disso, nota-se igualmente em alguns excertos a relação entre a palavra, o ouvir e o dizer, de um lado, e o olhar, de outro, quando o narrador não sabe se a personagem “respondeu de palavra” ou se se tratou “de um simples gesto de olhos, um suspiro, ou cousa assim” (ASSIS, 1904, p. 19), no qual os olhos acabam por substituir a palavra, “tão breve e surda” para ser ouvida (ASSIS, 1904, p. 19). Algo semelhante é notado quando Flora não consegue formular e expressar por palavras “faladas ou só pensadas” seu pedido à imagem de Cristo, sendo apenas possível o silêncio, a contemplação do Cristo e a espera de que “a imagem lesse dentro della o seu desejo” (ASSIS, 1904, p. 295-6). Vê-se, então, certa reciprocidade entre os campos do ouvir/falar e do olhar, como se os olhos, nesse caso, fossem capazes de falar, de serem ouvidos, ou de ler o silêncio das palavras não ditas.

Em outros momentos, e com certa recorrência, o processo físico corporal de recepção ou de produção da voz é colocado em relevo pela ficção, com palavras que se revolvem e com a língua que dá sete voltas na boca, com segredos que deixam de calar e passam de ouvido em ouvido, ou com orelhas entupidas de hipérboles, mostrando tanto algo mais corpóreo como o próprio excesso do ouvir:

Natividade, que em tudo via a inimizade dos gemeos, suspeitou que o intuito de Pedro fosse justamente comprometter Paulo. Olhou para elle a ver se lhe descobria essa intenção torcida, mas a

cara do filho tinha então o aspecto do entusiasmo. Pedro **lia** trechos do discurso, acentuando as bellezas, **repetindo as phrases mais novas, cantando as mais redondas, revolvendo-as na boca**, tudo com tão boa sombra que a mãe perdeu a suspeita, e a reimpresão do discurso foi resolvida. (ASSIS, 1904, p. 130-1, grifo meu)

Flora conhecia a predição da cabocla do Castello, relativamente aos dous gêmeos. A predição não era já segredo para ninguém. Santos falara dela em tempo, apenas occultando a subida de Natividade ao Castello; emendou a verdade, dizendo que a cabocla é que viera a Botafogo. O resto foi revelado em confiança, como ao finado Plácido, e ainda depois de alguma luta. Trez ou quatro vezes investiu e recuou. **Um dia, a lingua deu sete voltas na boca, e o segredo saiu medroso e sussurrado**, mas perdeu o medo pelo gosto de mostrar que os rapazes seriam grandes. Emfim, o segredo foi esquecendo. Mas Perpetua, por isto ou aquillo, **contou-o** agora á moça Baptista, que a **ouviu** incrédula. (ASSIS, 1904, p. 261, grifo meu)

Emfim, que segredo ha que se não descubra? [...] **Os próprios segredos cançam de calar, — calar ou dormir**; fiquemos com este outro verbo, que serve melhor á imagem. Cançam, e ajudam a seu modo aquillo que imputamos á indiscrição alheia.

**Quando elles abrem os olhos, faz-lhes mal a escuridão.** Um raio de sol basta. Então pedem aos deuses (porque os segredos são pagãos) um quasi nada de crepusculo, aurora ou tarde, posto que a aurora prometta dia, emquanto a tarde cae outra vez na noite, mas tarde que seja, tudo é respirar claridade. Que os segredos, amiga minha, tambem são gente; nascem, vivem e morrem. Agora o que succede, quando um olhar de sol penetra na solidão delles, é que difficilmente sae mais, e geralmente cresce, rasga, alaga, e os traz pela orelha cá para fora. **Vexados da grande luz, elles a principio andam de ouvido em ouvido, cochichados, alguma vez escriptos em bilhetes, ainda que tão vagamente e sem nomes, que mal se adivinhará quaes sejam.** (ASSIS, 1904, p. 282-3, grifo meu)

Era retrahida e modesta, avessa a festas publicas, e difficilmente consentiu em aprender a dançar. Gostava de musica, e mais do piano que do canto. Ao piano, entregue a si mesma, era capaz de não comer um dia inteiro. Ha ahí o seu tanto de exagerado, **mas a hyperbole é deste mundo, e as orelhas da gente andam já tão entupidas que só á força de muita rhetorica se pôde metter por ellas um sopro de verdade.** (ASSIS, 1904, p. 96, grifo meu)

Nesses excertos, a materialidade da voz é percebida em sua relação com o próprio corpo, mostrando a corporeidade das sensações de percepção e de produção sonora, como nos dois primeiros

exemplos, nos quais as palavras são saboreadas e cantadas ou sussurradas. Igualmente sussurrados, os segredos do terceiro exemplo mostram a recepção, com os segredos andando de ouvido em ouvido ou sendo escritos em bilhetes vagos. Contudo, é curioso que tal processo de revelação falada ou escrita de algo sigiloso é anteriormente comparado ao despertar de uma pessoa, já que o segredo calado era o segredo que estava dormindo, sendo o início da divulgação metaforizado pelo abrir dos olhos, e os primeiros cochichos ocorrendo quando a grande luz ainda os deixam vexados, para em seguida “respirar claridade” (ASSIS, 1904, p. 282-3). Nesse movimento metafórico, vê-se novamente os olhos operando uma aproximação entre ouvir/falar e olhar, com o abrir de olhos correspondendo à enunciação falada do segredo.

Também no âmbito da recepção sonora, o último exemplo traz a percepção sonora em seu extremo, quando há o exagero do ouvir, estando as orelhas entupidas de tanta retórica. Trata-se aqui de um comentário autorreflexivo do narrador, que retifica o que acabara de descrever, minimizando a informação de que Flora era capaz de ficar o dia inteiro ao piano sem comer. Em seguida, ele revela que, antes de ser a verdade, trata-se de uma hipérbole, de um recurso estilístico ficcional muito comum, já que “a hyperbole é deste mundo” (ASSIS, 1904, p. 96), estando as orelhas tão entupidas desses recursos que se faz necessário o uso de mais retórica para que se possa dizer alguma verdade mínima ou “um sopro de verdade” (ASSIS, 1904, p. 96). Nesse trecho, é interessante notar que aquilo que vem sendo escrito pela narrativa, a hipérbole e o uso de recursos estilísticos e retóricos, é aproximado ao que pode ser falado e ouvido, pois o narrador se refere às orelhas, como se o que é escrito pudesse também ser ouvido pelos leitores durante a recepção do escrito pela leitura.

Já em outros momentos, foi notada a recorrência da voz atuando como a voz da lembrança, do mistério do mundo, com vozes que fazem “zoeira nos ouvidos da consciência” (ASSIS, 1904, p. 12), vozes do desejo que são análogas a feiticeiras, com bocas que proclamam os desejos, em excertos que apontam para a potência da voz:

Na igreja, ao tirar a opa, depois de entregar a bacia ao sacristão, ouviu uma **voz debil como de almas remotas** que lhe perguntavam se os dous mil reis... Os dous mil reis, **dizia outra voz menos debil**, eram naturalmente delle, que, em primeiro lugar, também

tinha alma, e, em segundo lugar, não recebera nunca tão grande esmola. Quem quer dar tanto vae á egreja ou compra uma vela, não põe assim uma nota na bacia das esmolas pequenas.

Se minto, não é de intenção. Em verdade, **as palavras não saíram assim articuladas e claras**, nem as deveis, nem as menos deveis; todas faziam uma **zoeira aos ouvidos da consciencia**. **Traduzi-as em lingua falada**, afim de ser entendido das pessoas que me lêem; não sei como se poderia **transcrever para o papel um rumor surdo e outro menos surdo**, um atraz de outro e todos confusos para o fim, até que o segundo ficou só: “não tirou a nota a ninguém... a dona é que a poz na bacia por sua mão... tambem elle era alma...” Á porta da sacristia que dava para a rua, ao deixar cair o reposteiro azul escuro debruado de amarello, **não ouviu mais nada**. (ASSIS, 1904, p. 12, grifo meu)

Voltou mais vezes. Só as casas, que eram as mesmas, pareciam reconhecer-o, e **algumas quasi que lhe falavam**. Não é poesia. **O ex-andador sentia necessidade de ser conhecido das pedras, ouvir-se admirar dellas, contar-lhes a vida**, obrigar-as a comparar o modesto de outr’ora com o garrido de hoje, e **escutar-lhes as palavras mudas**: “Vejam, manas, é elle mesmo.” Passava por ellas, fitava-as, interrogava-as, quasi ria, quasi as tocava para sacudil-as com força: “Falem, diabos, falem!”

Não confiaria de homem aquelle passado, **mas ás paredes mudas**, ás grades velhas, ás portas gretadas, aos lampiões antigos, se os havia ainda, tudo o que fosse discreto, **a tudo quizera dar olhos, ouvidos e bôca, uma boca que só elle escutasse, e que proclamasse** a prosperidade daquelle velho andador. (ASSIS, 1904, p. 233, grifo meu)

Mas tudo cança, até a solidão. Ayres entrou a sentir uma ponta de aborrecimento; bocejava, cochilava, tinha sede de gente viva, estranha, qualquer que fosse, alegre ou triste. Mettia-se por bairros excêntricos, trepava aos morros, ia ás egrejas velhas,-ás ruas novas, á Copacabana e á Tijuca. O mar alli, aqui o matto e **a vista acordavam nelle uma infinidade de ecos, que pareciam as proprias vozes antigas**. Tudo isso escrevia, ás noites, para se fortalecer no proposito da vida solitaria. Mas não ha proposito contra a necessidade. (ASSIS, 1904, p. 103, grifo meu)

A imaginação de Baptista era menos longa que a de Natividade. Quero dizer que ia antes do principio do seculo, Deus sabe se antes do fim do anno. Ao **som** da musica, á vista das galas, **ouvia umas feiticeiras cariocas**, que se pareciam com as escossezas; pelo menos, as **palavras** eram análogas ás que saudaram Macbeth: [...] A **linguagem** dessas profecias era liberal, sem sombra de solecismo. Verdade é que elle se arrependia de as **escutar**, e force-

java por traduzil-as no velho idioma conservador, mas já lhe iam faltando dictionarios. A primeira palavra ainda trazia o sotaque antigo: “Salve, Baptista, ex-presidente de provincia!” mas a segunda e a ultima eram ambas daquella outra lingua liberal, que sempre lhe pareceu lingua de preto. Emfim, **a mulher, como lady Macbeth, dizia nos olhos o que esta dizia pela boca**, isto é, que já sentia em si aquellas futurações.

[...] Era assim que Flora definia o officio de governar. Taes ideias passavam e tornavam. De uma vez **alguém lhe disse**, como para lhe dar força: “Toda alma livre é imperatriz!”

Não foi outra **voz, semelhante á das feiticeiras** do pae nem ás que falavam interiormente a Natividade, acerca dos filhos. Não; seria pôr aqui muitas **vozes de mysterio**, cousa que, além do fastio da repetição, mentiria á realidade dos factos. **A voz que falou a Flora saiu da boca do velho Ayres**, que se fora sentar ao pé della e lhe perguntára: (ASSIS, 1904, p. 150-1, grifo meu)

No primeiro e no segundo exemplos, vê-se a voz aparecendo como a voz da consciência e do desejo de Nóbrega, respectivamente, potencializando a imersão do narrador na mente da personagem e cooperando para um efeito que aproxima a narrativa do que poderia ser chamado de “realismo psicológico”. No primeiro trecho, a consciência da personagem é personificada em almas remotas que falam vozes mais ou menos débeis e que fazem “zoeira aos ouvidos da consciência”, não sendo bem “articuladas e claras” (ASSIS, 1904, p. 12). Apesar disso, o narrador nos sublinha que tal é a fonte da matéria narrada, ou seja, o narrador, semelhantemente à personagem, vai se colocar à escuta de tais vozes para compor o episódio que lemos. Contudo, no processo da escuta de vozes mal articuladas, o narrador nos revela que ele as traduziu “em língua falada”, transcrevendo “para o papel um rumor surdo e outro menos surdo” (ASSIS, 1904, p. 12), mostrando novamente a passagem do ouvir para o escrever, quando a escuta se torna fonte e matéria para a escrita. Além disso, vemos novamente a aproximação entre os polos do escrever e do falar/ouvir, quando o narrador, ao comentar o próprio processo de composição do escrito, primeiramente alude a uma tradução “em língua falada” – como se o que se lê pudesse ser ouvido –, para em seguida sublinhar a transcrição em papel, remontando à mão que opera a escrita.

No terceiro exemplo, aparece a potência da voz e do som como portadora da lembrança, com a reminiscência sendo desencadeada

pela paisagem que Aires contempla: numa relação sinestésica, a impressão visual traz à tona ecos sonoros da memória. Já no último exemplo, a potência da voz e do som representa o desejo inconsciente da personagem, com a voz interior falando o que o desejo interno dita e que a personagem não quer admitir. Nesse processo, a consciência é novamente personificada, aqui em feiticeiras, cariocas mas análogas às da peça shakespeariana *Macbeth*, que falam palavras sedutoras a Batista. Em seguida, as feiticeiras cedem o lugar a Dona Cláudia, que confirma a certeza do vaticínio dizendo “nos olhos” o que a personagem de Shakespeare havia dito pela boca, mostrando mais uma vez a tradução da fala, da voz, para os olhos, com os olhos fazendo as vezes da boca.

Por fim, há ainda mais momentos em que essa inter-relação entre os elementos ligados ao ouvir-escutar, de um lado, e os olhos e o olhar, de outro, se mostram proeminentes, com a presença também do papel, do escrito, nessa interação, e com o deslizamento entre os polos da escuta e do olhar:

— Você amanhã está prompta, e de hoje a oito dias, ou antes, vamos para Petropolis, disse Natividade disfarçando as lágrimas, **mas a voz fazia o officio dos olhos.** (ASSIS, 1904, p. 322, grifo meu)

E Baptista conversaria com o imperador, a um canto, deante dos **olhos invejosos que tentariam ouvir o dialogo, á força de os fitarem de longe.** O marido é que... Não sei que diga do marido relativamente ao baile da ilha. [...] (ASSIS, 1904, p. 147, grifo meu)

Na quinta feira, Ayres desceu e foi almoçar a Andarahy. Achou-as como as tinha lido nas cartas. Interrogou-as separadamente **para ouvir por boca as confissões do papel;** eram as mesmas. (ASSIS, 1904, p. 301, grifo meu)

Nesses casos, vemos uma conexão entre o ouvir-escutar e o olhar, na qual um parece depender do outro ou desembocar no outro, numa cooperação entre as funções auditiva e visual. No primeiro trecho, a voz faz o papel dos olhos, dizendo em sua materialidade não-verbal aquilo que o verbal e os olhos evitavam revelar; no segundo excerto, os olhos desejam fazer o papel dos ouvidos e escutar o diálogo apenas pela contemplação da cena; e no último passo, a boca deve confirmar o que havia sido escrito em papel, ratificando o lido.

Em um outro momento de *Esau e Jacó*, também se nota uma relação semelhante de mistura entre o ouvir-escutar e o olhar: trata-se

do caso do burro, no qual Aires lê um monólogo nos olhos do animal, quase que ouvindo o suposto discurso do animal:

Nos **olhos** redondos do animal viu Ayres uma **expressão profunda de ironia e paciência**. Pareceu-lhe o gesto largo de espírito invenível. Depois **leu nelles este monólogo**: [...]

— Vê-se, **quasi que se lhe ouve a reflexão**, notou Ayres comsigo.

Depois riu de si para si, e foi andando. Inventára tanta cousa no serviço diplomatico, que talvez inventasse o monologo do burro. Assim foi; **não lhe leu nada nos olhos**, a não ser a ironia e a paciencia, **mas não se pôde ter que lhes não desse uma fôrma de palavra, com as suas regras de syntaxe**. A própria ironia estaria acaso na retina delle. **O olho do homem serve de photographia ao invisível, como o ouvido serve de eco ao silencio**. Tudo é que o dono tenha um lampejo de imaginação para ajudar a memoria a esquecer Caracas e Carmen, os seus beijos e experiencia politica. (ASSIS, 1904, p. 126-7, grifo meu)

Nesse episódio, Aires lê nos olhos um monólogo que, apesar de imaginado, é quase que audível, uma vez que “quasi que se lhe ouve a reflexão” (ASSIS, 1904, p. 126-7), aproximando o ler do ouvir e sublinhando que tal monólogo teria sido falado, dito pelos olhos do burro – novamente olhos que falam –, mas ao mesmo tempo lido por Aires em seus olhos, num movimento que coloca como solidárias a leitura e a escuta, a escrita e a voz: o discurso falado do burro é transformado em escrita pela imaginação de Aires, que lê o monólogo, ou Aires lê o discurso e o vocaliza pela leitura, transformando-o novamente em voz. Em seguida, o narrador diz que nenhum discurso foi de fato lido nos olhos do animal, mas que Aires neles detectou ironia e impaciência e lhes deu forma de palavra, imprimindo-lhes as regras da sintaxe, novamente operando-se uma transcrição de algo visto para a palavra – escrita ou falada. Essa transcrição é explicada por uma imagem de *Esau e Jacó* que é das mais contundentes e expressivas para o que venho tratando aqui, quando o narrador afirma que o olho pode ler, captar ou fotografar o invisível e que o ouvido pode escutar ou ecoar o silêncio. Assim, o invisível e o silêncio do burro são transformados por Aires em algo que pode ser lido ou ouvido, num processo no qual olho e ouvido se aproximam.

Notamos, dessa forma, em vários excertos do penúltimo romance de Machado de Assis, uma inter-relação entre olhar e ouvir, mas

também uma inter-relação entre ambos com o ler e o escrever, como se o ler fosse um avatar do olhar, tornando-se o escrever o responsável pela produção daquilo que será lido. O diagrama que inicialmente propus aqui pode ser retraçado, com o preenchimento dos campos vagos, referentes à produção do estímulo visual. De maneira que se pode entrever uma simetria entre olhar e ler, ambos no âmbito da recepção imagética e correlacionados ao escrever, que se encontra no âmbito da produção imagética; além disso, percebe-se também a simetria entre os universos imagético/visual e sonoro, aproximando o olhar-ler-escrever de ouvir-falar, como se vê no diagrama abaixo:

Material	Luz > Imagem		Voz / Som
<b>Polo do receptor:</b>			
Ação	VER / OLHAR	LER	OUVIR / ESCUTAR
Órgão responsável	Olho	Olho	Orelha / Ouvido
Sentidos	Visão / Vista	Leitura	Escuta / Audição
Agente receptor	Espectador	Leitor	Ouvinte
<b>Polo do produtor:</b>			
Ação	ESCREVER		FALAR / DIZER
Órgão responsável	Mão		Boca
Sentidos	Escrita		Fala
Agente produtor	Escritor		Falante / Locutor

Diagrama desenvolvido pela autora

A narrativa de Machado, nos trechos vistos, escorrega de um universo para o outro, como se viu, com olhos que ouvem, vozes que partem dos olhos, reforçando tal simetria e lembrando que quando lemos não podemos deixar de pensar numa voz que se ouve pela vocalização do escrito, além de igualmente apontar para uma escrita que por vezes se faz com o que se ouviu contar.

Desse modo, nos parece que a escrita do autor está atenta à escuta, à escrita de ouvido, às narrativas que se fazem de ouvido, colocando em relevo a importância do “ouvir falar”, contudo sem esquecer que, como é próprio de nossa cultura auditiva, tal escuta se faz em solidariedade com a escrita, com a leitura, mostrando não apenas

uma tensão entre o escrito e o falado, mas sua interação em nossa literatura, já que falamos de *escuta*, mas de uma *escrita* de ouvido, ou seja, de um oral que advém *no e pelo* escrito.

## Referências

- ASSIS, M. de. *Esau e Jacob*. Rio de Janeiro; Paris: Garnier, 1904.
- LIBRANDI-ROCHA, M. Escritas de ouvido na literatura brasileira. *Literatura e Sociedade*, n. 19, 2014, p. 131-48. Disponível: <<http://www.revistas.usp.br/ls/article/view/97228/96273>>. Acesso em: 15 abr. 2015.
- LIMA, L. C. *Dispersa demanda: ensaios sobre literatura e teoria*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1981.
- THE MACHADO DE ASSIS DIGITAL CORPUS PROJECT. Disponível em: <<http://machado.byu.edu/>>. Acesso em: 20 abr. 2020.

## **Sobre roupas e jornais: o conto machadiano na *Gazeta de Notícias***

Bruna da Silva Nunes (UFRGS) <sup>1</sup>

### **Considerações iniciais**

Dentre os periódicos com os quais Machado de Assis colaborou, encontramos uma variedade de linhas editoriais, com enfoques diversos, como moda, política e cultura. Ao estudarmos os contos machadianos levando em consideração as fontes primárias, notamos um trabalho de adequação formal e de conteúdo em relação aos veículos, mas, também, alguns tensionamentos. Além disso, é possível perceber aspectos autorais que percorrem a produção de Machado de modo amplo, como o uso da ironia, da intertextualidade e, porque não, de referências à moda e ao vestuário. Partindo dessa premissa, proponho analisar, neste trabalho, as referências à moda e ao vestuário nos contos de Machado de Assis publicados no jornal *Gazeta de Notícias*. Para tanto, entendo que vestuário diz respeito a tudo aquilo que o ser humano veste; já a moda, em um conceito amplo, refere-se a um fenômeno social de mudança cíclica dos costumes, à aceleração de produção, ao desejo de novidade, às transformações regulares nos diversos setores da atividade social<sup>2</sup>. Neste trabalho, lanço mão de um conceito de moda mais restrito, explorado por Gilda de Mello e Souza, “reservado às mudanças periódicas nos estilos de vestimenta e nos demais detalhes da ornamentação pessoal” (SOUZA, 1987, p. 19).

### ***Gazeta de Notícias***

Lançada em 2 de agosto de 1875 na cidade do Rio de Janeiro, a *Gazeta de Notícias* era um periódico de publicação diária que seguia uma linha noticiosa, política, monarquista e abolicionista. A fim de atingir

1. Doutoranda em Estudos de Literatura (UFRGS), mestra em Literatura Brasileira (UFRGS) e licenciada em Letras (UFRGS).
2. Síntese composta a partir das leituras de Souza (1987), Calanca (2011), Viana (2012) e Lipovetsky (2009).

um público mais amplo, a folha não só prezava a publicação de textos bem humorados, acessíveis e ligeiros, como foi uma das pioneiras na venda de números avulsos como alternativa ao regime de assinatura.

Com essas informações, constatamos que a *Gazeta* não fazia parte dos periódicos voltados ao público feminino que, como o *Jornal das famílias* e *A Estação*, tinham na moda um de seus pilares; no entanto, a moda também era um assunto presente, pois, já que uma das propostas da *Gazeta* era retratar o cotidiano da Corte, a moda ganhava espaço em suas colunas, dado que a preocupação com a aparência era uma questão importante para a sociedade fluminense. As seções destinadas à literatura acabavam, igualmente, abarcando representações da moda e do vestuário, seja por meio de uma simples descrição das características das personagens, seja através de um tratamento mais aprofundado do assunto.

Sobre a participação de Machado de Assis na *Gazeta de Notícias*, além do destaque para a produção cronística – dado que ele escreveu, por exemplo, para as séries “Balas de Estalo”, “Bons Dias” e “A Semana” –, o autor publicou cerca de 54 contos entre os anos de 1881 e 1895. Provavelmente impulsionado pela linha editorial do jornal, que pretendia publicar textos curtos para leitura mais rápida e que não dependessem de outras edições para serem finalizados (uma vez que o público leitor, por conta da venda avulsa, poderia ser flutuante), todos os contos de Machado na *Gazeta* foram publicados em apenas uma edição, ao contrário do que ocorria em outros periódicos, em que os contos eram veiculados ao longo dois ou três números.

Inicialmente, as narrativas de Machado eram publicadas na seção “Folhetim”, situada ao pé da primeira página. Depois, os contos foram deslocados para as últimas colunas da primeira página, podendo, dependendo da extensão do conto, ocupar as primeiras colunas da página seguinte. Dentre os textos publicados na *Gazeta*, encontram-se alguns dos contos mais conhecidos de Machado, como “Teoria do medalhão” e “O espelho”, publicações comumente relacionadas ao que seria a “segunda fase” machadiana, período em que o autor escreveria acerca de temas mais complexos e com uma forma mais refinada.

Machado escreveu paralelamente para *A Estação* e para a *Gazeta* ao longo dos anos de 1880 e 1890, isto é, após a publicação de *Memórias póstumas de Brás Cubas*, romance visto como o marco da divisão de fases. Contudo, são perceptíveis as diferenças entre os textos

publicados em um e em outro periódico, o que revela o quanto a divisão temporal da obra de Machado não é suficiente para uma análise acurada de sua produção literária. Por exemplo, os contos de Machado na *Gazeta* encerram assuntos que não são contemplados de maneira explícita em *A Estação*, como é o caso da temática da escravidão; portanto, creio que seja produtivo estudar esses contos relacionando-os com seus suportes primários de publicação e não somente enquadrando-os em fases.

Assim sendo, selecionei alguns contos publicados por Machado na *Gazeta* no período de 1881 a 1885 a fim de analisar as referências à moda e ao vestuário e as relações dos textos com a linha editorial do periódico.

### **Moda e vestuário nos contos de Machado de Assis**

A história de “A senhora do Galvão”, conto publicado em 14 de maio de 1884, parte do recebimento, por Maria Olímpia, de cartas anônimas que denunciavam o adultério de seu marido, o advogado Galvão. De acordo com as cartas, Galvão estaria traindo Maria Olímpia com uma das melhores amigas da esposa, a Ipiranga, viúva do brigadeiro. É interessante reparar que essas informações e a confirmação do adultério são apresentadas logo no primeiro parágrafo do texto, acabando com qualquer possibilidade de suspense nesse sentido.

Dessa forma, como ressalta Jaison Luís Crestani, “com a eliminação do suspense, a trama em si perde o interesse e a ênfase da narrativa passa para a análise do comportamento da personagem” (CRESTANI, 2008, p. 5). Acredito que seja possível usar o termo deslocamento de suspense, e não eliminação, pois a atenção da narrativa deixa de estar no adultério e se desloca para o modo como Maria Olímpia reage diante de tal situação.

Sendo assim, é a partir da “descentralização do enredo” que as temáticas da moda e da aparência se farão presentes, tornando-se referências fundamentais para o desenrolar da trama. Em meio a diversas menções à indumentária, Maria Olímpia, que, conforme o narrador, tinha “vocação para a vida exterior”, parece dar pouca importância às traições do marido. A busca pela admiração e aprovação pública era mais relevante. “Maria Olímpia vivia alegre, radiante; começava

a ser um dos nomes da moda. E andava muita vez com a viúva, a despeito das cartas” (MACHADO DE ASSIS, 1884a, p. 1).

Pouco tempo antes de um baile promovido pelo Cassino Fluminense, Maria Olímpia viu, em uma loja, uma meia lua de diamantes para o cabelo, que logo virou seu objeto de desejo para uso no dia da festa; porém, não pôde adquirir a peça, pois ela já havia sido vendida. Na noite do baile, Maria Olímpia entrou emocionada no Cassino Fluminense, ansiosa pelos olhares que receberia. De acordo com o narrador, “pessoas que a conheceram naquele tempo, dizem que o que ela achava na vida exterior, era a sensação de uma grande carícia pública, a distância; era a sua maneira de ser amada” (MACHADO DE ASSIS, 1884a, p. 2).

Entretanto, a esposa de Galvão não foi a única mulher a receber a atenção dos frequentadores do baile; a viúva teve, igualmente, seu momento de esplendor, e um dos causadores de admiração foi uma meia lua de diamantes que lhe enfeitava os cabelos, justamente a joia que Maria Olímpia almejava. Para Maria Olímpia isso era imperdoável, Ipiranga disputava com ela os olhares públicos, o que era uma falta muito mais grave do que ser amante de seu marido. Seguem as frases que terminam o conto.

– Hoje quase não tenho tido tempo de estar com você, disse ela a Maria Olímpia, perto de meia-noite.

– Naturalmente, disse a outra abrindo e fechando o leque; e, depois de umedecer os lábios, como para chamar a eles todo o veneno que tinha no coração: – Ipiranga, você está hoje uma viúva deliciosa... Vem seduzir mais algum marido? A viúva empalideceu, e não pôde dizer nada. Maria Olímpia acrescentou, com os olhos, alguma coisa que a humilhasse bem, que lhe respingasse lama no triunfo. Já no resto da noite falaram pouco; três dias depois romperam para nunca mais. (MACHADO DE ASSIS, 1884a, p. 2)

Nesse final temos a confirmação de que Maria Olímpia colocava a vida exterior em primeiro plano, pois sua reação comprova o quanto ela, enquanto indivíduo, estava assimilada por uma sociedade cujos valores eram, em muitos casos, calcados na supervalorização da aparência. Para Maria Olímpia, o marido era possivelmente uma porta para entrar no circuito da elite fluminense, uma necessidade social, enquanto o olhar do público era sua fonte de prazer, seu maior gozo,

“uma carícia” pública. Quando Ipiranga ataca esse “marido”, Olímpia sente-se traída e reage.

Penso, então, que podemos analisar “A senhora do Galvão” a partir de uma possível dialética entre processo social e forma literária. Se por um lado a importância dada por Maria Olímpia a sua vida pública e a sua aparência pode ser interpretada como um atestado da subordinação (mesmo involuntária) das mulheres aos ditames da moda e às regras de comportamento, por outro pode denotar emancipação. Ao ignorar o adultério do marido e dirigir as atenções para ela própria, a personagem demonstra independência, buscando em elementos fora do casamento, como a moda, satisfação e realização pessoal.

Outro conto que, assim como “A senhora do Galvão”, representa a dimensão pública do vestuário é o “Último capítulo”. Publicado no dia 20 de junho de 1883, trata-se de uma carta escrita por um suicida, sendo um resumo de autobiografia elaborado com a intenção de esclarecer o testamento que ele acabara de compor. O autor fictício, chamado Matias Deodato, escreve que o testamento pareceria “absurdo ou ininteligível” sem uma explicação, visto que o documento indicava que todos os seus bens fossem vendidos e, com a renda adquirida a partir da venda, fossem comprados sapatos e botas novas a serem distribuídas de modo indicado no testamento – ao qual não temos acesso no texto.

Tendo em vista que passou por situações dolorosas e constrangedoras durante toda sua vida, Matias se define como o mais caipora de todos os homens, o que fez com que ele não acreditasse na felicidade terrena e decidisse cometer suicídio. Inicialmente, sua ideia era não deixar qualquer testamento ou carta, pois, avaliando sua caiporice, “temia que qualquer palavra última pudesse levar-me alguma complicação à eternidade” (MACHADO DE ASSIS, 1883, p. 1); contudo, no dia em que decidira “dar o grande mergulho na eternidade”, Matias, estando à janela, viu passar “um homem bem trajado, fitando a miúdo os pés” (MACHADO DE ASSIS, 1883, p. 2). Matias o conhecia de vista e, segundo ele, tal homem fora vítima de grandes reveses, mas, apesar disso, estava contente, caminhando e contemplando os sapatos.

Estes eram novos, de verniz, muito bem talhados, e provavelmente cosidos a primor. Ele levantava os olhos para as janelas, para as pessoas, mas tornava-os aos sapatos, como por uma lei de atração,

interior e superior à vontade. Ia alegre; via-se-lhe no rosto a expressão da bem-aventurança. Evidentemente era feliz; e, talvez, não tivesse almoçado; talvez mesmo não levasse um vintém no bolso. Mas ia feliz, e contemplava as botas.

A felicidade será um par de botas? Esse homem, tão esbofetado pela vida, achou finalmente um riso da fortuna. Nada vale nada. Nenhuma preocupação deste século, nenhum problema social ou moral, nem as alegrias da geração que começa, nem as tristezas da que termina, miséria ou guerra de classes; crises da arte e da política, nada vale, para ele, um par de botas. Ele fita-as, ele respira-as, ele reluz com elas, ele calca com elas o chão de um globo que lhe pertence. Daí o orgulho das atitudes, a rigidez dos passos, e um certo ar de tranquilidade olímpica... Sim, a felicidade é um par de botas. (MACHADO DE ASSIS, 1883, p. 2)

A felicidade será um par de botas? Para o homem que andava admirando seus sapatos, parece que sim. Ele foi “esbofetado pela vida”, talvez não tivesse almoçado, talvez não tivesse dinheiro, mas alcançou a felicidade por meio da vestimenta, por meio de sua imagem pública. No conto “Um capítulo inédito de Fernão Mendes Pinto”<sup>3</sup>, publicado no dia 30 de abril de 1882, o narrador afirma que, passeando juntamente com um amigo pela cidade de Fuchéu, capital do reino de Bungo, deparou-se com duas situações em que uma multidão ovacionava dois homens que defendiam teorias absurdas. Ao saberem que estas cenas eram resultado da doutrina de um certo bonzo chamado Pomada, os amigos decidiram encontrá-lo. Para explicar sua doutrina, Pomada aponta que

a virtude e o saber, têm duas existências paralelas, uma no sujeito que as possui, outra no espírito dos que o ouvem ou contemplam. Se puserdes as mais sublimes virtudes e os mais profundos conhecimentos em um sujeito solitário, remoto de todo contato com outros homens, é como se eles não existissem. Os frutos de uma laranjeira, se ninguém os gostar, valem tanto como as urzes e plantas bravias, e, se ninguém os vir, não valem nada; ou, por outras palavras mais enérgicas, não há espetáculo sem espectador. Um dia, estando a cuidar nestas coisas, considereí que, para o fim de alumiar um pouco o entendimento, tinha consumido os meus longos anos, e, aliás, nada chegaria a valer sem a existência de outros homens que me vissem e honrassem. (MACHADO DE ASSIS, 1882b, p. 1)

3. Na transição para a coletânea de contos *Papéis avulsos*, o título se modifica para “O segredo do Bonzo – um capítulo inédito de Fernão Mendes Pinto”.

Nessa linha de raciocínio, de que “não há espetáculo sem espectador” e de que nada do que façamos vale se não houver outras pessoas que contemplem nossos feitos, Pomada conclui que se “uma coisa pode existir na opinião, sem existir na realidade, e existir na realidade, sem existir na opinião, a conclusão é que das duas existências paralelas a única necessária é a da opinião, não a da realidade, que é apenas conveniente” (MACHADO DE ASSIS, 1882b, p. 1). Relacionando os dizeres de Pomada com o homem descrito por Matias, vemos que a teoria do primeiro é posta em prática pelo segundo. De acordo com as informações passadas pelo narrador, o homem não estava em uma condição social condizente com as botas que calçava; porém, essa realidade é abafada pela opinião pública – ou seja, pessoas que o veriam utilizando os sapatos e o colocariam no rol dos homens dignos de respeito –, algo mais necessário do que a realidade, dado que é ela, a opinião pública, que confere estima e consideração.

O motivo dado por Matias para não comprar sapatos para ele mesmo ao invés de cometer suicídio é o de que, se assim fizesse, estaria resolvendo apenas o seu problema e não o de diversas pessoas; no entanto, sua decisão pode ser interpretada como uma recusa de se enquadrar nesse jogo social. Ao ver o homem que caminhava praticamente sem tirar os olhos das botas, Matias conseguiu perceber o procedimento social por trás do movimento, o que estava sendo renegado para que os sapatos fossem tão extremamente valorizados. Ao escrever que “nenhuma preocupação deste século, nenhum problema social ou moral [...] crises da arte e da política, nada vale, *para ele*, um par de botas” (MACHADO DE ASSIS, 1883, p. 2, grifo meu), Matias se distancia desse comportamento, colocando-se na posição de mero observador.

É possível comparar “Último capítulo” com o conto “O espelho – esboço de uma nova teoria da alma humana”, publicado no dia 8 de setembro de 1882. Nesse conto, Jacobina, personagem-narrador, expõe aos seus convivas um episódio de sua vida à guisa de demonstração de que cada ser humano “traz duas almas consigo: uma que olha de dentro para fora, outra que olha de fora para dentro” (MACHADO DE ASSIS, 1882c, p. 1). A alma exterior poderia ser um objeto, um fluido, um evento; no caso de Jacobina foi, por algum tempo, a sua farda de alferes da guarda, que representava sua patente e, conseqüentemente, seu papel social. Portanto, para se sentir completo, Jacobina precisava estar fardado; era por meio de algo externo, no caso

a vestimenta, que a personagem conseguia se identificar enquanto um indivíduo pleno. Em determinado momento, ao contar sua história, Jacobina lembra-se dos escravos que fugiram do sítio de sua tia; contudo, a questão escravista fica em segundo plano, sendo sua relação com a farda e com sua condição de alferes o foco do relato.

Dessa maneira, em “Último capítulo” e em “O espelho”, a felicidade não é proveniente de algum envolvimento afetivo ou de uma busca individual como realização profissional, por exemplo; tampouco é baseada em solidariedade ou engajamento social. O que gera satisfação é a aprovação do outro, é o prestígio social, status alcançado, na maioria das vezes, com o auxílio do vestuário. Vale frisar que a indumentária, ao mesmo tempo em que é um signo (indício de posição social, por exemplo) que se coloca para ser visto pelos outros, que é uma forma de o indivíduo ser reconhecido (gênero, classe, região, faixa etária etc.), é também uma forma de satisfação pessoal, um prazer, uma realização.

Em “Uma visita de Alcibíades”, publicado em 1º de janeiro de 1882<sup>4</sup>, o vestuário, igualmente, é temática central da trama. O conto se trata de uma carta do desembargador X... ao chefe de política da Corte, na qual o desembargador conta que, curioso para saber qual impressão Alcibíades teria do vestuário moderno (sinalizando que a história se passa em 1875), decide evocar o ateniense, pedindo para que ele comparecesse em sua casa. Alcibíades atende ao chamado e o desembargador, animado com a conversa, desiste de questioná-lo sobre as roupas do tempo. Após atualizar o visitante acerca das notícias atuais, o desembargador conta que iria a um baile, e Alcibíades decide se juntar a ele. O dono da casa diz que, devido aos trajes do ateniense, isso não seria possível, ao que Alcibíades responde que, então, pegaria algumas roupas emprestadas, apenas pedindo para que o desembargador se vestisse antes, para ele primeiro aprender e depois imitar.

Ao notar que o desembargador utilizava calças, Alcibíades ficou espantado; como conta o narrador,

4. Um conto com o mesmo título foi publicado por Machado, assinando com o pseudônimo Victor de Paula, no *Jornal das Famílias* em outubro de 1876. Apesar de algumas modificações, principalmente estruturais, a ideia do texto é a mesma. Ao inserir o texto em *Papéis avulsos*, Machado escreve a seguinte nota sobre o conto: “Este escrito teve um primeiro texto, que reformulei totalmente mais tarde, não aproveitando mais do que a ideia. O primeiro foi dado com um pseudônimo e passou despercebido” (MACHADO DE ASSIS, 1962, p. 275).

levantei-me também, e pedi-lhe que me acompanhasse. Não se moveu logo; estava assombrado. Vi que só então reparara nas minhas calças brancas; olhava para elas com os olhos arregalados, a boca aberta; enfim, perguntou por que motivo trazia aqueles canudos de pano. Respondi que por maior comodidade; acrescentei que o nosso século, mais recatado e útil do que artista, determinara trajar de um modo compatível com o seu decoro e gravidade. (MACHADO DE ASSIS, 1882a, p. 1)

Vendo o desembargador colocar uma calça preta, Alcibíades, além de ficar pasmo, acha graça dos “canudos pretos”, e pergunta o porquê de se adotar uma cor tão feia, sendo a resposta a seguinte: “feia, mas séria, disse-lhe. Olha, entretanto, a graça do corte, vê como cai sobre o sapato, que é de verniz, embora preto, e trabalhado com muita perfeição” (MACHADO DE ASSIS, 1882a, p. 1). Depois disso, Alcibíades se assusta ao pensar que o desembargador está tentando se enforcar, quando na verdade estava apenas colocando a gravata. Depois de o anfitrião vestir o colete, Alcibíades, assombrado, profere as seguintes palavras:

por Afrodita! exclamou ele. És a coisa mais singular que jamais vi na vida e na morte. Estás todo cor da noite – uma noite com três estrelas apenas – continuou apontando para os botões do peito. O mundo deve andar imensamente melancólico, se escolheu para uso uma cor tão morta e tão triste. Nós éramos mais alegres; vivíamos... (MACHADO DE ASSIS, 1882a, p. 1)

Já ao ver a casaca, a reação foi a que segue: “a consternação do ateniense foi indescritível. Caíram-lhe os braços, ficou sufocado, não podia articular nada, tinha os olhos cravados em mim, grandes, abertos” (MACHADO DE ASSIS, 1882a, p. 1). Quando o desembargador disse que só faltava o chapéu para a produção ficar completa, Alcibíades se animou, pois poderia surgir uma peça que salvasse aquela roupa de cor “enfadonha e negativa”.

oh! venha alguma coisa que possa corrigir o resto! tornou Alcibíades com voz suplicante. Venha, venha. Assim, pois, toda a elegância que vos legamos está reduzida a um par de canudos fechados e outro par de canudos abertos (e dizia isto levantando-me as abas da casaca), e tudo dessa cor enfadonha e negativa? Não, não posso crê-lo! Venha alguma coisa que corrija isso. (MACHADO DE ASSIS, 1882a, p. 1).

Porém, ao invés de satisfeito com esse último item da vestimenta, Alcibíades morre pela segunda vez.

No que se refere ao vestuário, destaca-se no conto a consternação de Alcibíades com o traje do homem oitocentista. Diferentemente do que ocorria anteriormente, no século XIX os homens se afastaram do mundo da moda. Esse afastamento ocorreu, como destaca Gilda de Mello e Souza (1987), principalmente por conta da Revolução Francesa, pois com os novos ideais de igualdade, a aristocracia não era mais a única camada que possuía destaque no processo social, e fatores como talento e competência também passaram a ser avaliados além da questão financeira ou tradição familiar. Desse modo, o sexo masculino voltou suas atenções para a carreira, desviando seu interesse da moda. Um homem que tivesse tais preocupações era, inclusive, mal visto pela sociedade, pois significava que ele não dedicava o tempo necessário para sua profissão. No Brasil, essa dinâmica ocorreu mais brandamente por conta do desenvolvimento tardio da burguesia; então, ao invés de ser suscitada pelas condições de produção, foi mais influenciada pela dependência cultural em relação à Europa.

A autora indica que “o homem só se desinteressou da vestimenta quando esta, devido à mudança profunda no curso da história, deixou de ter importância excessiva na competição social” (SOUZA, 1987, p. 80). Assim, a roupa masculina perde sua função ornamental, transformando-se praticamente em um uniforme, preto e composto por calça, camisa, colete e casaca/paletó/sobrecasaca. Marcelo de Araújo (2012) apresenta várias possíveis razões para a escolha da cor preta; uma delas seria a circunstância de os centros urbanos estarem, em virtude da Revolução Industrial, repletos de fuligem, e as cores escuras ajudariam a esconder a sujeira. Outro motivo é que o preto começava a evocar seriedade e compostura, pois se contrapunha a uma vaidade que o colorido poderia sugerir. Não estando em público, era viável vestir roupas de outras cores, mas, ao sair de casa, o uso do preto era obrigatório para os homens que se pretendiam elegantes; essa conduta é representada no conto no momento em que o desembargador troca sua calça branca por uma vestimenta integralmente preta (com exceção da gravata, que era branca).

Como podemos perceber, para Alcibíades esse código de elegância é absurdo, uma vez que, na sua perspectiva, o preto é uma cor “morta e triste”. A justificativa seria, então, que o uso do preto só poderia representar uma sociedade imensamente melancólica, talvez única

explicação meramente plausível para a utilização dessa indumentária. O desembargador defende seus trajes, argumentando que seu século, por ser recatado e útil, demanda esse tipo de vestimenta, dado que indica decoro e gravidade. A respeito das roupas masculinas do Brasil no século XIX, Gilberto Freyre sublinha o seguinte: “a sobrecasaca preta, as botinas pretas, as cartolas pretas, as carruagens pretas enegreceram nossa vida quase de repente; fizeram do vestuário, nas cidades do Império, quase um luto fechado” (FREYRE, 2006, p. 433).

Em “O século sério”, Franco Moretti afirma que alguns dos grandes valores do século XIX são “a impessoalidade, a precisão, a conduta de vida regular e metódica, certo distanciamento emotivo – em uma palavra [...] a seriedade [...] a seriedade burguesa: na França, na Grã-Bretanha e na Alemanha” (MORETTI, 2003, p. 3). Assim sendo, diversos autores, como Jane Austen e Balzac, exploraram tal forma social em forma literária, especialmente mediante o uso dos chamados enchementos, que seriam a narração do cotidiano. Cotidiano sério, pois

o sério anseia claramente por aparentar-se ao estilo das classes dominantes do passado (especialmente seu estilo público) [...] sério não quer dizer trágico, mas certamente cauteloso, impassível, grave, soturno, frio. A classe média se enrijece: agora atende por “burguesia” e usa a seriedade para se distinguir do imaginário ruidoso e carnavalesco do trabalho manual. (MORETTI, 2003, p. 9)

Como é visto em “Uma visita de Alcibíades”, as características citadas por Moretti são, do mesmo modo, percebidas por meio do vestuário masculino. A elite brasileira, ao imitar a burguesia europeia, lança mão desse determinado tipo de traje para, através dele, manifestar recato, gravidade e também para se distanciar das classes menos abastadas que, por mais que eventualmente possuíssem um modelo de roupa análogo, não teriam acesso aos mesmos tecidos ou cortes. Contudo, ao contrário do método empregado pelos romancistas europeus, que tematizavam a seriedade burguesa de maneira igualmente séria, Machado lidou com o assunto por meio da comicidade e da ironia. Por mais que o diálogo empreendido entre Alcibíades e o desembargador não seja cômico em si, a confusão do ateniense no que concerne à moda oitocentista em contraste com a naturalidade do desembargador em seguida gera efeito humorístico. Para que a realização cômica seja bem sucedida, Machado recorre a uma personagem do passado, uma vez que, assim, há o distanciamento necessário

para a desorientação de Alcibíades. Esse mesmo procedimento foi aplicado por Lélío – pseudônimo de Machado na série “Balas de estalo” – na crônica do dia 1º de setembro de 1884. Nesse texto, Lélío conta que o autor da estátua Vênus Calipígia foi para o Rio de Janeiro e, a fim de mostrar a gratidão que sentia pelo fato de as pessoas da cidade admirarem a sua obra, iria fazer a Vênus Brasileira. Posto isso, o escultor foi até a Rua do Ouvidor em busca de seu modelo; porém, voltou desolado por não ter encontrado mulher alguma que pudesse ser a nova Vênus Calipígia. Segundo ele, eram todas aleijadas.

– Fui e encostei-me às esquinas, para ver passar as damas. Você sabe que os gregos sempre gostaram de mulheres bonitas. E as suas patricias podem gabar-se de que realmente o são; mas...

– Mas o quê?

– Todas aleijadas!

– Como! Aleijadas?

– Todas. A primeira que vi era aleijada, a segunda também e a terceira. Pensei que fosse casual, e esperei as outras. Vieram mais cinco, também aleijadas, e depois vinte, cinquenta, cem, trezentas, quinhentas, mil, duas mil, três mil, todas aleijadas. Os aleijões de algumas eram incomensuráveis. Com que então as mulheres modernas... (LÉLIO, 1884, p. 2)

Lélío explica o que aconteceu com o autor, e compreendemos que se trata de uma questão de vestuário.

Compreendi tudo, e expliquei que o que lhe parecia realidade, não passava de um simples acréscimo, por moda. Concordei (para não brigar com ele) que era um adorno horrendo, e sem graça. Mas ele não quis crer em nada; achava impossível que, por moda, trouxesse uma mulher toda a mobília consigo. (LÉLIO, 1884, p. 2)

Nesse ponto, há uma referência quase explícita às anquinhas, armação que as mulheres utilizavam na parte de trás do vestido para proporcionar volume, o que modificava drasticamente o corpo feminino. De tão exageradas que eram, faziam as “damas” parecerem “aleijadas”, o que deixaria alguém que não pertence à época – o autor da Vênus, no caso – espantado com tamanha desproporção.

Dessa forma, Lélío se vale de uma voz do passado para criticar a moda de seu tempo, supondo que sua ótica não estaria anestesiada

pela imersão em tal universo. Esse expediente destaca o absurdo do vestuário ao, de certa forma, incitar o leitor a observar o mundo com um olhar anacrônico. Além da crítica no que corresponde à estética do adorno, a crônica evidencia uma reprovação no sentido funcional da veste, uma vez que, por serem grandes e pesadas, tinha-se a impressão de que, ao usar as anquinhas, as mulheres carregavam “toda a mobília consigo”.

Tanto no texto de Lélío quanto em “Uma visita de Alcibíades”, creio que a crítica em relação à indumentária serve de alegoria para abordar assuntos mais complexos. Na crônica, é possível pensar, por exemplo, na assimilação brasileira da cultura europeia, especialmente francesa, e nas prioridades questionáveis daquela sociedade, uma vez que é preferível sair com roupas consideradas bonitas em detrimento do mínimo de conforto necessário para locomoção. Quanto ao conto, há a questão da melancolia moderna (tema de alguma forma anunciado por Alcibíades), da seriedade e da vivência em um século cheio de normas, não apenas no que remete ao vestir, mas também comportamentais.

Portanto, ao se surpreender com a vestimenta do desembargador – um canudo fechado (as calças) e um canudo aberto (a casa) – e morrer após ver o chapéu (mais um canudo?), Alcibíades, por mais que traga a suposta alegria da Antiguidade, acaba sucumbindo ao século melancólico. Ao analisar o conto, Eunice Gai assinala que

os sustos de Alcibíades e a sua morte decorrente são um contraponto em relação ao narrador, uma vez que contrasta com sua figura pacata, apagada, vestida de preto, sem grandes emoções, nem grandes projetos. Surge assim, ao final do conto, essa temática que mostra duas sensibilidades diferentes, em épocas também distintas: a melancolia e a alegria, a misantropia e a socialidade, a discrição e a exuberância. São duas sensibilidades construídas, reveladas pela artimanha da narrativa ficcional (GAI, 2008, p.103).

Ao passo que a vestimenta de Alcibíades não se enquadra na moda oitocentista e que ele não consegue se adequar a ela, vemos, por meio da alegoria, que sua sensibilidade não tem espaço no mundo moderno, que não há possibilidade de convivência ou adaptação. A morte do ateniense, então, faz com que o efeito cômico assuma uma feição melancólica, tal como a seriedade do século.

Como foi apontado, os homens se distanciaram da moda; esse

desligamento, no entanto, não foi completo, dado que os homens pertencentes à elite encontraram outras formas de manifestar refinamento e de se afirmar socialmente sem comprometer suas vestes padronizadas. Souza explica que

a renúncia dos elementos decorativos não se faz abruptamente e se a roupa se despoja e o homem desiste das rendas e plumas, que se torna o apanágio das mulheres, não abandona outras formas mais sutis de afirmação social e prestígio, fixadas agora na exploração estética do rosto e no domínio de certas *insígnias de poder e erotismo*, como os *chapéus*, as *bengalas*, os *charutos* e as *joias*. (SOUZA, 1987, p. 75, grifos meus).

Um texto que contempla essas insígnias de poder é o conto “Evolução”, publicado em 24 de junho de 1884. Narrando em primeira pessoa, Inácio nos conta sobre Benedito, homem que conheceu durante uma viagem a Vassouras. No decorrer do trajeto, Inácio comenta que via o Brasil como uma criança que estava engatinhando, “só começará a andar quando tiver muitas estradas de ferro” (MACHADO DE ASSIS, 1884b, p. 1). Benedito acha a ideia bonita e, aos poucos, passa a se apropriar da fala de Inácio. Ao encontrar o amigo em Paris, fala: “lembra-se do que *nós* dizíamos na diligência de Vassouras? O Brasil está engatinhando; só andará com estradas de ferro...” (MACHADO DE ASSIS, 1884b, p. 1, grifo meu). Ao se tornar deputado, notícia referida já no final do conto – algo que aconteceu graças aos incentivos de Inácio –, Benedito lê para o amigo o exórdio do discurso que faria, no qual a frase do narrador já é tomada por Benedito como se dele fosse: “há alguns anos, *dizia eu* a um amigo, em viagem pelo interior: o Brasil é uma criança que engatinha; só começará a andar quando estiver cortado de estradas de ferro...” (MACHADO DE ASSIS, 1884b, p. 2, grifo meu).

Posto isso, é interessante buscar no texto a descrição de Benedito. Quando conheceu Inácio, tinha 45 anos e utilizava um processo químico para que todos os fios de seu cabelo ficassem pretos; fora isso,

tudo mais era natural, pernas, braços, cabeça, olhos, roupa, sapatos, corrente do relógio e bengala. O próprio alfinete de diamante, que trazia na gravata, um dos mais lindos que tenho visto, era natural e legítimo, custou-lhe bom dinheiro [...] Moralmente, era ele mesmo. Ninguém muda de caráter, e o do Benedito era bom

– ou para melhor dizer, pacato. Mas, intelectualmente, é que ele era menos original. Podemos compará-lo a uma hospedaria bem afreguesada, aonde iam ter ideias de toda parte e de toda sorte, que se sentavam à mesa com a família da casa. Às vezes, acontecia acharem-se ali duas pessoas inimigas, ou simplesmente antipáticas, ninguém brigava, o dono da casa impunha aos hóspedes a indulgência recíproca. (MACHADO DE ASSIS, 1884b, p. 1).

Aqui, vemos o quão artificial era Benedito; mesmo quando elenca o que seria natural no amigo, Inácio cita elementos inanimados, denunciando sua falta de autenticidade. No que tange sua intelectualidade, Benedito era ainda menos original, como é comprovado no decorrer do conto. No entanto, seu alfinete de diamante era legítimo; o supérfluo ganha destaque na descrição por ser genuíno, ao contrário das ideias de Benedito<sup>5</sup>.

Ao fazer um estudo da narrativa machadiana, Luiz Roncari sugere que

uma das coisas que mais salta aos olhos do leitor em todas essas histórias de Machado são os processos de *redução* e *mutilação*, que muitas vezes se confundem, da pessoa no ambiente social em que as situa e que ele reproduz estilizadamente no texto. Dificilmente um protagonista é apresentado, homem ou mulher, sem que sejam referidos quantos contos de réis cada um tem. Ao lado do bom ou mal caráter e da mulher mais ou menos pura o número de contos de réis é sempre uma sombra que os acompanha e dá a dimensão de suas pessoas. (RONCARI, 2005, p. 249, grifos do autor)

Aponto que os “contos de réis” são referidos, muitas vezes, não pela quantidade de dinheiro adquirida, mas por meio do bairro em que a personagem mora, pelos locais que ela frequenta ou pelas roupas que ela veste. No caso de Benedito, sua condição social é apresentada pelo alfinete de diamante natural e legítimo que ele possui. Além de manifestar sua classe, a joia explicita o lugar simbólico de Benedito na sociedade, uma vez que exprime poder e prestígio, o que será atestado quando ele alcançar o cargo de deputado. Além da joia, a bengala e os “bons charutos” (se contrapondo aos cigarros de palha associados às camadas populares ou aos cachimbos fumados pelos

5. É interessante marcar a possibilidade de vingança por parte do narrador pelo fato de Benedito ter se apropriado de suas ideias. A vingança, então, dar-se-ia por meio da acusação de vacuidade, de superficialidade.

escravos) que a personagem oferecia são outras insígnias de poder que confirmam a condição de Benedito.

Também é válido pensar na possível conexão entre a falta de originalidade intelectual de Benedito e os adereços que ele possui. Usar tais ornamentos era um costume europeu incorporado pela elite brasileira; então, da mesma maneira que a personagem se apropria da fala de Inácio, se apropria dos hábitos estrangeiros, evidenciando sua falta de personalidade e podendo ser visto como uma pequena amostra dos procedimentos adotados pelas classes abastadas.

Tal como as insígnias de poder eram uma maneira de revelar influência e pujança, o chambre exercia função similar. Ao contrário das tonalidades escuras encontradas durante o dia, o chambre normalmente era colorido, podendo conter, além disso, desenhos e bordados. Philippe Perrot (1981 *apud* CAMARGO, 2009) destaca que um chambre poderia custar até dez vezes mais que o valor das roupas públicas e servia, do mesmo modo que a decoração das casas, para exibir aos visitantes a riqueza de seu portador. Em “Papéis velhos”, publicado em 14 de março de 1883, Brotero, deputado assim como Benedito se tornou, veste um chambre logo ao chegar em casa, fato narrado ainda no primeiro parágrafo do conto, sendo um conhecimento importante para reforçar a posição de poder do protagonista. Em “A causa secreta”, publicado no dia 1º de agosto de 1885, Fortunato, definido como capitalista, recebe Gouveia trajando um chambre, o que corrobora que a peça era apropriada para além do uso estritamente íntimo<sup>6</sup>.

Da mesma maneira que os trajes e acessórios demonstram que determinada personagem pertence às classes altas, tais características podem denunciar o contrário. Em “Habilidoso”, publicado em 6 de setembro de 1885, João Maria é apresentado da seguinte maneira:

conta trinta e seis anos, e não se pode dizer que seja feio; a fisionomia, posto que trivial, não é desengraçada. Mas a vida estragou a natureza. A pele, de fina que era nos primeiros anos, está agora áspera, a barba emaranhada e inculta; embaixo do queixo, onde ele usa rapá-la, não passa navalha há mais de quinze dias. Tem o colarinho desabotoado e o peito à mostra; não veste paletó nem colete, e as mangas da camisa, arregaçadas, mostram o braço carnudo e peludo.

6. Em *Quincas Borba*, Rubião é retratado, no início do romance, vestindo um chambre, o que colabora para a identificação da posição social da personagem.

As calças são de brim pardo, lavadas há pouco, e muito remendadas nos joelhos; remendos antigos, que não resistem à lavadeira, que os desfia na água, nem à costureira, que os recompõe. Uma e outra são a própria mulher de João Maria, que reúne aos dois misteres o de cozinheira da casa. Não há criados; o filho, de seis para sete anos, é que lhes vai às compras. (MACHADO DE ASSIS, 1885, p. 1)

O que primeiro desperta atenção é o pouco cuidado de João Maria para com sua barba. Conforme Souza (1987), para compensar a falta do narcisismo masculino nas roupas, os homens, além de lançarem mão das insígnias de poder, passaram a zelar pela decoração do rosto, o que tornou a preocupação com barbas, suíças e bigodes algo constante para os homens pertencentes à elite. João Maria não ter esse tipo de preocupação já aponta, portanto, para seu lugar social, visto que não fazia parte do grupo de homens que, pelas demandas socioculturais, tinham tal tipo de cuidado para com a aparência.

O colarinho desbotado, a ausência de paletó ou colete e as mangas da camisa arregaçadas mostram a falta do asseio que era esperado dos homens elegantes do tempo, homens esses que, para manter a elegância, não poderiam exercer trabalhos extenuantes. As calças de brim reforçam a ideia de que João Maria fazia parte das classes baixas, pois o brim não é um tecido considerado nobre e era usado, por conta de sua resistência, para a prática de trabalhos pesados. Os remendos, tanto como a inexistência de criados, terminam de indicar o lugar social da personagem, lugar de uma pessoa que não possui acesso à moda europeia, já que não conta com poder aquisitivo suficiente para conseguir se enquadrar.

Em “Habilidoso”, a descrição das vestes auxilia a compor a atmosfera em que João Maria se encontrava, um homem que se mudou por ter problemas em pagar o aluguel e que não alcançou êxito profissional. O decorrer do enredo nos mostra que a personagem, que esperava alcançar sucesso como pintor, acaba como dono de uma loja de trastes velhos situada em um beco, na qual apenas um pequeno grupo de meninos admira seu quadro:

não tendo mais que avivar nem que retificar, aviva e retifica outra vez, amontoa as tintas, decompõe e recompõe, encurva mais este ombro, estica os raios àquela estrela. Interrompe-se para recuar, fita o quadro, cabeça à direita, cabeça à esquerda, multiplica as visagens, prolonga-as, e a plateia vai ficando a mais e mais pasma-

da. Que este é o último e derradeiro horizonte das suas ambições: um beco e quatro meninos. (MACHADO DE ASSIS, 1885, p. 2)

O quadro citado nesse excerto é uma pintura de Nossa Senhora, imagem que havia sido copiada de uma tela pertencente a sua madrinha. Essa era a sexta ou sétima vez em que João Maria trabalhava na cópia da imagem, único trabalho que exerceu como pintor. A personagem até conseguiu com que algumas de suas cópias fossem expostas, primeiro em uma loja na Rua do Ouvidor, depois em locais menos prestigiados, até não conseguir mais exibi-las; mesmo assim, João Maria permaneceu trabalhando com esmero nas cópias, retocando, aprimorando, aperfeiçoando até quando não havia mais nada a ser feito. De alguma forma, parece que sua vaidade foi canalizada em sua obra, veículo que o projetaria enquanto artista; dessa maneira, a tentativa de alcançar a perfeição em seu trabalho como pintor é realçada por meio do contraste com a falta de cuidado para com sua aparência, o que pode ser um mecanismo narrativo para que o leitor atente para o excesso de esmero de João Maria para com seu quadro.

O retrato da esposa de João Maria também indica a situação precária na qual eles viviam, como vemos a seguir: “a fisionomia mostra a unhada do trabalho e da miséria; a figura é magra e cansada. Traz o seu vestido de sarja preta, o de sair, não tem outro, já amarelado nas mangas e roído na barra. O sapato de duraque tem a beirada da sola comida das pedras” (MACHADO DE ASSIS, 1885, p. 1). Mais uma vez as vestimentas ajudam a dar o tom da caracterização. A sarja é um tecido simples, distante das sedas e cassas utilizadas pelas mulheres da elite; já o sapato de duraque era relacionado à classe trabalhadora, pois se trata de calçado simples, normalmente com acabamento grosseiro, mas que, por outro lado, é forte e resistente<sup>7</sup>.

Destaco que, em meio à descrição das roupas simples e velhas da personagem, o narrador ressalta que a mulher trazia um lenço ao pescoço, item que, ao que o texto indica, não possuía função prática na vestimenta, apenas estética. “A mulher, enquanto o filho conversa com os quatro meninos da vizinhança, que estão à porta olhando para o quadro, ajusta o lenço ao pescoço [...] Ajusta o lenço, dá a

7. Em *Dom Casmurro*, a Capitu de 14 anos é descrita por meio de suas características físicas e suas vestimentas; dentre elas, um sapato de duraque velho, em que ela mesma dera alguns pontos.

mão ao filho, e lá vai para o consultório. João Maria fica pintando” (MACHADO DE ASSIS, 1885, p. 1). O ato de ajustar o lenço ao pescoço, registrado duas vezes no texto, expressa que, apesar das limitações financeiras, a esposa de João Maria possuía, ao contrário do marido, certo cuidado com sua apresentação, o que ajuda a indicar que a aparência do pintor não é apenas fruto de sua situação social, mas também decorre de sua ideia fixa.

### **Considerações finais**

Nos contos aqui analisados, reconhecemos a pluralidade de funções que a representação da moda e do vestuário pode desempenhar nas narrativas. Os textos de Machado na *Gazeta* apresentam a indumentária em meio a um jogo formal complexo, repleto de mecanismos irônicos, alegóricos e de diversas camadas de sentido.

No “Folhetim da *Gazeta de Notícias*” publicado na primeira edição do jornal, em 2 de agosto de 1875, Lulu Sênior, pseudônimo de Ferreira de Araújo, escreve que “a *Gazeta de Notícias* [...] tem coração para falar de amor às moças, ainda sabe rir com os rapazes, e apesar de recém-nascida sabe talvez já ter juízo como os velhos, mas a seu modo” (LULU SÊNIOR, 1875, p. 1). A partir da leitura do texto, penso que a proposta da *Gazeta* era estabelecer um diálogo com diversos grupos e, conseqüentemente, tratar de diversos assuntos. Logo, os textos literários publicados na folha teriam, igualmente, que estabelecer interlocução com públicos variados, não podendo se restringir a determinados assuntos. Certamente sempre há algum tipo de filtro, e a escolha de determinados textos significa a exclusão de outros, porém, em termos gerais, a ideia é que os textos abarcassem o maior número de leitores possível, e Machado parece ter posto esse preceito em seus contos destinados à *Gazeta*.

Pensando por essa senda, a constatação de as roupas representarem, em um mesmo conto, por exemplo, diferença de classe, aculturação e realização pessoal, proporciona múltiplas interpretações, o que acarreta possibilidades de leitura para interlocutores com diversas nuances de letramento. Soma-se o fato de o jornal, ao longo do tempo, apresentar um viés crítico em relação ao seu contexto socioeconômico e cultural, o que faz com que, muitas vezes, os textos literários contemplem esse tipo de discussão; sendo assim, a

representação da moda e do vestuário torna-se mais um mecanismo para a abordagem dos temas que Machado considerava relevantes de serem publicados nas páginas da *Gazeta*.

## Referências

- ARAÚJO, M. *Dom Pedro II e a moda masculina na época vitoriana*. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2012.
- CALANCA, D. *História social da moda*. 2. ed. Tradução de Renato Ambrosio. São Paulo: Editora Senac, 2011.
- CAMARGO, R. F. T. *Reflexos da cidade na moda: relações entre transformações urbanas e aparência pessoal no início do século XX no Rio de Janeiro*. 2009. 116 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação Social) – Departamento de Comunicação Social, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2009.
- CRESTANI, J. L. A senhora do Galvão eliminou a mulher: a duplicidade feminina em um conto de Machado de Assis. *Terra roxa e outras terras* – Revista de Estudos Literários, Londrina, v. 13, p. 4-14, out. 2008. Disponível em: <[http://www.uel.br/pos/letras/terraroixa/g\\_pdf/vol13/TRvol13a.pdf](http://www.uel.br/pos/letras/terraroixa/g_pdf/vol13/TRvol13a.pdf)>. Acesso em: 10 out. 2020.
- FREYRE, G. *Sobrados e mucambos: decadência do patriarcado e desenvolvimento do urbano*. 16. ed. São Paulo: Global, 2006.
- GAI, E. T. P. Alcibíades redivivo: interpretação e retrato. *Matraga*, Rio de Janeiro, v. 15, n. 23, p. 94-106, jul./dez. 2008. Disponível em: <<http://www.pgletras.uerj.br/matraga/matraga23/arqs/matraga23a06.pdf>>. Acesso em: 10 out. 2020.
- LÉLIO [Joaquim Maria Machado de Assis]. Balas de estalo. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, p. 2, 1 set. 1884. Disponível em: <[http://memoria.bn.br/DocReader/103730\\_02/7453](http://memoria.bn.br/DocReader/103730_02/7453)>. Acesso em: 10 out. 2020.
- LIPOVETSKY, G. *O império do efêmero: a moda e seu destino nas sociedades modernas*. Tradução de Maria Lucia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- LULU SÊNIOR [José Ferreira de Sousa Araújo]. Folhetim da Gazeta de Notícias. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, p. 1, 2 ago. 1875. Disponível em: <[http://memoria.bn.br/DocReader/103730\\_01/2](http://memoria.bn.br/DocReader/103730_01/2)>. Acesso em 10 out. 2020.
- MACHADO DE ASSIS, J. M. Uma visita de Alcibíades: carta do desembargador X... ao chefe de polícia da Corte. *Gazeta de Notícias*,

- Rio de Janeiro, p. 1, 1 jan. 1882a. Disponível em: <[http://memoria.bn.br/DocReader/103730\\_02/3100](http://memoria.bn.br/DocReader/103730_02/3100)>. Acesso em: 10 out. 2020.
- MACHADO DE ASSIS, J. M. Um capítulo inédito de Fernão Mendes Pinto. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, p. 1, 30 abr. 1882b. Disponível em: <[http://memoria.bn.br/DocReader/103730\\_02/3636](http://memoria.bn.br/DocReader/103730_02/3636)>. Acesso em: 10 out. 2020.
- MACHADO DE ASSIS, J. M. O espelho: esboço de uma nova teoria da alma humana. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, p. 1, 8 set. 1882c. Disponível em: <[http://memoria.bn.br/DocReader/103730\\_02/4214](http://memoria.bn.br/DocReader/103730_02/4214)>. Acesso em: 10 out. 2020.
- MACHADO DE ASSIS, J. M. Último capítulo. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, p. 1-2, 20 jun. 1883. Disponível em: <[http://memoria.bn.br/DocReader/103730\\_02/5468](http://memoria.bn.br/DocReader/103730_02/5468)>. Acesso em: 10 out. 2020.
- MACHADO DE ASSIS, J. M. A senhora do Galvão. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, p. 1-2, 14 maio 1884a. Disponível em: <[http://memoria.bn.br/DocReader/103730\\_02/6954](http://memoria.bn.br/DocReader/103730_02/6954)>. Acesso em: 10 out. 2020.
- MACHADO DE ASSIS, J. M. Evolução. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, p. 1-2, 24 jun. 1884b. Disponível em: <[http://memoria.bn.br/DocReader/103730\\_02/7138](http://memoria.bn.br/DocReader/103730_02/7138)>. Acesso em: 10 out. 2020.
- MACHADO DE ASSIS, J. M. Habilidoso. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, p. 1-2, 6 set. 1885. Disponível em: <[http://memoria.bn.br/DocReader/103730\\_02/9161](http://memoria.bn.br/DocReader/103730_02/9161)>. Acesso em: 10 out. 2020.
- MACHADO DE ASSIS, J. M. *Papéis avulsos*. Rio de Janeiro: W. M. Jackson, 1962.
- MORETTI, F. O século sério. *Novos estudos CEBRAP*, São Paulo, n. 65, p. 3-33, mar. 2003. Disponível em: <[http://novosestudos.uol.com.br/v1/files/uploads/contents/99/20080627\\_securo\\_serio.pdf](http://novosestudos.uol.com.br/v1/files/uploads/contents/99/20080627_securo_serio.pdf)>. Acesso em: 10 out. 2020.
- RONCARI, L. Machado de Assis: o aprendizado do escritor e o esclarecimento de Mariana. *Revista Brasileira de História*, São Paulo, v. 25, n. 50, p. 241-258, jul./dez. 2005. Disponível em: <[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0102-01882005000200010](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-01882005000200010)>. Acesso em: 10 out. 2020.
- SOUZA, G. M. *O espírito das roupas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.
- VIANA, F. O Imperador nunca esteve nu. In: ARAÚJO, M. *Dom Pedro II e a moda masculina na época vitoriana*. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2012.

## A instabilidade na crítica do romance *Água Funda*, de Ruth Guimarães

Cecilia Silva Furquim Marinho (USP)<sup>1</sup>

O presente texto se insere numa investigação em curso sobre o movimento de inserção literária de obras brasileiras de autoria feminina da segunda metade do século XX, a partir do estudo de três publicações: o livro de poemas *Meu Glorioso Pecado*, de Gilka Machado, lançado em 1928; o romance *Parque Industrial*, de Patrícia Galvão, lançado em 1933; e finalmente o romance *Água Funda*, de Ruth Guimarães, de 1946. Esse último apresenta a transição do mundo colonial escravocrata para o mundo capitalista de larga produção agrícola exportadora que manteve a desigualdade e exploração dos caipiras da região sul mineira. A obra dialoga com o movimento literário regionalista à sua volta, tendo incorporado elementos de resistência às opressões que os habitantes viveram em seu lugar, condição e tempo, como: o endurecimento, amolecimento e ‘abobamento’ da sinhá administradora da fazenda; a coisificação dos negros escravizados; a marginalização do índio Bugre e a desagregação do caboclo Joca, apegados ao modo de vida ancestral. Através da costura de muitos causos do povo caipira, assimilou um conjunto sincretizado de elaborações da ciência, da técnica, da filosofia e da espiritualidade no olhar e na linguagem, carregados do elemento nagô, da sua musicalidade e dinâmica, bem como do elemento ameríndio. Como será demonstrado, o olhar que narra é denso de poesia e uma naturalidade estilizada que a muitos encantou.

É sobre aspectos importantes ocorridos dentro da recepção crítica dessa obra que o artigo vai focalizar aqui. Pretendo passar primeiro por uma análise detida do ambiente geral da recepção de *Água Funda* nos jornais, seguida do estudo de duas críticas, distantes no tempo, feitas pelo mesmo analista. Trata-se do Professor Antônio Cândido, ele teria publicado um texto sobre esse livro, da afrodescendente

1. Mestra em 2013 e doutoranda a partir de 2019 pelo Programa de Pós-Graduação em Literatura Brasileira do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da FFLCH – USP, sob a orientação de Ivan Francisco Marques. E-mail: ceciliafurquim@gmail.com.

Ruth Guimarães, no ano do lançamento e outro cinquenta anos depois. O trabalho parte da hipótese de ambas as críticas desse importante pensador da literatura terem marcado profundamente a aceitação problemática do romance. Porém, como a investigação ainda está em curso, essas considerações são apresentadas mais no campo da indagação do que da conclusão. Finalmente, farei um breve relato, que mescla o pessoal e o acadêmico, sobre meu caminho de pesquisadora no encontro com esse romance e algumas considerações sobre seu resgate.

O corpus dessa pesquisa foi montado procurando reunir obras e escritoras com perfis diferentes, todas elas tendo em comum o fato de seus livros terem sido parcialmente acolhidos, numa perspectiva a longo prazo. O termo ‘parcialmente’ aqui se aplica, no sentido de que essas obras não entraram para o cânone, nem para outras esferas de visibilidade maior, a despeito de terem gerado, em torno de seu lançamento, um número grande de resenhas jornalísticas reconhecidas de sua qualidade e pioneirismo. E a despeito também de terem chamado a atenção de críticos respeitados, que se debruçaram sobre sua apreciação, através de veículos de grande repercussão. No caso de *Água Funda*, ela não só contou com uma série de pequenas notas no jornal, que se propunham a divulgar e fazer breves comentários em torno do seu lançamento pela Livraria O Globo, como também trazia entrevistas e depoimentos da jovem autora e, principalmente, análises críticas de fôlego, que ocuparam espaços extensos do jornal, assinadas tanto por jornalistas especializados em literatura, como Álvaro Lins, como por profissionais com carreiras acadêmicas na sociologia e na literatura, caso do já mencionado Antônio Cândido; na história, como se deu com Nelson Werneck Sodré e na filologia e linguística, caso de Aires da Mata Machado Filho.

### **Panorama da recepção em torno do lançamento de *Água Funda***

Apesar da editora ter distribuído o livro em todo o Brasil, o material de recepção colhido no arquivo da hemeroteca da Biblioteca Nacional, dos anos de 1946 a 1949, revela, principalmente, exemplos de reação, programados ou espontâneos, provindos das regiões de maior circulação e influência da Livraria O Globo e de outras instituições relacionadas ao livro: o Sudeste e o Sul. A cidade do Rio de Janeiro concentrou

a grande maioria das notas e resenhas, seguida de São Paulo, embora apareçam aqui e ali exemplos de jornais de outras regiões.

Antes do lançamento do livro, a partir de março de 1946, os periódicos *Visão Brasileira*, *Vamos ler*, *O Jornal* e o *Correio da Manhã*, todos do Rio de Janeiro, soltaram notas anunciando a estreia de Ruth Guimarães como romancista, veiculando uma aposta esperançosa nessa jovem de vinte e seis anos.

Ruth Guimarães, um dos novos talentos da moderna geração paulista estreará ainda este mês nas letras nacionais, com o romance “Água Funda”. Trata-se, não resta dúvida, de um acontecimento auspicioso para todos que conhecemos o brilho e a agilidade dessa revelação de Amadeu Queiroz e Edgard Cavalheiro. (PIMENTEL, 1946)

*O Jornal*, em 05 de maio de 1946, antecipa ao público o primeiro capítulo do romance, após uma nota em que elogia o “absoluto domínio do estilo e da técnica do romance”, admirando-se dela ser uma estreante, já que teria conseguido aproveitar “os recursos de sua imaginação” com espantosa segurança. Essa nota também afirma que o ano de 1946 estaria sendo “fértil em auspiciosas estreias no terreno da ficção”, na medida em que *Água Funda* estaria saindo logo depois de *Sagarana* de Guimarães Rosa. Sabe-se, através da documentação encontrada no arquivo João Guimarães Rosa no Instituto de Estudos Brasileiros (IEB), da Universidade de São Paulo, que *Sagarana* teria sido lançado pela Editora Universal, em 04 de abril de 1946, no Rio de Janeiro. Não foi encontrada, até o momento, documentação que indicasse quando exatamente teria acontecido o lançamento de *Água Funda*, mas podemos ter uma noção aproximada do momento, levando-se em conta que, depois desse anúncio de 05 de maio, é em 19 de maio que vem ao público a primeira crítica que despontou sobre o romance, feita por Nelson Werneck Sodré. É possível concluir então que o lançamento teria se dado em algum momento entre essas datas. Um relato da família da autora, através de seu filho Joaquim Maria Botelho, dá a conhecer que, segundo a mãe escritora, esse lançamento em São Paulo teria sido feito em conjunto com mais duas obras: o relançamento de *Sagarana*, na cidade de São Paulo, e o lançamento de uma reedição de *Praia Viva*, de Ligia Fagundes Telles. Essa circunstância é relevante por indicar que os leitores que acompanhavam esses dois escritores teriam, nessa ocasião, tido contato, ainda que indireto, com a estreia de Ruth Guimarães.

Em sua longa apreciação no *Correio Paulistano*, de São Paulo, Nelson Werneck Sodré (19/05/1946) anuncia o livro de Guimarães como um sinal evidente de uma “maturação expressiva” das nossas letras, semelhante àquela que teria ocorrido após a revolução de 1930. Também espantado com a aparência madura numa obra de estreia, Werneck vê nessa obra, não uma novidade, mas uma “vitalidade singular”. Percebe que a narração seria “cheia de poesia, mas impregnada de realidade”, em “comunhão com a terra, a gente e o tempo”. Fala de uma “exatidão do traço da autora” que não seria aquela “no sentido fotográfico”, mas “aquela exatidão que se aprecia na pintura nova”. Descreve bem o ambiente da obra, tanto o geográfico como o humano, admirando-se da naturalidade com que se apresenta o material folclórico, a linguagem a filosofia e a cultura do povo: “Todas as cores e todos os efeitos são buscados no modo de dizer, no modo de pensar e no modo de viver da nossa gente”. Termina com uma percepção aguda do que se revelaria com o tempo ser a grandeza dessa obra, que mescla realidade e mistério: “O quadro do Brasil que *Água Funda* mostra é real por isso mesmo. Sua poesia, que vem da vida, liga-se ao “misterioso sentido” que ninguém pressente, ou melhor, que só pressentem os que, como a romancista, sabem ver as coisas, ainda as mais apagadas (SODRÉ, 1946)”.

Homero Senna, em 26 de maio, lembrando uma reportagem que teria saído no último número de *Revista do Globo*, reproduz um pouco da análise que essa revista teria trazido sobre a potência de Ruth, como “a própria voz do povo contando os seus casos”, e, principalmente muito da vida, das origens, da educação e das circunstâncias que teriam levado essa jovem, em situação de uma adversidade considerável, a conseguir a proeza de alcançar o resultado que alcançou em *Água Funda*. Estranhamente, Senna demonstra desconhecer a recente crítica de Werneck Sodré, ao dizer: “a crítica ainda não se manifestou sobre o seu livro”, o que levanta uma desconfiança de que a contribuição de Sodré não tenha chamado a devida atenção. Então, vem a crítica positiva de Sérgio Milliet, comparando *Água Funda* com Macunaíma, no que se refere a presença do folclore, falando também de sua imprevisível arquitetura complexa: “a gente relê e compreende que uma técnica mais simples tornaria monótona a história”. (14/07/1946)

Após uma crônica de Lúcia Benedetti (27/07/1946) em que elogia os dotes de contadora de histórias de Ruth Guimarães, um artigo da

*Revista Sombra* (08/1946) encomendado pela própria editora O Globo, revela detalhes dos bastidores do processo de escolha de *Água Funda* para publicação e o seguinte depoimento da autora: “Esta história foi um gigantesco brinquedo de armar, cujas peças vieram, aos poucos, trazidas por gente contadeira de casos. Testemunhei o fim, entre 1928-1929”. Esse depoimento seria repetidamente lembrado pelos apreciadores da obra que apareceriam na sequência. Outras notas se seguiriam compartilhando elogios de Érico Veríssimo<sup>2</sup> e Jorge Amado<sup>3</sup>. Mais elogios em notas por Raul Lima (18/08/1946) e José Condé (18/08/1946) dando notícias de que a obra estaria tendo muitos leitores e muitas vendas.

Significativo foi o relato de Lúcia Miguel Pereira (CONDÉ, 01/09/1946), sobre “o atual movimento literário”. Ela, indagada a esse respeito, responde que estando envolvida com sua ‘História da Literatura’, encomendada por José Olympio, estaria “mais em dia com os mortos do que com os vivos”, e que, portanto, se limitaria a falar da ficção, que estaria acompanhando “menos mal”. Ela, assim como Sodré, via “sinais de uma renovação”. Coloca essa reação diante da geração de 30 que, segundo ela, teria sido marcada por “uma espécie de neo-realismo, muito infiltrado de romantismo”, trazendo a “preocupação de simplicidade, de linguagem despojada de qualquer artifício”, vendo a sua contribuição como sendo “mais ética do que estética”. A reação agora, segundo ela, estaria caminhando num sentido diferente, mantendo a preocupação com os valores humanos e, ao mesmo tempo, procurando “mais os artifícios”. Lúcia menciona exemplos dessa tendência no *Amanuense Belmiro*, de Ciro dos Anjos, nos romances introvertidos de Clarice Lispector e fala das duas estreias recentes, a de Ruth Guimarães e a de Guimarães Rosa: “ambas regionalistas, mostram como a narrativa se vai cada vez tornando mais artística”. Sobre *Água Funda*, sustenta que “representa, segundo me parece, um ponto de equilíbrio entre a naturalidade tão

2. Diário Carioca. 11/08/46, Anúncio. “A propósito de *Água Funda*, escreveu Érico Veríssimo: Há muito que não leio prosa brasileira tão rica de contatos com a terra e a vida, tão natural e tão gostosa”.
3. Atualidades. Setembro de 46: Ao muito conhecido romancista Jorge Amado, foram apresentados os originais de um livro, ora editado. Não quis o autor de “*Terras Sem Fim*” acreditar se tratasse de uma estreante, tal o valor que reconheceu na obra.”

necessária à ficção, e a utilização de recursos estéticos – aqui menos de linguagem do que de estrutura” (CONDÉ, 1946).

A primeira e única crítica abertamente negativa desse momento recebida por *Água Funda* veio de Monte Brito (01/09/1946). Ele, num texto longo, acusa a autora de confiar demasiado em si mesma, de não olhar em volta, de ser hesitante e descuidada e de começar “pelo romance mal feito; pelo (...) romance invertebrado”. Diz ele, que essa falha em privilegiar a vocação que improvisa, que produz esboços, em detrimento da paciência que leva à perfeição, seria característica da maioria de nossos escritores. Segundo ele, “todo o romance realmente representativo é bem construído; é sólido como estrutura; é arquitetônico”. Comparando-a com Érico Veríssimo, Brito diz que Guimarães começa muito bem, para depois “engolfar-se numa progressiva e descosida balbúrdia”. Adiante sustenta: “a autora foge do jogo lógico e preciso das transições e dá para parti-lo e reparti-lo em pedacinhos, separados por espaços em branco, equivalentes às velhas trempes de asterísticos, num processo de pura mutilação”. Compara a técnica de Ruth à de Oswald de Andrade, “essa técnica da fragmentação, espécie de mau pontilhismo literário”, demonstrando claramente seu incômodo, chegando quase a exasperação diante de tal recurso: “surgem como numa infinidade, os trechinhos, os bocadinhos, os pedacinhos, os miseraveizinhos dos fragmentozinhos, com um ar de acasos perdidos por um sub-deus cansado”. O trabalho fragmentário de fato existe na obra *Água Funda*, mas é desvalorizado por estar demasiado deslocado da categoria idealizada de obra sólida, robusta e perfeita da qual Brito não consegue se desapegar. Ao lado de uma percepção correta do recurso formal, que não consegue compreender nem aceitar, tem o crítico, por outro lado, uma leitura insuficiente que minimiza o alcance da experiência humana da obra. No entanto, tal equívoco não teria sido somente por ele empreendido, como por vários outros analistas também. Trata-se de acreditar que o fatalismo ou peso do destino estaria presente como uma interpretação de mão única naquele universo, aproximando essa vertente a um primitivismo ou ignorância dos caboclos ali retratados, leitura não só superficial como também preconceituosa. Veja-se esse trecho:

(...) ela sabe transmitir-nos o horror estagnado da gente que vivendo na miséria inerente aos regimes de desigualdade, confunde brumosamente essa miséria terrena com uma destinação celeste e

essa condição temporária com uma imanência social. Donde, a sua tendência para o fatalismo, tão caro às classes dominantes, desde que o fatalismo é a certeza da imutabilidade das coisas e, logo, a certeza da inutilidade da luta: o caminho da resignação (BRITO, 1946).

É certo que o narrador de *Água Funda*, na medida em que transfigura a ‘boca do povo’ em sua voz, de maneira instável, carrega um tanto considerável desse elemento resignado, presa do destino e submisso às representações míticas, mas ele também flerta com a sua superação, numa relação complexa de atravessamento da vida e da tradição mitológica, que o próprio Brito, em parte, reconhece, ao assinalar uma sugestão de crítica social:

Uma simples frase, abre-nos o segredo de um ser humano e de uma classe social. Basta, a propósito, aquela em que a Sinhá, incapaz de compreender o sofrimento escravo, que também é sofrimento humano, e humaníssimo exclama: “Eu que sou eu fiquei sem marido, o que é que tem essa negra que não pode ficar? (BRITO, 1946)

Com essas constatações, contrárias em uma linha interpretativa, Monte Brito termina concluindo que Ruth Guimarães seria uma romancista em desordem, e que essa desordem em parte seria involuntária pois que “imposta pela sua própria incapacidade de ordem”. Aqui, o crítico sugere que a autora, sendo uma caipira proveniente daquela comunidade, não teria capacidade de se limpar desses elementos culturais que ele chama de desordem. Ou seja, ele não consegue conceber nem uma filosofia comunitária nem uma forma artística representativa que não seja pautada pela lógica, ‘razão’, completude e estabilidade, de acordo com o olhar masculino branco eurocêntrico conservador e hegemônico.

Uma semana depois, Homero Senna (08/09/1946) volta a escrever sobre a obra, trazendo então uma atitude positiva, mas relativizada com uma dose de senão, tendo possivelmente assimilado um pouco dos ataques de Brito, sem, contudo, deixar de assinalar o encanto e as qualidades de *Água Funda*. Diz ele, “a autora de *Água Funda* é incontestavelmente uma escritora. E embora, não tenha realizado nesse seu livro obra definitiva, pois falta ao romance certa contextura, trouxe sem dúvida uma nota original e curiosa à nossa atual literatura de ficção”. Em seguida, apresenta “como prova” vários trechos do romance “para que o leitor possa julgar por si mesmo”. Finaliza com a frase: “um livro no conjunto, talvez mal realizado, mas com

um estupendo cheiro de mato pisado, de flores silvestres, e um sabor de fruta polpuda amadurecida ao sol”.

No mesmo dia, Brito Broca (08/09/1946) em São Paulo, também escreve, dialogando com as acusações de Monte Brito, na medida em que menciona:

A técnica da composição fragmentária, muito preconizada pelos modernistas – e repudiada pelos romancistas de 1935 – para cá, que lhe sentiram decerto, as deficiências – no romance de Ruth Guimarães, entretanto se justifica, admiravelmente, pelas circunstâncias particulares da obra. São bocados de narrativa, ouvidos de um e de outro que a autora reconstrói, encarreirando-os, espontaneamente, na forma de uma “Sceite” fragmentária. (BRITO, 1946)

Se, por um lado, ele desconstrói a idealização de completude de Monte Brito como valor, por outro, achando estar fazendo um elogio, também reforça o olhar unilateral da ocorrência da superstição ao afirmar a questão da ‘bruxaria’ sem mencionar a força contrastante da interpretação via encadeamento causal também ali presente: “Esse “gigantesco brinquedo de armar” encerra uma história de bruxaria – uma dessas histórias com que a fantasia e a superstição do caipira explicam a decadência do trabalhador rural em zonas atingidas pelas reviravoltas econômicas”. Um tanto depois, outra breve crítica de Alcântara Silveira (06/10/1946) retoma tanto o conceito de romance invertebrado de Monte Brito, como a imagem de suíte fragmentária de Brito Broca. Explica que o livro: “vai aqui classificado na seção de romance porque francamente não sei que nome dar a ele. Romance é que não é. É mais uma espécie de “cock-tail”. No entanto, junto a isso, ele o caracteriza como ‘vivo’, agradável, com ‘grande dose de folclore’. Em 14 de novembro chegamos cronologicamente à esperada crítica de Antônio Cândido (14/11/1946) que será mais adiante analisada. Por hora basta adiantar que, apesar de vir num tom muito mais respeitador e com argumentos e imagens mais bem armados e desenvolvidos, em meio ao reconhecimento de uma série de qualidades, também vai tomar a incompletude ou instabilidade da obra como pecando por falta de coesão e equilíbrio, por um lado, e também irá reforçar a aderência não relativizada do caboclo ‘primitivo’ do romance ao destino implacável.

Aires da Mata Machado Filho (17/11/1946) dedica um volume considerável de espaço no jornal analisando positivamente o romance,

quebrando essa tendência, vinda imediatamente anterior, de restringir o seu valor devido às suas características desajustadas aos moldes já conhecidos. Começa marcando e aplaudindo a naturalidade, a autenticidade de sua linguagem, ressaltando o material dialetal e geográfico como meio, e não como fim:

... o importante é que a feliz adequação de tais recursos formais à vivência estilizada determina o tom geral do romance". (...) No mistério do tom reside nada menos que a sutil adaptação do estilo ao tema. Pois a dosagem artística da contribuição documental, interessa do que há de essencial no livro – a sua qualidade de romance. Da simples tessitura dos episódios e da atmosfera em que transcorreram deflui a vitalidade dos tipos, uma vez que destoariam finas análises psicológicas. [...]

O mais é alcançado mediante o experiente técnico da narrativa. (FILHO, 1946)

Aires da Mata aqui resgata a plenitude do qualificador ‘romancista’ à autora, considerando sua composição como o feliz resultado do casamento do estilo com o tema, em que o tratamento das personagens, do tom, da ambientação, dos recursos poéticos e da técnica narrativa se potencializam na construção de um romance orgânico e autêntico. Além disso, também soube relativizar a presença do observado fatalismo da mentalidade popular com a “irrecusável dimensão social” e as marcas psicológicas herdeiras da “passagem do latifúndio individual para a propriedade de sociedades anônimas”. Apesar de ele lamentar levemente o fato de Ruth não “enfocar esses temas mais profundamente, mais romanescamente”, deixa claro que esse “único reparo” não chega a ‘objeção’, preferindo que as ‘sociológicas’ pequem para menos do que para mais, garantindo assim a ‘singeleza da narrativa’.

Depois dessa crítica, tão sensível quanto a primeira de Werneck Sodré, aparecem outras positivas, como as mais curtas de Paulo Oliveira Lima (28/11/1946), Araújo Nabuco (08/12/1946), ainda no ano de 1946, e mais uma de fôlego, iniciando o ano de 1947, de Roberto Seidl (25/01/1947). Ele novamente ressalta a tão clamada naturalidade da linguagem caipira, a indiscutível poeticidade das imagens e comparações, o também reiterado uso expressivo que Ruth faz de onomatopeias, somando a isso uma leitura até então inexistente, de olhar o narrador como ‘narradora’. Sem apontar pistas que provam esse

olhar, provavelmente por não as haver, ou, se houverem, devem estar muito bem escondidas, Seidl simplesmente assume a forte impressão geral de que se trata de uma narradora a acomodar todos os acontecimentos, crenças, juízos e medos dentro do olhar ‘não marcado’ de uma mulher. Num tom elogioso, porém, deixa transparecer o já comentado preconceito, quando pesa na, também já feita, acusação do elemento supersticioso destacado de seu contexto mais profundo, chegando a qualificar o homem do sertão como um ‘ignorante’, que carrega uma ‘imaginação doentia’, “mergulhada no medo e no mistério”.

Já, na sequência, Álvaro Lins (03/01/1947), também carrega a obra de elogios, celebrando o fato de Ruth não ter transformado o seu romance regionalista em instrumento “de uma ideia política, de uma ideologia partidária”, e de também não ter explorado o romance com “apelos sentimentais”. Chamou seu estilo de ‘realismo poético’. Apon-ta, no entanto uma fraqueza, que nenhum dos analistas anteriores teria mencionado, a de ter “levado ao absoluto a tese do impessoalis-mo do autor da obra de ficção”, não dando ao leitor “elementos para sentir de que espécie é a natureza humana da escritora”, revelando “nitidamente a figura literária, mas não a mulher que escreveu o li-vro”. Isso que ele chama aqui de ‘indistinção’, de ‘frieza’, de ‘excesso de objetividade’ é para ele “a principal fraqueza do livro”. Tal incô-modo pode talvez ter relação com a recém trazida informação de que Seidl teria sido o único a assumir o suposto narrador como uma mu-lher, na medida em que, aparentemente, não há vestígios que con-firmem essa impressão.

Há um campo problemático nesse movimento de inserção pio-neira da mulher na comunidade literária, que é aqui tocado, e que merece reflexão. A própria introdução trazida pela crítica de Álvaro Lins, antes de falar de *Água Funda*, traz elementos fortes para ali-mentar essa investigação. O crítico havia escolhido, como objeto de seu olhar, três mulheres que, ocupando as produções que teriam mar-cado o ano literário de 1946, segundo ele, seriam “escandalosamen-te superiores às masculinas” (com exceção de Guimarães Rosa). As outras obras analisadas por Lins foram *Essa Negra Fulô*, de Lúcia Mu-lholland, e *A Busca* de Maria Julieta Drummond de Andrade. Nessa in-trodução, Lins assume publicamente o preconceito, sabemos cultu-ralmente institucionalizado, que subestima as produções femininas:

Guardando, contra a vontade, alguns preconceitos de uma formação em ambiente do interior, caracterizado ainda por vários traços do patriarcalismo rural, não posso dominar habitualmente uma certa prevenção contra a presença das mulheres na vida pública. É preciso assim que elas tenham realmente um positivo valor literário, que estejam interiormente marcadas pela vocação, para que veja com simpatia os seus livros. Suporto com muito mais paciência a mediocridade masculina, inclusive a minha própria, porque, afinal, temos que realizar as nossas vidas em contato com o público, do que a mediocridade feminina, uma vez que as mulheres sem superioridade podem realizar tranquilamente os seus destinos dentro de casa. Por outro lado, nada existe de mais penoso e constrangedor do que o espetáculo de literatas espevitadas, em geral, poetisas, flores de enfeite da subliteratura, que colocam fotografias nos livros que exibem as suas pessoas acima dos seus escritos, que se afogam no ridículo pela sofisticação de atitudes. As estreantes de 1946 estão fora desta galeria grotesca, sendo que uma delas é uma autêntica escritora (LINS, 1947)

Temos acima material farto para reconhecer alguns dos mecanismos que desmotivavam as mulheres a romper com a segregação que amargavam fora da esfera pública. Está claro que Lins se limita à sorte daquelas de classe média ou alta, que, não sendo consideradas ‘superiores’ de acordo com os critérios literários falocêntricos, poderiam permanecer na dependência de seus maridos nos lares. E aí delas se ousassem, em sua ‘mediocridade’, insistir em uma carreira de escritora, seriam publicamente reduzidas a ridículas e grotescas ‘literatas espevitadas’, enquanto os escritores igualmente ‘mediócrs’ seriam pacientemente tolerados. O que Lins comodamente não aponta no seu texto introdutório, mas que convém complementar, é que essa segregação se estendia de maneira amarga a outras classes e raças de mulheres, que, impedidas de escrever, não teriam ‘tranquilamente’ abrigo no lar junto aos maridos.

Exemplos mostram a dificuldade de sobrevivência que tiveram, mesmo aquelas consideradas grandes escritoras por instâncias qualificadoras reconhecidas, principalmente estando elas na intersecção de marginalização de classe e raça. Gilka Machado, em sua experiência de vida, viúva com pouca idade e pobre, teve que, pouco a pouco, abdicar da continuidade de sua carreira como poetisa para se sustentar como dona de pensão, de modo a poder alimentar seus dois filhos, escapando da prostituição (MACHADO, 2017). Sua poesia, que é hoje tida como a precursora da poesia erótica de mulheres

no Brasil (ANDRADE, 1980), foi largamente rejeitada dando-lhe a pecha de ‘matrona imoral’, o que ajudou a lhe fechar as portas de outras formas de sustento. Também Ruth, de família pobre, segundo relato de seu quarto filho (Flink Sampa, 19/11/2020), teve que deixar de lado um tanto de sua carreira literária em ascensão, para se dobrar cuidando do marido, por um tempo doente, e dos muitos filhos que eles tiveram, enquanto ganhava a vida como professora.

Ela, para o crítico, diferentemente das ‘mediócras’, teria ‘um positivo valor literário’, a marca de uma vocação, sendo uma ‘autêntica escritora’, podendo o seu livro receber dele a sua ‘simpatia’. Por outro lado, parece se ressentir talvez dela não marcar na trama, de alguma forma, sua condição, que sabemos ser de mulher negra, junto a de caipira pobre, esta sim bem assinalada em *Água Funda*. Ele, como dito, celebrou na obra a ausência de sentimentalismo, bem como de uma posição fortemente política, que Ruth poderia ter, para seu desgosto, enfatizado no livro. Por outro lado, procura uma ‘subjatividade’, uma ‘pessoalidade’ que, não vendo, transforma essa ausência em fraqueza. Talvez Ruth tenha omitido, ou, mais provavelmente, colocado de forma sutil em sua narradora (possível alter ego da escritora) a explicitação do gênero ou da cor, para se poupar, pelo menos no plano literário, dos preconceitos já tão presentes no plano da realidade. Talvez não.

De qualquer forma, o que permanece sintomático, nessa busca das possíveis razões do acolhimento parcial que a obra *Água Funda* teria recebido a longo prazo, é a constatação de ser o grupo de homens brancos e de posição social e profissional privilegiada quem determinava, segundo seus critérios, provindos tanto da manutenção como da quebra de sua construída tradição, quais obras de mulheres poderiam ou não ser aceitas no seu círculo, e quanto de aceitação teriam. Quais seriam ‘superiores’ e quais seriam ‘mediócras’. No conjunto de críticos, a presença feminina de Lúcia Miguel Pereira conta como exceção que confirma a regra. A recepção de *Água Funda*, analisada acima, nos nove meses que se seguiram ao lançamento, não terminou, mas se enfraqueceu a partir daí. Algumas notas continuaram a sair em abril, julho, agosto de 1947, mas nada além disso. Outras menções voltadas a *Água Funda* viriam reaparecer na mídia, em fins de 1949, informando de uma reedição do livro no *Diário de Natal*, e em seções especificamente voltadas para a mulher (Livros de Mulher) no *O Jornal* do Rio de Janeiro e no *Diário de*

*Natal*, quando o livro é brevemente mencionado junto a *A Cidade Sitiada* de Clarice Lispector.

Nessa auspiciosa estreia na comunidade literária, em meio a apenas uma resenha crítica negativa (Monte Brito), oito claramente positivas<sup>4</sup> e quatro que traziam elogios juntamente com restrições<sup>5</sup>, vemos que *Água Funda* foi descontinuada do campo mais visível do sistema literário pela falta de manutenção de atenção jornalística e especializada dada na sequência, a partir de 1949. Também pela ausência de inserção em historiografias e outros mecanismos de divulgação em ambientes leitores, como conteúdos escolares e acadêmicos. A título de exemplo, cabe mencionar o *Cinquenta anos de Literatura*, de Lúcia Miguel Pereira, de 1952 e o *História Concisa da Literatura Brasileira*, de 1970, de Alfredo Bosi, em que não há nenhuma menção a Ruth Guimarães.

O desinteresse que se seguiu à obra, depois de uma concentração considerável de atenção, pode ser interpretado de variadas formas. Uma razão, convencionalmente aceita, seria a de que, com a passagem do tempo, se impõem no sistema literário leituras distanciadas que seriam teoricamente mais capazes de distinguir o joio do trigo. Felizmente, as leituras distanciadas também se renovam. Outra razão seria a de que aquele acolhimento teria sido feito como uma certa condescendência dada aos grupos marginalizados por instituições fortemente voltadas para a consagração das já estabelecidas esferas de poder. Dessa forma, ajustando-se ao sistema econômico que concentra renda, tais instituições construía e alimentavam um discurso de comprometimento com a igualdade ao compartilhar momentaneamente o prestígio, sem se esforçar de forma consistente e contínua na inclusão profunda desses setores da sociedade, o que se mantém até hoje e vem sendo crescentemente questionado pelos movimentos de direitos humanos, como o movimento negro, os variados feminismos da atual onda e outros. Como Ruth Guimarães mesma se definia, ela era uma mulher negra, pobre e caipira buscando um espaço de legitimação num país patriarcal, recém-saído da escravidão

4. Críticos que avaliaram a obra positivamente: Nelson Werneck Sodré, Sérgio Milliet, Lúcia Miguel Pereira, Brito Broca, Aires da Mata Machado Filho, Paulo Oliveira Lima, Araújo Nabuco e Roberto Seidl.
5. Críticos que apontaram qualidades e também defeitos: Homero Senna, Alcântara Silveira, Antônio Cândido, Álvaro Lins.

e, portanto, estruturalmente machista, racista e classista. Mas, um país que, a despeito de ser assim, nunca se assumiu verdadeiramente como tal. Isso pode explicar o porquê de, num primeiro momento, Guimarães ter sido amplamente considerada a ‘grande revelação literária de 1946’, e depois ter sido colocada de lado.

Estranhamente, a autora de *Água Funda* não é citada em nenhuma linha do jornal *Quilombo* (NASCIMENTO, 2003) de Abdias do Nascimento e do Teatro Experimental do Negro, criado com o intuito de questionar essa hegemonia racial, com alianças antirracistas. O periódico circulou de forma descontínua de dezembro de 1948 a junho/julho de 1950, com um total de oito exemplares, tendo saído de circulação por falta de recursos. Nesse ínterim, apesar de já estar fora dos maiores holofotes que a cercaram nos anos de 1946 e início de 1947, Ruth Guimarães ainda tinha alguma visibilidade até pelo menos o fim de 1949, quando Alcântara Silveira publica um longo depoimento dela, a seu convite, no jornal *Letras e Artes* (11/12/1949). E, como já dito, uma segunda tiragem de seu livro teria sido anunciada em outubro desse mesmo ano. O que explicaria, então, o fato de a segunda autora negra de ficção do Brasil<sup>6</sup>, a primeira de projeção nacional ainda em campanha de promoção do seu primeiro romance, ter sido ignorada num periódico especialmente voltado para a afirmação e difusão da imagem e da cultura do negro? Isso somente pode ser explicado por alguma disputa interna, que desconhecemos, ou pelas entranhas do machismo que ali podia ter raízes, já que é um momento ainda anterior à segunda onda feminista. Chama a atenção a quantidade de espaço dado a promover e divulgar concursos de beleza para mulheres negras, como o ‘Rainha das Mulatas’ e o ‘Boneca de Pixe’, legítimas contrapartidas aos famosos concursos de miss onde predominava a beleza branca.

Tais iniciativas ajudavam certamente a combater um aspecto central do preconceito ligado à autoestima, afirmando a não submissão aos padrões de beleza midiáticos. Por outro lado, explorava o aspecto da mulher enquanto objeto de desejo, ao passo que o campo da intelectualidade, da literatura, da direção de artes ficava quase que totalmente representada pelos homens, com pouquíssimas exceções. Outra possibilidade seria a de esse grupo, que confrontou o racismo

6. A primeira teria sido Maria Firmina dos Reis, com o romance *Úrsula*, publicado em 1859.

velado, afirmando pioneiramente no Brasil a identidade negra, ter se incomodado com o fato de Ruth não ter marcado na obra o aspecto de negritude do caipira, apesar de ser ela mesma uma caipira negra. É fato que, no romance, o tipo étnico reiterado é o do ‘caboclo’, do ‘bugre’, da ‘bugrada’, da ‘caboclada’, ou da ‘não branquitude’ nos momentos em que Joca fala: “Que bem m’importa? São brancos, por lá se entendam” (GUIMARÃES, 2003, p 141). Porém, há a referência direta aos escravos, em especial à escrava Joana, que não toma a centralidade da narrativa, mas que a contamina ‘pela beira’. Fernanda Guimarães usa *Água Funda* como um exemplo paradigmático de obra cuja “tessitura traz à tona a perspectiva do silenciado sub-repeticionalmente mostrando as ruínas vivas dessa cena, seus resíduos impregnados no presente” (MIRANDA, 2019, p 93). O silenciado a que ela se refere é o negro, a mulher negra.

Tomando esses dados, certamente insuficientes para uma apreciação mais generalizadora do fenômeno de inserção da mulher no sistema literário da primeira metade do século XX, e deixando uma análise de outras possíveis e complexas razões para outro momento mais oportuno, é certo que os mecanismos descontínuos de valorização dessa obra resultaram no congelamento de outras edições por um tempo muito longo, resultando também numa redução do seu campo de influência. A segunda edição de *Água Funda* se deu somente no ano de 2003, depois de cinquenta e sete anos.

### **Um crítico e dois olhares**

Chegamos ao ponto de análise das duas críticas de Antônio Cândido, anunciadas no início do artigo. Será que, dentre outras instâncias de legitimação que se somam no caminho para a (não) consagração de um trabalho, teria o crítico contribuído com uma parcela considerável, na época de seu lançamento, para o posterior apagamento de Ruth como ficcionista, na medida em que fez uma valorização insuficiente do seu primeiro e único romance? Essa hipótese se insinua pelo fato dele ser, dentre a crítica especializada que se pronunciou sobre *Água Funda*, um dos, senão o mais respeitado, principalmente dentro do ambiente formador da universidade. É possível, e essa desconfiança se reforça pela documentação curiosa feita por Cândido ao se debruçar sobre *Água Funda*.

Em meio às outras manifestações em jornais já comentadas, o célebre crítico, como dito, havia escrito uma nota de rodapé sobre ela no Diário de São Paulo, em 14 de novembro de 1946. Nela, fala que *Água Funda* inova “quanto a área e o material nela colhido, não quanto à maneira de aproveitá-lo”. Em outro momento elogia o estilo e capacidade narrativa fazendo, no entanto, críticas à composição do enredo. Afirmou que Ruth não soube equilibrar as partes da narrativa ao concentrar-se na história de Joca, na segunda parte. Afirma que o destino é o personagem mais forte do livro e fecha dizendo que a obra não seria uma realização literária, mas que encanta, sendo uma promissora estreia.

Em 2003, o crítico é novamente levado a apreciar o livro, já que é convidado a prefaciar a sua segunda edição. Conta que não se lembra da crítica que teria feito cinquenta anos atrás, mas que teria guardado uma boa impressão da primeira leitura feita. Pois bem, Cândido na sua segunda e longínqua apreciação não se limitou a inserir a obra de Ruth aos seus critérios iniciais mais rígidos do que seria uma obra de boa qualidade, e que ele chamou de ‘realização literária’. Aqui, sobram elogios. Cândido inclusive ressalta o valor composicional da obra, elemento anteriormente criticado. Fala da técnica complexa de composição, “rica em elipses, em saltos temporais, em subentendidos” (CÂNDIDO, 2003, p 7), tratamentos a princípio soltos que revelam por fim uma coerência e verossimilhança. Ele chama a atenção para a linguagem elaborada, ao mesmo tempo espontânea e estilizada.

No que diz respeito aos personagens, Cândido revela agora uma maior capacidade de apreensão da proposta de Ruth ao perceber o personagem masculino Joca, o que teria perdido a ‘razão’, como alguém que se apresenta fortemente pelo olhar da mulher Curiango e não de forma autônoma como tinha indicado anteriormente. Não diz isso de forma explícita, mas sugere essa ligação estruturante, ao apresentar dessa vez o ‘par Joca e Curiango’, o ‘par central’. De fato, além de vermos uma personagem feminina, Sinhá Carolina, se desapegar da razão na sua trajetória, o drama de desarraçoamento de Joca também é explorado pelo ponto de vista do sofrimento da mulher, já que ele é progressivamente envolto pela forma como isso afeta a esposa. A sua experiência intensifica e marca a vivência dela, o drama de amar e se responsabilizar por um homem em uma situação irremediável onde a busca do entendimento e capacidade de interferência

lhe escapam ressaltando a impotência, fraqueza e confusão da mulher diante da tragédia do companheiro. *Água Funda* apresenta o drama que toca a chamada ‘loucura’ e suas ondas concentrado na sensibilidade da mulher, da mulher personagem, da mulher narradora<sup>7</sup> e da mulher escritora.

Também essa crítica tardia aponta para o que pode ser considerada a grande potência da obra: “a comunicação das esferas, do real ao fantástico” (CÂNDIDO, 2003, p 9), a criação de uma voz que “penetra todos os refolhos das pessoas e do mundo e, ao deixar suspensa a possibilidade do fantástico explicar o real, assegura, ao mesmo tempo, a integridade deste” (CÂNDIDO, 2003, p 9). Essa ‘suspensão’ indica uma mudança de interpretação consistente no crítico que antes afirmara que o destino seria o personagem central da história para depois trazer a indicação ambígua quanto ao papel do fantástico na obra, do destino selado por forças ocultas.

É essa ‘suspensão’ e suas implicações no terreno racional/irracional do romance que iluminam uma interpretação atual da obra, no sentido de dar uma dimensão maior à voz da narradora, ali banhada pela vida, meneios e acomodações que atravessam o povo caipira da região, guiando-nos no enquadramento dessas vivências de perda da ‘razão’ que envolvem o enredo, sem taxá-las de ‘loucura’. Na sua primeira crítica, Cândido usa esse termo de modo enfático: “Loucos são os dois personagens principais do livro” (CÂNDIDO, 14/11/1946). Já no prefácio, não o faz, percebendo que em nenhum momento a voz que narra fecha um diagnóstico pautado na ciência ocidental, chamando as crises de Joca de ‘ataques’, ‘acesso’, ‘estupor’, sua condição de ‘fronteiriço’, ‘caso perdido’, ‘enluarado’, e usando o termo ‘abobada’ para falar de Sinhá.

Peter Pal Pelbart nos auxilia aqui, trazendo um olhar complexo sobre as fronteiras entre desrazão e loucura, resgatando elementos da cultura helênica. Ele cita Giorgio Colli, que desmonta a oposição entre delírio e sabedoria: “não há contradição entre Labirinto e Minotauro, Apolo e Dionísio, palavra e desrazão, pensamento e excesso, sabedoria e delírio, *logos* e *mania*. O que não significa que entre

7. Assim como o crítico Roberto Seidl, já mencionado, tomando uma impressão geral do discurso da voz que narra, também assumo em minha interpretação a impressão de que ela seja de fato uma ‘narradora’.

eles haja, ao revés, simples identidade, ou mesmo continuidade.” (PELBART, 1989, p 31)

Como o caipira é resultado de uma fusão da cultura branca europeia com as culturas ancestrais indígenas e africanas, cabe também procurar nelas outras pistas para esse enquadramento singular, que Cândido, no prefácio, vê fundir com maestria os planos do “individual ao coletivo, do natural ao social, do real ao mágico” (CÂNDIDO, 2003, p 9). Muniz Sodré, ao falar do pensamento afrodiaspórico nagô, considera-o um princípio filosófico, que não separa o real do cósmico:

“Esse princípio é propriamente filosófico (pois não se trata apenas de crença religiosa, mas principalmente de pensamento cosmológico e de ética, cuja terminologia é variável) com roupagem religiosa, ou seja, pertencente a uma filosofia trágica, que afirma o divino como uma faceta da vida, mas sem teologia. Nessa composição complexa – uma metade é claramente humana, a outra pertence à ordem do “suprarracional” ou do “divino”. (SODRÉ, 2017, p 179)

E, por fim, a cosmologia ameríndia, segundo Kaká Werá Jecupé, acredita que o estado onírico é que seria o estado de vigília, podendo tal estado ser acessado pelo sonho, invocações sonoras, ou mesmo pelo uso de plantas psicodélicas. Essa sobreposição de elementos que na cultura ocidental são separados, soa natural na cultura caipira, por conta do seu sincretismo. Para o entendimento dessa rede de influências, também é de grande auxílio o estudo sociológico de caso feito pelo próprio Antônio Cândido, em *Parceiros do Rio Bonito*, em que reflete sobre as mudanças operadas dentro da cultura ‘caipira tradicional’, cabendo citar uma de suas afirmações de grande produtividade:

Nessa cultura há um “domínio misto da terapêutica, onde se nota invasão progressiva do comportamento racional, sem, contudo, desaparecerem suas bases mágico-religiosas.” (CÂNDIDO, 2010, p. 210)

Como se vê, há interpenetração de planos, em que o passado e o presente, o mágico e o racional, se combinam, sancionando em conjunto, por assim dizer, a validade do ato.” (p. 212)

Esse olhar sociológico arguto para o caipira de Bofete, feito nos anos 40, é perfeitamente de acordo com a conclusão feita nos anos 2000, sobre a voz que narra. Ela, “ao deixar suspensa a possibilidade

de o fantástico explicar o real, assegura ao mesmo tempo a integridade deste”, ou seja: fantástico e real se combinariam, “sancionando em conjunto, a validade do ato”. Tais apreciações ampliam o alcance do romance aos olhos dos leitores. Essa segunda crítica certamente abriu portas para um resgate caloroso e crescente da obra *Água Funda* nesse segundo milênio. É de se indagar se, em sua primeira crítica, ao contrário, teria influenciado o leitor de forma limitante reduzindo uma série de aspectos e tensões que estavam lá, mas que ele não teria conseguido ver. É certo que, logo de início, ele emprestou muito de sua sensibilidade na reafirmação do elemento lírico na obra, da linguagem, do tom, da capacidade de síntese de Guimarães. Porém, junto a outros críticos, se incomodou com a sua urdidura fragmentária e móvel, escorregadia, e, principalmente, reduziu a significação das trajetórias dos personagens a uma marcha “para a sua tragédia com inflexível precisão”, e considerou o ‘destino’ o “personagem mais forte do livro”. Dessa forma, Antônio Cândido talvez tenha emprestado a sua voz de grande autoridade para ajudar a minimizar por um longo tempo uma grandeza na obra *Água Funda*, que cinquenta anos depois, influenciado possivelmente pelas mudanças temporais, pode enfim vislumbrar.

## Resgate

Felizmente, principalmente depois da virada do século, as obras de mulheres, total ou parcialmente apagadas, têm sido objeto de resgate de vários leitores, ativistas, pesquisadores e profissionais do livro, dentro de um movimento, na crítica, chamado por Heloisa Burque de Holanda de ‘arqueológico’. Tal movimento tem procurado, junto a outros campos de conhecimento, a partir dos anos 1980, sob o viés feminista interseccional, estudar e compreender esse fenômeno e também contribuir para o desaparecimento da voz literária dessas mulheres. O conceito ‘lugar de fala’<sup>8</sup>, chave na reivindicação do

8. “Abro aqui um parênteses necessário para um breve comentário sobre a recente e polêmica categoria lugar de fala, cuja origem costuma ser atribuída a dois artigos específicos: em primeiro lugar, ao artigo “Pode o subalterno falar?”, que estamos comentando; e em segundo, a “O problema de falar pelos outros” da filósofa panamenha Linda Alcoff, que defende a existência

‘direito de representar’, tem ressaltado o poder e importância da autorrepresentação, revelando a singularidade das obras de autoria de pessoas historicamente marginalizadas. Embora essa e outras reivindicações estejam já há quarenta anos fazendo parte das pautas feministas fora e dentro da academia, Heloisa Buarque de Holanda avalia que a escuta foi ‘fraquíssima’<sup>9</sup>, e isso só impeliu o movimento a se expandir, explodir, resultando no que hoje chamamos de quarta onda dos feminismos (no plural).

No contexto dos eventos promocionais do livro de alta visibilidade, o boom se coadunou com a curadoria de Josélia Aguiar em 2017, que deu à Festa Literária de Paraty, a alcunha de Flip da diversidade, já que pela primeira vez, o evento teve mais convidadas mulheres do que homens, com trinta por cento desses convidados sendo negros.

O meu contato com a obra de Ruth Guimarães se deu dentro de uma programação paralela a esse evento, em uma homenagem feita pelo Instituto Silo Cultural de Paraty, quando seus idealizadores montaram uma grande exposição aberta ao público, dentro do projeto intitulado ‘Assim na Serra como no Mar’, que se propunha reunir na sua sede um intelectual de alma caipira, como é o caso de Ruth, e elementos da cultura caçara. A exposição trazia a coleção completa dos quarenta e cinco livros publicados até então pela autora, além de vídeos, áudios e fotos, incluindo uma roda de conversa com o educador e escritor Severino Antônio e o ator Lázaro Ramos, com mediação do filho de Ruth, o também escritor Joaquim Maria Botelho.

de diferentes “efeitos de verdade”, dependendo de quem enuncia um discurso. Essa questão hoje é central nas políticas dos feminismos que se sentem excluídos da universalidade dos feminismos brancos heteronormativos. Por lugar de fala, entende-se o conceito segundo o qual se defende que a pessoa que sofre preconceito fale por si, como protagonista da própria luta e movimento, pleiteando o fim da mediação e, conseqüentemente, da representação. Chamei apenas brevemente a atenção sobre essas categorias formuladas na década de 1980 para mostrar como esses estudos iniciais se desdobraram com grande força política nas práticas e no pensamento das novas ondas feministas hoje.” (HOLANDA, 2019, p 14,15)

9. “Se hoje fomos pegos, aparentemente de surpresa, por uma torrente de discursos, experiências, activismos interseccionais, radicais, LGBTQIS, binários, cis e outros; se apenas hoje se desdobram em cena aberta subjetividades, corpos, vozes, foi certamente porque a escuta dos movimentos sociais e culturais foi fraca. Fraquíssima.” (HOLANDA, 2018, p 241)

O ‘Casarão Ruth Guimarães’, como foi chamado durante os quatro dias da Festa Literária, recebeu mais de quatro mil visitantes. Muitos deles devem ter lá entrado inadvertidamente, com o espírito aberto para a troca cultural que a Festa propõe, mas eu fui uma das pessoas que foi até lá propositalmente para tentar descobrir quem era essa mulher escritora, e que obra seria esse romance pioneiro, que eu, por tanto tempo, nunca teria ouvido falar. Consegui sair de lá, na ocasião, com um exemplar da segunda edição de *Água Funda*, da Editora Nova Fronteira, que incluía o prefácio, aqui analisado, do prestigiado Antônio Cândido. Junto a ele, saí também com um exemplar da revista *Ângulo* totalmente dedicado à sua autora, lançado em 2014. Dessa forma, pude enfim conhecer e ser fisgada pela literatura potente daquela jovem de vinte e poucos anos de Cachoeira Paulista.

Depois que minha pesquisa se iniciou, muitos avanços se deram na revalorização de *Água Funda*. Em 2018, uma terceira edição, muito bem cuidada, foi lançada pela Editora 34, mantendo o prefácio de Cândido, e inserindo no posfácio alguns outros enxertos da crítica, aqui analisada. Em 2019 foi defendida a primeira tese de doutorado sobre romancistas negras brasileiras, pela Universidade de São Paulo, na Área de Estudos Comparados. Ela tem em seu corpus um apanhado de oito romances de mulheres negras brasileiras, e *Água Funda* compõe o conteúdo de análise. Esse estudo foi, no mesmo ano, lançado também em formato de livro pela editora Malê e deu a sua pesquisadora, Fernanda Miranda, o Prêmio Capes de tese 2020, na área de Linguística e Literatura. Apesar da pandemia, esse ano, que é o centenário de nascimento da escritora, trouxe outras diversas conquistas para o romance e sua criadora. Além de dois livros póstumos, *Contos Negros* e *Contos Índios* e uma segunda edição de seu *Os Filhos do Medo*, estudo folclórico de 1950, muitos encontros virtuais acolheram estudiosos para debater a sua obra e diversos artigos sobre ela estamparam jornais eletrônicos ou físicos, como: Revista Galileu, Quatro Cinco Um, Revista Cult, BBC News Brasil, Folha Ilustrada, Folha Uol, entre outras.

Como pudemos ver, a instabilidade pulsa nas escolhas temáticas e estruturais do livro de Ruth Guimarães, em uma costura fragmentária de causos caipiras e um olhar narrativo a flutuar entre a crença supersticiosa ou mítica e outra sensível às circunstâncias empíricas de causa e efeito. Essa mesma instabilidade da obra foi também

a da sua crítica, que oscilou entre pausar o olhar entre um ou outro elemento, entre minimizar parcialmente, ignorar ou engrandecer o seu impacto.

## Referências

- ANDRADE, Carlos Drummond de. “Gilka, a antecessora”, Caderno B, *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 18/12/1980.
- BENEDETTI, Lúcia. “Gente conhecida em *Água Funda*”, *Revista da Semana*. Rio de Janeiro, 27/07/1946.
- BOTELHO, Joaquim Maria. “O centenário da escritora negra, Ruth Guimarães” (mediador: Tom Farias), Flink Sampa. TV Zumbi (YouTube), 19/11/2020. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=-dfHyFT5PqE>>. Acesso em: 14 nov. 2020.
- BRITO, Monte. “Romance Invertebrado”, *O Jornal*, Rio de Janeiro, 01/09/1946.
- BROCA, Brito. “Livros em Revista – Ruth Guimarães, *Água Funda*”, *Letras e Artes* (Suplemento *A Manhã*), 08/09/46.
- CÂNDIDO, Antônio. “*Água Funda* (Para os Diários Associados)”, *Diário de São Paulo*, São Paulo, 14/11/1946.
- CÂNDIDO, Antônio. *Os Parceiros do Rio Bonito – estudo sobre o caipira paulista e a transformação dos seus meios de vida*. Ouro sobre azul: Rio de Janeiro, 2010.
- CONDÉ, José. “*Água Funda*”, *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 18/08/1946.
- CONDÉ, José. “Vida Literária - Duas estreias”, *Correio da Manhã*, RJ, 01/09/1946 (nota).
- GUIMARÃES, Ruth. *Água Funda*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2003.
- GUIMARÃES, Ruth. *Água Funda*. São Paulo: Editora 34, 2018.
- HOLANDA, Heloisa Buarque de. *Tendências e Impasses – O feminismo como uma crítica da cultura* / organização de Heloisa Buarque de Holanda. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.
- HOLANDA, Heloisa Buarque de. *Explosão Feminista: arte, cultura, política e diversidade*. 1a ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.
- HOLANDA, Heloisa Buarque de. “Introdução” in LORDE, Audre ... [et al.]. *Pensamento Feminista: conceitos fundamentais*. Organização

- Heloisa Buarque de Holanda. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019.
- JECUPÉ, Kaká Werá. “Debate na Mário: A vida é sonho - com Sidarta Ribeiro e Kaká Werá”. Biblioteca Mário de Andrade (Youtube), 22 de maio de 2010. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=PHckv5XgoaE>>. Acesso em 30 mai. 2020.
- LIMA, Raul. “Movimento Literário - *Água Funda*”, *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 18/08/1946 (nota).
- LIMA, Paulo Oliveira. “O Livro da Semana - *Água Funda*, de Ruth Guimarães”, *Vamos ler!*, Rio de Janeiro, 28/11/46.
- LINS, Álvaro. “Jornal de Crítica - Romances, novelas e contos (IV)”, *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 03/01/1947.
- MACHADO FILHO, Aires da Mata. “O mistério dos acontecimentos”, *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 17/11/1946.
- MACHADO, Gilka. “Notas Autobiográficas” in *Poesia Completa / Gilka Machado*. Org. Jamyle Rkain. – Prefácio de Maria Lúcia Dal Farra. São Paulo: V. de Moura Mendonça – Livros, 2017. (Selo Demônio Negro), p14/15.
- MILLIET, Sérgio. “*Água Funda e outras leituras*”. *Diário de Notícias*. 14/07/1946.
- MIRANDA, Fernanda Rodrigues de. *Corpo de Romances de Autoras Negras Brasileiras (1859-2006): Posse da História e Colonialidade Nacional Confrontada*. Tese apresentada à Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas. Área de concentração: Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa. Orientador Mário Cesar Lugarinho – São Paulo, 2019.
- MIRANDA, Fernanda Rodrigues de. *Silêncios Prescritos: estudo de romances de autoras negras brasileiras (1859-2006)*. São Paulo: Editora Malê, 2019.
- NASCIMENTO, Abdias do. *Quilombo: vida, problemas e aspirações do negro*. Edição fac-similar do jornal dirigido por Abdias do Nascimento; São Paulo. Fundação de Apoio à Universidade de São Paulo; Ed. 34, 2003.
- NABUCO, Araújo. “Duas estreias”, *Jornal de Notícias*, São Paulo, 8/12/1946.
- PELBART, Peter Pal. *Da Clausura do Fora ao Fora da Clausura*. Loucura e Desrazão. São Paulo: Editora Brasiliense, 1989.

- PIMENTEL, Elpidio. “Panorama Literário – No Brasil e no Mundo”, *Vamos Ler!*, Rio de Janeiro, 25/04/46.
- ROSA JUNIOR, J.T. “Notícias Bibliográficas”, *Atualidades*. Florianópolis, Setembro de 46.
- SEIDL, Roberto. “Estante de Livros – Ruth Guimarães, *Água Funda*”, *Careta*, Rio de Janeiro, 25/01/1947.
- SENNA, Homero. “Notícia de uma Romancista”, *O Jornal*, Rio de Janeiro, 26/05/1946.
- SENNA, Homero. “*Água Funda*”, *O Jornal*, Rio de Janeiro, 8/09/46.
- SILVEIRA, Alcântara. “Livros em Revista – Ruth Guimarães, *Água Funda*”, *Letras e Artes* (Suplemento de *A Manhã*) Rio de Janeiro, 06/10/46.
- SILVEIRA, Alcântara. “Depoimento de Ruth Guimarães”, *Letras e Artes* (Suplemento de *A Manhã*), Rio de Janeiro, 11/12/1949.
- SODRÉ, Nelson Werneck. “*Água Funda*”, *Correio Paulistano*, São Paulo, 19/05/1946.
- SOUSA, Maria do Rosário Abreu. “Regionalismo e Universalismo nas cartas de leitores de *Sagarana* a Guimarães Rosa”. XIII Congresso Internacional da Abralic. Internacionalização do Regional. 08 a 12 de julho de 2013. Campina Grande, PB. Disponível em: <[https://abralic.org.br/anais/arquivos/2013\\_1434456510.pdf](https://abralic.org.br/anais/arquivos/2013_1434456510.pdf)>. Acesso em: 11 dez. 2020.
- “A escritora Ruth Guimarães cujo livro de estreia *Água Funda* está empolgando todos os leitores ao mesmo tempo que vem batendo um autêntico *record* de vendas”, *Diário Carioca*, Rio de Janeiro, 11/08/46 (anúncio).
- “Livros e Autores – *Água Funda*”, *Sombra*, RJ. Agosto de 1946.
- “Ruth Guimarães, *Água Funda*”, *O Jornal*, Rio de Janeiro, 05/05/1946.

## A poligrafia de Pedro Rabelo

Riane Avelino Dias (UERJ)<sup>1</sup>

### Introdução

A Hemeroteca Digital Brasileira/FBN tornou-se um marco para os estudos de literatura, principalmente para aqueles que se voltam para os séculos passados, e sobre os quais muitos se debruçam para desenvolver pesquisas. Através da digitalização de seu vasto acervo de jornais e revistas dos séculos XIX e XX e a disponibilização irrestrita de seu conteúdo para os pesquisadores, a hemeroteca traz à luz uma gama significativa de produções jornalísticas e literárias de difícil localização nas extensas páginas dos jornais. Autores esquecidos ou obscurecidos pelo tempo, ou pela grandeza de seus pares, vertem-se à luz e recobram a possibilidade de estudo e expansão de biografias incompletas e incorretas. Com isso, reacendem-se as possibilidades de pesquisa sobre esse período em que a produção editorial brasileira ainda dava seus primeiros passos.

Com um mercado livreiro nacional inflamado e um público consumidor acostumado a consumir literatura, no território nacional são as páginas dos jornais e as traduções de obras internacionais as principais fontes de consumo disponibilizadas. O sucesso obtido por escritores/jornalistas nos anos anteriores através das páginas dos jornais e o advento de um período editorial mais propício para a produção de livros próprios no Brasil, incitou nos escritores do século XIX, principalmente, o anseio por atuar no máximo de frentes possíveis, estimulando uma geração de escritores com uma atuação múltipla como jornalistas, cronistas, romancistas, poetas e críticos literários uns dos outros (MELLO, 2007). Esses autores são em sua maioria jovens, republicanos e abolicionistas, que ao adquirir um leque mais extenso de possibilidades para expor sua presença (fosse ela política, crítica ou literária) viram nesse período uma possibilidade real de viver e se sustentar de seus escritos (OLIVEIRA, 2008; PEREIRA, 1994), por isso, propuseram uma profissionalização do fazer literário.

1. Graduada em Letras (UERJ), Especialista em Estudos Literários (UERJ), Mestre em Estudos Literários (UERJ) e Doutoranda em Literatura Brasileira (UERJ).

Esta expansão do mercado, somado a industrialização da imprensa, trouxe consigo o que Carlos Eduardo de Oliveira Bezerra em seu livro *Adolfo Caminha: Um polígrafo na literatura brasileira do Século XIX* (2009), rascunha com articulações mais formais (como o próprio autor salienta) o que seria o autor polígrafo. Bezerra afirma que

A poligrafia se instaura, portanto, como uma prática, tanto cultural, ou seja, atendendo a uma necessidade social da presença do letrado em vários âmbitos da vida social e cultural, bem como uma necessidade do próprio sujeito que domina a escrita, uma vez que publicar vários tipos de textos em suportes também variados lhe daria a possibilidade de alcançar um maior rendimento financeiro e, assim, poder viver de seu trabalho como escritor. (BEZERRA, 2009, p. 43)

Para além disso, Maria Tereza Chaves de Mello em *A república consentida: cultura democrática e científica do final do Império* (2007) enfatiza que os jornais, revistas, livros, panfletos e opúsculos são apontados como alguns dos principais métodos de divulgação para o público letrado, “mas as conversas de rua e nas confeitarias, os clubes, as conferências, os rumores, a leitura dos jornais em voz alta, as ilustrações, faziam chegar os debates ao homem comum e aos ágrafos” (2007, p. 13). Portanto, são, a imprensa e a literatura, responsáveis por uma parcela significativa da divulgação do trabalho desses jovens autores se tornando o meio pelo qual eles são capazes de construir e disseminar a opinião pública, assim como os ideais políticos que circundavam a sociedade e a mente dos intelectuais do final do século XIX, e as críticas ao governo em vias de democratização.

Por isso, não há surpresa ao se deparar com as palavras de Rabelo em seu texto de abertura no livro de contos *A alma alheia* (1895):

Há aqui uma disparidade de estylo, uma dessemelhança de processos que se por um lado redundam em beneficio para o volume, com o tirar-lhe a monotonia que pudéra ter, por outro lhe prejudicam uma certa unidade de fórma que porventura, fôra para de-sejar. Qualidade ou defeito, explicam-se não pela diversidade de épocas em que foram escriptos os contos, mas pela diversidade de assumptos que, em cada um delles, pretendera emmoldurar o auctor. [...] Subordina-se tal procedimento a uma legitima ou illegitima comprehensão de Arte que tem o auctor - comprehensão que elle humildemente pede se lhe permita guardar para si,

erronea, embora, no entender de uns que a contestem, ou acertada, no parecer de outros que sobre o assumpto, alardeiem idêntica opinião. Por que lhe faltem requisitos de que haveria mister, elle não se propõe doutrinar a ninguém. Escreve como escreve, porque entende que por esse modo é que se deve escrever. (RABELLO, 1895, p. 7 e 8)

Apesar de não haver registros sobre o que Pedro Rabelo denominou como sua concepção de arte, podemos antever uma obra singular e multifacetada, como o próprio autor. Nesta abertura, Rabelo propõe ao leitor uma fuga da “unidade da obra” e assim como em seu conhecido trabalho jornalístico o autor propõe a variedade como a sua estilística.

Nos moldes propostos por Adolfo Caminha e organizados por Bezerra, o autor do século XIX é “aquele que deseja ser um profissional remunerado pela sua prática: a escrita” (BEZERRA, 2009, p. 46). Essa possível discordância entre o que o autor deseja e o que lhe é realmente permitido no seu fazer literário, ou a previsível concordância ou discordância sobre a sua compreensão de Arte como disse Rabelo, gera o assim chamado por Bezerra, discurso descontente. “Esse descontentamento está presente nos diversos tipos de texto que o polígrafo produz e faz dialogar no conjunto de sua obra, conformando, desse modo, um conceito de polígrafo que não se fundamenta somente na diversidade da produção, mas também no correlacionamento dessa produção” (BEZERRA, 2009, p. 46).

Tal descontentamento parece se manifestar nos escritos de Pedro Rabelo em algumas formas recorrentes, destacando-se uma preocupação com o vulgar e o mundano, o cientificismo, a política, um humor desiludido e uma acidez melancólica. Todas observáveis, com maior ou menor intensidade, em praticamente todas as suas obras e no seu fazer jornalístico; e até mesmo, na forma como o próprio autor é lembrado por seus pares.

## **Pedro Rabelo e os jornais**

Rabelo publicou sete obras de estilos distintos: *Ópera lírica* (1894), com versos parnasianos, o livro de contos naturalistas *A alma alheia* (1895), que foi apontado pela crítica como aquela que garantiu seu ingresso para a ABL, os romances folhetim *Coração sem alma* e *A*

*Cabeça que fala* (MACHADO, 2009.), em colaboração com Olavo Bilac (1864-1918) e Guimarães Passos (1867-1909). Seus livros de literatura licenciada, denominados respectivamente *Filhotadas: Casos d'O Filhote* (1897), *Casos com pimenta: Histórias para Velhos* (1902) e *Casos alegres: Histórias para sorumbáticos* (1905), que foram publicados originalmente nas sessões humorísticas e informativas “d'O Filhote”, assinadas com o pseudônimo Pierrot, e que posteriormente se tornou um jornal avulso homônimo devido a boa receptividade e sucesso que teve nas páginas do periódico.

Foi atuante desde a juventude na cena jornalística carioca e sua lista de contribuições é extensa. Destacam-se, o *Correio do Povo* (órgão do Partido Republicano), *O Paiz*, como redator, *Diário Oficial* como repórter dos debates parlamentares, os periódicos *Diário de Notícias* e *Diário do Commercio*, a revista *A Estação*, o vespertino *A Notícia*, em que assinava o folhetim “Garatujas” com P.R., a revista ilustrada *A Cigarra*, que dirigiu ao lado de Bilac e na qual o substituiu quando este se retirou. O diário *A Capital*, de Niterói (atuando como jornalista), a *Gazeta de Notícias*, na qual sua contribuição durou mais e em maior profusão; e, no ano de sua morte, contribuiu para a revista *Anais: Semanário de Literatura, Arte, Ciência e Indústria*. Vale destacar que sua produção escrita (literária e jornalística) constantemente se entrecruzava, portanto, não era incomum ao correr das páginas desses periódicos que os leitores se deparassem com produções literárias assinadas por Pedro Rabelo com quase a mesma frequência com que se liam suas opiniões ácidas.

Também foi responsável pela coluna “Notas Científicas”, na *Gazeta de Notícias*, e produziu, entre 1891 e 1892 vinte crônicas de vulgarização científica, possibilitando o acesso do público ao conteúdo de pautas científicas, comunicações de congressos internacionais e avanços tecnológicos recentes. Segundo Moema Vergara em seu texto *Ensaio sobre o termo “vulgarização científica” no Brasil do século XIX* (2008), o termo vulgarização científica era utilizado nos jornais do século XIX como:

O limite na transmissão dos conteúdos; a preocupação de estar ao alcance de todos e assim conferir um efeito universal ao conhecimento; além de carregar consigo também a centelha do novo. Se isso é verdade, então posso afirmar que a vulgarização ou divulgação é uma atividade criadora, ou seja, faz surgir algo que não

existia anteriormente. No caso da vulgarização do século XIX, ela estava anunciando as inovações do mundo da ciência que, a partir daquele momento, fariam parte da cultura letrada, como eletricidade, vacina, telefone, entre outros, mesmo que o seu princípio científico permanecesse pouco conhecido. (VERGARA, 2008, p. 139)

Em “Notas Científicas”, Rabelo transforma relatos científicos complexos para boa parte do público em um produto mais palatável e aplicável ao cotidiano do leitor comum brasileiro. O escritor atribuía utilidades para estes informes que fizessem sentido para os cidadãos cariocas e, concomitantemente, dava o seu parecer pessoal criticando a gestão e os políticos da época. Porém, sem assiná-las só sendo possível atribuir-lhe a autoria através de seus colegas de pena e tinteiro que divulgaram amplamente seus méritos em publicações obituárias. Era notável a variedade de assuntos abordados na coluna que cobriam as áreas de fotografia, eletricidade, transporte, telefonia, astronomia, botânica, biologia, paleontologia e medicina, a temática sobre a qual mais se interessava em informar, com um especial destaque para a tuberculose (tanto a pulmonar como uma significativa gama de doenças denominadas dessa maneira no período). A coluna teve grande destaque no jornal, visto que sempre se localizava nas páginas iniciais do periódico e ocupava um espaço considerável da página (em média duas colunas).

Seu interesse em divulgar o pensamento científico e o progresso tecnológico guiam o leitor pelas páginas dos periódicos, mas é através de seu pseudônimo Pierrot, que o autor busca trazer à tona, de maneira irônica, as mazelas do cotidiano da população, tecer comentários sobre publicações em jornais e tornar a crítica política atraente ao público através da experimentação, do humor, da ironia e da literatura. Um exemplo da escrita de Pierrot pode ser observada no seguinte trecho retirado do jornal *Gazeta de Notícias* do dia 10 agosto de 1896:

LOGAR PARA ELLA

Rita, que um bond demora,  
Cheio de moços illustres,  
Agarrada aos balaustres,  
Assim um logar implora:  
– Tem logar para senhora?  
Se não tem, diga que eu sarto...  
De tanta demora farto,  
Grita um senhor, furibundo:

- Tem um aqui no segundo  
E tem outro... lá no quarto!

(PIERROT/RABELO, 1897, p. 37 e 38)

Um texto produzido por Rabelo que figurou nas páginas dos jornais e posteriormente integralizou sua coletânea *Filhotadas: Casos d'O Filhote* e que através de um jogo de palavras malicioso propõe ao leitor rir de uma das intempéries da cidade, o bonde. Simultaneamente fazendo uma divulgação sobre a modernização dos meios de locomoção na cidade enquanto critica o meio de transporte urbano que demora para chegar e para seguir, que também, corriqueiramente, está lotado e arrematando toda a situação com um desfecho “alegre” causado pelo jogo de palavras entre o quarto como a habitação do homem que enuncia e o quarto lance de bancos do bonde.

A expressão “leitura alegre” surge como uma moda em jornais e revistas para denominar textos ou livros curtos no final do século, geralmente brochuras, que possuíssem conteúdo eróticos, pornográficos ou sensacionalistas. Eram consideradas obras populares por seu baixo custo, tanto de produção como de comercialização, e não eram vinculadas a uma escola literária específica. O conceito de “leitura alegre” era amplo e incluía os chamados “romances para homens” e os “romances de sensação”. Sobre os últimos, El Far explica que:

Mais do que um conceito bem definido, essa expressão, de uso bastante alargado, indicava estar ali um texto repleto de situações inusitadas, escrito numa linguagem vertiginosa. Em finais do século XIX, qualquer pessoa alfabetizada que visse escrito sob o título de um livro a palavra “sensação” reconheceria de imediato o teor do enredo que estava por vir. (EL FAR, 2004, p. 113, 114)

As obras de “leitura alegre” de Pedro Rabelo não possuem linguagem obscena ou palavras de baixo calão, mas abusam do uso de duplo sentido das palavras e de situações ambíguas. O encontro sexual poderia efetivamente ocorrer entre as personagens, porém, não seria descrito detalhadamente; e seu enfoque se concentrava mais em insinuações que podem ser interpretadas como sexuais que chocassem o leitor da época, como, por exemplo, um possível convite para o sexo em pleno espaço público, como ocorre em “Logar para ella”.

Em sua época, suas obras eram consideradas pornográficas e, portanto, eram lidas e criticadas como tal, mesmo que aos olhos de

leitores contemporâneos elas não transpareçam mais serem tão provocantes assim. Essa escolha estilística permite correlacionar o teor humorístico, crítico e pornográfico das escritas de Rabelo tanto nas páginas dos jornais como nas obras literárias, e conhecer a expressão artística de mesmo caráter que o inspirou à sua época. A temática sexual é percebida através de lacunas interpretativas que resultam em situações cômicas ou embaraçosas e mal-entendidos, resultando em cenários inusitados e na má interpretação do contexto em que ocorrem determinadas conversas. Diante deste cenário o leitor ri, principalmente, se excita, mas não necessariamente e o texto destaca críticas veladas e explícitas, porém, sem soar demasiadamente sério.

De acordo com Simões Junior, “a *Gazeta de Notícias* sempre prezou o humor e desde o seu início cultivou seções descontraídas e bem-humoradas” (2007, p. 163). Quando esta completou vinte e um anos, seus editores decidiram implementar uma nova seção diária exclusivamente dedicada ao humor. A seção “O Filhote”, foi idealizada como uma paródia a própria *Gazeta* e seu nome provém de “filhotismo”, uma prática recorrente de conceder emprego ou vantagens para familiares, amigos ou aliados partidários (SIMÕES JÚNIOR, 2007, p. 164). Com a grande popularidade alcançada, a seção se emancipou e passou a circular como o jornal *O Filhote* e com o mesmo preço de sua “mãe”, mas teve vida curta pois, circulou apenas por cinco meses. Desse projeto, tanto como seção quanto como jornal avulso, foram editadas e distribuídas pela Livraria Laemmert, coletâneas “alegres” de Pedro Rabelo, Olavo Bilac, Coelho Neto (1864-1934) e Guimarães Passos, seus principais contribuintes.

Lê-se através da pena de Pierrot/Rabelo seus poemas satíricos e anedóticos que também ilustravam críticas políticas nas páginas da *Gazeta de Notícias*, como no exemplo do dia 14 de outubro de 1896 (também disponível na obra *Filhotadas*):

COITADINHO!

O senado rejeitou hontem o projecto do Sr. Coelho Rodrigues  
permitindo o uso de armas... [Noticia dos Jornaes]

Rita, a quem o pranto embarga

A triste falla chorosa,

A' sua comadre Rosa

Disse hontem, com voz amarga:

- Ah! Sorte que me assassinas!

Ah! Votação que me feres!

Pergunta a Rosa Prazeres:  
 – Mas porque é que te amofinas?  
 – Porque? Cahiu no Senado  
 O projecto do Coelho...  
 Coitadinho do meu velho,  
 Continua desarmado!  
 (PIERROT/RABELO, 1897, p. 65 e 66)

Ou como nos excertos da *Gazeta de Notícias* dos dias 11 e 12 de agosto de 1896 em que Pierrot [Pedro Rabelo] e Puff [Guimarães Passos] assinam, respectivamente, “Epitaphios Parlamentares” e “Epitaphio Presidencial” e neles destacam nas páginas dos jornais frases memoráveis ditas em sessões plenárias oficiais e que eram aproveitadas pelos escritores para a piada ácida sem travas na língua:

EPITAPHIOS PALAMENTARES

I - VICENTE MACHADO

Foi senador e excellencia  
 E aqui chegou, por seu mal,  
 Da viagem da existencia  
 Ao kilometro final!

II- OITICICA

Nesta cova – a sorte o quis! –  
 Dormirão por largos annos  
 Oiticica e trinta planos  
 Salvadores do paiz...

EPITAPHIO PRESIDENCIAL

Eu nada fiz; hoje em pó  
 Que farei, tão isolado?  
 Em todo caso... antes só  
 Do que mal acompanhado.

Neles os autores se valem do contexto em que seus escritos estão inseridos, por suas atuações nos jornais e na literatura, para recontextualizar momentos formais e publicá-los ora visando uma crítica explícita à política em vigor (como nos “Epitaphios” em que a insatisfação dos autores fica explícita através das palavras escolhidas para suas publicações) ora para atribuir ares “alegres” para a crítica (como em “Coitadinho”), que faz piada com a rejeição do projeto através do duplo sentido de estar armado ou desarmado por portar ou não armas de fogo e armado/desarmado como a potência sexual masculina do parlamentar. Essas críticas e suas respectivas ênfases

não se apropriariam de tanta significação e contexto em uma transcrição pormenorizada dos acontecimentos, por isso, os autores chamam a atenção do público para o que almejam relatar, informando e entreendendo seu público ao mesmo tempo em que criticam aquilo ou aqueles sobre os quais enunciam.

Edgard Cavalheiro no livro *Obras primas da Lírica Brasileira* (1957), organizado por ele e Manuel Bandeira, enfatiza que o autor é humorista e que sua produção nos jornais possui grande importância:

Sua colaboração para a *Gazeta de Notícias* foi constante e prolongada. Crônicas, folhetins, contos, de tudo fez ele, e com muito brilho e elegância de forma. Poeta lírico de apreciáveis qualidades, dizem os seus críticos, acrescentando que o humorista nada ficava a dever aos melhores de sua época. [...] Neste gênero, a produção de Pedro Rabelo, que se encontra perdida nas fôlhas do tempo, é das mais importantes. (BANDEIRA, 1957, p. 171)

Tendo em vista que a maior parte dos escritos de Pedro Rabelo (tanto naturalistas quanto os “alegres”) foram primeiramente publicados na imprensa, com boa receptividade, e depois reunidos em livros, pode-se afirmar que há até aqui um forte indicador sobre uma presença homogênea da produção do autor, as correlações entre as temáticas propostas pelo autor e a profusão de sua produção. Apondo para uma existência polígrafa e cheia de méritos como mencionado no comentário de Cavalheiro, tanto para a literatura como em seus escritos jornalísticos.

### **Pedro Rabelo e os livros**

Com o passar do tempo, as críticas recebidas pela comercialização de obras “alegres” se tornaram propagadoras indiretas das obras que se pretendiam esconder do público. Ler uma nota em jornais sobre um livro que fosse considerado “alegre”, “quente” ou impróprio, deixava claro que tipo de leitura se tratava e esse fenômeno trouxe grande fama para os autores tanto quanto uma profusão de críticas. Ao dar ênfase no corpo físico e no sexo, Pedro Rabelo/Pierrot transgride o fazer literário esperado pelos críticos do século XIX enquanto expõe a natureza sexual da sociedade e de suas personagens, o cotidiano mundano do centro urbano e tudo o mais que era considerado como

falha na sociedade, mas que também é inerente a ela. Um exemplo pode ser observado no conto “A bisnaga”:

Isto sucedeu em Janeiro, quando por toda a parte iam accesos os ensaios dos cordões para o então proximo Carnaval.

Era um zabumbar de noite e de dia, sem descanso. A’ porta das casas em que se proviam os carnavalescos, esganiçavam-se sujeitos, apregoando artigos varios, e amontoava-se uma multidão de ávidos curiosos. Aos domingos era uma lufa-lufa, apra atender a todos. E ás segundas-feiras, depois da forte luta da vespera, entre audaciosos rapazes e petulantes raparigas, as ruas do bairro amanhciam pintalgadas de centenas de *confetti* – brancos, verdes, roxos, amarelos, azues...

Entre as mais esforçadas, entre as mais valorosas batalhadoras, estavam sempre as Trancoso e as Oliveira. Aquellas, filhas do Conselheiro Trancoso, desembargador aposentado; estas filhas do Oliveira, do Thesouro. Dentre umas e outras, cada qual se esforçava por ter mais cheia a bolsa dos apetrechos bellicos – ao mesmo tempo que ia a pouco e pouco esvasiando a bolsa dos pais.

Ora, n’uma certa manhan, a Margaridinha Trancoso – um diabrete de doze annos – voltou-se para Miloca, que era a mais moça e a mais ingênua das filhas do Oliveira:

– Você sabe, Miloca? Papai me deu uma coisa muito bonita p’ra o Carnaval!

– Que coisa é?

– E’ bonita! de prata! cheirosa!

– Que coisa é?! – repetiu Miloca, impaciente.

– E’ uma bisnaga grande!

– Bisnaga?! Bisnaga é doce?

– Que tola!

E a Margaridinha teve um olhar de desdem para a outra, e explicou:

– Bisnaga, sua boba, é um canudosinho que a gente vira assim, olha, para os outros (e fazia o gesto), que depois se aperta e que esguicha...

– Ora! grande coisa! meu primo tem!

– Que nada!

– Tem sim! Você não disse que é um canudo que se pega, que se

paerta e que esguicha? Primo Juca tem uma que toda noite bota na mão de mana Mariquinhas! (RABELO, 1905, p. 14 e 15)

Neste conto prevalece a fala de pequenas burguesas soberbas e vaidosas, que se gabam de bens materiais. A criança não figura como um ser puro ou naturalmente educado e, sim, como um pequeno adulto que compreende nas nuances sociais uma significação especial e pessoal que provém do dinheiro de seus pais. Elas se vangloriam dele (o dinheiro), e dos adereços de carnaval caros que podem adquirir com ele, demonstrando com isso que elas já compreendem que ter dinheiro e ter conhecimento tem grande valor na sociedade em que elas estão inseridas.

O conto possibilita uma dupla leitura em que em um primeiro momento tem-se uma disputa de poder entre as meninas, disputa essa pautada no dinheiro, na qual aquela que possui o item mais caro e novo para o Carnaval pretende fazer inveja na outra. Soma-se a isso o desconhecimento da Oliveira sobre a utilidade e importância do objeto, o que resulta em um olhar de desdém da Trancoso que se comporta então como superior à sua interlocutora não apenas por ser é ela quem possui o objeto, mas também por acreditar que é ela quem possui o conhecimento sobre a bisnaga.

Em um segundo momento, a disputa se pauta em comprovar quem realmente possui mais conhecimento, nesse momento, ambas procuram demonstrar que sabem mais sobre o item do que a outra. Essa disputa, por sua vez, não possui uma vencedora pois, apesar do quesito ingenuidade ser diretamente associado no texto a apenas uma delas, ao final, o leitor percebe que ambas são ingênuas e não possuem conhecimento (nesse caso, malícia) para compreender as diferentes significações entre a conotação sexual dos atos dos familiares mais velhos e as utilidades da bisnaga sobre a qual discutiam.

Os textos alegres produzidos por Rabelo, em especial os contos de *Casos Alegres*, além de exemplificarem o conteúdo de “leituras alegres”, também reforçam o interesse do autor pelo mundano e o cotidiano da sociedade burguesa em processo de modernização. Especialmente ao trazer enredos centrados no núcleo familiar, ou na área interna das casas cariocas, por vezes descrevendo-os de forma cíclica a partir de uma ideia ou estado inicial da personagem que ao final da narrativa retorna ao ponto de partida sem ser modificada pela trajetória. Como em um de seus contos denominado “A vacina”:

- Ora, Dona Julinha; são cousas de crianças. E de vaccina, como vamos? A bexiga anda damnada. Os meus já estão todos vacinados...
- Ah! os meus também já estão... Mas não sei porque foi... Quasi todas as vaccinas pegaram, mas a da Mariquinha não houve meio...
- E' mentira! Berrou Juquinha. E' mentira dela!
- Cala a boca, diabo! Ter o desaforo de desmentir sua mãe!

E Dona Julinha continuou:

- Não pegaram; não houve meio... Só se é porque ella já fez quatorze annos, não é? A's vezes a vaccina só pega em crianças...
- E' mentira dela, moça; bradou o Juquinha. E' mentira que ella está pregando! A vaccina que não pegou foi a do doutor da hygiene... Mas o primo Juca vaccinou ella na perna e pegou. Por signal que até o primo entornou toda a vaccina da seringa (PIERROT/RABELO, 1905, p. 20).

Através desse conto, assim como visto anteriormente em “Logar para ella” o autor divulga os avanços da sociedade, nesse caso, a importância da vacinação da população, já que todas as crianças de Dona Quiteria estão vacinadas. O duplo sentido dita o tom jocoso da narrativa tornando-a mais interessante para o seu leitor. Algumas características apresentadas no texto para potencializar o desconforto e a vergonha inferidas pelo leitor sobre essa dona de casa são a exposição do interior da casa de famílias comuns e burguesas, a apresentação dos modelos e normas de comportamentos e das interações sociais que deveriam ser seguidas através da imagem exemplar da visitante, principalmente aquelas que tangem o papel da mulher e da mãe, que vem em contraponto a imagem de Dona Quiteria e as respectivas quebras dessas normas estabelecidas através da presença da criança malcriada e a insinuação de um comportamento não casto da adolescente. A dona de casa que desde o início da narrativa procura estar enquadrada na norma, mesmo diante de uma visita surpresa que não é bem-vinda, não consegue manter as aparências e fica frustrada, desconfortável e envergonhada com o desenrolar dos acontecimentos a sua volta.

A temática sobre as doenças da cidade e as más condições de sanitização dos centros urbanos são temas que interessavam Pedro Rabelo de uma forma especial como já mencionado. Sua busca por se manter atualizado sobre novos tratamentos se deve pelas frequentes

perdas de amigos para doenças variadas e posteriormente, vindo ele mesmo a morrer jovem para a tuberculose. Em seus textos literários não foi diferente. Ele apresenta o tema de forma recorrente, como no caso de “O Jeromo” que apresenta uma narrativa sobre o não-acontecimento (com uma proposta similar ao observado em “Mana Min-duca” que será apresentado em seguida) e que exemplifica como as pessoas morriam facilmente e em profusão. A morte tinha uma presença quase física e não era bonita. Por isso, quando o corpo do protagonista passa a caminho do cemitério, todos notam o mau cheiro que exala dele:

Nuvens pardacentas iam-se amontoando no céu. Peneirava um chuvisco. E subito, do alto, d'entre barrancos, aos solavancos pelo tortuoso caminho – violentamente – puxada por duas bestas e forcejando por ganhar a estrada, branca de areia – surdiu uma antiga, uma arruinada caleça, sem toldo. De um a outro lado, sobre os assentos, estremecia, oscilava um caixão. Oleados resguardavam-n'ó do tempo. E, logo atraz, vinham, a galope, dous cavaleiros.

O céu fez-se mais negro. Chovia agora. A Margaridinha sentiu que alguma cousa se lhe enroscava no coração. Era como uma cobra má que o tivesse agarrado de subito.

Estalava o chicote no ar. O carro galgou a estrada, de um pulo. As rodas chiavam na areia, rapidas, ao rapido trote das bestas. Homens descobriam-se ao ve-lo. E tia Michaela, que vinha a entrar da rua, ajoelhou-se religiosamente.

– Coitado do Jeromo! – disseram, na casa visinha.

A Margaridinha apoiou-se mais á cancella:

– Ah! meu Deus! – soluçou, dolorosa, angustiadamente.

Só. Faltava-lhe o chão. A' garganta subiam-lhe, n'um bolo, toda aquella magua, toda aquella agonia, toda aquella dor. O carro passou. Do caixão mal fechado, evolava-se, ficava um máo cheiro espalhado pelo ar.

– Siá dona, reze por elle! – gritaram.

Chovia mais forte. Lagrimas rebentavam em fio, das arvores sobre a areia. A Margaridinha ficou, apoiada á cancella, com um tremulo, nervoso rictus nos lábios, sem se rir, sem chorar, sem chorar, sem se rir... (RABELO, 1895, p. 131 e 132)

David Baguley (1990), descreve o texto naturalista como: “A ideia de um romance no qual não se passa nada, que chega a lugar nenhum e que isola a parcela da verdade mais banal, mais estéril, mais perturbadora. [...] Esses textos que subscreveram à ortodoxia da banalidade foram mal apreciados e mal compreendidos” (BAGULEY, 1990, p. 124). Por isso, foram inicialmente mal recebidos pela crítica. Nesse cenário decadente, a narrativa circunda o tema do desencontro, da doença e da morte em um enredo circular devolvendo as personagens inúmeras vezes para a mesma situação (Baguley, 1990) em que a doença de alguém ou uma viagem repentina para cuidar de um parente doente geram uma série de desencontros que culminam no desencontro final, a morte por doença de um dos protagonistas. Não há arrebatamentos românticos ou um final feliz, a narrativa apresenta um enredo seco em que o mundo não gira em torno de uma narrativa de amor romântico, mas sim da presença da doença na sociedade e a forma como ela é implacável com aqueles que não são cuidadosos.

O naturalismo desiludido proposto por Baguley é descrito como uma narrativa que ironiza, satiriza e faz paródia com as pretensões românticas e burguesas. Não se atém aos moralismos burgueses ou aos parâmetros científicos que determinam verdades, muito menos se apega a religião (BAGULEY, 1990) e tal descrição é consonante com a estilística apresentada por Pedro Rabelo em todas as suas produções, mas n’*A alma alheia* em especial. Para tanto, temos como exemplo do naturalismo desiludido e irônico de Rabelo o conto “Mana Minduca” que já estampara as páginas d’*A Semana*, em 9 de dezembro de 1893 e foi bem recebido pelos leitores e pela crítica.

Nele Rabelo narra a história de Mana Minduca, mulher de meia idade que espera pelo retorno de seu pretendente de juventude que foi estudar fora. Ao final da narrativa o pretendente chega à casa, mas ao compreender que a mulher na janela já não possui as belezas da juventude e “o fogo da Lapa”, o rapaz decide ir embora sem se apresentar, deixando Mana Minduca perdida em pensamentos na janela e frustrando o leitor que esperava por alguma reação da personagem que não vem.

Volto, afinal... Espera-me; irei hoje... Mana Minduca sorriu. De pé, ao lado, o moleque esperava. Era em 80, na velha casa da rua de Riachuelo, ao canto da rua dos Invalidos. “Volto, afinal...” Mana

Minduca fitava attentamente os olhos no papel; soffria acaso da duvida de que aquella não fosse a sua lettra...

[...]

E o homem levou a mão ao chapéo. Santa de que Mana Minduca é devota,izei-lhe que ahi está é o mesmo que ella espera há doze annos. Maso homem levou a mão ao chapéo:

- Ah! É a senhora! Pois, minha senhora, queira desculpar...

E seguiu. Que bem verdade é que doze annos de lagrimas envelhecem a gente. Nessa que ahi ficou a janella, a quem há que possa reconhecer a moça do fogo da Lapa? O tempo encheu-lhe a face de rugas. Perfido tempo! A elle a culpa de que esses dois namorados já não se reconheçam ao cabo de doze annos. Vejam como Lustosa lá vae, a toda pressa, à procura do bond. E Mana Minduca ficou à janella. Não sabe quem elle é, não comprehende nada. Espera sempre, como na véspera, como há doze annos. (RABELO, 1895, p. 37, 48 e 49)

Uma narrativa que reapresenta o casal burguês de finais do século sem os rompantes românticos e ainda insinua um indecoro cristão proveniente dos tempos de carnaval, similar ao que será produzido posteriormente nas obras “alegres” do autor. Uma paixão que esmorece para ambos quando o tempo e a pele já não viçam mais como há doze anos. Sobrando apenas o não reconhecimento dos amantes de outrora. Para Baguley “O irônico relógio naturalista, sempre presente, continua batendo, pois tudo o que essencialmente acontece nesse mundo naturalista ‘cômico’, no qual o hábito sempre prevalece, é a passagem do tempo” (1990. p. 138).

Tanto em “Mana Minduca” como em “O Jeromo” a desconstrução dos ideais românticos, a passagem de tempo arrastada e o abandono causado pelo ego naquele ou pela morte nesse visam uma narrativa sobre “a mesmice e o tédio da experiência humana” como “uma característica marcante da visão naturalista de mundo” (BAGULEY, 1990. p. 138). Ou ainda, ao ironizar esse ideais o autor propõe tanto uma conscientização de seus leitores sobre a realidade que os circundam como um reconhecimento desse leitor com aquilo que está sendo contado. Uma aproximação com acontecimentos que são diariamente descritos nas páginas dos jornais e vivenciados por essa sociedade que ainda está aprendendo a se desenvolver e se curar.

## Considerações finais

Pedro Rabelo é, portanto, polígrafo, não somente por um viés quantitativo, através de sua produção extensa nos jornais e revistas no Brasil, mas também pela pluralidade estilística de suas obras, mesmo vivendo pouco tempo. Mas também, por dispor em sua produção textos que estampavam tanto os jornais como os livros, e pela variedade de interpretações, críticas e receptividades sobre os seus textos, os quais produziu em profusão para os mais variados públicos e nos mais variados meios.

Foi um autor que procurou aproximar seus textos de seus leitores, fossem eles literários ou jornalísticos, através da vulgarização científica ou de narrativas. Histórias que por acaso são ficcionais, mas que poderiam estampar facilmente as páginas dos periódicos como casos reais. Em toda a sua produção, mas *A alma alheia* e *Casos Alegres* em especial, o autor expõe de forma simples casos cotidianos e mundanos em textos repletos de ironia e humor, sobre as perversões inerentes ao humano. Sua produção traz o diálogo proposto por Bezerra, com textos descontentes com a crítica, a política e com a sociedade em que estão circunscritos, e que para além disso são transpassados pelo descritivismo, a ironização e de uma acessibilidade através da simplificação dos discursos.

Suas “Notas Científicas” o aproximavam de seus leitores e através delas ele dispunha curiosidades de além mar e a divulgação de avanços tecnológicos, da área de comunicação e saúde de forma simplificada para os seus leitores para juntos darem passos em direção ao desenvolvimento da sociedade e uma melhor compreensão dos avanços e mudanças, cada vez mais frequentes, que ocorriam no seu entorno. Assim como, transfiguravam-se em motes para a sua produção literária tornando o conhecimento científico mais próximo do leitor.

Sua breve trajetória como cronista, contista e poeta (incluindo os versos licenciosos de Pierrot) revelam o fundamento moderno, materialista e científico de sua escrita. Por explorar em suas obras potencialidades (trágicas e cômicas) de uma era industrial e científica, que revelava novas leis inexoráveis da condição humana (BAGULEY, 1990), obtemos argumentos para chamar Pedro Rabelo de escritor naturalista. Portanto, cada uma de suas produções (sejam assinadas com o seu nome ou com o seu pseudônimo) reforçam, à sua própria maneira, o materialismo da produção do autor.

## Referências

- BAGULEY, D. *Naturalist fiction: the entropic vision*. Cambridge: Cambridge University Press, 1990.
- BANDEIRA, M. e CAVALHEIRO, E. *Obras primas da Lírica Brasileira*. São Paulo: Liv. Martins, 1957.
- BEZERRA, C. *Adolfo Caminha: um polígrafo na literatura brasileira do século XIX (1885 – 1897)*. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2009.
- EL FAR, A. *Páginas de sensação: literatura popular e pornográfica no Rio de Janeiro (1870 – 1924)*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- MACHADO, U. *Pedro Rabelo: cadeira 30, ocupante 1*. Rio de Janeiro: ABL, 2009.
- MELLO, M. *A república consentida: cultura democrática e científica do final do Império*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2007.
- MENDES, L.; DIAS, R. Pedro Rabelo, escritor naturalista. *Revista SOLETRAS*, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, n. 34, jul. 2017, p. 285-311.
- MENDES, L. As qualidades da incorreção: o romance naturalista no Brasil. In:
- MELLO, C.; CATHARINA, P. (Orgs.). *Crítica e movimentos estéticos: configurações narrativas do campo literário*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2006, p.137-165.
- MELLO, C.; CATHARINA, P. O livro pornográfico na Belle Époque: a década de 1890 e a invenção da “leitura alegre”. In: NEGREIROS, C.; OLIVEIRA, F.; GENS, R. (Orgs.). *Belle Époque: crítica, arte e cultura*. São Paulo: Ed. Intermeios, 2016a, p. 303-320.
- MELLO, C.; CATHARINA, P. Livros para Homens: sucessos pornográficos no Brasil no final do século XIX. *Cadernos do IL*, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, n. 53, dez. 2016b, p. 173-191.
- MELLO, C.; CATHARINA, P. Histórias para sorumbáticos: Pedro Rabelo e a literatura licenciosa na Belle Époque. In: NEGREIROS, C.; OLIVEIRA, F.; CHAUVIN, J.; GENS, R. (Orgs.). *Belle Époque: Efeitos e significações*. Rio de Janeiro: Série E-books ABRALIC, 2018, p. 90-109.
- OLIVEIRA, D. *Onosarquistas e patafísicos: a boemia literária no Rio de Janeiro fin-de-siècle*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008.
- PEREIRA, L. Literatura e história social: a geração boêmia no Rio de Janeiro do fim do Império. *História Social*, Campinas, SP, v. 1, n. 1, p. 29-64, 1994.

- PIERROT [Pedro Rabelo]. *Filhotadas: casos d'O Filhote*. Rio de Janeiro: Laemmert & C, 1897.
- PIERROT [Pedro Rabelo]. *Casos Alegres: Histórias para gente sorumbática*. Rio de Janeiro: Laemmert & C, 1905.
- RABELO, P. *A alma alheia*. Rio de Janeiro: Casa Mont'Alverne, 1895.
- SIMÕES JUNIOR, A. *A sátira do Parnaso: estudo da poesia de Olavo Bilac em periódicos de 1894 a 1904*. São Paulo: Unesp, 2007.
- VERGARA, M. Ensaio sobre o termo “vulgarização científica” no Brasil do século XIX. *Revista Brasileira de História da Ciência*, Rio de Janeiro, v. 1, n. 2, p. 137-145, jul – dez 2008.

### Sites

- A Semana. *Hemeroteca Digital Brasileira/FBN*, 2020. Disponível em: <http://memoria.bn.br>. Acesso em 10 jul. 2020.
- Gazeta de Notícias. *Hemeroteca Digital Brasileira/FBN*, 2020. Disponível em: <http://memoria.bn.br>. Acesso em 10 jul. 2020.

## **A presença de engajamentos antípodos no teatro brasileiro da década de 1960: uma análise de *Arena Conta Zumbi* e *Roda Viva***

Stephanie da Silva Borges (USP)<sup>1</sup>

### **Introdução**

Este trabalho baseia-se na dissertação de mestrado intitulada *O teatro político brasileiro e as diferentes faces do seu engajamento*, na qual, após nuançar o conceito de “engajamento” no campo da esquerda (mobilizando Theodor Adorno, Jean-Paul Sartre e Eric Bentley), consideramos engajada a arte largamente vinculada em forma e conteúdo às preocupações político-sociais do período em que se dá<sup>2</sup>. Em seguida, no mesmo texto, investigaram-se duas perspectivas teatrais consideradas engajadas, em paralelo: a do Teatro de Arena (com a peça *Arena Conta Zumbi*, de 1965) e a do Teatro Oficina (com a montagem de *Roda Viva*, de 1968). Aqui, fazendo o aproveitamento da fortuna crítica de referência, bem como de materiais da imprensa, de críticas especializadas e de entrevistas concernentes às montagens, nos deteremos sobre pontos específicos do exame dessas companhias e peças, dialogando com o caráter engajado de ambos os grupos, na época, descritos como antípodos por Roberto Schwarz no ensaio “*Cultura e política: de 1964 a 1969*”.

### **Teatro de Arena**

Fundado por jovens artistas saídos da Escola de Arte Dramática, o Teatro de Arena foi muito relevante em nossa vanguarda teatral de 1953 a 1971, ao mesmo tempo, defendendo-se e sendo alvo do

1. Mestra em Letras – Literatura Brasileira (Universidade de São Paulo – USP).
2. No caso deste estudo, há um teatro que age em consonância com os propósitos da esquerda relativamente à ditadura civil-militar e ao imperialismo capitalista, reagindo contra o regime, desoprimindo a população, denunciando os abusos, entre outras coisas. No processo de afirmação do humanismo, possibilitado pelo engajamento, o teatro deve contribuir com mudanças na mentalidade coletiva e na estrutura social, atentando para a autonomia necessária e para a forma trabalhada.

autoritarismo do regime militar. Considerando a separação da sua trajetória por fases, estabelecidas de acordo com técnicas e ideias exercidas – é possível afirmar que cada uma dessas etapas liga-se à formação progressiva de um caráter politicamente engajado –, a etapa dos musicais, sob os influxos do *Show Opinião*, pretendia ser uma solução sintética (com relação às anteriores) e uma reafirmação política dos artistas, em função do momento em que ocorreu, logo após o golpe civil-militar. Vale dizer, a companhia já havia se politizado antes, principalmente com a entrada do diretor Augusto Boal e dos jovens politizados do Teatro Paulista do Estudante; porém, nesse momento, os seus objetivos ligaram-se mais profundamente aos desdobramentos sociais do estabelecimento do capitalismo e da ditadura, que ainda era vista como um evento passageiro. Magaldi (1984, p. 7-8) resume o significado do grupo dentro do teatro brasileiro, sublinhando a sua força influenciadora:

O Teatro de Arena de São Paulo evoca, de imediato, o abraqueamento do nosso palco, pela imposição do autor nacional. Os Comediantes e o Teatro Brasileiro de Comédia, responsáveis pela renovação estética dos procedimentos cênicos, na década de quarenta, pautaram-se basicamente por modelos europeus. Depois de adotar, durante as primeiras temporadas, política semelhante à do TBC, o Arena definiu a sua especificidade, em 1958, a partir do lançamento de *Eles Não Usam Black-Tie*, de Gianfrancesco Guarnieri. A sede do Arena tornou-se, então, a casa do autor brasileiro. O êxito da tomada de posição transformou o Arena em reduto inovador, que aos poucos tirou do TBC, e das empresas que lhe herdaram os princípios, a hegemonia da atividade dramática. De uma espécie de TBC pobre, ou econômico, o grupo evoluiu, para converter-se em porta-voz das aspirações vanguardistas de fins dos anos cinquenta. A tendência expressa pelo Arena tornou-se vitoriosa, marcando a linha seguida pelo Grupo Opinião, no Rio de Janeiro, e influenciando no repertório escolhido pelo TBC, desde 1960.

Nesse sentido, a análise realizada foi em direção às analogias críticas desta dramaturgia inovadora: em *Arena Conta Zumbi*, uma guerra colonial de quase cem anos traz à tona o que estava acontecendo no momento de concepção da obra, o confronto político no Brasil pós-golpe; assim, o subterfúgio mostrou-se eficaz para combater a ditadura e incentivar a resistência em um tempo de esperança ainda possível. Em outras palavras, ao narrar a luta de Palmares por liberdade, tema da peça, *Zumbi* equivaleu o passado colonial da história negra à

batalha do presente, estabelecendo relações muito claras para o seu público, composto majoritariamente por estudantes e artistas de esquerda – porquanto a crítica direta ao plano contextual não era permitida, a volta ao passado (mítico) alusiva ao presente e as metáforas empregadas foram muito bem utilizadas diante da crescente limitação da liberdade de expressão.

Todavia, contava-se não somente com preocupações conteudísticas, mas também, com novas formalizações estéticas, contrariando convenções tradicionais: aproveitando-se do distanciamento épico de Bertold Brecht, a grande ruptura formal da peça foi o fato de a história ter sido mais narrada do que interpretada no palco. Fora isso, outros recursos facilitavam a compreensão da mensagem pelo público, o que rendeu críticas, inclusive de esquerda, à direção; porém, a simplificação e o maniqueísmo foram incansavelmente defendidos pelo diretor Augusto Boal, que reforçava que a raiz de seu espetáculo era popular e que tais saídas estariam de acordo com as finalidades politicamente engajadas do espetáculo, vinculadas ao auxílio didático de uma plateia burguesa – o povo do Arena naquele momento. Boal (2013, p. 173) dá importância a *Zumbi*, falando respectivamente sobre forma e conteúdo:

*Zumbi* propunha-se a muito e o conseguiu bastante. Sua proposta fundamental foi a destruição de todas as convenções teatrais que se vinham constituindo em obstáculos ao desenvolvimento estético do teatro.

[...] *Zumbi* era peça de advertência contra todos os males presentes e alguns futuros. E, dado o caráter jornalístico do texto, requeria-se conotações que deveriam ser, e foram, oferecidas pela plateia. Em peças que exigem conotação, o texto é armado de tal forma a estimular respostas prontas nos espectadores. Essa armação e esse caráter determinam a simplificação de toda a estrutura.

### **Arena Conta Zumbi**

Em síntese, *Arena Conta Zumbi* era um musical enraizado no presente de 1965, o qual contestava em tom de luta. Em conformidade com o nosso objetivo de mostrar, através dessa peça, o caráter politicamente engajado do Arena ligado ao momento histórico, veremos que o espetáculo, ao fazer parte de um período de eclosão de espetáculos

musicais brasileiros, ocorrido após o advento do golpe civil-militar de 1964, permitiu e participou do clima de trocas ideológicas e culturais entre o seu público, visando à resistência ao regime opressor que se impunha.

Com texto de Augusto Boal – que também o dirigiu – e Gianfrancesco Guarnieri e música de Edu Lobo (além das colaborações de Ruy Guerra e Vinícius de Moraes), o enredo ficcional, paralelo ao presente concreto, apresentava a guerra centenária dos negros do Quilombo dos Palmares contra a escravidão, ocorrida no século XVII. Tendo como base o romance *Ganga Zumba*, de João Felício dos Santos, e a pesquisa histórica de Edison Carneiro, a peça lançou mão de documentos diversos – embora os tenha contrariado eventualmente, como indica Costa (2016) – e ficcionalizou eventos, sintetizando-os a fim de contar uma história pelo ponto de vista do próprio grupo (aproximado ao do povo negro e ao da esquerda). Ainda, a peça foi dividida em dois atos, mas somente o primeiro foi subdividido em cenas, e os atores do Arena (que, como um time, se dirigiam também à plateia) permaneciam em cena o tempo todo “fazendo” diversos personagens (apenas utilizando “máscaras” de comportamento) – mais itens de diálogo com o teatro épico brechtiano, sementes do esquema formal desenvolvido em seguida por Boal, o Sistema Coringa.

Entrando mais profundamente na peça, pode-se dizer que parte imprescindível do enredo é a aliança entre palmarinos e comerciantes, os quais, por fim, apoiam os donos de sesmarias, trocando de lado na guerra: o trabalho livre do palmarino dava frutos, logo, os comerciantes, antevendo vantagens econômicas, desejam comprá-los; assim, em troca, os negros adquiririam armas desses “bons brancos” para a defesa própria e um elo comercial amigável se estabeleceria. Em meio a isso, entra em cena a voz dos brancos, algo marcante na peça: o seu espaço de fala em prosa (gênero épico) é sempre possibilitado, apesar dos traços ruins designados a eles, havendo predomínio dos personagens negros em canções e versos (gênero dramático). Por sua vez, os donos das sesmarias desejam a guerra e declaram quererem de volta os escravizados fugidos, contrariando a paz sugerida com a “a vitória do subversivo”<sup>3</sup>. Então, os comerciantes cristãos ne-

3. Derivado de “subversão”, o termo utilizado ressalta outro paralelismo com o tempo presente do espetáculo, já que esta foi uma palavra-chave na ditadura para classificar os perseguidos políticos. Do mesmo modo, na ocasião de uma

gam apoio ao conflito e indicam proteção aos negros, que cultuam o trabalho e se iludem com a ajuda, tanto que ingenuamente cantam o desejo de parar de comprar armas e de aumentar os preços das suas mercadorias, algo que ocasiona uma reviravolta na ação: diante disso, os comerciantes tomam o partido contrário (ao lado dos brancos ricos), querendo punição à rebeldia e o final da aliança. É o começo do fim de *Palmares*.

Neste ponto, entre a união seiscentista e a virada de posição dos comerciantes, há uma metáfora possivelmente bem compreendida pela recepção do espetáculo, a das alianças do Partido Comunista com setores progressistas da burguesia, ocorridas antes do golpe e que acabaram prejudicando a esquerda, pois tal classe social pôde aliar-se a setores mais altos e conservadores de direita. A alusão é crítica, visto que parte da esquerda não aprovava essas aproximações; portanto, esta é a crítica do *Arena* aos arriscados elos comunistas para promover conscientização sobre o erro – juntamente com *Arena Conta Tiradentes*, *Zumbi* fez parte de movimentos do imediato pós-golpe analisados por Schwarz (1978), como a relativa hegemonia cultural da esquerda (a qual, no limite, ajudou a estabilizar a ideologia do capital através de suas “mercadorias”) e exatamente o caráter conciliatório do Partido.

Apontando para o fato de a aliança comercial empregada na obra ser historicamente verídica, Campos (1988) afirma, contudo, não ter sido esse o motivo da destruição dos quilombos, apesar de esta ser a leitura suscitada pelo grupo, a fim de que, perseguindo referências à situação contemporânea, se criticasse a conciliação definidora entre esquerda e burguesia – no entanto, esta seria uma ponderação branda, dado que o elo equivocado, no texto, é visto como sinal de “generosidade” ingênua dos escravizados (de quem se assume o ponto de vista), por consequência, não se incutindo culpas individuais quanto ao movimento fracassado nem opções para ultrapassá-lo, sendo a consciência dele já suficiente para o levante da militância. Schwarz (1978) igualmente sublinha a ausência crítica ao malogro esquerdista, do qual o teatro também havia participado.

festa no palácio do governador, a expressão “infiltração negra” surge na peça, o que sugere referência à “infiltração comunista”, utilizada pela direita nos anos 60 e 70 para denotar perigo.

Em seguida, com o acordo de paz entre o governador Dom Pedro de Almeida e o rei Zambi, um momento festivo é interrompido por outro acontecimento decisivo: o golpe, ou a destituição de Dom Pedro diante da nomeação de Dom Ayres de Souza de Castro para governar a capitania. Novamente, semelhanças contextuais não enganam: tínhamos progressos consideráveis antes de 1964, desmantelados pelos acordos do golpe. Do mesmo modo, em sua posse, Ayres expõe a intenção de fazer um governo impopular e contrário à ideia de independência, parodiando um pronunciamento do General Castelo Branco, em nova referência direta à realidade. Como o ditador, ele diz: “Unamo-nos todos a serviço do rei de fora, contra o inimigo de dentro” (BOAL; GUARNIERI, 1970, p. 46).

Ainda, há a ligação negativa entre Igreja e Estado: a fé cristã se mostra perversa sobretudo em um diálogo entre Ayres e o Bispo de Pernambuco a respeito de Domingos Jorge Velho (homem terrível, avalizado pelo padre para comandar a guerra contra Palmares e o extermínio negro). Este, que nos lembra os militares mais perversos, entra em cena e profere “Estado e Igreja em perfeita harmonia!” (BOAL; GUARNIERI, 1970, p. 50), indicando a crítica dos autores a algo corrente no Brasil pós-golpe (evento de extrema direita que tomou o Estado apoiado por setores religiosos). É a fé cristã como abono ideológico para a guerra.

O encerramento do espetáculo é exortativo, afirmando o compromisso politicamente engajado do Arena diante da situação brasileira, com o elenco prostrado para a plateia, de joelhos e punhos cerrados, simbolizando a interminável resistência, apesar da derrota trágica sofrida por Palmares. Ligado ao enredo, parece haver uma esperança, talvez infundada, no engajamento de parte da nossa esquerda política da época (representada analogamente pelos escravizados), que não admitia o perigo do golpe e o baque sofrido, reduzindo-o a uma passagem superável através da luta, mas frente ao qual não era possível fazer muita coisa concretamente. Tal ambivalência marca a obra em vários momentos, pois o fim trágico e o engajamento por um porvir parecem inconciliáveis. Quanto a isso, Campos (1988) caracteriza o fim da peça como exemplar, com o lado negro sempre em exaltação da resistência, contando-se, inclusive, com uma canção sobre um vindouro mundo bom e livre, dirigida ao público. No entanto, como a ruína ocorre, seria possível à recepção entrever as razões disso e aprender com a desgraça – aspecto didático por excelência:

Apesar da insistência nos passos da tragédia, a peça não leva ao horror diante da derrota, mas se encerra, ao contrário, por uma exortação onde se afirma a validade da luta.

[...] Existe, desde o início da peça, o cuidado de reduzir o significado da derrota, tomando-a não como definitiva, mas como um episódio na guerra que ainda se pode vencer.

[...] A exortação à continuidade da luta sustenta-se em parte na descrição idílica desse mundo livre onde “o homem ajuda o homem”, mas o que principalmente a justifica é a tentativa de compreender e mostrar as causas da derrota, as quais, em suma, podem ser reduzidas à desproporção das forças que se enfrentam: de um lado, a malícia e a violência armada do branco; do outro, a ingenuidade, o desejo de paz, para usar uma expressão brechtiana, a “bondade desarmada” do negro. (CAMPOS, 1988, p. 73-74)

Em suma, dentre os principais estudos críticos sobre a peça, discute-se: se a obra objetivava apenas fomentar a resistência política diante a derrota de 1964; se versava, na verdade, sobre o momento pré-golpe e as mancomunicações precedentes; se discutia o desmantelamento da resistência posterior, dando uma lição na militância com a derrota; ou ainda, se as analogias anacrônicas que propôs eram ruins, pois parece não ter havido resistência efetiva em 1964, nem luta no palco, como enfatiza Costa (2016):

Por este ajuste da perspectiva cronológica, veremos que *Zumbi* pretendeu ser uma alegoria das lutas travadas no período anterior a 1964, não podendo o seu desfecho ser comparado ao golpe militar sem que se incorra em mistificação. A razão mais evidente é conhecida demais: enquanto Palmares foi exterminado depois de cem anos de luta e sucumbiu após resistir *lutando* a vinte anos de escalada militar, em 1964 os golpistas simplesmente não encontraram nenhum tipo de resistência organizada e por isso puderam executar suas metas ferozes (prisão e matança de lideranças populares) com relativa facilidade. Como se sabe, o principal efeito desse contravapor sobre a esquerda foi a total desmoralização de suas direções institucionalizadas – o PCB e o PTB, resultado histórico que só vai aparecer como problema, tratado em forma alegórica, na próxima peça do Arena, *Tiradentes*. Em *Zumbi* ainda se trabalha com a impressão de que 1964 não passava de um acidente de percurso, por isso a imediata identificação do público com os valorosos guerreiros palmarinos, que lutaram até o último homem e ainda deixaram de herança para os pósteros uma entidade

como Zumbi, assemelhada a um orixá (no sentido das teogonias iorubás). (COSTA, 2016, p. 134)

Posto que reconhecemos a importância da obra, aproximar um esboço de movimento democrático do pré-64 (e, no limite, impotente depois do golpe a ser respondido) a um conflito de resistência histórica pode ser generalizante e acabar diminuindo a epopeia negra, ou seja, conta-se a história da guerra por liberdade, indo rapidamente até o seu fim devastador, mas desvia-se de lutar, simbolizando uma resistência política que não acontecia de fato.

Além de o final dos atos ser marcado por “quebras de quarta parede” de um cantador, reforçando o distanciamento épico, quanto a demais elementos concretos do espetáculo, temos: cenários pouco elaborados (três praticáveis e um grande tapete vermelho), visto que os ambientes raramente são indicados pelo texto e as passagens aconteciam com base em elementos visuais (luz, som, ações), na palavra e na movimentação intensa do pequeno elenco; e indumentária original (calças *jeans* claras, botas pretas e camisas coloridas), facilitando o entendimento sobre o jogo de encenação<sup>4</sup>. No tocante à música do espetáculo, esta foi considerada principalmente uma confirmação para as ideias políticas apresentadas no palco: certos sentidos do texto, distinguindo os dois lados do conflito, são ratificados pelos gêneros musicais, predominando, entre negros, batuque africano, música popular e samba, e entre brancos, hinos religiosos e iê-iê-iê.

Considerando *Zumbi* o grande sucesso do Arena – tanto pela abordagem histórica quanto pela renovação formal –, nesse espetáculo “sintetizador”, o diretor também pôs em prática elementos do que seria o Sistema Coringa, método de encenação desenvolvido no musical seguinte, *Arena conta Tiradentes*, partindo de quatro técnicas básicas de encenação inspiradas em Brecht: a desvinculação entre ator e personagem, a perspectiva una do grupo narrador, a combinação de gêneros e estilos diversos em uma mesma peça e o uso da música. (BOAL, 2013). Assim sendo, é conhecida a ocorrência de recursos

4. O cenógrafo e figurinista Flávio Império ressaltou ter brincado com a condição de classe média dos integrantes do Arena em figurino e cenografia; contudo, o tom político dessas escolhas não contradisse a forma e as ideias do grupo e do espetáculo, embora a roupa fizesse relações com a americanização e a massificação cultural em um tempo de afirmação nacional.

brechtianos (ou épicos), em *Zumbi*, sobretudo porque o espetáculo, que conta com mais processos de narrativa do que de interpretação dramática, pôs em relevo “o efeito de distanciamento” pensado pelo dramaturgo alemão, tática de implosão da ilusão teatral com o fim de promover a reflexão crítica do público sobre as problemáticas levantadas pelo enredo (neste caso, por analogia).

Em uma tentativa de aproximação do engajamento do Teatro de Arena com argumentos teóricos do conceito, pode-se concluir que, com o decorrer do tempo, o grupo se tornou engajado à maneira de Sartre (2015), principalmente no que tange à relação com o seu público, no sentido de apelar à liberdade deste para receber auxílio na construção de sentidos da obra. Ainda, no que concerne à *Arena Conta Zumbi*, podemos corroborar a afirmação de Bentley (1969) sobre o fato de uma peça de “desnudamento” de uma situação ou figura importante só chegar ao seu objetivo pelo fato de ser teatro – uma arte presente e em contato direto com o seu destinatário, no qual provoca efeitos imediatos. Isto posto, o que o Arena mais ambicionava proporcionar era a compreensão (já filtrada pelo seu crivo interpretativo) do momento histórico-político pela plateia, composta por gente que partilhava de suas ideias de esquerda, a fim de responder à ditadura. Por fim, concordando com Adorno (1973) e distinguindo o Arena e o CPC, sabemos que não há literatura que se sustente apenas pelo conteúdo, então, é possível observar a importância da forma em *Zumbi* – peça que procurou inovar formalmente, igualmente trazendo elementos estéticos mais antigos –, algo que a crítica não se preocupou em ver: Boal defendia que a arte engajada, para falar às massas, teria de se fazer entender; logo, por meio de pesquisa teórica e de uma relação dialética com o passado, o grupo encaminhou uma pesquisa formal nesse sentido, sendo o seu esquematismo maniqueísta uma simplificação com esse fim.

Portanto, sempre se posicionando a favor do povo e em prol das linguagens brasileiras – sobretudo com obras próprias –, o Arena revelou o desejo gradual e coletivo de esclarecer, mostrar, didatizar e promover a reflexão (mais do que o encantamento) em torno do momento e da realidade social, nisso residindo o seu engajamento, que, exercido de maneira mais diretamente politizada através dos musicais, objetivava a consciência política do público de cidadãos ativos.

## Teatro Oficina

Existente até hoje, o Teatro Oficina é um núcleo de trabalho formado em 1958 por estudantes da Faculdade de Direito da USP que, não sendo linear como o Teatro de Arena, passou por diversos intervalos (a maioria durante a ditadura civil-militar) e por uma evolução criativa, com alternância de teorias norteadoras e membros e uma politização progressiva – característica que não estava presente em sua fundação, mas foi consolidada na forma de crítica agressiva da desagregação burguesa, não na de teatro político-pedagógico. Concentrando-nos na primeira década da companhia, podemos afirmar que, dentre suas fases de trabalho e influências, houve: a fase amadora e mais autoral; as trocas com o Arena, angariando preocupações histórico-sociais e ideologias políticas inclinadas à esquerda; a fase profissional, com textos americanos e russos, na qual desenvolveu-se o interesse pelo naturalismo de Stanislavski e pelo teatro épico de Brecht; e o Tropicalismo de 1967, por meio da montagem de *O Rei da Vela* (peça de Oswald de Andrade, até então, tida como “imontável”), que foi um amálgama carnavalizante de várias influências e linguagens estéticas revisitadas e inaugurou o momento auge do Oficina – colocando-se à margem, o elenco questionou artistas e intelectuais, revolucionou a arte e realizou uma nova crítica social ao imperialismo e à burguesia, responsabilizada pela derrota de 1964.

Enquanto *O Rei da Vela* representava o Brasil na Europa de 1968, o diretor da companhia, José Celso Martinez Corrêa, preparava *Roda Viva*, de Chico Buarque, espetáculo em que o reflexo crítico da classe média foi desnudado. O período ali iniciado foi permeado pela contracultura e por suas consequências, como a recusa de dominação e a libertação sexual. Assim, o Oficina afirmava-se como um proponente de experiências mais corporais de encenação e questionador de comportamentos sociais – diferenciando-se do Arena – na adoção do ritual com coros, nos contatos com o anárquico grupo americano *Living Theatre*, no estudo de Artaud e nas experiências com Grotowski.

Com o tempo, aumentou-se a cisão entre seus atores mais antigos e os novos (sem vícios de interpretação, integrados após *Roda Viva*). Nos anos 70, entre exílios, o grupo desenvolveu a prática performática do te-ato, ligada à realidade concreta, uma quebra da representação, e, desde o seu retorno definitivo ao Brasil, até hoje, Zé Celso combate a iniciativa privada para manter o teatro (reconstruído em

1993) e as pesquisas coletivas que volta e meia ressuscitam dramaturgias e estéticas vividas.

### **Roda Viva**

Para Zé Celso, *Roda Viva* é a expressão da primavera de 1968 no Brasil. Ainda sob a ressonância política da radicalização estudantil de 1968 e da provocação violenta de *O Rei da Vela* – um primeiro sinal revolucionário e antropofágico –, o espetáculo desestabilizou e desmascarou determinadas representações sociais através da agressão estética.

Segundo disse o diretor em diversas entrevistas, *Roda Viva* foi um acontecimento cosmopolítico para além do palco, porque o coro fazia uma revolução. A onda libertária de 1968 emergiu e estampou-se no coro, que seria o legítimo protagonista de *Roda Viva*: a revolução se dava fisicamente. Conforme Zé Celso, a força do espetáculo vinha do coletivo, assim, pode-se compreender o quanto o texto serviu-lhe de mola propulsora para a revolução. Afirmando uma continuidade entre seus dois trabalhos, que radicalizaram a forma e flertaram com a violência, ele via *O Rei da Vela* abrindo os caminhos, no palco, e *Roda Viva* como algo existente na plateia, fazendo a revolução teatral necessária. O diretor sempre destacou a importância do espetáculo e do seu coro para o teatro brasileiro, muito em função deste movimento realizado do palco à plateia, mesclando ficção e vida real.

*Roda Viva* é o primeiro texto dramaturgicamente do compositor Chico Buarque, tendo sido escrito em 1967 e montado a convite pelo diretor do Oficina – aqui, o engajamento e a radicalização eram oficialmente do diretor, mas escorrem para o seu grupo<sup>5</sup>. Além disso, poucos intérpretes da companhia atuaram na montagem, visto que *O Rei da Vela* ainda estava em atividade; portanto, o elenco mesclava cinco atores renomados e treze novos colaboradores, chamados após um teste que encantou a direção e aprovou a todos. Estes foram acoplados ao Oficina e tiveram extrema importância na concepção do coro descoberto pelo encenador, bem como na mudança chegada ao grupo, que sofreu uma significativa cisão interna posteriormente, origem da oposição “ralé” versus “representativos”.

5. Costuma-se atrelar o espetáculo ao grupo, que também o requereu e chegou a remontá-lo em 2018, sob a direção de Zé Celso.

A crítica não costumava valorizar o texto buarqueano. Tido como roteiro servil ao “teatro da crueldade brasileira” de Zé Celso e apenas apresentando o percurso de vida e morte de um ídolo, o escrito foi liberado sem cortes pela censura. No entanto, *Roda Viva* foi proibida pela Censura Federal pela polêmica e pelo perigo à segurança nacional, sendo posteriormente vetada por Chico Buarque – punição injusta após as ameaças e ataques sofridos (em São Paulo e em Porto Alegre), advindos de ramos da direita paramilitar até hoje impunes. Pela mesma brecha, *O Rei da Vela* e *a I Feira Paulista de Opinião* foram igualmente censuradas; então, o público burguês, em parte afastado, pôde retornar tranquilamente à plateia.

Definindo a peça como uma farsa musical não realista, Chico Buarque afirmava que *Roda Viva* não era um texto autobiográfico, mas sim um desabafo pessoal centrado na desmistificação de mitos – para ele, muito conhecidos. Aventurando-se por uma nova linguagem (a teatral) que chegava a menos pessoas do que a musical, ele negou fazer um teatro comercial e admitiu que o texto era um roteiro sujeito a modificações da encenação; ainda, o cantor dizia não enxergar claro traço político em sua peça, defendendo-a dos militares dessa forma, embora a tenha recheado de choques culturais e antilirismo, elementos incompatíveis com a sua imagem de “bom moço” da MPB. Logo, estando de acordo com a originalidade, a ousadia e a agressividade da montagem, Chico surpreendeu o seu público musical com uma postura mais rebelde, visando acabar com a fama cansativa, atrelada à cultura de massas. Nesse sentido, através do teatro, o seu objetivo de mostrar a inexistência de crenças legítimas do povo brasileiro convergiu com o momento político insurgente e com a revolução teatral “oficineira”. Segundo certifica Silva (1981), esse “escândalo cultural”, como denominou Ventura (2008), mostrando uma face diferente do engajamento artístico brasileiro, reescreveu o enredo em um estúdio de televisão e investiu em artifícios visuais e na compulsória participação da plateia como auditório, além de ter ampliado o coro (de quatro para treze atores), incluído mais músicas e ritmos, abusando da profanação religiosa e alargado a crítica à “esquerda festiva”.

De acordo com essas ideias, Zé Celso utilizou o texto de Chico para criar a polêmica encenação, estruturando a linguagem estética tropicalista e reafirmando algumas escolhas cênicas já exploradas em *O Rei da Vela*; inclusive, para alguns pesquisadores, ele pode ser considerado o coautor de *Roda Viva*, um espetáculo musical

“desconstruído”, no qual elementos foram alterados pelo diretor para causar escândalo, promovendo uma nova e explosiva relação com o público, não mais visto como cúmplice – por meio das indicações do “teatro da crueldade”, o objetivo era atingir politicamente a plateia de classe média e de esquerda, estremecendo suas concepções, atitudes e posições sociais, supostamente estáveis e paralisadas, para fazer com que todos saíssem de uma tóxica zona de conforto e olhassem para o estado real das coisas no país (RABELO, 1999).

Tida como uma comédia musical escrita em dois atos, *Roda Viva* não é dividida em cenas. Em síntese, o simples enredo mapeia a desmistificação de ídolos, tratando da problemática do interesse comercial da indústria cultural através das rápidas ascensão e queda de um ídolo popular criado pela televisão, ligada à massificação cultural daqueles anos: em poucas palavras, o sambista Benedito Silva – vale dizer, empresariado e explorado por um Anjo maléfico e sendo alvo das armadilhas do Capeta da imprensa sensacionalista – é ingenuamente engolido e descartado pela roda viva do entretenimento. Primeiramente, ele vira Ben Silver, um ídolo *pop* americanizado que, desgastado, morre simbolicamente para dar lugar ao cantor de protesto Benedito Lampião. Popularmente degradado e visto como produto vendido ao imperialismo, ele comete suicídio para se redimir. Com a efemeridade das manias, sua viúva Juliana – com quem o protagonista chega a ser relapso – assume o posto de mito *hippie* na roda viva do entretenimento, que deve continuar girando. Então, desde o título e da música-tema, há uma sugestão de arremetida a um sistema implacável e destruidor de humanidades.

Destaquemos duas características do espetáculo: desmistificador e crítico. Evidenciando a crítica à classe média, o ídolo aparece diversas vezes como esperança do Povo e “pão” ou “feijão na nossa cuia” que os alimenta, ou seja, a sociedade brasileira (incluindo-se nisso o público) cria mitos para mascarar os problemas do povo, que, desamparado e sem ter no que acreditar, à exceção dessas “coisas fabricadas pela mídia”, “come” (de maneira antropofágica) os ídolos fabricados e se sacia, preenchendo-se de esperança. Como exemplo, no fim do ato I, as fãs do Povo rodeiam o artista, inflando o seu ego e, depois, mendigos despem o seu corpo selvagememente, ao som da Macumba ritual.

Na sequência da derrocada de Ben Silver, que começa a desdenhar de sua atual função, há uma procissão coral de senhoras gordas

muito parecida com as Marchas da Família com Deus pela Liberdade (bem comuns na ditadura civil-militar). Elas cantam, defendendo a caridade e a propriedade como valores morais, e denotam o conservadorismo do tempo ditatorial, recusado pelo engajamento “oficineiro”, que deixa entrever as ácidas críticas de texto e cena à política e à religiosidade nocivas, setores interligados na época – conforme visto em *Zumbi*.

Uma crítica mais evidente ao regime militar, mas também à esquerda ineficaz, avulta quando Benedito Lampião é criado: nesse momento, o coro surge como um bando de “agitadores” (em referência à efervescência política do período), distribuindo gritos de revolução e panfletos na plateia e, conseqüentemente, sendo contido por homens fardados. Ainda, após o aparecimento do cantor de protesto ao som de *Disparada*, o palco é invadido pelo coro, que simboliza o público dos festivais da canção, nos quais as músicas de protesto eram aclamadas por serem politicamente representativas. A cena de manifestação e celebração é um gancho para entendermos alguns acontecimentos do Brasil de 1968 (ano de plena potência da ditadura), como determinadas parcelas da classe média achavam o ambiente ofensivo e o quanto esses tipos de ação da esquerda (“festiva”, estudantil, etc.) eram fracas perante o Estado – fato “jogado na cara” do espectador, fosse o burguês insatisfeito porém confortável, fosse o esquerdista mais tradicional. Dessa forma, ressalta-se que o tema mais geral levantado pela peça, a atividade cruel da indústria cultural de massas, não foi exatamente a principal discussão do espetáculo, o qual, rico em tomada de posição política, acusou o autoritarismo do período e a falta de reação da classe média que o assistia.

Portanto, ao denunciar os perigos da indústria cultural, mistificadora de artistas populares, a peça resgata a problemática das classes mais baixas em uma época tumultuada pela opressão política e por valores morais dominantes: nela, expõe-se a pobreza material (em analogia à cultural) levando o Povo à alienação em suas crenças, tudo por meio do culto a um ídolo fabricado pela manipuladora cultura imperialista (filiada às comunicações de massa e ao regime ditatorial), que preenche o lugar de reais lideranças. Com uma linguagem atrelada ao mundo religioso (profanado), essa é a religiosidade moderna de *Roda Viva*. Colocado entre fanatismos e revoltas, o cantor sofre a cooptação da indústria agenciada pela televisão e a substituição num vicioso sistema, e ainda, tendo no seu contraponto o

sambista “de verdade” (Mané, que não se rende), ele perde subjetividade e autonomia. Logo, este trabalho pretendeu dar amostras de como o contexto apresentado era sintomático daquele tempo de desolação e radicalização política, sendo a roda viva uma representação da vida diante deste mundo.

A respeito do trabalho de Flávio Império na cenografia e na indumentária de *Roda Viva*, pode-se dizer que as notas agressivas da direção contagiaram os aspectos estéticos, pois é notável o fato de o artista ter adotado a indeterminação entre palco e plateia como um dos seus princípios de criação, na qual o público experienciaria fisicamente a peça, semelhante a um personagem, já que várias ações se passariam no espaço total da sala, como em uma roda. Reunindo uma atmosfera ao mesmo tempo sacra e de estúdio de televisão, uma passarela saída do palco (o “palco-televisão”, um altar dos protagonistas), uma composição de coro que lembrava o candomblé, projeções de *slide* nas paredes internas do teatro formando um círculo ritualístico, um São Jorge e uma grande *Coca-Cola* marcando cada lado da cena, o “pequeno mundo” de Mané em sua mesa de bar (de onde ele podia assistir a tudo), três tempos e seus três ídolos explicitados em mudanças visuais (o ídolo *pop* e suas gola rolê e roupa prateada, o artista de protesto e sua cara de mau, debaixo de um chapéu de vaqueiro, e a estrela *hippie* de manto, como a Virgem Maria), entre outros elementos, Império confessou a sua aposta na intuição de Zé Celso para fazer *Roda Viva* em estrutura de missa, num catolicismo inverso, e confirmou certas finalidades politizadas, desbancando tabus com um “*kitsch* nacional”.

Partindo de Rabelo (1999), Silva (1981) e Costa (2016), podemos observar que, em razão da vontade de Chico de retratar criticamente a realidade de seu momento histórico, sua peça, não formalmente realista – afinal, mostra um Anjo e um Capeta em cena e desobedece às convenções de tempo e de passagem entre espaços –, faz uso de variados gêneros dramáticos e do distanciamento épico de Brecht (um diálogo do texto com o Arena, objetivando uma reflexão do destinatário, não a sua identificação); indo além disso e ultrapassando os musicais politizados, o espetáculo, ao promover uma descolonização com “o deboche, a anarquia e uma certa irracionalidade”, realizou uma deglutição de diversas estéticas, possivelmente aproveitou-se das influências vanguardistas de Artaud e Grotowski e desmistificou o público a partir do alargamento da profanação religiosa

(já presente no texto), da antropofagia oswaldiana e de contatos mais agressivos – aqui, a desconstrução e o rompimento de forma e conteúdo iniciados em *O Rei da Vela* foram radicalizados. Desse modo, com o objetivo de sensibilizar politicamente e desconcertar o público (com ênfase na burguesia progressista, na qual havia forte presença esquerdista, isto é, basicamente a recepção do Arena), no sentido de tirá-lo do conformismo e da alienação conservadora de mitos, Zé Celso abusou da violência até então inédita de *Roda Viva*.

Tendo em vista as diferenças de vínculo com o público entre dramaturgia e encenação, explicitadas por Costa (2016), fica sugerido que o diretor, partindo dos debates em torno do mercado cultural e da arte comercializada, quis atingir o poderio das comunicações de massa, gritando com o consumidor deste processo; então, em vez de *Roda Viva* identificar a plateia de classe média ao povo manipulado e vítima do sistema comandado pelo imperialismo, pelas classes mais altas e pela ditadura, aproximou-a ao aniquilador sistema (produtor e consumidor) e promoveu a sua responsabilização pela situação política. Como reação à agressão, Costa (2016) diz ter havido previsibilidade – para a pesquisadora, como Zé Celso sabia dos limites das reações, no geral, tinha-se uma “adesão masoquista à proposta”, geralmente em identificação ao agressor, ou “a rejeição total”, com a recepção burguesa afastando-se do teatro mais do que aderindo a esse novo tipo de protesto teatral. Silva (1981) reafirma a contraditória eficácia de afastamento objetivada pelo diretor (também questionada, como sabemos, pois, supostamente, não houve retornos nivelados com a proposta). Ainda, como aponta Schwarz (1978), a participação ambicionada pelo texto, envolvendo todos no abaixo-assinado e na passeata, foi impedida pelas agressões e, no limite, impossibilitada na montagem.

Levando em conta as nuances de Tropicalismo dentro da austeridade do período, Ventura (2008, p. 87) destaca o impacto de denúncia da peça relativamente à época de ouro da televisão, bem como, na música, o uso de estilos do momento, como “iê-iê-iês, paródias de ópera, canções de protesto e dois sambas sérios”, além da tropicália, sugerida por estar na moda, fazendo o comportado enredo virar revolucionário no palco e dar ensejo a uma importante primeira “explosão visual, sonora e gestual” do nosso teatro, que, por esse tempo, conhecia o Teatro da Agressão – de ataques ao espectador e às formas estéticas e artísticas precedentes.

A respeito do Teatro da Agressão, Rosenfeld (1996) considera Zé Celso um expoente virulento do teatro agressivo no Brasil e reconhece as qualidades inescusáveis da proposta “oficineira” em um tempo de inações; por outro lado, o teórico inquieta-se em relação ao hábito “contraditório e irracional” da violência utilizada como “princípio supremo”, uma vez que seria preciso fazê-la servir apenas ao viés estético das obras. Assim, poderíamos afirmar ser a “ira recalçada” o diferencial do engajamento do grupo, porque constitui a matéria-prima da revolução propagada. No entanto, Zé Celso procurou rechaçar a conceituação de “teatro agressivo” e a qualidade de “irracional” (para ele, uma impotência perante a realidade), corrigindo a crítica acadêmica de Schwarz e Rosenfeld, não conhecedora da linguagem corporal – no caso, as agressões de sua montagem visavam somente ao gosto do público; mas, como este era burguês e tradicional, o diretor e a peça receberam a fama de agressivos.

Por sua vez, no texto considerado o ponto de partida deste trabalho, Schwarz (1978) ensaia uma longa caracterização para o Teatro Oficina, contraposto ao Teatro de Arena, (descrito com traços populistas):

Também à esquerda, mas nos antípodas do *Arena*, e ambíguo até a raiz do cabelo, desenvolvia-se o *Teatro Oficina*, dirigido por José Celso Martinez Corrêa. Se o *Arena* herdara da fase Goulart o impulso formal, o interesse pela luta de classes, pela revolução, e uma certa limitação populista, o *Oficina* ergueu-se a partir da experiência interior da desagregação burguesa em 64. Em seu palco esta desagregação repete-se ritualmente, em forma de ofensa. Os seus espetáculos fizeram história, escândalo e enorme sucesso em São Paulo e Rio, onde foram os mais marcantes dos últimos anos. Ligavam-se ao público pela brutalização, e não como o *Arena*, pela simpatia; e seu recurso principal é o choque profanador, e não o didatismo. A oposição no interior do teatro engajado não podia ser mais completa. Sumariamente, José Celso argumentaria da forma seguinte: se em 64 a pequena burguesia alinhou com a direita ou não resistiu, enquanto a grande se aliava ao imperialismo, todo consentimento entre palco e platéia é um erro ideológico e estético. É preciso massacrá-la. Ela, por outro lado, gosta de ser massacrada ou ver massacrar, e assegura ao *Oficina* o mais notável êxito comercial. É o problema deste teatro. (SCHWARZ, 1978, p. 85-86)

Referindo-se a métodos estéticos inovadores e a relações hostis com o público burguês, o professor resume o embate do período

e a face do Oficina pós-revolução interna (um palco radical de esquerda questionável, como ficou definitivamente conhecido), mostrando uma contradição: para Schwarz (1978), ao negatar a sua audiência inteira, a companhia acabou entusiasmando estudantes, especialmente os não identificados com o populismo, que se sentiam mais próximos a quem agredia: “De fato, a hostilidade do *Oficina* era uma resposta radical, mais radical que a outra, à derrota de 64; mas não era uma resposta política.” (SCHWARZ, 1978, p. 86). Com isso, Schwarz (1978) critica o procedimento de choque do Oficina – sobretudo no que concerne à sua ineficácia política de identificação empática e à contradição formal de convencionalização –, o qual, podemos supor, tem como premissa a moralidade do pensamento burguês e adquire vigor através da sua parte visual. Aliás, o vigor visual põe a companhia em diálogo direto com o engajamento definido por Bentley (1969): o Oficina prova-se engajado para essa perspectiva ao desnudar e acusar a postura confortável da classe social média (de onde também havia saído o grupo) em meio ao capitalismo industrial (ligado ao regime ditatorial no Brasil), do qual faz parte a cultura de massas, realizando tudo isso dentro do teatro, ou seja, utilizando o poder demonstrativo da arte cênica.

Portanto, durante a trajetória do Teatro Oficina, foi possível perceber que não houve uma teoria norteadora explícita, como foi estabelecido para o Teatro de Arena (com um apego mais inicial por Stanislavski e, no tempo dos musicais de protesto, também por Brecht). De sua parte, o grupo da Jaceguai pesquisou e devorou de tudo um pouco, por vezes, concomitantemente, de maneira antropofágica. Zé Celso chegou a confessar estudos de Artaud e de Grotowski em sua época presumidamente agressiva, mas não desenvolveu uma teoria a partir daí. Por consequência de um caráter revolucionário, podemos concluir que, desde o nascimento, o Oficina se mostrou mais aberto do que o Arena a um repertório internacional e a tensionar os limites da arte, sendo heterogêneo em tendências estéticas e abusado cenicamente e politicamente; assim, realizou montagens inovadoras (quanto à sua própria história e à linguagem teatral), experimentou elementos de Brecht, Stanislavski, Artaud, Grotowski, entre outros, e deu relevo cada vez maior para a figura de seu encenador e para a criação coletiva.

Dentro disso, *Roda Viva* – feita a partir de um texto crítico da sociedade de consumo burguesa (identificada ao próprio público) – em

um tempo de lutas, foi um trabalho no qual esse ramo da oposição também defendeu uma ideia de forma engajada, pela via do que escolhemos chamar de “irracional lúcido”, ou seja, a estética agressiva trabalhando em uma contestação alternativa. Sem ser considerado totalmente de esquerda, até porque tomou distância do teatro tradicionalmente engajado em algumas esferas formais, o grupo montou um espetáculo com a preocupação de revelar o caos do contexto brasileiro por meio de um baque estético e político, fisicamente empurrando a todos para a ação social; logo, no emaranhado da multidão do coro, do fígado cru, dos palavrões e dos mitos profanados, há quem pense que a recepção apenas se chocava, mas um caminho ficou aberto com essa “revolução” político-cultural que rendeu na forma.

Por fim, resumindo o argumento engajado da companhia, muito já se indagou sobre os influxos dessa simbólica peça na realidade brasileira de 1968, uma vez que a sua encenação pretendeu recriar e criticar a conjuntura social através de contatos drásticos e então novos com o público; ao mesmo tempo, repreendeu-se em demasia a sua “ira irracional”, que somente expressava um cansaço selvagem da amordaçada sociedade sessentista, já atormentada antes do AI-5. Finalmente, em mais uma objeção à ditadura, a crítica se tornava violenta e física, política e formal, e sempre por liberdade, embora parecesse utópica.

### **Considerações finais**

Ao evidenciar os engajamentos do Teatro de Arena e do Teatro Oficina, atentando para seus alvos comuns, não devemos deixar essas obras e orientações políticas dos anos 60 caírem no esquecimento, tendo em vista o período tão delicado e retrocedente pelo qual estamos passando. É necessário engajar-se para não repeti-lo.

No geral, o desafio do teatro do período foi ser criativo e veículo de crítica da realidade brasileira frente à crescente opressão. Nesse caminho, há quem veja ambiguidade, ou complementaridade, como Schwarz (1978) e Peixoto (1982), e há quem veja continuidade, como Costa (2016), na esquerda cultural formada pelos dois grupos estudados. Fato é que, após as heranças e trocas do início da década de 60, se olharmos para o final desta – quando a esquerda se radicalizava e parecia ver que a ditadura havia vencido as batalhas iniciais –,

é possível distinguir bem as duas perspectivas: enquanto Zé Celso, ao fazer um “teatro da crueldade brasileira”, tomava posição contra o paternalismo de um teatro para o povo e acentuava o seu desbunde, atingindo ética e politicamente o paralisado público consumidor de teatro (sobretudo de classe média e de esquerda) com “um tratamento de choque” para que este reagisse ao autoritarismo no qual o país mergulhava, Boal, sempre junto ao seu público e então impulsionado pela *I Feira Paulista de Opinião*, incentivava a luta armada, trabalhava por um fazer teatral para o povo e se levantava contra o tropicalismo teatral – prisioneiro de uma plateia burguesa e quase reacionário, segundo ele. Grosso modo, ao tomarmos em mãos falas históricas de um e outro<sup>6</sup>, fica claro o embate da anarquia formal e da descolonização do corpo *versus* uma dramaturgia de crítica racional de forma mais sistemática.

Enfim, argumentando a favor de uma definição engajada menos limitadora e mais política (à esquerda), é possível reafirmar o engajamento de Arena e Oficina através das obras de arte mimética estudadas, até porque *Roda Viva* incomodou tanto as autoridades políticas e os valores sociais estabelecidos quanto *Arena Conta Zumbi* (e até mais, em termos de protesto), do grupo mais conhecido como engajado. Sem longas reiteraões, conclui-se que as duas peças sucedem a chamada crise de público, contando com praticamente a mesma plateia; logo, há conexão entre essa “morte” do teatro (antevista por Boal em 1966) e o surgimento de novas tendências, assumidas pelo Oficina e só encaradas pelo Arena na ocasião da *Feira*. Questionadores do período estudado, podemos sugerir que, ao passo que o Arena constituiu um teatro de ideias atrás das trincheiras, o Oficina propôs a experiência corporal de comportamentos sociais inconformados. Diversamente, os teatros engajados de Boal e Zé Celso tomaram novos caminhos nos anos 70, tornando-se mais radicais ou experimentais, porém, o “povo” continuou distanciado, pois em ambos o público era massivamente formado por estudantes e pela classe média frequentadora de teatro, havendo, no máximo, revolução em termos de costumes no seio desta mesma classe.

6. A entrevista “A Guinada de José Celso”, concedida a Tite de Lemos, e o texto-manifesto “Que pensa você da arte de esquerda?”, de Augusto Boal (posteriormente publicado como “Que pensa você do teatro brasileiro?”).

## Referências

- ADORNO, T. W. Engagement. In: ADORNO, T. W. *Notas de literatura*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1973. p. 50-71.
- BENTLEY, E. O teatro engajado. In: BENTLEY, E. *O teatro engajado*. Rio de Janeiro: Zahar editores, 1969. p. 150-178.
- BOAL, A. *Hamlet e o filho do padeiro*. São Paulo: Cosac Naify, 2000.
- BOAL, A. Que pensa você do teatro brasileiro? *Arte em Revista*, São Paulo, n. 2, p. 40-44, jul./ago. 1979.
- BOAL, A. *Teatro do oprimido e outras poéticas políticas*. São Paulo: Cosac Naify, 2013.
- BOAL, A.; GUARNIERI, G. Arena Conta Zumbi. *Revista de Teatro da SBAT* (Sociedade Brasileira de Autores Teatrais), Rio de Janeiro, n. 378, p. 31-59, nov./dez. 1970.
- BORGES, S. S. *O teatro político brasileiro e as diferentes faces do seu engajamento*. 2019. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019. Disponível em: <https://teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8149/tde-18112019-165045/pt-br.php>. Acesso em: 1 dez. 2020.
- BRECHT, B. *Estudos Sobre Teatro*. Tradução de Fiana Pais Brandão. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.
- CAMPOS, C. A. *Zumbi, Tiradentes* (e outras histórias contadas pelo Teatro de Arena de São Paulo). São Paulo: Perspectiva; Editora da Universidade de São Paulo, 1988.
- CANDIDO, A. Literatura e Subdesenvolvimento. In: CANDIDO, A. *A educação pela noite & outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1989. p. 140-162.
- CIVILIZAÇÃO BRASILEIRA. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, ano IV, n. 15, jul. 1968.
- CORRÊA, J. C. M. A Guinada de José Celso – Entrevista a Tite de Lemos. [Entrevista concedida a] Tite de Lemos. *Civilização Brasileira*, Rio de Janeiro, ano IV, n. 15, p. 115-129, jul. 1968.
- CORRÊA, J. C. M. *Encontros*. Organização Karina Lopes e Sergio Cohn. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2008.
- CORRÊA, J. C. M. O tempo rodou num instante: Entrevista com Zé Celso Martinez Corrêa. [Entrevista concedida a] Nina Nussenzweig Hotimsky. *Traulito*, São Paulo, n. 5, p. 4-9, abr. 2012.

- COSTA, I. C. *A hora do teatro épico no Brasil*. 2. ed. São Paulo: Expressão Popular, 2016.
- DENIS, B. *Literatura e engajamento: de Pascal a Sartre*. Tradução de Luiz Dagobert de Aguirra Roncari. Bauru, SP: EDUSC, 2002.
- DIONYSOS. Rio de Janeiro: SNT, n. 24, out. 1978.
- DIONYSOS. Rio de Janeiro: SNT, n. 26, jan. 1982.
- FARIA, J. R. (dir.); GUINSBURG, J.; FARIA, J. R. (ed.). *História do Teatro Brasileiro* – volume 2: do modernismo às tendências contemporâneas. São Paulo: Perspectiva; Edições SESCSP, 2013.
- FERNANDES, R. Roda Viva. In: FERNANDES, R. *Teatro Ruth Escobar: 20 anos de resistência*. São Paulo: Global editora, 1985. p. 65-69.
- HOLLANDA, C. B. *Roda Viva*. Rio de Janeiro: Editora Sabiá, 1968.
- MACIEL, L. C. Quem é quem no teatro brasileiro. *Civilização Brasileira*, Rio de Janeiro, ano IV, n. 15, p. 49-68, jul. 1968.
- MAGALDI, S. *Um palco brasileiro: o Arena de São Paulo*. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- MARTINEZ CORRÊA, J. C. *Primeiro ato: cadernos, depoimentos entrevistas (1958-1974)*. Seleção, organização e notas Ana Helena Camargo de Staal. São Paulo: Editora 34, 1998.
- MICHALSKI, Y. *O teatro sob pressão: uma frente de resistência*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1989.
- MOSTAÇO, E. *Teatro e política: Arena, Oficina e Opinião (uma interpretação da cultura de esquerda)*. São Paulo: Proposta Editorial, 1982.
- NAPOLITANO, M. *Coração Civil: a vida cultural brasileira sob o regime militar (1964-1985) – ensaio histórico*. São Paulo: Intermeios: USP – Programa de Pós-Graduação em História Social, 2017. (Coleção entre(H)istória)
- PEIXOTO, F. *Teatro oficina (1958-1982): Trajetória de uma Rebelião Cultural*. São Paulo: Brasiliense, 1982.
- PRADO, D. A. *O Teatro Brasileiro Moderno*. São Paulo: Perspectiva, 2009.
- RABELO, A. P. *A melodia, a palavra, a dialética: o teatro de Chico Buarque*. 1999. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1999. Disponível em: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8149/tde-03052007-162030/publico/DissertacaoAdriano.pdf>. Acesso em: 30 nov. 2020.

- ROSENFELD, A. *O mito e o herói no moderno teatro brasileiro*. São Paulo: Perspectiva, 1982.
- ROSENFELD, A. O teatro agressivo. In: ROSENFELD, A. *Texto/Contexto I*. São Paulo: Perspectiva, 1996. p. 45-57.
- ROSENFELD, A. *O Teatro Épico*. São Paulo: Perspectiva, 1985.
- ROUX, R. *Le Théâtre Arena*. Aix: Université de Provence, 1991.
- SARTRE, J. P. *Que é literatura?* Tradução de Carlos Felipe Moisés. Petrópolis, RJ: Vozes, 2015.
- SCHWARZ, R. Cultura e Política: de 1964 a 1969 – Alguns esquemas. In: SCHWARZ, R. *O pai de família e outros estudos*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978. p. 61-92.
- SILVA, A. S. *Oficina: do teatro ao te-ato*. São Paulo: Perspectiva, 1981.
- TAVARES, R. *Teatro Oficina de São Paulo: seus dez primeiros anos [1958-1968]*. São Caetano do Sul, SP: Yendis Editora, 2006.
- VENTURA, Z. *1968: o que fizemos nós*. São Paulo: Planeta do Brasil, 2008.
- VIANNA FILHO, O. *Vianinha: teatro, televisão, cinema. Seleção, organização e notas: Fernando Peixoto*. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1983.

## Dramaturgia e política no Novo Teatro Colombiano

Juliana Caetano da Cunha (UFRGS)<sup>1</sup>

### A influência de Brecht

O teatro latino-americano, ainda mais que a literatura, levou muito tempo para instituir-se como tal, ou seja, para deixar de ser espelho ou extensão do que se fazia na Europa e ganhar contornos próprios. O chamado Novo Teatro Colombiano, no país vizinho, é justamente o marco dessa fundação. Começa a nascer na década de 1950 e atinge seu auge nos anos 1970. Num dos países mais conflituosos de nosso continente, esse processo se desenvolveu a partir de várias rupturas, no campo da arte e da sociedade. Por um lado, voltar-se para a própria realidade, de ex-colônia (nem tão independente assim), desvencilhando-se do referencial cultural eurocêntrico e da prática de apenas remontar obras importadas, revendo, inclusive, o discurso histórico oficial; por outro, identificar que era preciso desenvolver um teatro que saísse do paradigma do drama burguês, pesquisar outra estética, encontrar novas técnicas, relacionar-se com outro público e de outra maneira. Na Colômbia, a formação de um teatro autenticamente nacional se deu pelo desenvolvimento de um teatro declaradamente político, rompendo com o teatro comercial, de puro entretenimento, e embarcando na arte da intervenção social, dentro e fora de cena.

Dois grupos de teatro, dirigidos por dois grandes artistas (encenadores, dramaturgos, um também ator, o outro também poeta e pintor), despontaram na cena colombiana: o La Candelaria (de 1966), em Bogotá, fundado por Santiago García, e o Teatro Experimental de Cáli, conhecido por TEC (que começou a se organizar em 1955, mas só em 1965 passa a ter esse nome e configuração), fundado por Enrique Buenaventura. Os dois continuam em atividade, mais de 50 ou 60 anos depois, ainda que já tenham perdido seus *maestros*, como são chamados García e Buenaventura. O trabalho que desenvolveram não foi

1. Graduada em Letras: Português-Francês e Mestre em Ciência da Literatura (UFRJ); Especialista em Tradução de Espanhol (UGF); Doutoranda em Estudos de Literatura (UFRGS). É funcionária técnico-administrativa da UFRJ e atriz.

exatamente igual, mas é possível identificar pontos em comum que merecem atenção, por seu caráter estruturante do que identificamos como Novo Teatro Colombiano, e também pela presença que imprimem num quadro mais geral, o do teatro político latino-americano.

Antes de tudo, destaca-se a influência que Bertolt Brecht exerceu sobre aqueles que, identificando que o drama burguês não lhes servia, estavam se perguntando sobre “que tipo de teatro fazer?”, na América Latina, e “para quem?”, da metade do século XX em diante. No teatro épico do dramaturgo alemão (falecido em 1956 aos 58 anos), a teatro deve se construir, muito resumidamente, com dois objetivos: o primeiro, desnudar a realidade, ou seja, mostrar algo em seu funcionamento social – exposto, sobretudo, em sua condição de mutabilidade – e, além disso, mostrar que está mostrando; o segundo, provocar, ou mesmo exigir, do espectador a crítica, o pensamento, o posicionamento diante do que vê em aberto.

Brecht (1977 e 2005) coloca que o teatro dramático representa o mundo tal como ele é, ou seja, paralisado como em fotografia; o teatro épico, por sua vez, expõe o mundo tal como ele se transforma. Numa compreensão dialética da História, o autor traz ao palco personagens sujeitos e sujeitados, que se transformam e transformam seu meio, colocando em dúvida o que antes era certeza. Nas palavras de Walter Benjamin, “o teatro épico não reproduz situações: antes, as revela. A revelação das situações acontece por meio da interrupção dos processos” (2017, p. 14). Tal interrupção dos processos será referida também como “interrupção do curso dos acontecimentos” (id., *ibid.*, p. 97), e essa ideia virá acompanhada de toda uma técnica de montagem cênica e atuação dramática que tem como propósito criar espaçamentos, cortes, rupturas, no cerne da narrativa: “Tais intervalos estão reservados à sua [*do público*] tomada de posição crítica (diante do comportamento encenado das pessoas e do modo como ele é encenado)” (id., *ibid.*, p. 28). Brecht vai trabalhar na ideia de mostrar que está mostrando – o desenrolar dos acontecimentos, um desenrolar que não é natural, mas decidido, construído socialmente –, o que inclui mostrar que ali há um ator que mostra e questiona, fissurando o curso dos acontecimentos por meio do que chamará de *gestos*: “a interrupção aqui não tem um caráter de excitação, mas uma função organizativa. Ela congela a ação que se desenrola, obrigando o espectador a tomar posição em relação ao ator, em relação a seu papel” (BENJAMIN, 2017, p. 97).

Esse teatro não pretende transmitir conhecimento, mas gerá-lo. E se posicionará no sentido da quebra da ilusão dramática, da quarta parede e mesmo de estruturas do palco cênico, com o fim de mobilizar respostas racionais do público, em vez de mergulho emotivo numa obra supostamente apartada da realidade, que em nada lhe daria respeito. O desmascaramento do teatro será análogo ao desmascaramento da sociedade burguesa e capitalista, para “compreender as coisas de modo que nelas possamos intervir” (BRECHT, 2005, p. 147), levando o público a conhecer que são transformáveis. Não por acaso, percebendo a necessidade de provocar tomadas de posição (cf. DIDI-HUBERMAN, 2017), o Novo Teatro Colombiano vai se dedicando cada vez mais a temas sociais, às vezes mais imediatos, às vezes mais passados, mas certamente enraizados em histórias mal contadas, que soam no presente e remontam talvez até a colonização, obrigando a pensar afinal quem somos e por quê, não individual e subjetivamente, mas coletivamente.

Em suas teses “Sobre o conceito de História”, Walter Benjamin (2012) enterra definitivamente a ideia de que a História oficial possa ser verdadeira, justa ou, mais absurdo ainda, imparcial. De acordo com o teórico, a História que conhecemos é aquela contada pelos “vencedores”. Trata-se de uma história linear, na qual uma coisa ocorre após a outra, justapondo fatos acabados que envolvem heróis e conquistas de modo geral positivas, que levariam a humanidade sempre para a frente, fazendo o mundo evoluir e a sociedade progredir. Essa história, entretanto, é duplamente violenta com aqueles que, vencidos, não puderam contá-la, nem contestá-la. É uma história reduzida de sua complexidade e contradições, de silenciamento das vozes dos seus sujeitos, de exclusão das suas existências, que tripudia de suas lutas e feitos. E é, ainda, mentirosa perante aqueles que hoje tentam entender o mundo olhando para trás, entender a sua própria história – presente. Na contramão dessa História linear, simples e resolvida, a não linearidade – como estrutura – marca a narrativa do último século, seja literária ou dramática. Diversas vozes de não heróis aparecem para compor a história contada em obras de arte.

Brecht vai além, defende um teatro em que o ator seja também criador, confia nele, faz dele “boneco e bonequeiro”, para usar as palavras de Freire-Filho. E, nesse sentido, Aderbal completa: “Este é o salto mortal que o teatro deve a Brecht” (FREIRE-FILHO, 2005, p. 16). É preciso ser a transformação para transformar. Em que pese na

atuação de Brecht como diretor e dramaturgo esse princípio não tenha alterado radicalmente seu método de trabalho, vem daí o surgimento, no teatro político que se desenvolveu na América Latina a partir da metade do século XX, da criação coletiva como método, rompendo com a hierarquia diretor-ator, análoga ao binômio patrão-empregado, ou à divisão social entre os que pensam e os que fazem. Mesmo a relação artista-público será revista, o público será convidado a criar.

Vale comentar ainda, para finalizar esta introdução, que é contra a indiferença que se põe toda arte política; e um mecanismo fundamental desenvolvido por Brecht para que a arte política seja transformadora foi o *distanciamento*, ou *estranhamento*, coisa que o TEC e o La Candelaria souberam bem colocar em prática, à sua maneira, uma vez que seu trabalho nunca foi copiar ou seguir Brecht. O resultado é uma forma peculiar de remontagem da realidade, que não deixa espaço ao leitor/espectador para permanecer indiferente. Os detalhes mais íntimos, as questões mais privadas, se ligam ao infinito emaranhado de relações complexas que expõem e problematizam o mundo “tal como este se transforma”.

Segundo Santiago García,

Um mundo transformável, e uma realidade de relações sociais em que o destino e o inexorável foram substituídos pelas possibilidades de mudança que o homem pode fazer. [...] Este era precisamente o ensinamento mais importante que havíamos podido desenvolver, com um método de criação a partir das reflexões de Brecht, sobre a arte da representação teatral. Encontramos ou descobrimos nossa própria leitura e aplicação do efeito de distanciamento que tanto tirava o sono dos seguidores teóricos de Brecht. (GARCÍA, 2002, p.144-5)

A influência de Brecht, inegável e importantíssima, não resultará, portanto, em cópia. Suas formulações teóricas e técnicas vão animar novas formulações em nosso continente, sobretudo a inovação da criação coletiva. Na Colômbia, o Novo Teatro Colombiano, político e não comercial, será surpreendentemente o que poderíamos chamar de “cânone”, diferentemente de, por exemplo, o Teatro do Oprimido de Augusto Boal no Brasil, que será visto à margem. Contribuíram para isso também as conquistas materiais, uma vez que na Colômbia os grupos conseguiram se estruturar com sedes, direitos trabalhistas e subsídios públicos, levando o movimento a crescer e se expandir

no país. Fora dos palcos, os artistas lutaram por essas condições, e lutaram também por democracia, contra o autoritarismo e a violência que abordaram em suas peças. Responderam às questões que vieram, como Brecht respondia às suas questões.

### **Pontos chave do Novo Teatro Colombiano**

Destaco cinco pontos que considero estruturantes do Novo Teatro Colombiano e que terão relevância para pensarmos as experiências desenvolvidas em outros países da América Latina, uma vez que se fazem presentes, de uma forma ou de outra. Trata-se de: a opção pelo teatro dialético; a criação coletiva como método de trabalho; a atuação política fora de cena; o trabalho continuado como teatro de grupo; a temática histórica e social.

Parece-me correto falar em *teatro dialético*, e não em teatro épico, por exemplo, porque o que certamente se preserva do teatro brechtiano é a concepção de que a obra dramaturgica deve compor e promover a *práxis*. Sob esta concepção, cabe à obra resgatar da realidade questões, ou seja, expor a realidade desvelada, mostrando seu funcionamento e favorecendo que, observando e conhecendo a si mesmo e seu entorno, o espectador possa tomar posição, refletir, oferecer resposta teórica e prática às questões abordadas. É um teatro assumidamente político, mas não se confunde com o que ficou conhecido como agitprop – agitação e propaganda (cf. COSTA, ESTEVAM, VILLAS BÔAS, 2015), pois este tem a função de levar um conhecimento pronto, informar, e quiçá animar o público à ação; já o teatro dialético pretende construir conhecimento, ou gerá-lo, como antes mencionado.

O teatro que o TEC e o La Candelaria desenvolveram tampouco pode ser referido como pós-dramático (cf. SZONDI, 2001; e LEHMANN, 2007), ainda que a questão da ruptura como o drama burguês seja fundamental. Ocorreram tentativas dessa ruptura, ou, mais bem caracterizado: a partir da pretensão de superá-lo, fissuras foram plantadas no drama burguês, hegemonicamente representativo em vez de expositivo. Podem-se citar, neste sentido, diversos elementos, como os gestos, o distanciamento, a técnica da montagem (ou bricolagem), a aparição dos atores também como atores e não só interpretando personagens, do palco como lugar de encenação, a

quebra da quarta parede, os letreiros utilizados e as falas com o público sobre o que está sendo apresentado – todas as fragmentações narrativas que, dando forma inteligível à não linearidade, desmancham a ilusão dramática e a suposta naturalidade do curso dos acontecimentos encenados, forjando um espaço para o pensamento, para a construção do conhecimento. Entretanto, o teatro dialético pode ter outras expressões: o teatro documentário seria um bom exemplo (cf. WEISS, 2015; e PISCATOR, 1968), tendo mais ainda sido capaz de alcançar rupturas com o drama burguês, uma vez que prescindia da ficção. A verdade é que “como” fazer um teatro que seja dialético ainda é o que buscam inventar e reinventar aqueles que se propõem a fazer um teatro de intervenção social, e não há só uma resposta a esse desafio, há muitas.

Também o método da *Criação Coletiva* foi concebido por diversos grupos, cada um com as suas especificidades. Segundo Marília Carbonari, que estudou o TEC, “o método de Criação Coletiva é uma ferramenta que organiza as etapas e tenta garantir essa consciência coletiva e a liberdade de criação durante todo o processo” (CARBONARI, 2014, p. 68). Este princípio, independentemente das etapas e técnicas praticadas, nos permite ver que é constante a preocupação de que todos os envolvidos no processo de produção de um espetáculo, digamos assim, saibam o que estão fazendo. Montar uma peça pronta é completamente diferente de criar uma, ainda que a criação coletiva não se refira apenas à dramaturgia – pode ser realizada na encenação, direção.

O TEC e o La Candelaria desenvolverão processos diferentes de criação coletiva, mas os dois se dedicam a experiências práticas de uma nova organização de trabalho, coletivo, sem hierarquia. No La Candelaria isto resultará em diversas obras autorais assinadas coletivamente, no TEC muitas vezes a montagem será coletiva, mas o texto é sistematizado e assinado por Buenaventura. De qualquer modo, esse trabalho autoral é construído na sala de ensaio, conjugando pesquisa (trazendo matéria não teatral ao palco, documentos, história, literatura) e improvisos realizados pelos atores, contando ainda com a participação do público ao final das apresentações (no caso do TEC). O mesmo processo será adaptado quando a montagem é de uma peça externa, o que significa que não foram praticadas encenações tradicionais desde que o método da criação coletiva se instaurou nos dois grupos.

Quanto à *militância*, ativismo, engajamento social, atuação fora de cena, ou como quisermos chamar, é preciso destacar que, às vezes como grupos, às vezes como indivíduos, esses artistas se dedicaram a construir as condições materiais necessárias ao seu trabalho artístico e politicamente independente. Na primeira metade do século passado, foi justamente como movimento de *teatro independente* que surgiram grupos no Chile, Argentina, Uruguai, Brasil e Colômbia, em oposição ao teatro comercial, voltando-se a temáticas nacionais e outra relação com o público (cf. CARBONARI, 2006, p. 20). Muitos surgiram do movimento estudantil, do teatro universitário – como os colombianos, que depois organizaram notáveis festivais internacionais de teatro universitário latino-americano na cidade de Manizales, inaugurados já no final da década de 1960. O que perceberam logo de início foi que essa independência requeria estrutura material para trabalhar e democracia para se manifestar livremente em cena.

Destaco dois eventos importantes, um de categoria, outro geral, para fins de registro. O primeiro é a criação da Corporação Colombiana de Teatro (CCT), que, combinada com o movimento do Novo Teatro, transformou o setor das artes cênicas na Colômbia. Fundada em 1970, a CCT chega a reunir 80 grupos de teatro, organiza os artistas como trabalhadores, por direitos e contra a repressão, estimula a reflexão sobre o fazer teatral, publica a revista *Cadernos de Teatro*. A corporação existe até hoje, talvez com menos força política e com caráter diferente, mantém um papel importante de articulação dos grupos. O segundo é a participação de artistas que são referência no Novo Teatro em movimentos políticos mais partidários, como, por exemplo, Patricia Arriza, atual diretora do La Candelaria, que militou na Unión Patriótica (UP). A organização de comunistas e ex-guerrilheiros, que chegou a ser a terceira força política na década de 1970, é dizimada por paramilitares, narcotráfico e milícias de extrema direita; dos três mil militantes que chegou a reunir, estima-se que mil foram assassinados, assim como o candidato à presidência que apoiavam já em 1989, Luis Carlos Galán, o favorito do pleito. Se houve avanços, sem dúvida foram à custa de muita luta.

O quarto ponto se refere à caracterização como *teatro de grupo*, como processo, cuja condição de possibilidade está ligada às conquistas estruturais mencionadas anteriormente, pela militância. Ter uma sede, um salário mínimo, subsídios, teatro para ensaiar e receber o público, arquivo (e/ou centro de estudos), editar um periódico,

são meios para desenvolver um trabalho cumulativo, de pesquisa continuada. Buenaventura relata que levou três anos aprimorando o método da criação coletiva (CARBONARI, 2006, p. 28), os dois grupos reuniram fontes de pesquisa e arquivo de seus trabalhos que favorecem a investigação de outros interessados, algumas obras tiveram várias versões, alguns temas foram trabalhados por diferentes ângulos com uma distância de décadas, costumam manter repertório, podendo apresentar a qualquer tempo meia dúzia de espetáculos. Nada disso seria possível sem a estrutura para o trabalho contínuo, não comparáveis a iniciativas pontuais, baseadas em financiamentos por meio de editais públicos ou privados que contemplam poucos meses, como muito se vê no Brasil. Além do benefício à pesquisa dramática, estética e técnica, vale mencionar que, tanto Buenaventura como García, realizaram um trabalho reflexivo, ensaístico, sobre o que estavam produzindo na prática – como Brecht, Boal, entre outros. Essa produção teórica diretamente ligada à sala de ensaio, vem a ser uma característica importante do movimento, integrativa, que compartilha conhecimento e é coerente com a práxis teatral defendida.

Por último, a *temática*. Os clássicos, espanhóis ou europeus, não davam conta das demandas colombianas. O país vivia entre ditaduras, alternando mais autoritarismo e menos autoritarismo, repressão, violência, grupos armados, conflitos. Não que essa realidade fosse particular à Colômbia, mas talvez suas razões, sim; ou pelo menos não tinham relação com os dramas dos colonizadores.

Todos esses aspectos eram voltados, na realidade, para a construção de um teatro nacional que constituísse uma nova dramaturgia, encenação, atuação e técnicas como resultado da preocupação de representar no palco um mundo em processo, revelando as forças que agem historicamente e dão origem às ações dos personagens, ou seja, às nossas ações. (CARBONARI, 2006, p. 14)

O olhar para essas forças que movimentam a história obrigou o Novo Teatro Colombiano a recontar a História, a se dedicar a personagens e eventos negligenciados e corrompidos. Num país violentamente colonizado, a partir do genocídio dos povos originários e da escravização de pessoas trazidas de outro continente (pouco ou nada diferente dos outros países da América Latina), a independência e a democratização pós-colonial não se concretizaram. Pelo contrário, abriram as portas à neo-colonização estadunidense e ao autoritarismo.

A investigação dos processos centrais, que poderiam explicar a origem histórica de problemas atuais em nossos países, como: exclusão social, violência urbana, distorção das relações trabalhistas e a falta de coesão social; levou os grupos a se debruçarem sobre os desajustes econômicos, políticos e sociais decorrentes da implementação do modelo mercantil capitalista em nosso continente. (CARBONARI, 2006, p. 18)

A temática geral é o mundo do trabalho, no campo e na cidade, colonial, pós-colonial e moderna, e seus conflitos, sobretudo a partir da nossa configuração capitalista específica, como aponta Carbonari. Atravessando essa temática, além das lutas travadas contra ela, mais que tudo, a violência – a violência de repetição, do subdesenvolvimento, a violência da dominação: econômica, física, política, epistemológica, psicológica, seja ela brutal ou subliminar.

Fruto desse processo de descoberta e criação, no ritmo urgente do real, a dramaturgia própria do TEC e do La candelaria tornou-se referência no teatro político latino-americano.

Por isso a comunicação, no teatro, não é, para nós, um problema de emotividade, um problema que se reduz ao estado criador do ator, ou uma espécie de empatia que se estabelece entre o espetáculo e o público. Não é somente compartilhar uma experiência com o público, senão desentranhar, com ele, a complexidade mutante, viva, as mil formas e disfarces que utiliza o colonialismo entre nós. (BUENAVENTURA, 2020, s. p.)

Ainda hoje, o colonialismo assombra esta parte do continente e o capitalismo promove as mais diversas formas de violência, em recorrentes disputas e controles mercantis de território e recursos. Das favelas aos vales, a temática está longe de se esgotar.

### **Duas obras para ter em mente:**

#### ***La denuncia e Guadalupe años sin cuenta***

*La denuncia* (*A denúncia*, em tradução livre) foi estreada em 1972 pelo TEC, depois de um longo processo de montagem, tendo se desdobrado de outra peça, *Soldados* (cuja versão original era de José Carlos Reyes, não publicada). Marca a consolidação do método de criação coletiva pelo grupo. *Guadalupe años sin cuenta* (*Guadalupe, anos sem*

*conta*, em tradução livre, que soa em espanhol também como “anos cinquenta”), de 1975, rendeu ao La Candelaria seu primeiro Prêmio Casa de Las Américas de Teatro (Cuba). Na década de 1970, os colombianos levariam outros dois prêmios Casa de las Américas de Teatro (que é anual e latino-americano): Buenaventura, em 1979, com *Historia de una bala de plata*; e o La Candelaria novamente, em 1977, com *Los diez días que estremecieron al mundo*. A década é considerada o auge do Novo Teatro Colombiano. As duas obras, autorais, surgem num momento de maturidade dos grupos, tanto em sua “dialética nacionalista”, quanto ao método da criação coletiva.

A denúncia aborda o episódio que ficou conhecido como “Massacre das Bananeiras”, que, segundo Buenaventura, “marca a morte de um país e o nascimento de outro. Está encravado num período de transição, na passagem da semicolônia à neocolônia” (BUENAVENTURA, 2010, p. 93-4). A denúncia propriamente dita, do lamentável episódio, foi feita por Jorge Eliecer Gaitán na Câmara de Deputados, um ano após a matança, ocorrida em 1928. O conflito era entre os trabalhadores da recém inaugurada no país *United Fruits Company*, que entraram em greve exigindo direitos mínimos, como jornada de 8 horas e contrato de trabalho, nada mais que o cumprimento da legislação colombiana; e, do outro lado, o poder do Estado, que se posicionou a favor dos interesses da empresa norte-americana, sitiando e dizimando esses trabalhadores, para garantir a ordem e a continuidade dos negócios com a exploradora internacional, que só vieram a crescer na região. Apesar do desfecho, a atuação do poder público contra a própria legislação e trabalhadores, deixou descontente um dos dirigentes do massacre, o General Cortés Vargas, que em parte viu o episódio como um atentado à soberania nacional. As memórias do general permitiram que o TEC explorasse as contradições do evento a partir também dessa visão interna ao Poder.

Os atores, entre personagens e narradores, representavam na montagem dois ou três papéis cada uma, se dividindo entre cenas no Congresso, no Tribunal e na Greve. Observemos a seguinte cena, impressionantemente atual.

CONTRATANTE: Quem de vocês havia ganhado 1,20 para limpar palha? Quem de vocês podia antes dizer: “hoje sim trabalho, amanhã não. Vou com este contratante ou com o outro, não sirvo a

este patrão, sirvo àquele lá? Sou livre!”? Quem de vocês pôde dizer em sua porca vida algo parecido? Hein?

PEÃO (*ao governador*): Diga-me o senhor, que é a autoridade, doutor: isto é legal ou não é legal (*mostrando o papel que deveria assinar*)?

GOVERNADOR: Completamente legal! Para maior segurança, vamos referendá-lo. Senhorita secretária, referende os contratos individuais.

CONTRATANTE: Cada um tem o seu contrato! Quando se tinha visto isso? Cada um responde por cada um!

ALBERTO CASTRILLÓN: Um não é nada, companheiros! Assim nos fodem a todos!

GOVERNADOR (*ao policial*): Detenham este sujeito!

(BUENAVENTURA, 2010, p. 27-8; tradução minha)

A base do conflito era que a Companhia não aceitava reconhecer os operários como seus e cumprir a legislação trabalhista, tendo encontrado uma maneira de terceirizá-los individualmente, antes de haver o conceito de terceirização. A esta altura, a *United Fruits* já dominava a América Central e o Caribe nos mesmos termos. Na obra, há personagens coletivos, como o peão desta cena, ou o agiota, representantes camponeses, comerciais, pequenos proprietários, em outras, assim como personagens individuais, a exemplo de Castrillón, real, líder dos operários que esteve preso, ou o governador, o próprio general CortésVargas, o representante da Companhia, etc. A história vai sendo recontada à despeito da oficial, revelando suas engrenagens, por meio da ficção. A peça traz ao debate: a penetração americana imperialista no mercado nacional, o conflito entre a nova burguesia e a velha aristocracia latifundiária, a existência de considerável mão de obra barata e de reserva, oriunda de estruturas anteriores ainda de servidão camponesa, e o nascimento das classes operária e burguesa liberal no país, passando pela influência da Revolução Russa na organização dos trabalhadores e na perseguição aos comunistas que justificou muitos dos atos do Exército (cf. BUENAVENTURA, 2010, p. 97).

Não aparece na peça, mas, mais tarde, em 1949, Gaitán, o denunciante, concorria à presidência da Colômbia numa aliança à esquerda, com chances de vitória, quando foi assassinado em Bogotá. Isso decorreu uma revolta popular que foi chamada de *El Bogotazo*, que

se espalha pelo país e dá seguimento ao período chamado *La Violencia*, que se estendeu pela década de 1950, caracterizado por diversos conflitos sangrentos de ordem política, social, econômica, religiosa – o momento é também referido também como de terrorismo oficial.

Guadalupe Salcedo foi justamente um líder guerrilheiro desse período, considerado o primeiro líder guerrilheiro da Colômbia, que organizou a resistência ao terrorismo promovido pelas Forças Armadas. Um camponês, que começou levantando-se por direitos humanos. Se n'A *denúncia* vimos a luta dos trabalhadores da fábrica, em *Guadalupe, anos sem conta* vemos a luta pela terra.

A peça do *La Candelaria* aborda, combinando a narrativa oficial do Estado e a narrativa popular, as condições do assassinato de Guadalupe, em 1957, em frente a um bar em Bogotá. Esse episódio, por sua vez, marca o rompimento de um dos primeiros acordos de paz (entre Estado e Guerrilha) que havia sido firmado no país, em 1953. O Exército diz que o homem resistiu, as testemunhas dizem que ele saiu desarmado com as mãos para o alto, e foi fuzilado sem piedade.

Salcedo não tem fala na obra como personagem, mas se faz onipresente; seu assassinato é o mote para remontar as guerrilhas dos pampas (*los llanos*, região de planícies) e discutir o período d'A Violência. Vem à tona a manipulação midiática, a parcialidade da justiça, os crimes de guerra, a cumplicidade da Igreja, a fraude dos acordos de paz, os conflitos dos jovens camponeses que se viam entre a guerrilha, ao lado dos seus, e o exército, supostamente ao lado da legalidade. O campesinato colombiano sofre décadas de desapropriações forçadas e brutais (*desplazamiento de tierra*), seja por interesses mercantis, de empresas, seja por interesses territoriais e produtivos das milícias. O tema aparece em diversas obras do Novo Teatro Colombiano.

A peça começa e termina pelo assassinato, fazendo uma representação cíclica da violência que décadas depois, quando a obra foi construída, volta em turnos. Fim ao cabo, trata da luta entre Liberais e Conservadores pela supremacia nacional, e seus desastrosos efeitos para a população rural. A resistência dos silenciados aparece reforçada pela oralidade, pela história que não morre enquanto for falada, mesmo que não possa ser escrita.

Na história da Colômbia, não são poucos os assassinatos seletivos e os massacres, além de desaparecimentos forçados, sequestros, em meio a variados tipos de conflitos armados. Também são históricas as

estratégias oficiais de silenciamento desses fatos, e das lutas do povo. Tanto o TEC como o La Candelaria dedicaram seu trabalho a intervir nessa realidade, buscando conjugar forma e conteúdo.

A cena teatral deixa de ser um reflexo da realidade e passa a ser objeto de investigação **sobre** a realidade. O ser humano é mostrado a partir de suas relações como uma síntese entre os processos subjetivos e objetivos. Os problemas e as soluções são apontados como um movimento entre a ação individual e coletiva. Toda essa dinâmica transforma a compreensão dos processos que compõem nosso cotidiano e exige do espectador uma postura ativa em relação à cena e (por não estar mergulhado em uma ilusão pictórica) à sua própria vida. (CARBONARI, 2006, p. 102; grifo original)

Segundo Walter Benjamin, “no momento em que o critério de autenticidade deixa de ser aplicável à produção da arte, então também toda a função social da arte se transforma. A sua fundamentação ritualística será substituída por uma fundamentação em outra prática: a política” (2017, l. 376). Foi nesse sentido que os artistas e grupos influenciados por Brecht desenvolveram seus trabalhos, ainda que talvez não tenham alcançado superar a ritualística, o drama burguês, o paradigma do herói e a centralidade da figura do diretor; mas deram largos passos em direção a uma arte autêntica, posta a serviço da coletividade.

Essas escritas coletivas (com pesquisa intelectual e na sala de ensaio), também definidas como colaborativas por outros grupos, são escritas para a emancipação, à medida que permitem que história, realidade e sonho se insubordinem à ordem imperialista (seja ordem psíquica, seja ordem material). Há quem diga que o método serve para libertar a verdade que os enunciados da realidade escondem. Enunciar que nós existimos e que não somos nada do que os donos do poder pensam, dizem ou querem – é um ato de resistência.

## Referências

- BENJAMIN, W. Sobre o conceito de história. In: *O anjo da história*. Tradução de João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2012. E-book, localização 7-246.
- BENJAMIN, W. A obra de arte na época da possibilidade de sua

- reprodução técnica (5ª versão). In: *Estética e sociologia da arte*. Tradução de João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2017. E-book, localização 270-488.
- BENJAMIN, W. *Ensaio sobre Brecht*. Tradução de Claudia Abeling. São Paulo: Boitempo, 2017.
- BRECHT, B. *Teatro dialético*. Seleção e introdução de Luiz Carlos Maciel. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1977.
- BRECHT, B. *Estudos sobre teatro*. Tradução de Fiana Pais Brandão. Textos coletados por Siegfried Unseld. Apresentação de Aderbal Freire-Filho. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.
- BUENAVENTURA, E. *La denuncia*. Cali: Fundación Festival de Teatro de Cali, 2010 [1972].
- BUENAVENTURA, E. Teatro e Cultura. Tradução de Marília Carbonari. In: *Augusto Boal (Blog)*. 13 ago. 2020. Disponível em: <<http://augustoboal.com.br/2020/08/13/teatro-e-cultura-enrique-buenaventura/>>. Acesso em: 21 set. 2020.
- CARBONARI, M. *Teatro Épico na América Latina: estudo comparativo da dramaturgia das peças Perguntas inúteis*, de Enrique Buenaventura (TEC – Colômbia), e *O nome do sujeito*, de Sérgio de Carvalho e Márcio Marciano (Cia do Latão – Brasil). Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-Graduação em Integração da América Latina (PROLAM), área de Comunicação e Cultura. São Paulo: USP, 2006.
- CARBONARI, M. *A direção teatral e o método de criação coletiva de Enrique Buenaventura no TEC (Teatro Experimental de Cali)*. Paraná: Unicenro, 2014.
- COSTA, I. C., ESTEVAM, D., VILAS BÔAS, R. (orgs.). *Agitprop: cultura e política*. São Paulo: Expressão Popular, 2015.
- DIDI-HUBERMAN, G. *Quando as imagens tomam posição: o olho da história*, I. Tradução de Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2017.
- FREIRE-FILHO, A. “Metamorfose, mortemesafo”. In: BRECHT, Bertolt. *Estudos sobre teatro*. Tradução de Fiana Pais Brandão. Textos coletados por Siegfried Unseld. Apresentação de Aderbal Freire-Filho. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005, p. 7-18.
- LEHMANN, H. T. *Teatro Pós-Dramático*. Tradução de Pedro Sussekind. São Paulo: Cosac & Naify, 2007.
- PISCATOR, E. *Teatro Político*. Tradução de Aldo Della Mina. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

- SZONDI, P. *Teoria do drama moderno: 1880-1950*. Tradução de Luiz Sérgio Rêpa. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.
- TEATRO LA CANDELARIA (Criação coletiva). *Guadalupe años sin cuenta*. Bogotá: IDARTES/Teatro La Candelaria, 2016 [1975]. Disponível em: <<http://coleccionedigitales.biblored.gov.co/items/show/806>>. Acesso em: 10 abr. 2020.
- TEATRO LA CANDELARIA (Criação coletiva). *Los diez días que estremecieron al mundo*. La Habana: Casa de las Américas, 1978 [1977]. 92 p.
- WEISS, P. Notas sobre o Teatro Documentário. *Contrapelo*, São Paulo, n. 2, p. 09-13, 2015.

## A Recepção de Shakespeare na França Após as Guerras Napoleônicas

Roxanne Covelo (UFMG)<sup>1</sup>

### Introdução: Shakespeare nos séculos XVII–XVIII

Em 1748, na “Dissertação sobre tragédias antigas e modernas”, Voltaire descreve *Hamlet* como “uma peça grosseira e bárbara” que não seria tolerada na França “nem pelos camponeses mais vulgares”. O autor enumera os vários crimes contra o decoro cometidos pelo dramaturgo inglês:

Hamlet enlouquece no segundo ato, e sua amante enlouquece no terceiro; o príncipe mata o pai de sua amante, crendo matar um rato, e a heroína se joga no rio. A cova [da heroína] é cavada no palco; coveiros lançam insultos dignos deles, segurando crânios nas mãos; o príncipe Hamlet responde à sua grosseria abominável com loucuras não menos repugnantes [...] canta-se à mesa, briga-se, mata-se. A peça parece o fruto da imaginação de um selvagem embriagado. (VOLTARE 1748, p. 25-26)<sup>2</sup>

Estas e muitas outras cenas de *Hamlet* iam diretamente contra as regras mais básicas da *bienséance* dramática. Pois, para além das famosas unidades de tempo, espaço e ação, a exigência da *bienséance* determinava quais situações e até quais palavras<sup>3</sup> eram admissíveis

1. Doutora em Letras pela Universidade Federal de Minas Gerais (2019), professora substituta de Língua e Literatura Inglesa na mesma instituição.
2. “[...] la Tragédie d’Hamlet; c’est une Pièce grossiere & barbare, qui ne seroit pas supportée par la plus vile populace de France & d’Italie. Hamlet y devient fou au second Acte, & sa maîtresse devient folle au troisiéme; le Prince tuë le pere de sa maîtresse croyant tuer un rat, & l’héroïne se jette dans la riviere. On fait sa fosse sur le théâtre; des fossoyeurs disent des quolibets dignes d’eux, en tenant dans leurs mains des têtes de morts; le Prince Hamlet répond à leurs grossieretés abominables par des folies non moins dégoûtantes [...] on chante à table, on s’y querelle, on se bat, on se tuë; on croiroit que cet ouvrage est le fruit de l’imagination d’un Sauvage yvre” (VOLTARE 1748, p. 25-26). Ortografia da edição de 1749; todas as traduções são da autora.
3. Um exemplo famoso de palavra polêmica em Shakespeare é o *handkerchief* (ou lenço) de Desdêmona em *Othello*, cuja tradução como *mouchoir* por

no palco. As obras de William Shakespeare (ou “Gilles Shakspear”, como é chamado por Voltaire) raramente respeitavam essas regras, pois eram escritas no século XVI para um público variado, enquanto as peças neoclássicas francesas dos séculos XVII e XVIII eram encenadas quase exclusivamente para a corte real. Para o gosto francês de Voltaire, altamente normativo, as obras de Shakespeare representavam uma coleção de barbaridades. Em 1765, volta a descrevê-las em uma carta nos mesmos termos, escrevendo que “[Shakespeare] era um selvagem provido de imaginação; e escreveu alguns versos até bons; mas suas peças só podem agradar os públicos de Londres ou do Canadá” (VOLTAIRE 1973, p. 436–437).<sup>4</sup> A referência ao Canadá, terra de selvagens *sans foi ni loi*, vem reforçar a ideia de anarquia e barbárie artísticas.

Contudo, Voltaire não era purista: aceitava uma grande variedade de gêneros e até, em certas circunstâncias, uma amálgama deles. Hoje, seu famoso ditado que “todos os gêneros são bons, afora o gênero tedioso” (frase que apareceu originalmente no prefácio à peça *L’Enfant prodigue*, de 1739) é habitualmente citado em relação a sua suposta flexibilidade artística (VOLTAIRE 1739, p. v).<sup>5</sup> Ainda, Voltaire expressava também — embora apenas parcialmente — sua admiração pela imaginação do, em seus próprios termos, “selvagem embriagado”. Assim, sobre *Hamlet*, depois das duras críticas vistas acima, o autor admite que:

Não obstante, entre aqueles elementos absurdos e grosseiros que ainda hoje tornam o Teatro Inglês tão absurdo e tão bárbaro, encontramos em *Hamlet*, por uma estranheza ainda maior, elementos

Alfred de Vigny em 1829 gerou um escândalo (sobre esta questão cf. PEMBLE 2005, p. 105; ROSA 2000, p. 309). Os tradutores do século XVII, na sua maioria, haviam escolhido simplesmente ignorar a palavra ou substituir o lenço por objetos mais aceitáveis (MIMOUNI 2019, p. 21).

4. Numa carta a Bernard Joseph Saurin de dezembro de 1765, Voltaire escreve: “Quant aux Anglais, je ne peux vous savoir mauvais gré de vous être un peu moqué de Gilles Shakspear; c’était un sauvage qui avait de l’imagination; il a fait même quelques vers heureux, mais ses pièces ne peuvent plaire qu’à Londres, et au Canada” (VOLTAIRE 1973, p. 436–437).
5. “Les bons Ouvrages que nous avons depuis les Corneilles, les Molières, les Racines, les Quinaults, les Lullis, les le Bruns, me paroissent tous avoir quelque chose de neuf & d’original qui les a sauvés du naufrage. Encore une fois tous les genres sont bons, hors le genre ennuyeux” (VOLTAIRE 1739, p. v).

sublimes, dignos dos maiores gênios. Nossa impressão ao ler Shakespeare é que a natureza reuniu na cabeça do autor, ao lado do que há de mais forte e de grandioso, os elementos mais baixos e repugnantes de uma grosseria sem inteligência. (VOLTAIRE 1748, p. 26)<sup>6</sup>

Contudo, para Voltaire, a grosseria dominava. Embora fosse possível achar “pérolas” na obra shakespeariana, a maior parte da obra continuava sendo, segundo a expressão do autor francês, *fumier*: estrume (BESTERMAN 1967, p. 175).<sup>7</sup> A opinião severa de Voltaire sobre Shakespeare, reduzido à figura desprezível de “Gilles”, dominou a crítica neoclassicista. Um século depois, porém, autores como Stendhal e Victor Hugo requalificam tal imagem e apropriam-se do apelido pejorativo inventado por Voltaire. “Gilles Shakespeare, que seja”, escreve Hugo em referência à famosa crítica de Voltaire. “Admiro Shakespeare e admiro Gilles” (HUGO 1864, p. 373). Ele continua: “Admiro os trocadilhos baixos de *Hamlet*, admiro a carnificina de *Macbeth*, admiro as bruxas, ‘esse espetáculo ridículo’, admiro *the buttocks of the night* [as nádegas da noite], admiro o olho destroçado de Gloucester. Eu não tenho mais fineza ou inteligência do que isso” (HUGO 1864, p. 374).<sup>8</sup>

## Shakespeare no Romantismo

O preconceito dos séculos XVII–XVIII passou por uma transformação radical no século que se seguiu, quando a França se abriu aos poucos às influências estrangeiras e quando, segundo o autor José Lambert em “Shakespeare en français”, “a comunidade intelectual

6. “Mais parmi ces absurdités grossieres qui rendent encore aujourd’hui le Théâtre Anglais si absurde & si barbare, on trouve dans Hamlet, par une bizarrerie encore plus grande, des traits sublimes, dignes des plus grands génies. Il semble que la nature se soit plu à rassembler dans la tête de Shakspear, ce qu’on peut imaginer de plus fort & de plus grand, avec ce que la grossiereté sans esprit peut avoir de plus bas et de plus détestable” (VOLTAIRE 1748, p. 26).
7. “Dans le fumier on peut trouver des perles”, escreve Voltaire em uma carta de 1776: “Achamos perlas no estrume” (BESTERMAN 1967, p. 175).
8. “Gilles Shakespeare, soit. J’admire Shakespeare et j’admire Gilles. [...] J’admire les calembours de Hamlet, j’admire les carnages de Macbeth, j’admire les sorcières, ‘ce ridicule spectacle,’ j’admire *the buttock of the night*, j’admire l’œil arraché de Gloucester. Je n’ai pas plus d’esprit que cela” (HUGO 1864, p. 373–374.)

francesa [...] reconheceu a existência de outros centros intelectuais (como a Alemanha e, depois, a Inglaterra)”. Graças a autores românticos como Madame de Staël, “[t]oda a geografia cultural e teatral é reconsiderada, e doravante é Shakespeare que ocupa seu centro, reinando não só sobre Racine como também sobre Sófocles” (LAMBERT 1993, p. 34–35).<sup>9</sup> Segundo Lambert e outros críticos e historiadores,<sup>10</sup> a “redescoberta” e a popularidade de Shakespeare no Romantismo francês se devem não somente à abertura a autores estrangeiros, mas também e sobretudo à rejeição ao Classicismo. Em “A Recepção de Shakespeare de Voltaire a Hugo”, a autora Michèle Willems afirma que o entusiasmo dos românticos em relação à obra shakespeariana é fruto de “uma nova estética dramática baseada na combinação do sublime com o grotesco. Essa mudança é vista como o efeito do choque entre o ‘bom gosto’ valorizado pelo Classicismo e o excesso shakespeariano” (WILLEMS 2000, p. 225).<sup>11</sup>

A expressão mais clara desse novo projeto estético é feita por Victor Hugo em 1827, no prefácio de *Cromwell*, no qual o autor “define as bases de um novo modelo de dramaturgia, que reivindica ao teatro a aliança do sublime com o grotesco e cujo maior exemplo é Shakespeare” (WILLEMS 2000, p. 236).<sup>12</sup> Jonathan Bate é outro autor que vê a popularidade de Shakespeare em termos de uma rejeição das regras e do purismo genérico do Classicismo. Segundo Bate, tanto na Alemanha quanto na França, “Shakespeare servia de arma contra as tendências hegemônicas da cultura francesa neoclássica” (BATE 1992,

9. “[...] la France intellectuelle reconnaîtra à la suite de Mme de Staël l’existence d’autres foyers intellectuels (l’Allemagne d’abord, l’Angleterre ensuite). [...] Toute la géographie culturelle et théâtrale a été revue, et c’est désormais Shakespeare qui en occupe le centre, trônant au dessus de Racine et même de Sophocle” (LAMBERT 1993, p. 34–35).
10. Para uma visão oitocentista da influência de Shakespeare, cf. também as obras de Albert Lacroix (*Histoire de l’influence de Shakspeare sur le théâtre français jusqu’à nos jours*, 1856) e Jean Jules Jusserand (*Shakespeare en France sous l’ancien régime*, 1898).
11. “[...] une nouvelle esthétique dramatique fondée sur le mélange du sublime et du grotesque. On envisagera cette évolution comme un effet du choc entre le bon goût prôné par les Classiques et l’excès shakespearien”.
12. “Ce n’est qu’en 1827 que Victor Hugo, dans la *Préface de Cromwell*, jette les bases d’une nouvelle esthétique du drame, qui revendique pour le théâtre l’alliance du sublime et du grotesque, et dont Shakespeare fournit les illustrations” (WILLEMS 2000, p. 236).

p. 9).<sup>13</sup> Muitos autores apontam o ano 1827, o ano de *Cromwell* — e também o ano em que uma tropa de atores goza de um sucesso fulgurante em Paris — como o momento chave dessa transição. Esses dois eventos provocam “uma profusão de produção cultural romântica. O hibridismo de gêneros próprio a Shakespeare, seu descaso em relação às unidades de tempo, espaço e ação, bem como sua dicção, inspiraram obras de Hugo e Dumas” (NEWMAN 2008, p. 196).<sup>14</sup>

Em outras palavras, a popularidade romântica de Shakespeare é atribuída a motivos puramente estéticos: ao desejo de rejeitar, de uma vez por todas, as restrições do Classicismo. Porém, existia também uma série de fatores políticos que faziam das décadas de 1810 e 1820 um momento particularmente propício à popularização de um autor inglês dentro da França. Nos anos 1700, enquanto a França ainda desfrutava de uma hegemonia cultural incontestada, os comentários de Voltaire sobre Shakespeare e o público inglês (embora ele fosse longe de ser anglofóbico, tendo se refugiado na Inglaterra durante seu exílio<sup>15</sup>) não fugiam muito da opinião majoritária no meio intelectual francês. Porém, no século seguinte, após uma série de revoluções fracassadas, e principalmente após a derrota de Napoleão, os franceses dificilmente podiam olhar para a Inglaterra com a mesma condescendência. Esse foco em fatores geopolíticos é a perspectiva adotada por Karen Newman em seu estudo de 2008, “O Shakespeare Francês”, que considera a trajetória de sucesso de Shakespeare no contexto da expansão cultural britânica que marcou as primeiras décadas do século XIX. Newman explica como, “[e]mbora os comentaristas geralmente afirmem que esse interesse foi motivado por ideais estéticas, vale a pena considerar as evidências do ponto de vista da competição e da expansão culturais” (NEWMAN 2008, p. 196–197).<sup>16</sup> A partir dos anos 1810, “após a Revolução Francesa e a derrota

13. “For both nationalities he served as a weapon against the hegemonic tendencies of French neo-classical culture” (BATE 1992, p. 9).
14. “Famously, the success of the English troupe in Paris prompted a flurry of Romantic cultural production. Shakespeare’s mongrel mix of genres, his disregard for the unities of time, place, and action, and the diction of his plays inspired dramas by Hugo and Dumas” (NEWMAN 2008, p. 196).
15. Para mais informações sobre sua opinião a respeito do dramaturgo inglês e da Inglaterra de forma geral, cf. por exemplo o trabalho de Theodore Besterman em *Voltaire on Shakespeare* (1967).
16. “Though commentators have generally claimed this interest was prompted

de Napoleão por Wellington em Waterloo, o equilíbrio do poder cultural começa a mudar”, e muda nitidamente a favor da Inglaterra e da produção artística de autores ingleses (NEWMAN 2008, p. 194).<sup>17</sup>

### Shakespeare stendhaliano

Embora o foco de Newman seja Alfred de Vigny e sua tradução de *Othello*, existe outro texto não menos importante à questão da relevância de Shakespeare para os românticos franceses. Trata-se do texto *Racine et Shakspeare* de Stendhal, que compara o autor inglês com o maior escritor de tragédias do Classicismo, Jean Racine. Publicado em forma de panfleto, de 1822 a 1823,<sup>18</sup> *Racine et Shakspeare* examina as diferenças entre os modelos clássico e romântico da dramaturgia, explicando a necessidade, para os autores românticos modernos, de se livrarem das regras de séculos passados (sua referência constante a Shakespeare como exemplo de autor “moderno” é, como veremos, um tanto anacrônico, pois Shakespeare escrevia quase um século antes de Racine; não obstante, Stendhal considera o estilo mais livre e eclético de Shakespeare como um exemplo de escritura moderna). Stendhal começa seu texto com a seguinte pergunta: “Para escrever tragédias que possam interessar o público de 1823, é melhor seguir o método de Racine ou de Shakespeare?” (STENDHAL 1822, p. 7).<sup>19</sup> Sua tese resume-se aos seguintes pontos: primeiro, que a rejeição de Shakespeare (não só por Voltaire mas também pelos conservadores de 1822–3) não passa de um patriotismo anglofóbico insensato; segundo, que as regras clássicas como as das três unidades são convenções puramente arbitrárias, e que o público moderno pode adaptar-se a novas convenções ou, como na obra de Shakespeare, a

by aesthetic ideals it is worth considering the evidence from the vantage point of cultural competition and expansion” (NEWMAN 2008, p. 196–197).

17. “But in the aftermath of the French Revolution and the defeat of Napoleon by Wellington at Waterloo, the balance of cultural power begins to change” (NEWMAN 2008, p. 194).
18. A primeira parte do texto foi publicada originalmente na revista *Paris Monthly Review*, vol. 12 (outubro de 1822), e apareceu mais tarde em formato de livro. Citamos aqui a edição em livro de 1828, publicada por Le Divan.
19. “Pour faire des tragédies qui puissent intéresser le public en 1823, faut-il suivre les errements de Racine ou ceux de Shakespeare?” (STENDHAL 1822, p. 7).

menos convenções; terceiro, que no século XIX o público e o meio intelectual francês devem abrir-se a outras culturas e outras tradições artísticas.

Em 1822, uma peça de Shakespeare havia sido vaiada pelos membros da velha-guarda (nem todos idosos) do meio intelectual francês, e Stendhal critica duramente “essa juventude mal-informada que julgou agir de maneira patriótica, e de preservar a honra nacional, ao vaiar Shakespeare por ser inglês” (STENDHAL 1822, p. 9).<sup>20</sup> O escritor critica também a maioria das revistas literárias, “que concordam sobre uma única questão: concordam em proclamar o teatro francês não só como o primeiro teatro do mundo, mas também como o único que seja razoável [...] responderemos-lhes com o seguinte fato: qual é a obra literária que mais fez sucesso na França nos últimos dez anos? Os romances de Walter Scott” (STENDHAL 1822, p. 7-8).<sup>21</sup> Apesar de ser romancista e não dramaturgo, para Stendhal, Scott é sinônimo da nova arte romântica, e seus romances históricos como *Waverly* (1815) e *Ivanhoe* (1819) representam o melhor da herança cultural inglesa (ou, melhor dito, escocesa; pois os romances de Scott inspiraram uma moda pan-europeia por tudo o que fosse escocês). Enquanto Stendhal escrevia *Racine et Shakspeare*, o apetite dos franceses para as obras de Scott já crescia, com quase dois milhões de exemplares de seus livros sendo vendidos até meados do século (PARTRIDGE 1974, p. 123). Além do mais, salienta-se que 1815, o ano de *Waverly*, o primeiro sucesso de Scott, é também o ano de Waterloo e da derrota definitiva de Napoleão. Para Stendhal, que venerava o general e trabalhou por muitos anos como funcionário do governo napoleônico, isso complicou consideravelmente sua relação com a Inglaterra.<sup>22</sup> Porém, em *Racine et Shakspeare*, logra deixar de lado seus

20. “[...] cette jeunesse égarée qui a cru faire du patriotisme et de l’honneur nationale en sifflant Shakespeare, parce qu’il fut Anglais” (STENDHAL 1822, p. 9).

21. “[...] ne se montrent d’accord que sur une seule chose, proclamer le théâtre français, non-seulement le premier théâtre du monde, mais encore le seul raisonnable. [...] Nous y répondrons par un seul fait: Quel est l’ouvrage littéraire qui a le plus réussi en France depuis dix ans? Les romans de Walter Scott” (STENDHAL 1822, p. 7-8).

22. Segundo F. W. J. em *Stendhal e a Inglaterra*, a vida do autor é marcada por fortes oscilações entre a anglofobia e a anglofilia (HEMMINGS 1987, p. 3). Porém, depois de superar a derrota do seu ídolo, Napoleão, Stendhal desenvolve um grande amor à literatura inglesa e chega a escrever para muitas

sentimentos políticos e pessoais a respeito da Inglaterra e considerar a arte de seus escritores sem o preconceito nacionalista criticado nos trechos anteriores. Para ele, simplesmente não há lugar na literatura para a política e o ufanismo; e seu ditado, hoje bem conhecido, que “a política em uma obra literária é como um tiro durante um concerto” é repetida em duas de suas obras mais conhecidas, *O Vermelho e o Negro* e *A Cartuxa de Parma*.<sup>23</sup>

Para outros, porém, a derrota dos franceses em Waterloo era uma ferida muito recente para permitir a valorização de qualquer figura inglesa. Já mencionamos o fato de uma companhia de teatro inglesa ter sido vaiada durante sua encenação de Shakespeare em Paris, que ocorreu em 1822, ano em que Stendhal decidiu escrever *Racine et Shakespeare*. Porém, poucos anos depois, quando a lembrança de Waterloo já havia se suavizado, os franceses aprenderam a gostar cada vez mais do bardo inglês. O crítico Albert Halsall, em seu estudo de 1998 sobre o teatro romântico, fornece um resumo desse importante evento, bem como da influência duradoura que teve sobre Stendhal, Hugo e outros escritores franceses:

Na história do drama romântico, nada mostra de maneira mais clara a vantagem de se chegar no lugar certo, na hora certa, do que a segunda das três visitas a Paris feitas por companhias de teatro inglesas entre 1822 e 1832. Em 1822, logo após Waterloo, e demasiado cedo para o gosto da maioria dos parisienses, os atores foram vaiados até terem que sair do palco, com gritos de “Abaixo Shakespeare; ele é um ajudante de campo de Wellington!” Porém, a segunda companhia inglesa (que, nota-se, contava entre seus membros atores talentosos como Kemble, Kean, Macready e Harriet Smithson) fez um sucesso triunfal em Paris em 1827-8, e teve uma influência artística sobre escritores românticos que, como eles mesmos admitem em suas memórias e textos teóricos, seria difícil de sobrestimar. A esposa de Hugo, por exemplo, relata o efeito que as atuações dos atores ingleses tiveram sobre seu

revistas literárias britânicas, como a *New Monthly Magazine*, a *London Magazine*, e a anglófona *Paris Monthly Review*, pela qual o texto “*Racine et Shakespeare*”, na sua forma original de panfleto, foi escrita.

23. A citação completa em *A Cartuxa de Parma* é: “A política em uma obra literária é como um tiro de pistola em um concerto: algo grosseiro mas impossível de ignorar”. “La politique dans une œuvre littéraire, c’est un coup de pistolet au milieu d’un concert, quelque chose de grossier et auquel pourtant il n’est pas possible de refuser son attention” (STENDHAL 1887, p. 366).

marido em 1828: “[Ele] assistiu às brilhantes apresentações de estreia da senhorita Smithson e, pela primeira vez, viu Shakespeare encenado. Naquele momento, ele estava escrevendo o Prefácio para *Cromwell* e estava inspirado [...]”. (HALSALL 1998, p. 27)<sup>24</sup>

Em outras palavras, se 1822 foi cedo demais, já 1827 foi o momento perfeito para a entrada de Shakespeare no cenário artístico francês. Podemos dizer, portanto, que a publicação de *Racine et Shakespeare* em 1822 foi presciente. Anos antes de Hugo (e também antes de Vigny, Berlioz, e outros românticos franceses), Stendhal enxergava o valor da obra shakespeariana; e, mais especificamente (pois Schlegel e outros já haviam “redescoberto” Shakespeare como figura inspiradora do Romantismo), Stendhal entendia como a conjuntura política, econômica e artística da Europa estava prestes a mudar. Apesar do sentimento de superioridade dos franceses, e apesar dos gritos de “Abaixo Shakespeare!” dos espectadores mais ufanistas, o sucesso de Scott já indicava a chegada iminente de Shakespeare no espaço cultural francês.

Em *Racine et Shakespeare*, sobre a questão do ufanismo cultural, Stendhal afirma que “essa superioridade inegável que os franceses em geral, e os parisienses em particular, sentem ter sobre os demais povos do mundo” os conduzem a uma espécie de cegueira artística (STENDHAL 1822, p. 13).<sup>25</sup> São “déspotas estragados por dois séculos de bajulação”, acostumados desde o tempo de Voltaire a serem considerados o centro absoluto da Europa. Na realidade,

24. “In the history of the Romantic drama, nothing shows more clearly the virtue of arriving in the right place at the right time than the second of the three visits to Paris made by English companies between 1822 and 1832. In 1822, which was too soon after Waterloo for the liking of most Parisians, the actors were booed off the stage with cries of ‘Down with Shakespeare; he’s an aide-de-camp of Wellington’. The second English troupe, including among its members such accomplished actors as Kemble, Kean, Macready, and Harriet Smithson, would triumph in Paris in 1827–8, however, leaving behind an influence on Romantic dramatists that, as they admit in their memoirs or theoretical texts, is hard to exaggerate. Mme Hugo, for instance, recounts as follows the effect the performances by the English actors had in 1828 on her husband: ‘Victor Hugo attended Miss Smithson’s brilliant debut-performances and, for the first time, saw Shakespeare acted. At that moment, he was writing the Preface to *Cromwell* and he was inspired [...]’ (HALSALL 1998, p. 27).
25. “Cette INCONTESTABLE supériorité que le Français en général, et en particulier l’habitant de Paris, a sur les peuples du monde” (STENDHAL 1822, p. 13).

contudo, foi apenas “por acaso” (ou seja, por circunstâncias geopolíticas transitórias) que se encontraram na posição de “legisladores das reputações literárias na Europa” (STENDHAL 1822, p. 13).<sup>26</sup> A dramaturgia francesa neoclássica não era superior às obras da Inglaterra ou da Alemanha, explica Stendhal, mas gozava de uma conjuntura econômica, política e cultural que lhe favorecia. Em suma, se refere a o que chamaríamos hoje de *soft power*, ou “poder suave”, segundo a expressão do sociólogo Joseph Nye, que vê na cultura francesa a partir do século dezessete uma extensão do poder político do país, e uma de suas ferramentas de expansão mais discretas e mais úteis (NYE 2004, p. 100).<sup>27</sup>

A fim de ilustrar seu argumento, Stendhal escolhe um exemplo específico de convenção neoclássica: o respeito às unidades. Como explica o autor, essas unidades — como a regra que toda peça deve limitar-se a uma duração diegética de 24 horas — são inteiramente arbitrárias. Por que 24 horas e não 48 horas, ou mais? Na Inglaterra, se o limite for maior, ou se não houver limite nenhum, mas o público estiver acostumado a essa convenção local, então todos entenderão. No final das contas, explica Stendhal, o entendimento de uma obra de arte exige sempre um ato de imaginação, bem como um pacto entre autor e espectador:

Afirmo que, mesmo em Paris, mesmo no *théâtre français* da rua Richelieu, a imaginação se presta sem esforço às convenções do poeta, e o espectador não dá atenção aos intervalos de tempo encenados por ele [...] Acontece o mesmo fenômeno na cabeça do parisiense que aplaude Ifigênia em Áulis que na do escocês que admira a história de seus reis Macbeth e Duncan. A única

26. “[...] des despotes gâtés par deux siècles de flatterie. Le hasard a voulu que ce soit vous, Parisiens, qui soyez chargés de faire les réputations littéraires en Europe” (STENDHAL 1822, p. 13). Stendhal se refere aqui ao século XVII até o fim do Iluminismo, auge da hegemonia cultural francesa na Europa.
27. Nye escreve em *Soft Power (Poder Suave)* que: “Nos séculos XVII e XVIII, a França promoveu sua cultura em toda a Europa. O francês não só se tornou a língua da diplomacia, mas também foi usado em alguns tribunais estrangeiros, como os da Prússia e da Rússia” (“In the seventeenth and eighteenth centuries, France promoted its culture throughout Europe. French not only became the language of diplomacy but was even used at some foreign courts, such as those of Prussia and Russia”) (NYE 2004, p. 100).

diferença é que o parisiense, filho de uma boa família, se acostumou a rir do outro. (STENDHAL 1822, p. 16)<sup>28</sup>

Em outras palavras, trata-se aqui de uma questão de *hábitos* e de relativismo cultural — e não, como pensavam grande parte de seus compatriotas, de uma questão da superioridade de uma convenção sobre outra. O cumprimento estrito da unidade do tempo, “um hábito francês profundamente enraizado”, não é inerentemente melhor que o hábito inglês de maior flexibilidade (STENDHAL 1822, p. 10).<sup>29</sup> Para Stendhal, é “pura vaidade” afirmar o contrário; ou seja, afirmar que as diferenças culturais sejam diferenças de qualidade, ou que os hábitos arbitrários tenham “base na natureza” (STENDHAL 1822, p. 25-26).<sup>30</sup>

Eis a principal diferença entre Stendhal e outros teóricos românticos que escreveram sobre a influência de Shakespeare: a capacidade de Stendhal de ir além do estético e de considerar a arte como prática cultural. Cinco anos antes do “Prefácio a *Cromwell*” e oito anos antes de *Hernani*, Stendhal já previa o impacto que Shakespeare teria sobre a arte romântica francesa. Porém, diferentemente de teóricos como Hugo, autor das obras supracitadas, Stendhal enxerga a trajetória de sucesso de Shakespeare como o resultado, não apenas de seu talento, mas também de um momento histórico favorável à cultura inglesa. Depois de “Prefácio a *Cromwell*” e *Hernani*, Hugo publicou também a obra *William Shakespeare* em 1864, na qual ele se debruça sobre o gênio do dramaturgo inglês, classificado por Hugo de “gênio individual” (HUGO 1864, p. 286).<sup>31</sup> Para Hugo, que considera o artis-

28. “Il est clair que même à Paris, même au théâtre français de la rue Richelieu, l’imagination se prête avec facilité aux suppositions du poète, le spectateur ne fait naturellement nulle attention aux intervalles de temps dont le poète a besoin [...] Il arrive précisément la même chose dans la tête du Parisien qui applaudit Iphigénie en Aulide, et dans celle de l’Écossais qui admire l’histoire de ses anciens rois, Macbeth et Duncan. La seule différence, c’est que le Parisien, enfant de bonne maison, a pris l’habitude de se moquer de l’autre” (STENDHAL 1822, p. 16).

29. “Je dis que l’observation des deux unités de lieu et de temps est une habitude française, *habitude profondément enracinée*” (STENDHAL 1822, p. 10).

30. “[...] nous mettons de la *vanité* à soutenir que ces mauvaises habitudes sont fondées dans la nature” (STENDHAL 1822, p. 25-26).

31. Outra característica que, segundo Hugo, define o gênio particular de Shakespeare é justamente a mistura de gêneros tão criticada por Voltaire. Para

ta justamente como figura *individual*, a popularidade romântica de Shakespeare é o resultado natural e inevitável de seu talento; enquanto Stendhal, por sua vez, nos convida a ver o autor não apenas como indivíduo, mas como um membro da comunidade e do mercado artísticos, integrado nas malhas de um contexto político-social maior.

Hugo, o dramaturgo inglês foca apenas no objetivo final, ou seja, no efeito emotivo da obra sobre o espectador. Portanto, o fim justifica os meios (“la fin justifie les moyens”) (HUGO 1864, p. 259). Hugo continua: “Aqui a prosa e lá os versos; todas as formas, que não passam de vasos ou receptáculos da ideia, servem ao poeta” (“Ici la prose, là les vers; toutes les formes, n’étant que des vases quelconques pour l’idée, lui conviennent”) (HUGO 1864, p. 286). Para mais informações sobre a interpretação de Hugo do ecletismo shakespeariano, cf. Albert Halsall em *Victor Hugo and the Romantic Drama* (1998, p. 67) e Siddartha Bose em *Back and Forth: The Grotesque in the Play of Romantic Irony* (2015, p. 95).

## Referências

- BATE, Jonathan. *The Romantics on Shakespeare*. Nova York: Penguin, 1992.
- BESTERMAN, Theodore. *Voltaire on Shakespeare*. Genebra: Droz, 1967.
- BOSE, Siddhartha. *Back and Forth: The Grotesque in the Play of Romantic Irony*. Cambridge: Cambridge Scholars Publishing, 2015.
- CROUZET, Michel. Stendhal shakespearien. In: MCWATTERS, K. G. & THOMPSON, C. W. (Org.). *Stendhal et l'Angleterre*. Liverpool: Liverpool University Press, 1987, pp. 29–84.
- HALSALL, Albert W. *Victor Hugo and the Romantic Drama*. Toronto: University of Toronto Press, 1998.
- HEMMINGS, F. W. J. Stendhal: anglophile ou anglophobe? In: MCWATTERS, K. G. & THOMPSON, C. W. (Org.). *Stendhal et l'Angleterre*. Liverpool: Liverpool University Press, 1987, pp. 1–12.
- HUGO, Victor. *Cromwell, drame*. Paris: Ambroise Dupont, 1828 [1827].
- HUGO, Victor. *Hernani, ou l'honneur castillan*. Paris: Barba, 1830.
- HUGO, Victor. *William Shakespeare*. Paris: A. Lacroix, Verboeckhoven et compagnie éditeurs, 1864.
- JASENAS, Eliane F. La Cohérence d'un texte: 'William Shakespeare' de Victor Hugo. *Nineteenth-Century French Studies*, n° 20, pp. 85–96, 1991.
- JUSSERAND, Jean Jules. *Shakespeare en France sous l'ancien régime*. Paris: A. Colin et CCOMPAGNIE, 1898.
- LACROIX, Albert. *Histoire de l'influence de Shakspeare sur le théâtre français jusqu'à nos jours*. Bruxelles: Imprimeur Th. Lenigne, 1856.
- LAMBERT, José. Shakespeare en français au tournant du XVIIIème siècle: un dossier européen. In: DELABATISTA, Dirk & D'HULST, Lieven (Org.). *European Shakespeares: translating Shakespeare in the Romantic Age*. Philadelphia: John Benjamins Publishing Co., 1993, pp. 25–44.
- MIMOUNI, Isabelle. Mais où est donc passé le mouchoir de Desdémone? *L'Année balzacienne*, n° 20, pp. 221–249, 2019.
- MUIR, Kenneth. Stendhal, Racine and Shakespeare. In: MCWATTERS, K. G. & THOMPSON, C. W. (Org.). *Stendhal et l'Angleterre*. Liverpool: Liverpool University Press, 1987, pp. 13–28.
- NEWMAN, Karen. French Shakespeare: Dryden, Vigny, and British Cultural Expansion. *Cahiers Charles V*, n° 45, p. 185–210, 2008.

- NYE, Joseph. *Soft Power: The Means To Success In World Politics*. Nova Iorque: Public Affairs, 2004.
- PARTRIDGE, Eric. *The French Romantics' Knowledge of English Literature (1820–1848)*. Genebra: Slatkine, 1974.
- PAVEL, Thomas G. Racine and Stendhal. *Yale French Studies*, n° 76 (special issue Racine), pp. 265–283, 1989.
- PEMBLE, John. *Shakespeare Goes to Paris: how the bard conquered France*. Londres: Hambledon & London, 2005.
- RACINE, Jean. *Iphigénie*. Paris: Claude Barbin, 1674.
- ROSA, Guy. Hugo et l'alexandrin de théâtre aux années 30: une question secondaire. *Cahiers de l'association internationale des études françaises*, n° 52, pp. 307–328, 2000.
- STENDHAL. Racine et Shakspeare [sic]. *Paris Monthly Review of British and Continental Literature*, n° 5 (Outubro 1822), n.p.
- STENDHAL. *Racine et Shakspeare* [sic]. Paris: Le Divan, 1828.
- STENDHAL. *Le Rouge et le Noir*. Paris: Levasseur, 1830.
- STENDHAL. *La Chartreuse de Parme*. Paris: Ambroise Dupont, 1839.
- STENDHAL. *Œuvres complètes de Stendhal (Henry Beyle)*. Paris: Calmann-Lévy éditeurs [Michel Lévy frères], 1887.
- VOLTAIRE. Préface de l'éditeur. In: VOLTAIRE. *L'Enfant prodigue, comédie de Mr. de Voltaire en dissyllabes*. Amsterdam: Jacques Desbordes, 1739.
- VOLTAIRE. Dissertation sur les tragédies anciennes et modernes. In: VOLTAIRE. *La tragédie de Sémiramis, et quelques autres pièces* [sic.] *de littérature du même auteur qui n'ont point encore paru*. Paris: P.G. Le Mercier, 1749 [1748], pp. 3–30.
- VOLTAIRE. Lettre à Bernard Joseph Saurin, 4 déc. 1765. D13025. *Complete Works of Voltaire*, Ed. Theodore Besterman. Banbury, Oxfordshire: Cheney & Sons, 1973, v. 113, p. 436–437.
- WILLEMS, Michèle. L'Excès face au bon goût: la réception de Gilles-Shakespeare de Voltaire à Hugo. *Actes des congrès de la Société française de Shakespeare*, v. 25, p. 225–238, 2000.

## **Os gêneros teatrais de grande adesão popular nos oitocentos brasileiro: análise de *O Remorso Vivo – drama fantástico de grande espetáculo* (1867), de Furtado Coelho e Joaquim Serra**

Maria Clara Gonçalves (UNESP/Assis)<sup>1</sup>

### **Considerações iniciais**

Os estudos sobre historiografia teatral, em sua maioria, enfatizam determinados gêneros e/ou autores que possuem uma legitimidade ante a crítica. Pensando que cada momento histórico possui critérios estéticos que estão alinhados a uma determinada visão de mundo, as peças de teatro que foram forjadas a partir de atributos que dialogaram com preceitos artísticos defendidos pelos pensadores da época de sua criação, figuram com mais facilidade no rol das produções artísticas que foram perpetuadas nos livros de história do teatro. Em uma escala menor, alguns outros autores e textos de teatro que tiveram um reconhecimento maior do público do que da crítica, adentraram as páginas desses estudos e foram “imortalizados” na memória cultural de nosso país.

Tal observação possui relevância quando voltamos a atenção às práticas teatrais do Brasil da segunda metade do século XIX, visto que esse momento foi dominado por discursos críticos que salientavam o caráter moral das peças de teatros. Estas, por sua vez, deveriam estar ligadas a um gênero que fosse condizente à transmissão desses ensinamentos. Por fim, os dramaturgos que seguiram tais procedimentos foram aceitos pelos letrados mais influentes. O que estivesse fora desse caminho, estaria limitado aos periódicos ou outros documentos da época, não vigorando entre as principais críticas que obtiveram um espaço maior na posteridade.

A segunda metade do século XIX é marcada por um expressivo aumento de prédios teatrais e por uma gama variada de espetáculos encenados. Especificamente, entre os anos de 1850 e 1860, na cidade

1. Graduada em Letras (UNES/Assis), Mestre em Literatura e Vida Social (UNESP/Assis), Doutora em Teoria e História Literária (UNICAMP). Atualmente é pós-doutoranda (PNPD/CAPES) do Programa de Pós-Graduação em Letras (UNESP/Assis).

do Rio de Janeiro o número de teatros brasileiros passou de três para oito (SOUZA, 2010, p.14). Destaca-se a criação de dois importantes teatros que ajudaram a ampliar ainda mais a cena artística da época: o Ginásio Dramático (1855) e o Alcazar Lírico (1859). O primeiro contribuiu para a chamada “modernização” dos palcos do país, com seu grande repertório de peças oriundas da escola realista francesa, que inovavam a cena ao primar pela atuação menos estilizada e contida por parte dos atores. Já o segundo, pautava-se em um repertório baseado em gêneros do teatro musicado francês, como as operetas e canções. Esses dois espaços sintetizam as forças polarizadoras culturais da corte: de um lado, o teatro ligado aos valores morais e estéticos importantes para a edificação dos costumes; do outro, os gêneros de grande adesão popular, cujo enfoque, em sua maioria, alinhavam-se mais ao entretenimento do que à moralização.

Os críticos e escritores analisavam as produções dramáticas oitocentista produzidas nesse momento sob o viés da propagação de ensinamentos civilizatórios, além disso tais produções deveriam primar por um determinado modo de apresentar a ação, em que prevalecesse a concepção do realismo cênico e as noções de *bienséance*<sup>2</sup>. A comédia realista reunia as características defendidas pelos pensadores de teatro da época, já que o gênero se preocupava “em primeiro lugar com a pintura dos costumes, evitando na medida do possível as situações violentas, as tensões agudas, o sentimentalismo e o colorido forte que se encontram no drama” (FARIA, 1993, p. 25).

2. Baseado nas ideias do aristotelismo à francesa do século XVII que pretendiam promover o efeito da verossimilhança, ou seja, caracterizar o espetáculo de maneira a criar uma ilusão de realidade para o público. Tal intento estava ligado ao uso obrigatório que os dramaturgos deveriam fazer das regras relacionadas ao conceito de *bienséance* (conveniência). O manejo desses preceitos da “conveniência” dentro dos espetáculos teatrais residiria em viabilizar um ajuste harmônico entre o tema da peça e os meios de expressão, por exemplo, as personagens deveriam ser caracterizadas de acordo com sua classe social, gênero etc. Além de um equilíbrio entre a obra e os espectadores, fundamentado na exclusão de cenas que mostrassem assassinatos, sangue, suicídios, agressões, etc., qualquer ação que chocasse o público. (ROUBINE, Jean-Jacques. *Introdução às grandes teorias do teatro*. Rio de Janeiro: Zahar, 2003.) Os dramaturgos franceses do gênero realista e, conseqüentemente, os dramaturgos brasileiros, fundamentaram os preceitos de tal gênero baseado no conceito de *bienséance* dos aristotélicos à francesa, com a finalidade de apresentar uma ação pautada na verossimilhança.

As montagens cênicas ligadas à escola moderna estavam em consonância aos postulados defendidos por letrados como José de Alencar, Machado de Assis e Quintino Bocaiúva, que concebiam o teatro como uma arte cuja função era ensinar preceitos morais, demonstrando e condenando nos palcos situações sociais que fossem contrárias ao ideal de uma sociedade civilizada. O desenvolvimento dos elementos que configuravam o núcleo da ação deveria reproduzir cenas próximas à realidade social, a fim de exibir no palco as situações possíveis fora dele. Já os espetáculos de outros gêneros, por não estarem comprometidos com a verossimilhança, passaram a ser considerados inferiores. Sua preocupação maior com efeitos da cena induzia-os a cometer os chamados “exageros”, quando comparados às encenações realistas.

Os estudiosos Jacó Guinsburg e Rosângela Patriota, em *Teatro Brasileiro: ideias de uma história*, mais especificamente no capítulo “A experiência teatral – um capítulo da história da literatura brasileira do século XIX”, definem que “as premissas estéticas e culturais que impulsionaram as criações artísticas” (GUINSBURG; PATRIOTA, 2012, p. 23) foram avaliadas a partir de critérios que obedeciam a valores e ideologias preponderantes em cada época; essas tendências teatrais se transformaram em referências para a análise de gêneros dramáticos oitocentistas. Tal leitura crítica da produção dramática brasileira constrói “forças polarizadoras” (GUINSBURG; PATRIOTA, 2012, p. 23) que isolam as dramaturgias que não se encaixam nos modelos pré-estabelecidos pela crítica vigente. A literatura dramática deveria voltar-se para temas nacionais que norteariam as unidades de construção do país, em termos ideológicos e culturais.

Para que se possa compreender como o viés ideológico adentrou fortemente na concepção cênica do país, cita-se a criação e atuação do Conservatório Dramático Brasileiro (fundado em 1843 e extinto definitivamente em 1897) estabelecido no Rio de Janeiro, cuja função, num primeiro momento, dividia-se entre promover os estudos dramáticos, aprimorar a cena teatral e emitir pareceres de textos teatrais. Ao longo do tempo, o Conservatório tornou-se definitivamente um órgão oficial de censura teatral, trabalhando conjuntamente com a polícia. A instituição restringiu ou modificou diversas peças que os censores consideraram defeituosas do ponto de vista literário ou que infringiam valores morais ligados ao cristianismo e às autoridades instituídas. Diversas manifestações dramáticas que não se

enquadravam no modelo defendido pelo Conservatório e pelos letrados (muitos destes censores do Conservatório), quando encenadas, eram desmerecidas por meio de críticas publicadas nos periódicos.

Nesse ambiente tão complexo, a dramaturgia oitocentista que alcançou mais visibilidade no século XX, de certa maneira, foi a consagrada por aqueles críticos “oficiais”, resultando numa leitura eventualmente “miope” da produção dramática que não se adequava aos imperativos do tempo. Um caso conhecido de incompreensão crítica é o do dramaturgo José Joaquim de Campos Leão, Qorpo-Santo (1829-1883), que produziu uma obra dramática composta por diversos gêneros teatrais de grande adesão popular no século XIX; a despeito disso, quando sua dramaturgia foi redescoberta, em 1966, logo passou a ser associada a procedimentos estéticos do século XX. Essa filiação deu-se mais por um desconhecimento da variada cena teatral dos oitocentos, do que a uma falta de interlocução entre o singular dramaturgo e sua época. Contudo, após observar seu contexto cultural e outros textos teatrais coetâneos pouco discutidos pela crítica, entende-se que Qorpo-Santo era um escritor que utilizou referências literárias de seu tempo para compor suas peças (GONÇALVES, 2017).

Constata-se, assim, que textos distantes dos modelos mais aceitáveis pela crítica, têm um espaço reduzido na ampla discussão sobre a dramaturgia brasileira. Esse tipo de juízo carrega, como já exposto, a questão ideológica defendida pela crítica no momento de concepção dessas peças teatrais, mas não é apenas esse critério que as hierarquiza. O juízo de “valor” estético também é um ponto fundamental para que determinados gêneros teatrais tenham mais relevância junto à crítica do que outros. As questões que atribuem essa ideia valorativa às obras de arte, em geral, sempre incorrem em pontos que estão ligados a determinadas características que diferenciam o que é considerado bom ao que é considerado ruim. Geralmente, no entanto, tais critérios estão alinhados a uma leitura classista da arte, como exemplo “[...] a literatura servirá para enaltecer um certo tipo de escrita, peculiar às elites educadas e, como resultado, serão desprezadas outras formas, bem mais populares, de cultura” (REIS, 1992, p. 72-73).

Isso não exclui o fato de que determinados artistas, de fato, manejam bem as estruturas técnicas que compõem a base da linguagem estética a qual se filiam. Assim, um dramaturgo deve dominar os elementos básicos do texto teatral, criando uma cena que englobe os vários elementos que devem ser pensados no momento da encenação.

Ocorre, porém, que o critério imposto para valorizar a obra teatral não se liga somente a esse manuseio das regras fundamentais de uma peça e, sim, a uma hierarquia pautada em gêneros. Já estes, por sua vez, estão associados aos recursos estéticos que mais agradam determinadas parcelas da população. Dramaturgias ligadas a formas mais populares são lidas pela crítica como objetos literários de menor valor estético. O público que consome esse teatro também é objeto de distinção; classes mais populares costumam apreciar determinados gêneros, enquanto um público mais intelectualizado prioriza outros (BOURDIEU, 2010, p. 133). Esse valor simbólico instituído pela camada social que consome determinadas peças teatrais também assegura o juízo crítico dado pelos estudiosos de teatro. Apesar da avaliação de Bourdieu incidir sobre as relações com a arte nutridas pela sociedade francesa do final do século XIX, ela se mostra pertinente para se considerar o contexto brasileiro, já que a apreciação crítica de nossa dramaturgia, durante muitos anos, pautou-se em critérios bem próximos aos discutidos pelo sociólogo francês.

Se o juízo dos críticos está ligado às ideias estéticas que são valorizadas no momento em que suas análises foram feitas, então “o valor é uma atribuição historicamente construída. Frases como ‘esta obra tem densidade’ não são objetivas, e evocam primariamente os interesses dos sujeitos que as enunciam” (GUINZBURG, 2008, p. 103). Tal reflexão ajuda a repensar como a crítica elege certas dramaturgias em detrimento de determinadas obras, modalidades e gêneros teatrais. No Brasil, a questão de uma dramaturgia dita nacional e de práticas que trouxessem a modernização da cena teatral foram pontos que, por serem repetidos em demasia, ajudaram a configurar uma ideologia dominante. Essas constatações nos levam a perguntar: as dramaturgias que não vigoraram à posteridade são totalmente descartáveis ou foram lidas sob um prisma muito específico?

### **O Remorso Vivo**

Para ilustrar essa discussão, será analisada o “drama fantástico de grande espetáculo” *O Remorso Vivo*, uma das peças teatrais mais afamadas e encenadas do século XIX, que foi composta por letrados bem quistos da cena cultural da época e caiu em um esquecimento quase que completo. O drama foi encenado pela primeira em 21 de

fevereiro de 1867<sup>3</sup>, no Teatro Ginásio do Rio de Janeiro, escrito por Furtado Coelho (1831-1900) e Joaquim Serra, com música de Arthur Napoleão. *O Remorso Vivo* é um caso curioso e emblemático, já que a peça perdurou por mais de sessenta anos nos teatros do Rio de Janeiro, fez parte do imaginário daquele público<sup>4</sup> e hoje está quase esquecida nos livros que versam sobre o teatro brasileiro. Contudo, antes de compreender melhor tal produção dramática, é necessário apresentar os três nomes importantes à sua concepção: Arthur Napoleão, Furtado Coelho e Joaquim Serra.

Arthur Napoleão dos Santos (1843-1925), responsável pela trilha-sonora da peça, nasceu no Porto (Portugal), mas passou grande parte de sua vida em terras brasileiras. Pianista, compositor e editor, Napoleão foi um renomado músico que iniciou sua carreira ainda criança na Europa, participando de várias turnês nas cidades de Paris e Londres. (CAZARRÉ, 2006). Aliás, quando chegou à corte, Napoleão entrou “em relações com a célebre companhia do Alcazar” (*Revista da Semana*. Rio de Janeiro, 30 de mai. de 1925, p. 16). Sem dúvidas, a parte musical da peça foi fundamental para seu êxito, pois as composições executadas por uma grandiosa orquestra estavam alinhadas a cada cena e davam o tom dramático que tanto emocionava a plateia<sup>5</sup>.

Já os dois letrados que escreveram o drama, apesar de serem homens influentes e reconhecidos na segunda metade do século XIX brasileiro, são poucos conhecidos nos dias atuais. Como Joaquim Maria Serra Sobrinho (1838-1888) que

Foi um importante jornalista e político, seguindo, ao que parece, as pegadas do pai, Leonel Joaquim Serra, que também militara na política e no jornalismo maranhense, redigindo periódicos como *O Cometa* (1835) e a *Crônica dos Cronistas* (1838). Formado em humanidades, o filho foi ainda professor de gramática e literatura

3. *Correio Mercantil*. Rio de Janeiro, p. 04, 21 de fevereiro de 1867.
4. O espetáculo *O Remorso Vivo* é anunciado até o ano de 1944 – *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 13 de jul. de 1944, p. 16. Interessante notar que, em determinados anúncios do espetáculo, destaca-se que ele faz figura no imaginário teatral, como consta na breve notícia sobre a futura encenação que será realizada pela Companhia de Eduardo do “velho e sempre aplaudido drama *O Remorso Vivo*” (*O Imparcial*. Rio de Janeiro, 10 de jan. de 1920, p. 05).
5. Nos primeiros anúncios do espetáculo, os números musicais eram destacados e organizados em ordem de entrada na peça – *Correio da Mercantil*. Rio de Janeiro, p. 04, 12 de jan. de 1867.

no Liceu Maranhense, escritor, teatrólogo e poeta. Isso sem esquecer sua incursão pela política, como secretário de governo da Paraíba (1864-7) e deputado geral por sua província natal (1878-81). (CAMILO, 2013, p. 385)

Dez anos antes de escrever o *Remorso Vivo*, Joaquim Serra em tom irônico, no prefácio que antecede sua ópera-cômica *Quem tem boca vai a Roma*, pontua que o gênero *zarzuela* era o que melhor serviria ao nosso teatro. Aliás, a peça, por conta de suas críticas à Igreja, foi censurada pelo Conservatório Dramático. O escritor também foi uma figura de grande prestígio na cena cultural do Rio de Janeiro. Abolicionista atuante, escreveu muitos textos sobre essa causa e manteve uma relação muito próxima com Machado de Assis.

O escritor e ator Furtado Coelho foi uma das figuras mais atuantes da cena teatral brasileira oitocentista. Iniciou sua carreira em 1856 como ensaiador do mesmo teatro em que estreou *O Remorso Vivo*. Chegando ao Brasil, Furtado Coelho publicou um texto no *Correio Mercantil* no dia 28 de março de 1856, elogiando entusiasticamente a peça *Le Demi-Monde*, de Dumas Filho (traduzida como *O mundo equívoco*, por A. E. Zaluar), encenada pelo Ginásio Dramático. Ao saber da montagem feita pelo grupo carioca, o artista português, que havia assistido mais de vinte vezes à peça no Teatro de D. Maria II, em Lisboa, constata que a cena teatral brasileira estava em consonância com a produção dramática europeia. Em sua crítica, ele defende o repertório do Ginásio Dramático e aconselha que eles evitem as “peças más”.

Não considero eu hoje peças más apenas as que não passaram de um enrodilhado de insensas parvoíces, de um caos de desconso-lados disparates. Peças más são todas as que a escola moderna condena e reprová: em vez de interesse causam abrimto de boca; em vez de darem impulso à arte, aos artistas, e bom gosto, atrasam e viciam isso tudo. Peças más para uma companhia nascente são: o melodrama com seus desconchavados desatinos e descomunais peripécias; são o próprio drama quando ele demanda muita força de execução, que cansa, extenua o ator que principia, e que, em vez de o conduzir à robustez próprio do artista consumado, mata-o, vicia-o à nascença e faz abortar o que seria susceptível de um grande e perfeito desenvolvimento. Peças más para uma companhia como a do Ginásio são também as peças falsas, inverossímeis, as mágicas, as peças de grande espetáculo. (COELHO, 1856, p. 02)

Segundo Furtado, nas ditas “peças más” havia uma falta de verossimilhança, aspecto em que residia uma das principais censuras feitas às peças que possuem características “inadequadas” e, por isso, adjetivadas como más. Ao enumerar os elementos que atrapalham o realismo cênico, tais como os exageros do melodrama, com suas sequências recheadas de peripécias e/ou situações que são dificilmente encontradas na vida real, Furtado Coelho coloca-se não apenas contra os espetáculos de puro entretenimento, que estavam mais comprometidos com os efeitos cênicos, como se opõe a todo conjunto de gêneros teatrais que não se preocupavam com a reprodução da realidade.

O posicionamento de Furtado o fez ser convidado para o cargo de ensaiador do Ginásio Dramático do Rio de Janeiro. No ano seguinte, em 1857, ele fez parte do elenco de atores do Ginásio Dramático do Rio Grande do Sul. Retornando ao Rio de Janeiro, após sua estada no sul do Brasil, Furtado tornou-se o símbolo da boa interpretação e passou a ser muito admirado por Machado de Assis, que sempre o elogiava em suas críticas de teatro. Contudo, essa posição mudaria com o passar dos anos e Furtado como empresário abriu concessões, passando a apresentar espetáculos com as características que ele tanto criticou. Como ocorreu com *O Remorso Vivo*, um drama de nuances fantásticas que mistura o universo dos mortos e dos vivos, além de personagens reais e sobrenaturais. Ou seja, elementos bem distantes do padrão da verossimilhança tão cultuado pela escola realista e defendido com veemência por Furtado no início de sua carreira. Ambientado numa cidade da Prússia, entre os anos de 1850 e 1865, o espetáculo é recheado de efeitos cênicos grandiosos, reviravoltas melodramáticas e música ostentosa de grande efeito realizada por uma Orquestra. Com uma extensão longa, o drama é composto por Prólogo, 5 atos, 8 quadros e diversas cenas.

Adentrando a história, o enredo gira em torno de Oscar Werner (na primeira encenação interpretado por Furtado Colho), um homem egoísta e interesseiro que sofre por conta de suas más escolhas em relação a sua família. Logo no Prólogo, Maria Werner, uma moça pobre que sofre muito por não ter dinheiro para alimentar sua bebê, recebe uma carta endereçada ao seu esposo Oscar. Logo em seguida, o homem entra em cena e se mostra um pai e marido negligente e mau caráter. Ao ler a carta, o jovem é informado que acaba de receber uma imensa fortuna de seu tio. Porém, por ser uma pessoa de

índole duvidosa, o tio em seu testamento diz que ele apenas receberá o valor integral da herança depois de quinze anos. Até essa data, terá um bom dinheiro para se sustentar e deverá viajar pelo mundo para que possa compreender a vida e assim se tornar uma pessoa melhor. Oscar decide abandonar a mulher e a filha na miséria, o que deixa Maria com muita raiva. Sem ter para onde ir, ela decide enfrentar uma longa distância e caminhar até a casa de um padre chamado Cura de Freitag. Chegando ao local, a mulher deixa a bebê com o homem e morre. Ao morrer, adentra um espaço onde há diversos anjos e é informada que, por sua bondade, viraria um deles. Apesar do caráter bondoso de Maria, ela pede aos anjos que Oscar sofra as consequências de sua maldade e que só possa ter paz quando finalmente reencontrar sua filha e compreender seus erros.

**Maria** – Vingança!...O homem, que me perdeu, abandonou comigo uma filha inocente!... Implorei forças a Deus para caminhar quase de rastos duas léguas, e fui expirar nos braços do bom Cura de Rolandseck a quem entreguei a triste enjeitada!... Esse homem que me transviou, é um mau homem! Com o sangue frio de um malvado imolou duas vítimas de um só golpe! Quero que ele, no caminho da vida, sofra todas as torturas horríveis do remorso, cada vez que tentar subir os degraus das ambições que o dominam!...

**1º Espírito** – Mas se um dia nesse caminho ele deparar com sua filha, e se sentir estremecido de amor por ela?... Se se dedicar todo de coração a sua felicidade?... Se for ainda um bom pai?...

**Maria** - Oh! Se tal acontecer, eu sinto já daqui que lhe perdoou! Mas até lá?...

**1º Espírito** – Até lá, a tua vingança será satisfeita. O remorso implacável o perseguirá até o túmulo, se, dado o caso de se deparar com sua filha, não adorar nela o anjo redentor de suas culpas. O nome desse homem?

**Maria** – Oscar Werner.

**3º Espírito** – Bem. Agora deixa-nos. És um anjo, Maria! Não podes por mais tempo ficar entre as almas que ainda estão penando. Eis aí o caminho por onde aquela de entre nós, que se purifica aos olhos de Deus, sobre até largar voo através do espaço. Na encosta daquela montanha mais alta está a cruz do perdão. Ajoelha-te aos pés dela e deus te chamará imediatamente. Vai Maria e pede a Deus por nós!

**Todos os Espíritos** – Pede a Deus por nós!

## SEGUNDO CORO DOS ESPÍRITOS

Mais límpida mais bela...

Ah! Rasga o azul dos céus!

Volve, flor de ventura,

Volve ao jardim de Deus.

*(Ao som deste coro, Maria sobe a montanha ao fundo, e no alto dela canta a solo a seguinte estrofe:)*

**Maria** – Das lágrimas vertidas

Na dor e na aflição,

Fez-me águas de batismo

O anjo da oração!

*(Enquanto Maria canta, agitam-lhe nos ombros duas asas brancas. Quando cessa de cantar abre as asas e voa para o céu ao som da segunda parte do coro.)*

**CORO** – Por nós que ainda sofremos.

Implora do Senhor

Um raio de bondade

E de infinito amor!

**FIM DO PRÓLOGO**

(COELHO; SERRA, s/d, p. 14-15)

Não é difícil intuir que a peça caminhará para esse final, mas que até lá muitas reviravoltas, sofrimentos e ensinamentos morais permearão o drama. Nos atos seguintes, a personalidade frívola de Oscar e suas relações sociais cercadas de interesse mesquinhos, serão expostas detalhadamente ao público. Gretchen, a filha, será a responsável pela mudança de Oscar, que se tornará um homem de caráter, cultivando os preceitos cristãos de bondade, generosidade e zelo pela família.

A vingança de Maria consolida-se por meio de uma personagem chamada Sombra, que acompanha Oscar e não o deixa se envolver com mais nenhuma mulher. A Sombra é concebida como o remorso de Oscar materializado. Apesar de, em um primeiro momento, parecer que essa personagem tenha alguma ligação com o sobrenatural, ao longo da trama se percebe que ela representa a culpa de Oscar.

O drama então apresenta a convivência desse homem com seu próprio remorso, demonstrando, por meio dos diálogos com a Sombra, as angústias e os conflitos internos que o perseguem por conta de suas equivocadas decisões do passado.

**Oscar** (*Levantando-se com as costas para a Sombra, como acordando de um pesadelo*) – Que foi isto?! ...Pareceu-me ter visto....mas não... não é possível... (*Volta-se*) Sim!... (*Com terror*) é ela!... a mesma sempre!... (*Dando um passo*) Que me queres tu ainda?... Porque me persegues até aqui?...

**Sombra** – Porque és sempre o mesmo, Oscar Werner!

**Oscar** – O mesmo?

**Sombra** – Sim, um infame!

**Oscar** – Vai-te! Vai-te! Sombra do inferno!

**Sombra** – Ainda não!

**Oscar** – Mas dize-me afinal: que queres tu de mim? Que desejas?

**Sombra** – Desaparecer-te para sempre!

**Oscar** – Porque me apareces então?

**Sombra** – Porque a tua consciência me ordena!

**Oscar** – A minha consciência?!

**Sombra** – Sim!

**Oscar** – Não compreendo!

**Sombra** – E porque não vês!

**Oscar** (*Ainda sem compreender*) – Não vejo?!

**Sombra** – Não? Sabes das trevas do mal, e verás!

**Oscar** – Mas quem és tu, que assim me falas, sombra de medonho aspecto?

**Sombra** – Sou ter remorso vivo!

(FURTADO; SERRA, s/d, p. 33)

O drama apresenta também momentos cômicos que servem para aliviar a densidade da trama. Um exemplo são as personagens Barão de Garnier e Major de Quitzow, dois homens interesseiros e bajuladores de Oscar. Eles vivem às turras, mas permanecem grudados, gerando um conflito risível ao apontarem um para o outro os defeitos

em comum que possuem – a personagem do Major Quitzow foi interpretada na primeira montagem pelo grande ator cômico Francisco Correa Vasques (1839-1892).

**Barão** (*o mesmo um pouco mais alto*) – Tinha que ver, dar-se o comando de uma praça de guerra a esse poltrão enfumaçado!

**Major** (*o mesmo e ao mesmo tempo*) – Era curioso confiar-se uma embaixada a este Matternick esganiçado!

**Ambos** (*perfilando-se cara a cara*) – Que diz o senhor!

**Barão** – Essa espada nunca saiu da minha bainha senão para limpar-se a ferrugem.

**Major** – O barão está mordido de inveja, perdoo-lhe.

**Barão** – O senhor chamou-me Matternick esganiçado!

**Major** – E nunca disse coisa tão exata.

**Barão** – Exijo uma explicação. Em que é que eu sou Matternick esganiçado?

**Major** – Pergunte-o ao governo que há um ano o demitiu da comissão de Washington, por incapaz e má figura.

**Barão** – O senhor mente.

**Major** (*medindo-o de alto a baixo*) – A espada com que eu tenho pelejado nos dois hemisférios, não desce a desagrarar uma afronta do Barão Garnier.

**Barão** – Diga antes que a mão que tem redigido as mais importantes notas diplomáticas, não se enxovalha, cruzando-se em duelo com um Sancho Pança (*sobem ao jardim*).

**Major** (*correndo atrás dele*) – Eu Sancho Pança?!

**Barão** (*voltando-se*) – Respeite a casa em que está. (*Sai*)

**Major** (*saindo atrás dele*) – Sancho Pança!

(FURTADO; SERRA, s/d, p. 22-23)

O caráter fantástico das personagens ligadas ao céu e a floresta, além do cenário espetacular que se transformava em castelo ou paraíso celeste, são características teatrais das mágicas (*féerie*). Aspectos que são vistos no drama, como os cenários extravagantes e de grande efeito que reproduzem ora um céu cheio de montanhas, ora um exuberante campo com rios e rochedos.

## QUADRO VI

## PRIMEIRO RAIO DE LUZ

Vista do campo. Um pouco antes do amanhecer. Ao fundo rio e margens pitorescos. A neblina da madrugada pousa sobre o rio. A esquerda arvoredo frondoso. Do 1° ao 2° plano da esquerda um muro que faz ângulo para dentro dos bastidores entre o 2° e 3° plano. Na esquina deste muro, uma bica d'água. A direita face exterior da casa do Cura. Do 3° plano para o fundo a direita rochedos escarpados. Uma larga pedra bruta no meio da cena, 2° plano. Ao subir o pano a cena está por um momento deserta, ao somo de uma introdução de orquestra que para a entrada de Oscar.

(FURTADO; SERRA, s/d, p. 57)

Além disso, outra característica essencial desse tipo de espetáculo ligado à mágica, é a presença das personagens sobrenaturais. Em *O Remorso Vivo*, além dos anjos, há as ninfas Ondina (forças elementais da água) e Hamadriade (protetora das árvores), e um Gnomo. No terceiro ato, precisamente no quadro VI descrito acima, Oscar encontra os seres fantásticos ligados à floresta que o ajudam a compreender os erros que cometeu durante a vida. A partir desse momento, inicia seu processo de redenção, que deixará a ganância e a vaidade de lado, focando apenas no perdão de sua filha.

Importante ressaltar que toda a estruturação dramática da peça está ligada à forma do melodrama romântico. A divisão do enredo em prólogo (momento em que seria explicado toda a situação que seria o cerne do drama), cinco atos e diversos quadros e cenas, faz com que essa fragmentação esteja mais próxima aos romances de folhetim. Assim, o público se identificava com a encenação por conta de sua proximidade com um gênero literário que fazia parte de suas memórias (THOMASSEU, 2005, p. 69). Outras características próprias do melodrama são as reviravoltas, as coincidências extraordinárias e as personagens estereotipadas. Por exemplo, a mocinha da peça, Gretchen, é concebida como “um ser puro e sem manchas” (THOMASSEU, 2005, p. 43) – na primeira montagem os papéis de Maria e Gretchen foram interpretados pela atriz baiana Ismênia dos Santos (1840-1918). Aliás, ao final da peça, a filha de Oscar, pede ao pai que doe toda sua fortuna aos pobres. Oscar concorda com tal ato, demonstrando sua mudança de caráter. Isso faz com que a personagem de Gustavo (pretendente de Gretchen e que tinha desavenças com o

pai da moça, que o fizeram não querer mais tê-la como esposa) percebe a mudança do homem e retome o desejo de se casar com a jovem. Além disso, o padre Cura, ao constatar essa transformação profunda do caráter de Oscar, sentencia que agora, definitivamente, ele faria jus a sua fortuna e não precisaria mais doá-la para provar que havia se tornado um ser bom. No último quadro, Oscar é perdoado por Maria e, assim, torna-se livre do remorso que o acompanhava.

#### O PERDÃO

*Apoteoso. O fundo abre-se e vê-se Maria sobre um trono de nuvens e no meio dos anjos. O fundo todo iluminado.*

**Cura** (*Continuando*) – Eu vejo Maria num coro de anjos enviando-lhe o merecido perdão! (*Fica em êxtase*).

**Oscar** (*Olha para o fundo*) – Oh! Sim! Sim! É Maria que lá do céu me perdoa! (*Ajoelha. Quadro.*)

#### CORO CELESTE

(FURTADO; SERRA, s/d, p. 73)

As parcerias entre Arthur Napoleão, Joaquim Serra e Furtado Coelho auxiliaram na difusão da peça, já que todos possuíam prestígio nos meios intelectuais e artísticos de seu tempo. O caráter fantástico das personagens, que ganhou destaque nos anúncios, tornou-se possivelmente um dos maiores chamarizes, fonte de atração para o público brasileiro, que se deleitava com os efeitos especiais bastante comuns em peças aparatosas.

Outro ponto curioso nessa obra está ligado à sua autoria. Especula-se que Machado de Assis tenha participado da composição desse drama, mas nunca assumiu esse fato. Múcio Teixeira detalhou a forma como a obra foi composta, a saber em uma ceia na casa de Furtado Coelho: “Ficou nessa ocasião combinado que se escreveria a peça em colaboração pelos comensais. Furtado escreveu o prólogo e o 1º ato, Joaquim Serra o 2º, Ferreira de Meneses o 3º e Machado de Assis o último, circunstância essa ignorada por muita gente” (FARIA, 2010, p. 57). Na *Encyclopedia of Latin American Theater*, que enumera produções teatrais realizadas por escritores da América Latina, a obra *O Remorso Vivo* está entre os trabalhos de Machado de Assis. O fato é que o escritor não a citou nenhuma vez em suas críticas, algo que causa estranheza, visto a popularidade da peça e sua proximidade

com Furtado Coelho e Joaquim Serra. Não há maiores informações se Machado participou ou não da escrita desse texto, o que torna essa questão de difícil resposta, merecendo uma pesquisa mais pormenorizada que possa encerrar esse mistério.

Falando sobre Machado de Assis e sua relação com o teatro, no artigo “O passado, o presente, o futuro”, publicado no periódico *Marmota* de 1858, há uma visão de certo modo fechada sobre quais pressupostos deveriam nortear a dramaturgia e a encenação, que estavam relacionados a uma construção dramática mais próxima aos postulados da escola realista. Com o passar dos anos, o escritor mudou um pouco o tom de seu posicionamento sobre as produções teatrais. Em maio de 1865, no *Diário do Rio de Janeiro*, ao escrever “uma obra é moral se a impressão que se recebe é favorável ao aperfeiçoamento da alma humana. [...] A moralidade de uma obra consiste nos sentimentos que ela inspira” (FARIA, 2008, p. 69), nota-se que Machado de Assis relativiza a forma das produções teatrais em detrimento do conteúdo, salientando que o ensinamento moral da peça é mais importante que sua concepção dramática.

*O Remorso Vivo* salientou em seu enredo o caráter moral, mas por meio de uma encenação espetacular e inverossímil. O ensinamento pauta-se no valor da família, por isso não há dinheiro no mundo que nos livre da culpa que se abaterá aos que não zelam pelos familiares. O drama, ainda, mesclou diversos gêneros teatrais de grande adesão popular. Essa mistura de gêneros e o caráter aparatoso da encenação, com efeitos cênicos grandiosos, orquestra ostentosa e uma história que tinha como base a redenção cristã de um homem problemático, fez com que o drama tivesse uma enorme potência e fosse bem quisto pelo público durante muitos anos. Ou seja, gerações de pessoas se emocionaram e se encantaram pela peça, o que a fez circular em outras produções artísticas.

No circo era uma prática comum adaptar melodramas ou dramas famosos, transformando-os em números circenses mais próximos à pantomima, algo que ocorreu com *O Remorso Vivo*

em 30 de agosto de 1881, um outro ator, ginasta e proprietário da Companhia Equestre Ginástica Luso-Brasileira, Manoel Pery, anunciava para o final do espetáculo a pantomima *O remorso vivo*.<sup>100</sup> Três anos depois, ela aparece na propaganda de uma outra companhia na cidade de Porto Alegre, do artista Paulo Serino, na qual,

segundo Athos Damasceno, figuravam não apenas números acrobáticos e pantomimas, mas também dramas, como era o caso de *O Remorso vivo*, autoria de Furtado Coelho. (SILVA, 2007, p. 152)

No ano de 1909, *O Remorso Vivo* foi adaptado ao cinema, transformando-se em um curta-metragem. Com argumento de Eduardo Leite, o filme de trinta e cinco minutos foi exibido no Cinema Palace do Rio de Janeiro e garantiu êxito junto ao público<sup>6</sup>.

### Considerações finais

*O Remorso Vivo* ilustra bem a questão da seleção e exclusão de determinadas dramaturgias e autores da historiografia teatral, já que o drama perpetuou por quase setenta anos nos palcos cariocas, se transformou em filme e em espetáculo circense, mas não obteve quase nenhuma citação nos grandes estudos sobre a história do teatro brasileiro. Claro que alguns dirão que o drama não tem um valor estético que o faça ser reconhecido entre as grandes produções teatrais, contudo o caso não é bem esse, visto que o mapeamento de uma cena deve incluir diversas produções que obtiveram relevância por motivos variados. Como ocorreu com o drama analisado, pois o entusiasmo que provocou no público por gerações e os efeitos cênicos que merecem ser discutidos dentro da história da cenografia teatral, já seriam fatores importantes para que *O Remorso Vivo* fosse citado e, de certa maneira, apresentado aos amantes do teatro brasileiro.

Essa pequena apresentação de um dos dramas mais encenados do século XIX e que perdurou alguns decênios do século XX, mas que foi praticamente esquecido nos estudos críticos sobre teatro brasileiro, serve para elucidar o fenômeno do apagamento de uma determinada cena cultural brasileira. Cena está ligada aos espetáculos de grande adesão popular e que não agradavam tanto à crítica que almejara por textos dramáticos e encenações que estivessem alinhadas às ideias defendidas por eles. Compreender o fenômeno teatral de maneira mais ampla, significa apresentar e discutir as produções dramáticas que ficaram relegadas aos arquivos. Dessa forma, poderemos apresentar as várias vozes e espetáculos que integraram a cena cultural brasileira.

6. *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro, 15 de ago. de 1909, p. 06.

## Referências

### Fontes primárias

*Correio da Manhã* (Rio de Janeiro)

*Correio Mercantil* (Rio de Janeiro)

*Jornal do Brasil* (Rio de Janeiro)

*O Imparcial* (Rio de Janeiro)

*Revista da Semana* (Rio de Janeiro)

### Bibliografia

BOURDIEU, P. *As regras da arte*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

CAZARRÉ, M. M. *Um virtuose do além-mar em terras de Santa Cruz: a obra pianística de Arthur Napoleão (1843-1925)*. Tese (Doutorado em Música) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2006.

CAMILO, V. Entre o Romantismo tão gasto e o Realismo tão vasto: os tableaux de Joaquim Serra e o ecletismo. *Teresa*, n. 12-13, p. 384-420, 23 dez. 2013. Acesso em: 01 de ago. 2020.

COELHO, F.; SERRA, J. *O remorso vivo: drama phantastico de grande espectáculo*. São Paulo: Livraria de C. Teixeira, s/d.

CORTÉS; BARREA; MARLYS. *Encyclopedia of Latin American Theater*. Westport, Conn.(USA): Greenwood Press, 2003.

FARIA, J. R. (Org.). *História do Teatro Brasileiro: das origens ao teatro Profissional da primeira metade do século XX*. São Paulo: Perspectiva, 2012, Vol.1.

FARIA, J. R. *O teatro realista no Brasil: 1855-1865*. São Paulo: Perspectiva/ Edusp, 1993.

FARIA, J. R. *Machado de Assis do teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2008.

FARIA, J. R. Machado de Assis: tradutor de teatro. *Machado de Assis em linha*, v. 6, 2010, p. 48-60. Acesso em: 15 de ago. 2020.

GONÇALVES, M. C.; LEVIN, O. M. Furtado Coelho e sua atuação no Teatro Ginásio Dramático, do Rio de Janeiro. *Convergência Lusitana*, n. 32, 2017. Acesso em: 15 de set. 2020.

GONÇALVES, M. C.; LEVIN, O. M. Revisitando a dramaturgia de

- Qorpo Santo em seu contexto original. *Sala Preta*, São Paulo, v. 18, n. 1, p. 168-180, 2018. Acesso em: 20 de ago. 2020.
- GUINSBURG, J.; PATRIOTA, R. *Teatro Brasileiro: ideias de uma história*. São Paulo: Perspectiva, 2012.
- GUINSBURG, J.; PATRIOTA, R.; FARIA, J. R.; LIMA, M. A. (coordenação). *Dicionário do Teatro Brasileiro: temas, formas e conceitos*. São Paulo: Perspectiva, 2009.
- GUINZBURG, J. O valor estético: entre universalidade e exclusão. *Alea*, Programa de Pós-Graduação em Letras Neolatinas, Faculdade de Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro. 2008, vol. 10, n. 1, p. 98-107. Acesso em: 30 set. 2020.
- REIS, R. “Cânon”. Em: JOBIM, J. L. (org.). *Palavras da crítica*. Rio de Janeiro: Imago, 1992.
- SILVA, E. *Circo-Teatro: Benjamin Oliveira e teatralidade circense no Brasil*. São Paulo: Altana, 2007
- SOUZA, S. C. M. de. *As noites do Ginásio: teatro e tensões culturais na corte (1832-1868)*. Editora Unicamp: Campinas, 2003.
- SOUZA, S. C. M. *Carpinteiros Teatrais, Cenas Cômicas & Diversidade Cultural no Rio de Janeiro Oitocentista*. Londrina: EDUEL, 2017.
- THOMASSEAU, J. *O Melodrama*. São Paulo: Perspectiva, 2005.

## Rasgos de modernidade no teatro de Artur Azevedo: notas sobre a comédia *A joia*

Rodrigo César Dias (UFRGS) <sup>1</sup>

### Apontamentos iniciais<sup>2</sup>

Em seus estudos sobre a poesia de Baudelaire, Walter Benjamin atribui à mercadoria a posição de mediadora da alegoria moderna, papel encarnado radicalmente pela figura da prostituta, herdeira de “todos os plenos poderes da alegoria barroca” (BENJAMIN, 2015, p. 173). Pensando na Paris plasmada pela poesia de Baudelaire, a prostituta, “que em hipostática união, é vendedora e mercadoria” (BENJAMIN, 1991, p. 40, grifo do autor), condensaria, pois, o princípio do capitalismo de que tudo pode ser metamorfoseado em mercadoria e reduzido a valor monetário. Assim, por meio de uma contradição qualitativa em que o preço deixa de ser expressão de valor,

coisas que em si mesmas não são mercadorias, como a consciência, a honra etc. podem ser compradas de seus possuidores com dinheiro e, mediante seu preço, assumir a forma-mercadoria, de modo que uma coisa pode formalmente ter um preço mesmo sem ter valor. (MARX, 2013, p. 177)

Posto isso, proponho um deslocamento do gesto crítico empreendido por Benjamin para articular uma configuração de modernidade a partir da leitura do teatro de Artur Azevedo, centrada, nesta ocasião, na comédia *A joia*. Para tanto, mobilizo o diagnóstico de Peter Szondi (2011) de que, no drama moderno, haveria uma emergência do elemento épico na forma dramática, antinomia formal que responderia a contradições entre forma dramática e processo social. De maneira diversa, todavia, de peças estudadas por Szondi, nas quais o autor reconhece uma progressiva tomada de consciência acerca da

1. Doutorando em Estudos de Literatura (UFRGS), mestre em Estudos de Literatura (UFRGS) e licenciado em Letras (UFRGS).
2. O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001.

crise do drama, defendo a hipótese de que o teatro de Azevedo apresentaria uma estrutura dramática tensionada por expedientes épicos, sim, mas cuja irrupção se manifesta à revelia de seu projeto estético. A poética teatral de Artur Azevedo alinhava-se ao modelo Chanelado por Francisque Sarcey, crítico teatral que “defendia as regras comuns aos dramas e comédias convencionais do século XIX; tanto as peças românticas como as peças realistas seguiam, muitas vezes, as concepções teatrais defendidas por ele” (NEVES, 2006, p. 77). Em crônica de Azevedo, o autor afirma que era “carranca”: “nunca me emancipei da influência do velho Sarcey, e agora é tarde para arrear fora” (AZEVEDO, 1902, p. 1 apud NEVES, 2006, p. 77).

Assim, proponho observar como as contradições sociais de nossa modernidade são plasmadas nas contradições formais da peça *A joia*, encenada pela primeira vez em 1879, no Rio de Janeiro. Embora esses procedimentos épicos sejam altamente convencionais (como o monólogo e o aparte, por exemplo), eles concentram e sinalizam, a meu ver, pontos de disrupção que possibilitam o vislumbre de projeções de um eu épico, de uma *tomada de posição* instaurada na forma (SZONDI, 2004, p 191). Penso, pois, que alguns rasgos de nossa modernidade, assentada na conjunção entre capitalismo e escravidão, esgarçam o tecido dramático por meio de expedientes épicos.

## O teatro que foi e o que podia ter sido

É ponto relativamente estabelecido que o teatro moderno brasileiro teria como marco inicial a montagem de *Vestido de noiva*, de Nelson Rodrigues, dirigida por Ziembinsky em 1943. Décio de Almeida Prado caracterizou esse acontecimento como um “milagre” explicado “pelo encontro entre um drama irrepresentável se não em termos modernos e o único homem porventura existente no Brasil em condições de encená-lo adequadamente” (PRADO, 1988, p. 40). E continua:

o choque estético, pelo qual se costuma medir o grau de modernidade de uma obra, foi imenso, elevando o teatro à dignidade dos outros gêneros literários, chamando sobre ele a atenção de poetas como Manuel Bandeira e Carlos Drummond de Andrade, romancistas como José Lins do Rego, ensaístas como Gilberto Freyre, críticos como Álvaro Lins. (PRADO, 1988, p. 40-41)

Sábato Magaldi também adotou postura semelhante, embora um pouco mais comedida, ao afirmar que “costuma-se mesmo datar desse lançamento [a estreia de *Vestido de Noiva*] o começo da moderna dramaturgia nacional, pela *feliz união de múltiplos fatores, ausentes em nossas peças*” (MAGALDI, 1962, p. 194, grifo meu). Assim como Prado, Magaldi também apresenta como decisiva a contribuição da companhia teatral *Os Comediantes*, da qual Ziembinsky fazia parte, no esforço de o teatro brasileiro “acertar o passo pelo que se praticava na Europa” (MAGALDI, 1962, p. 193).

É inegável que a constituição de marcos formativos possui sua produtividade heurística e relevância histórica. Tal operação, entretanto, não deixa de suscitar, nesse caso, um juízo teleológico acerca do teatro “pré-moderno”, deformando-o, ao passo que cristaliza o marco formativo como marco fundacional<sup>3</sup>. Essa galvanização de *Vestido de noiva* projeta uma sombra de incompletude sobre o teatro precedente, movimento que acirra e reencena o estatuto de decadência ou inexistência do teatro brasileiro no século XIX, já atestado em juízos severos de escritores como Machado de Assis, José Verissimo e Artur Azevedo.

*Não há atualmente teatro brasileiro, nenhuma peça nacional se escreve, raríssima peça nacional se representa. As cenas teatrais deste país viveram sempre de traduções, o que não quer dizer que não admittissem alguma obra nacional quando aparecia. Hoje, que o gosto público tocou o último grau da decadência e perversão, nenhuma esperança teria quem se sentisse com vocação para compor obras severas de arte. Quem lhas receberia, se o que domina é a cantiga burlesca ou obscena, o canção, a mágica aparatosa, tudo o que fala aos sentidos e aos instintos inferiores?* (ASSIS, 1873, p. 108, grifo meu)

3. A perspectiva que apresento se construiu no diálogo com as leituras de Flávio Aguiar (2003) e Berilo Nosella (2017). Nosella desenvolve um diagnóstico preciso a respeito da tendência de nossa historiografia teatral em avaliar o teatro do passado a partir de um modelo “moderno” – ou modernista. Para o autor, embora Décio de Almeida Prado proponha o desenvolvimento de uma abordagem formativa do teatro brasileiro, sua crítica acaba resvalando, em boa medida, para um “mito fundacional” ao buscar por um “nascimento do teatro nacional” (NOSELLA, 2017, n. p.). Evidentemente, *Vestido de noiva* é um ponto de inflexão em nossa dramaturgia; não me parece adequado, todavia, idealizar essa obra como medida para o nosso teatro.

O modernismo, última fase da nossa evolução literária, nenhum documento notável deixou de si no nosso teatro ou na nossa literatura dramática. O seu advento coincidiu com a inteira decadência de ambos pelos motivos apontados. O naturalismo, à feição do modernismo que poderia ter influído nesse gênero de literatura, também não produziu nada de distinto nela. Com excelentes intenções e incontestável engenho para o teatro, Artur Azevedo (1856-1908) não conseguiu senão tornar mais patente o esgotamento do nosso, pela desconexão entre a sua boa vontade e a sua prática de autor dramático. (VERÍSSIMO, [1916] 2013, p. 385-386, grifo meu)

É muito comum dizer-se que o teatro brasileiro está em decadência, que é necessário reerguê-lo, etc., mas a grande verdade é esta: *o teatro brasileiro nunca existiu*. Há um bom número de peças teatrais escritas por patricios nossos, e entre elas algumas que figurariam dignamente na literatura de qualquer país adiantado; tudo, entretanto, que se tem feito em prol do nosso teatro são tentativas esporádicas, a que faltou a indispensável perseverança, e não mereceram, infelizmente, a atenção de nenhum governo. (AZEVEDO, 1900, p. 2, grifo meu)

Machado, Azevedo e Veríssimo reconheceram, cada um a seu modo, que o grande ensaio de um teatro nacional foi radicado no Ginásio Dramático, quando, entre 1855 e 1865, houve a articulação de um repertório de comédias realistas francesas que viriam a inspirar dramaturgos brasileiros como Pinheiro Guimarães, Quintino Bocaiúva e José de Alencar. Esse projeto entra para nossa história teatral como *o teatro que poderia ter sido*, que, se fosse logrado, teria feito com que (deslocando as palavras proferidas por Magaldi) “acertássemos o passo pelo que se praticava na Europa” já no século XIX (MAGALDI, 1962, p. 193).

O desenvolvimento do teatro realista, contudo, teria sido frustrado por conta da concorrência do teatro musicado, que, aos olhos da crítica, contribuía para estragar o gosto do público inculto. Sob o guarda-chuva conceitual do “teatro musicado”, “teatro ligeiro” ou “teatro alegre”, estão compreendidos gêneros como a cançoneta, a opereta, a mágica, a paródia e a revista de ano. Esses espetáculos faziam grande sucesso de público e traziam retorno financeiro considerável para empresários e comediógrafos, o que alimentava o juízo de que se tratava de um teatro venal e, portanto, não artístico.

Nas imediações do teatro musicado, persistia a comédia de costumes, considerada por Décio de Almeida Prado como nossa única

tradição teatral longeva no século XIX. Não obstante, as comédias, em seu flerte recorrente com a farsa, foram lidas em boa medida a partir da ordem da tematização, da “pintura dos costumes”, em nossa historiografia teatral. No prefácio a *Na tapera de Santa Cruz*, estudo de Vilma Arêas sobre Martins Pena, Prado (1987) sinaliza a lacuna interpretativa a respeito do comediógrafo, expondo a limitação da análise severa de José Veríssimo e da leitura elogiosa de Sílvio Romero, os quais, ainda que em vias opostas, não consideram a comédia de costumes de Pena em sua fatura estética, reduzindo-a a seu aspecto documental. Penso que essa perspectiva, ainda em vias de superação, restringe a historicidade de peças do gênero e da comédia, de modo geral, ao plano do “conteúdo” e limita a análise da forma dramática à avaliação do grau de adequação do texto às convenções, diluindo particularidades e desvios.

## **A joia**

Em uma leitura de conjunto da obra teatral de Artur Azevedo, encontramos um quadro que compreende, entre originais, adaptações e traduções, tanto peças musicadas (operetas, óperas-bufas, revistas de ano, burletas etc.) como peças não musicadas (que constituem o que era visto, à época, como “teatro sério” ou mesmo “teatro literário”, circunscrevendo, no caso do autor, várias comédias e um drama). Podemos observar nessa produção uma formalização da visão de mundo burguesa que convive com a estrutura patriarcal constitutiva do nosso substrato cultural, marcada, principalmente, pela escravidão. Pensando mais especificamente no que concerne ao casamento e à família, é recorrente em sua obra a crítica ao adultério e à prostituição, embora o homem adúltero seja tratado com bastante condescendência<sup>4</sup>.

4. Ao tratar das condições sociais que influenciavam a prática da prostituição no Rio de Janeiro do século XIX, Magali Engel destaca como elementos determinantes “os padrões, as normas de comportamento e os valores morais então vigentes – tais como a valorização da virgindade da mulher, a monogamia, o patriarcalismo – que conferiam ao homem uma liberdade sexual justificada e aceita socialmente” (ENGEL, 1989, p. 26).

Esboçado esse quadro, parto para a análise de algumas cenas da comédia *A joia*, encenada pela primeira vez em 1879. A essa altura, Azevedo já havia se estabelecido na cena teatral fluminense, emplacando, no decorrer dos anos 1870, paródias de operetas, tais como *Abel*, *Helena*, *A filha de Maria Angu* e *Casadinha de fresco*, além de traduções mais ou menos livres. Diferentemente dessas peças, *A joia* era uma comédia em versos não musicada, o que lhe garantiu um *status* um pouco mais elevado em relação a produções musicadas do comediógrafo. Ainda assim, a peça teve recepção morna tanto de crítica como de público – para que ela fosse encenada, Azevedo teria aberto mão de seus direitos de autor.

O enredo de *A joia* se arma enquanto jogo de forças dissimulado, partindo da seguinte ação pregressa: Joaquim Carvalho, fazendeiro casado e pai de uma jovem, visita o Rio de Janeiro para vender uma partida de café, mas acaba se envolvendo com a cortesã Valentina. Enquanto ela tenta faturar o que pode do fazendeiro, ele, por sua vez, tenta gastar o mínimo possível com a amante sem perder os benefícios oriundos da relação. A joia que dá título à obra é um par de brincos que custava 6 contos de réis e que desempenha a função de núcleo em torno do qual Carvalho e Valentina irão manobrar seus interesses, cada um tentando tirar proveito às custas do outro.

Considerando que Valentina é constituída a partir de uma ótica masculina, é oportuno partilhar da precaução tomada por Margareth Rago (1991) de não se reproduzir acriticamente os imaginários do corpo feminino instituídos e difundidos pelo discurso científico – e, por vezes, pseudocientífico – produzido no século XIX. Segundo a autora,

as figuras polarizadas da prostituta que emergem na documentação – de um lado a meretriz vitimizada pelas condições econômicas adversas e por um destino implacável; de outro, a *femme fatale*, que, embora não seja originalmente prostituta, é frequentemente associada a ela para designar a cortesã poderosa e cruel – correspondem a dois tipos de explicação que os estudos sobre a prostituição apresentam. (RAGO, 1991, p. 21)

Assim, ao deslocar esses tipos para a análise do texto literário, faz-se necessário observá-los a partir de um ângulo que considere sua limitação e os rastros de sua construção, que se dá em função de figuras masculinas, as quais desempenham ou o papel de herói/

salvador, ou o de vítima e assumem o protagonismo e a posição de sujeito nos enredos.

Advertência posta, dirijo a atenção, primeiramente, para as cenas iniciais de *A joia*, focando no efeito de sentido gerado pela transição da primeira para a segunda cena.

Cena I

Valentina, Um Sujeito

*(Valentina está sentada na poltrona, de penteador branco. O sujeito de pé, pronto para sair, de chapéu na cabeça, tem uma das mãos entre as dela.)*

VALENTINA – Adeus. De mim não se esqueça

Nem do número da porta.

O SUJEITO – Não.

VALENTINA – Se, de saudades morta

Me não quer ver, apareça.

O SUJEITO *(Aborrecido.)* – Adeus.

VALENTINA – Adeus. *(Ele vai saindo.)* Até quando?

O SUJEITO *(Parando.)* – Prometo voltar bem cedo.

VALENTINA – Não minta.

O SUJEITO – Não tenhas medo!

Pois eu vivo em ti pensando. *(Sai.)*

Cena II

Valentina, só

VALENTINA – Pensando em mim!... Na verdade,

o tempo emprega bem mal,

*(Abrindo o envelope que o sujeito lhe tem deixado nas mãos.)*

Sim senhor, foi liberal.

Quanta generosidade!...

*(Erguendo-se, e como que dirigindo-se ao sujeito que acaba de sair.)*

Bem! cá fica arquivado

no livro dos preciosos... (*Tirando três cédulas do envelope.*)

(AZEVEDO, 1983, p. 445-446)<sup>5</sup>

Esse monólogo não apresenta problemas de composição ou mesmo de verossimilhança, o que não exclui, entretanto, o fato de que a transição da primeira para a segunda cena instaura um ponto de vista que se desenvolve ao longo do texto. Há uma função expositiva nessa passagem que se orienta para o desvelamento do artifício de Valentina por meio da fala da própria personagem, estabelecendo o seu *modus operandi*: ela se metamorfoseia em seu outro, na mulher apaixonada, para enganar homens tolos e ricos que se supõem amantes exclusivos.

Penso que seja possível deslocar para a leitura desse texto dramático o argumento apresentado por José Antônio Pasta Jr (2010) no ensaio “Volubilidade e ideia fixa: o outro no romance brasileiro”. Pasta Jr. identifica em romances como *Memórias póstumas de Brás Cubas*, *Macunaíma* e *Grande sertão*: veredas o caráter cambiante de seus protagonistas, alçando esse traço de composição a uma constante estrutural no romance brasileiro. O crítico alinha essa dialética entre o mesmo e o outro, entre ser e não ser, à constituição de uma subjetividade modelada pela conjunção antinômica e persistente de capitalismo e escravidão no Brasil. Esse caráter cambiante se articularia, por sua vez, com a recorrência da ideia fixa, que orienta a ação das personagens a fim de possuir o absoluto ou mesmo de encarná-lo de modo imediato. Segundo Pasta Jr., a forma de apresentação desse absoluto seria, ao final, a forma-mercadoria.

Na peça de Azevedo, a metamorfose de Valentina em seu outro é acirrada no primeiro encontro entre ela e Carvalho em cena. Sua interação é pontuada por apartes em que ambos os personagens revelam seus planos de ação para o leitor/espectador, desmanchando, por meio do recurso ao épico, a fachada construída no diálogo. Quando o fazendeiro se mostra indisposto a pagar o montante pela joia, Valentina questiona a “avaliação” do amante a respeito de si, desencadeando uma sequência de mutações que me parecem digna de nota.

5. Por conta da versificação, procurei reproduzir nas citações de *A joia* a diagramação da edição consultada.

VALENTINA – Então não valho seis contos,  
meu... Que chalaça!

Não me lembra a tua graça!

CARVALHO (*Sombrio.*) – Joaquim dos Santos Carvalho.

VALENTINA – Meu Quincas, meu Carvalhinho,  
meu primeiro amor! [...]

CARVALHO – [...]

VALENTINA – Uma mulher que quer joias  
é o mesmo que o nenezinho  
que quer balas!

CARVALHO (*À parte.*) – Não sou zebra,  
que, se quer balas alguém,  
compra-as a três por vintém;  
e recebe uma de quebra. (*Alto.*)

Menina, deixa os brilhantes  
para essas escandalosas  
que contam dúzias e grosas  
de indiferentes amantes.

Tu, meu bem, que não és destas,  
que só me tens, que não vives  
para prazer dos ouvires,  
compra umas bichas modestas...

VALENTINA (*Desdenhosa.*) – Modestas...

CARVALHO – Iguais a umas  
que comprei para a Qué-qué<sup>6</sup>...

VALENTINA (*Arrebatadamente.*) – Oh! essa Qué-qué, quem é? Quero saber!

CARVALHO – [...]

VALENTINA – Se acaso

6. Qué-qué é a alcunha da esposa de Carvalho, apenas referida na peça.

me mentes, vai tudo ao raso!

CARVALHO - [...]

VALENTINA (*Acariciando-o.*) - Ó meu Quincas!

(*Desatando a chorar.*) Mas ah! que não me conheço!

Imploro... peço... Pareço

uma mendiga!

CARVALHO - [...]

VALENTINA - Cruéis desenganos surgem!

Contra mim os céus de insurgem

e os infernos se revoltam!

Amor! qual amor! É peta! (*Soluçando.*)

E eu, desgraçada! que adore... (*Senta-se no sofá.*)

CARVALHO - [...]

VALENTINA (*A fingir um ataque de nervos.*) - Ah! Ah!...

CARVALHO - [...]

VALENTINA (*A espernear.*) - Socorro!...

CARVALHO - [...]

VALENTINA - Morro!

Quem me acode?

CARVALHO - Jesus Cristo!...

Que devo fazer? Eu vou...

Queres médico?

VALENTINA - Decerto.

CARVALHO - Há doutor por aqui perto?

Corro a chamá-lo!

(*Na ocasião em que toma o chapéu, Valentina ergue-se.*)

VALENTINA - Passou.

[...]

VALENTINA (*Depois de alguns momentos, angustiada.*) -

A provação foi atroz...

Foi cruel o sofrimento...

Porém, desde este momento

não há mais entre nós.

(*Sai pela direita, segundo plano.*)

(AZEVEDO, 1983, p. 455-457).

Nessa sequência, a cortesã performatiza diversas facetas do repertório de representação feminina que tinha a seu dispor, em uma rápida sucessão de falas: amante ressentida, apaixonada, infantilizada, ciumenta, ameaçadora, carinhosa, desesperada, desenganada e, no limite, “neurótica”, para, em seguida, voltar a se recompor, pon-do um fim “temporário” ao relacionamento. Essa cena hipertrofia o caráter proteico de Valentina, que mimetiza a forma-mercadoria ao assumir a joia e o valor de seis contos como mediação para encarnar quantos papéis lhe pareça conveniente para a conquista de seu objetivo, o que se manifesta como tensionamento dramático por meio das rubricas, que progressivamente se avolumam a fim de dar conta do teor narrativo que a passagem assume. A rubrica “*a fingir um ataque de nervos*” implica, inclusive, o desvelamento do artifício da personagem a partir do exterior da cena.

Essa dinâmica reverbera em um monólogo posterior de Carvalho, que integra o segundo ato. Após o envolvimento de um Joalheiro nos planos de Valentina, o fazendeiro se vê enredado, prestes a pagar os seis contos de réis pela joia, ainda que pondere que a amante ia lhe saindo muito cara.

CARVALHO – Seis contos! seis contos! Irribus!

É mesmo muito dinheiro!

Trabalho um semestre inteiro

para seis contos ganhar,

e devo sem mais preâmbulos

gastá-los com Valentina?

Sai muito cara a menina;

não devo continuar...

mas serei bastante enérgico

pra fugir desta voragem?

Bater a linda plumagem,  
ir para junto dos meus?  
Lembrar-me dos meus negócios?  
dos meus compromissos tantos?  
de Valentina aos encantos  
dizer pra sempre adeus?...  
Seis contos! São seis apólices  
pra garantir o futuro:  
de cinco por cento ao juro  
hão de trezentos render!  
No fim de quinze anos, chega-se,  
com juros acumulados,  
a ter dez contos guardados  
para o que der e vier.  
Seis contos! compra-se um prédio,  
que se aluga a dez por cento!  
E, afinal, num bom momento  
dez contos por ele dão!  
Cinco bons escravos mandam-se  
vir do Norte de encomenda,  
que, a trabalhar na fazenda,  
vinte por cento darão!  
Eu bem sei que a joia, *cáspite!*  
por seis contos não 'stá cara;  
é de uma beleza rara:  
o homem no preço está.  
Of'reci-lhe uma miséria,  
e muito acertadamente;  
por quatro contos somente  
joias dessas ninguém dá.

(AZEVEDO, 1983, p. 464-465)

O fazendeiro coteja o “gasto” com Valentina com as possibilidades de investimento que se lhe apresentam como alternativa, sendo que a mais rentável seria a compra de pessoas escravizadas. De modo similar ao que ocorre em uma transação comercial, o fazendeiro tenta regatear o preço cobrado por Valentina, que assume a posição ambígua de vendedora e mercadoria, em uma relação que pode ser expressa pela seguinte igualdade: 6:000\$000 = uma joia = seis apólices = um prédio = cinco “bons escravos” = Valentina, em que o valor de Valentina corresponderia à alienação de seu corpo e desejo por um tempo determinado. Novamente, a equalização entre pessoa e mercadoria se dá em um monólogo de teor expositivo, que, nesse caso, beira o registro contábil.

O esquema que Valentina desenvolve ao longo da peça é frustrado pela chegada de João de Souza, amigo de Carvalho que o re preen de por seus gastos e consegue provar para o fazendeiro que ele estava sendo “vítima” de um golpe. Assim, o fazendeiro adúltero é “salvo” pelo seu amigo e retorna à sua propriedade com o dinheiro recuperado, sem sofrer qualquer sanção. Valentina encerra a peça desmaia da, consequência do choque de não ter conseguido ficar com a joia. Embora essa exposição não dê conta da peça como um todo, penso que ela ilustra o atravessamento de uma lógica comercial que rege as relações entre os personagens nesse texto, e que pode ser encontrada ao longo de outras obras de Azevedo.

### **Considerações finais**

Azevedo era um comediógrafo que se pautava por uma estética altamente convencional, que inclusive não reconhecia o valor de inovações do teatro moderno, como no caso do naturalismo de André Antoine, com quem chegou a trocar farpas pelas páginas dos jornais. Em minha perspectiva, o apego a esse repertório de convenções não implica demérito ou rebaixamento de sua obra, que deixa entrever não só um grau elevado de domínio da carpintaria teatral como também uma refinada elaboração e reconfiguração de elementos da cultura popular na forma dramática. Não obstante, penso que o teatro azevediano ainda pode ser explorado por meio da perspectiva de análise desenvolvida por Peter Szondi (2011) a partir da leitura do teatro moderno, apresentando, em suas contradições formais, índices

de modernidade que possibilitam novas interpretações e novos caminhos de leitura.

No caso de *A joia*, penso que podemos delinear negativamente a presença de um eu épico a partir do modo como, mesmo em sua simplicidade psicológica, os personagens Valentina e Carvalho são constituídos e conduzidos. Valentina obviamente é elaborada a partir de uma ótica masculina que reverbera o discurso médico-policial hegemônico do século XIX. Isso não se esgota, contudo, no âmbito da tematização: a sua metamorfose contínua mimetiza a forma-mercadoria e se apresenta, simultaneamente, como mecanismo de agência em uma sociedade patriarcal e como vulnerabilidade que desencadeará sua derrota. Carvalho, por sua vez, é retratado como um provinciano ingênuo o suficiente para ser enganado e inescrupuloso o suficiente para ter o *affair* com a cortesã, esforçando-se para dispendar o mínimo possível no relacionamento. A constituição desse personagem especifica a determinação da perspectiva do eu épico como masculina e cidadina, dado que o ponto de vista instaurado na peça se aproxima de Eusébio por meio de uma “solidariedade masculina”, eximindo-o de sanção, ainda que o ridicularize por seu provincianismo, distanciando-se dele nesse aspecto.

Apesar – e, em certa medida, por conta – da sanção que Valentina sofre na peça, ela se apresenta, todavia, como uma figura que resiste ao eu épico, devolvendo o olhar que a representa e desnudando-o de sua suposta universalidade. Por meio de uma leitura a contrapelo, podemos considerar que o ponto de vista instaurado na peça é radicado no lugar social do homem branco de elite, observação que deve ser explicitada apesar de sua aparente obviedade. Isso implica o reconhecimento de um potencial analítico e, a meu ver, subversivo de Valentina, ainda que em estado de latência: no destino da personagem, vislumbramos a falta de equivalência entre a punição de que ela é alvo e a condescendência para com o fazendeiro adúltero. Se podemos dizer que há um conflito central na comédia, ele não está necessariamente ligado a uma relação intersubjetiva. O *affair* beira o farsesco, o casamento de Carvalho é pouco mais do que um antecedente e a infidelidade masculina é um desvio tolerável. Em *A joia*, os objetos têm ascendência sobre os sujeitos e, ao fim, o capital escapa do risco de ser dilapidado, conservando-se e retornando para as mãos do proprietário.

## Referências

- AGUIAR, F. A dor e o júbilo: Arthur Azevedo e a formação da dramaturgia brasileira. *Sala Preta*, São Paulo, v. 3, p. 143-152, 2003.
- ASSIS, J. M. M. de. Notícia da atual literatura brasileira: instinto de nacionalidade. *Novo Mundo*, Nova Iorque, p. 107-108, 24 mar. 1873.
- AZEVEDO, A. O Theatro. *A Notícia*, Rio de Janeiro, p. 2, 1 jan. 1900.
- AZEVEDO, A. *A joia*. In: AZEVEDO, A. *Teatro de Artur Azevedo*. Organização e introdução de Antônio Martins de Araújo. Rio de Janeiro: Instituto Nacional de Artes Cênicas, 1983, v. 1.
- BENJAMIN, W. Paris, capital do século XIX. In: BENJAMIN, W. *Walter Benjamin: sociologia*. Organização e tradução de Flávio R. Kothe. São Paulo: Ática, 1991.
- BENJAMIN, W. *Baudelaire e a modernidade*. Edição e tradução de João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.
- ENGEL, M. *Meretrizes e doutores: saber médico e prostituição no Rio de Janeiro (1840-1890)*. São Paulo: Brasiliense, 1989.
- MAGALDI, S. *Panorama do teatro brasileiro*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura; DAC FUNARTE; Serviço Nacional de Teatro, 1962.
- MARX, K. *O capital: crítica da economia política: Livro I: o processo de produção do capital*. Tradução de Rubens Enderle. São Paulo: Boitempo, 2013.
- NEVES, L. de O. *As comédias de Artur Azevedo: em busca da história*. 2006. 254 f. + Tese (Doutorado em Literatura Brasileira) – Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, São Paulo, 2006.
- NOSELLA, B. L. D. *Inacabamento, um gesto de resistência na história: a metateatralidade de Luigi Pirandello e Jorge Andrade*. Vitória: Cousa, 2017.
- PASTA JR., J. A. Volubilidade e ideia fixa: o outro no romance brasileiro. *Sinal de Menos*, n. 4, v. 1, p. 13-25, fev. 2010. Disponível em: <[https://www.dropbox.com/s/5xxgnpbsdhj5cqj/SINAL\\_DE\\_MENOS\\_4.pdf](https://www.dropbox.com/s/5xxgnpbsdhj5cqj/SINAL_DE_MENOS_4.pdf)>. Acesso em: 18 nov. 2020.
- PRADO, D. de A. Repensando Martins Pena. In: ARÊAS, V. S. *Na tapera de Santa Cruz: uma leitura de Martins Pena*. São Paulo: Martins Fontes, 1987.
- PRADO, D. de A. *O teatro brasileiro moderno: 1930-1980*. São Paulo: Perspectiva; Editora da Universidade de São Paulo, 1988.

- RAGO, M. *Os prazeres da noite: prostituição e códigos da sexualidade feminina em São Paulo (1890-1930)*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991.
- SZONDI, P. *Teoria do drama burguês (século XVIII)*. Tradução de Luiz Sérgio Repa. São Paulo: Cosac Naify, 2004.
- SZONDI, P. *Teoria do drama moderno (1880-1950)*. Tradução de Raquel Imanishi Rodrigues. Cosac Naify, 2011.
- VERÍSSIMO, J. *História da literatura brasileira*. Prefácio de Cláudio Murilo Leal. Rio de Janeiro: Fundação Darcy Ribeiro, [1916] 2013.

## Feminino e herança patriarcal no romance naturalista *Dona Guidinha do Poço*

Gabriela Ramos (UFC)<sup>1</sup>

### Introdução

Na estrutura familiar patriarcal, centrada na figura paterna, a herança recai aos filhos homens, sobretudo ao primogênito – sejam os valores, as influências política e social ou os bens materiais. Às mulheres caberia a condição doméstica, a proteção por parte dos integrantes masculinos da família e, conseqüentemente, pouco ou quase nenhum poder de decisão, resultando em um apagamento no processo histórico de suas ações, posições e opiniões. Esse modelo familiar, embora seja reproduzido com suas peculiaridades em diferentes sociedades e tempos históricos, foi constituído com força, mesmo em suas nuances, no sertão nordestino no século XIX.

Neste artigo, optamos pelo termo patriarcado por se tratar de uma questão estruturante, como bem coloca Heleieth Saffioti (2015) em *Gênero patriarcado violência*. Segundo Saffioti (2015), no patriarcado não se trata de uma relação privada, mas civil, em que se dá direitos sexuais aos homens em relação às mulheres, praticamente sem restrição. Desse modo, configura-se um tipo hierárquico de relação, que invade todos os espaços da sociedade; e representa uma forma de poder tanto baseado na ideologia quanto na violência (SAFFIOTTI, 2015, p. 60).

No ensaio “Mulheres do sertão nordestino”, a historiadora Miridan Knox Falci (1997) também aborda a questão. Para ela, o feminino ultrapassa a fronteira de classes, uma vez que às mulheres “certos comportamentos, posturas, atitudes e até pensamentos foram impostos” (FALCI, 1997, p. 241). A pesquisadora explica que as hierarquias eram rígidas, com o homem (fazendeiro, político ou “doutor”, no caso, bacharel), no topo da camada social. Entre o sexo feminino, o “ideal”

1. Graduada em Comunicação Social – Jornalismo (UFC), mestre em Estudos Literários (UFMG) e doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Letras: Literatura Comparada (UFC).

de mulher no sertão era a de filha do fazendeiro, “alva”, herdeira de escravizados, gado e terra.

As mulheres no tempo (século XIX), no espaço (o sertão, as províncias de Piauí e Ceará) aparecem cantadas na literatura de cordel, em testamentos, inventários ou livros de memórias. As muito ricas, ou da elite intelectual, estão nas páginas dos inventários, nos livros, com suas jóias e posses de terras; as escravas, também estão ali, embora pertencendo às ricas. As pobres livres, as lavadeiras, as doceiras, as costureiras e rendeiras – tão conhecidas nas cantigas do nordeste –, as apanhadeiras de água nos riachos, as quebradeiras de coco e parteiras, todas essas temos mais dificuldade em conhecer: nenhum bem deixaram após a morte, e seus filhos não abriram inventário, nada escreveram ou falaram de seus anseios, medos, angústias, pois eram analfabetas e tiveram, no seu dia-a-dia de trabalho, de lutar pela sobrevivência. Se sonharam, para poder sobreviver, não podemos saber. (FALCI, 1997, p. 240-241)

O romance *Dona Guidinha do Poço* (1952), do escritor Manuel de Oliveira Paiva, inicia-se justamente a partir da descrição de uma herança patriarcal baseada nesses moldes. O espaço, a fazenda Poço da Moita, ficava em uma localidade sertaneja na província do Ceará, tendo como período da narrativa a segunda metade do século XIX.

No parágrafo inicial do “livro primeiro” – ao todo são cinco livros –, a referência paterna do português Reginaldo Venceslau de Oliveira, avô da protagonista, demarca a origem do arranjo familiar, que, no entanto, não se encontra mais erigido. É a partir daí que entra Margarida Reginaldo de Oliveira de Barros, a Guidinha (ou Guida), primeira-neta de Reginaldo, descrita por meio das heranças: influência política e poderio econômico, apresentado pela exposição de seu inventário.

O narrador destaca que a história ganha relevância e contornos devido ao “desgraçado acontecimento que serve de assunto principal dessa narrativa” (PAIVA, 1993, p. 6) – em que a protagonista, mulher, ao escapar do seu posicionamento doméstico, acaba por cometer um crime: é mandante do assassinato do próprio marido.

O objetivo deste artigo não é esgotar as possibilidades de análise do texto ficcional ao estabelecer relações com a sociedade patriarcal brasileira do período. Sabe-se, obviamente, que nenhuma representação mediada corresponde à totalidade, ainda mais quando se propõe como texto ficcional. A opção inicial pelo recorte do patriarcado

ocorre por se mostrar interessante, principalmente ao ser observado em relação às questões de classe, gênero e raça das personagens.

Para isso, é relevante compreender esta análise da perspectiva do ensaio “Realismo: postura e método”, de Tânia Pellegrini (2007), que, embora traga como destaque a literatura brasileira contemporânea, aborda a questão da representação. Conforme ela, pode-se entender o realismo:

como uma forma particular de captar a relação entre os indivíduos e a sociedade que ultrapassa a noção de um simples processo de registro, dependendo, para sua plena elaboração, da descoberta de novas formas de percepção e representação artísticas, ocorridas ao longo do tempo e ainda atualmente, por força, inclusive, do desenvolvimento de novas tecnologias ligadas à produção e ao consumo de arte, cultura e literatura. A adoção desse ponto de vista permite uma visão histórica do conceito, tornando-o um princípio ativo e dinâmico, apto a acompanhar todas as transformações. (PELLEGRINI, 2007, p. 138)

Percebe-se que, na conjuntura de produção literária ao qual Paiva estava inserido, a opção pelo naturalismo apresentava-se como pertinente na constituição do que seria, para o escritor, uma literatura brasileira, como deixou evidente nos ensaios que escreveu para o periódico *A Quinzena* sob o pseudônimo de Gil Bert. Segundo o autor, não bastava importar a estética, era necessário adequar às demandas locais de forma original.

É interessante perceber, nesse caso, a preocupação de Paiva em retratar uma sociedade brasileira, partindo, portanto, da nordestina. Dessa forma, o naturalismo pode ser entendido muito além de uma perspectiva de escola literária ou simplesmente como representação de uma natureza científica, mas como uma forma de investigar a realidade de maneira detalhada, que inclui a necessidade de representar a sociedade a qual perpassa essa literatura.

### **Posição do feminino**

Assim como a historiadora Miriam Falci (1997) demarca a posição do feminino, independentemente da condição financeira, o mesmo acontece com Guidinha. No entanto, sua classe, em diversos momentos, relativiza o seu lugar de mulher na estrutura patriarcal. Além

disso, educada por seu pai e dentro desse arranjo social, são recorrentes as situações em que a personagem reproduz ações consideradas masculinas – sem observar a contradição que a envolve. “(...) Guidinha, apesar da sua princesia, não casou tão cedo como era de supor. Parece que primeiro quis desfrutar a vidoca. Seu pai, o segundo Venceslau, capitão-mor da vila, possuía larga fortuna em gados, terras, ouro, escravos... Fora um rico mandão” (PAIVA, 1993, p. 7).

A personalidade forte e a independência da personagem são tratadas como resultado de uma educação frouxa da avó, que ponderava as reprimendas do pai. Embora as atitudes da protagonista deem a ela um *status* provavelmente diferenciado das demais mulheres ricas sertanejas, não a tiram da sua condição feminina. Tanto é que na escola “aprendeu a ler por cima: o catecismo, as quatro espécies de conta e a escrever sem apuro” (PAIVA, 1993, p. 10). Ainda assim, Guida consegue se impor, desde a infância, no universo adulto, seja entre as mulheres ou entre os homens:

Aos dez anos, achando que já não era para andar de ancas, pois já lhe gabavam à avó que parecia uma mocinha, obrigou o pai a mandar fazer-lhe um cilhão pequeno, apropriado aos seus quadris.

Aos catorze anos, quando as nossas meninas são feitas de amor e de susto, Guidinha atravessou o impetuoso Curitamaú de margem a margem, só porque uma outra duvidou. (...)

Nadava de braça como os homens, e não como as mulheres, que trabalham com as mãos por debaixo d’água, pelo instinto de pejo, e vão batendo com os pés à tona.

O pai tinha desgosto de que ela não fosse macho. (PAIVA, 1993, p. 10)

Os limites entre o feminino e o masculino são constantemente evidenciados pelo narrador com o intuito de apresentar a protagonista como diferente das demais mulheres. Seu distanciamento de atitudes ditas femininas a coloca como menos mulher e mais fêmea – termo utilizado provavelmente devido à filiação do escritor ao naturalismo. Também fica evidente a subordinação à esposa do Major Joaquim Damião de Barros, o Quim (ou Quimquim), marido da protagonista. Não apenas nas decisões da casa, herdada pela mulher, mas também na influência política. Essa postura quase não se altera no decorrer do romance, culminando no adultério de Guida com o sobrinho de Quim.

Encurralado pelas próprias crenças e pela opinião dos outros, Quim se vê obrigado a manter ativa a sua posição “masculina”, esperada dentro dessa disposição social. Em muitas ocasiões, sua mudança de conduta parte após a influência de outros homens, que julgam inoportuna as atitudes de Guida. Após muito refletir sobre o caso de adultério – e cogitar cometer suicídio –, ele decide reunir provas tanto para pedir o desquite quanto para garantir que ficasse com os bens herdados por ela.

Esse caminho, conforme acreditava, era a única forma de garantir a “honra”, já que não pretendia cometer um crime contra sua esposa – tão recorrente entre homens enciumados. Desse modo, Quim evidencia inadequação às exigências do seu “papel de homem”, com Guida tendo certos valores masculinos do modelo patriarcal muito mais incorporados. A classe da mulher, porém, não é suficiente na preservação de certos privilégios.

### **Classes sociais das personagens**

Em *Dona Guidinha do Poço* há uma nítida divisão entre os grupos sociais: escravizados, retirantes e trabalhadores; funcionários públicos e fazendeiros; políticos e membros da igreja católica. O romance, ambientado no interior cearense, retrata uma realidade recorrente no Nordeste brasileiro, em que os longos períodos de seca obrigavam inúmeras pessoas a abandonarem suas terras, desassistidas pelo Estado. Por manterem o patrimônio ao longo de diversas estiagens, a família da protagonista atraía para sua fazenda retirantes de outros municípios e províncias. Guida os tratava com amabilidade, mas sempre atenta em dar-lhes condições para que partissem o quanto antes. O objetivo era evitar que fossem ficando aos poucos até permanecerem definitivamente, sendo meio encontrado, como proprietária, de manter o controle sobre suas terras e seus bens.

Os retirantes, portanto, pertenciam a uma classe inferior – mas não mais baixa do que a de negros e escravizados. Embora estivessem em situação de vulnerabilidade, tão logo o período de seca se findava, voltavam às suas terras e reconstituíam suas posses. No romance, o grupo social dessas personagens também é demarcado a partir de uma fala “sertaneja”, do interior do Nordeste. Não apenas pela utilização de termos recorrentes em uma linguagem oral da região,

mas também por meio do sotaque, com reprodução da forma como algumas palavras provavelmente eram pronunciadas.

Essa reprodução não fica evidenciada, no entanto, na fala dos personagens citadinos e de classes mais altas. Os vaqueiros e empregados livres, em geral, também apresentam esse tipo de fala, mas estão em condição social superior a de negros e escravizados - e quase na mesma posição dos retirantes.

No grupo dos retirantes estão, por exemplo, Silveira e Carolina, conterrâneos de Quim, oriundos de Pernambuco. O casal é acolhido por Guida através da intervenção do marido e se tornam trabalhadores na fazenda. Quim, que sempre se opunha às decisões da esposa em relação aos retirantes, pela primeira vez solicita abrigo a uma família. Fica evidente a subordinação de Quim, por acreditar que não detém, de fato, a herança patriarcal. “Margarida era, pois uma criatura como ela mesma. Em casa, de branca, ela. O mais, preto, inferior, escravo, até o próprio marido, branco, é verdade, mas subalterno pela sua índole e por não ter trazido ao monte um vintém de seu” (PAIVA, 1993, p. 124).

Já no grupo dos trabalhadores destaca-se Seu Antônio, vaqueiro, o filho, Nêu, e a esposa, Mercês. Vaqueiro desde os tempos do avô de Guida, vê-se ameaçado pelos retirantes que se estabelecem na fazenda. Por isso, utiliza-se da influência que tinha pelos anos de convivência familiar para opinar sobre os novos moradores, mas permanece no mesmo patamar social dos demais. A desconfiança com os retirantes culmina com o plano de partida da fazenda, influenciada também por constatarem o adultério de Guida.

No grupo de negros e escravizados temos como exemplo a lavadeira Corumba, da classe mais baixa entre os personagens identificados no romance – além da sua condição de gênero, que recai mais a força da violência e do trabalho pesado. Assim como destaca Saffoti (2015), a opressão na sociedade patriarcal é formada pelo nó raça/etnia, gênero/sexo e classe.

A protagonista, Guida, conhecida por ser “boa” com todos, mantém aparentemente uma relação contraditória, mas, na verdade, preserva sua posição. Embora cuide, manda e detém o poder, utilizando-se da violência quando considerava necessário. Porém, a relativa proximidade fica evidente em diversos momentos. Ao ser criticada pela patroa por gostar de ir à vila, Corumba rebate: “E depois então, minha rica branca? A gente também não há de pricurá sua melhoria?”

Só branco é que é fi de Deus? Apois Vosmicê era inté mais a favor do nego, o qual não é agora. Oié que Vosmicê tá ficando pos nego...” (PAIVA, 1993, p. 52).

O diálogo com Guida fazia referência à ida da negra à vila para lavar a roupa de Secundino, sobrinho do Major Quim. Acusado de ser cúmplice no assassinato do padrasto em Pernambuco, Secundino decidiu partir para o Ceará, onde encontra abrigo na casa do tio. Admirado com a condição financeira que vivia seu parente, o cidadão desenvolve interesse em fortalecer os laços e, para se manter na região, abre um pequeno comércio. Depois, torna-se fazendeiro, realizando seus feitos sempre com apoio de Guida e de seu tio. Em diversos momentos, o narrador põe em dúvida o caráter do jovem. Ademais, o interesse sexual de Guida pelo sobrinho também fica evidente, percebido, inclusive, por outros personagens.

Vale ressaltar que Guida não se resume, no romance, a uma fêmea de instintos incontroláveis. É uma personagem ambígua, amável com a população local e, por isso, amada por todos, como fica claro nos versos de um cantador: “À Sea Dona Guidinha / Rainha deste lugá / Prenda do meu coração / Senhora do Ciará / Que quanto mais dé do seu / Mais Deus lhe dê pra dá (PAIVA, 1993, p. 69). Há inúmeros momentos evidentes em que a classe social da personagem relativiza sua condição feminina. Entre homens e mulheres da localidade, há respeito e admiração pela protagonista:

Guida caminhou pela vereda, de lenço e rosário na mão. E a seda do seu vestido - *fru, fru, fru...* Enfrentando ao grupo dos *homens da terra*, que conversavam à porta do lado, todos lhe tiraram o chapéu, fazendo mesura com a cabeça. O Quim tomou para o conluio, as pernas abrindo caminho de dentro da roda que fazia o panudo sobrecasaco; a mulher, porém, com as outras, seguiu a entrar pela frente. No patamar os pés-de-poeira, os de camisa de guarda-peito, os de chinelo ou de sapatão de carnal, os de pequena condição abriram passagem à Senhora Dona Guidinha com umas caras satisfeitas de fiéis súditos. (PAIVA, 1993, p. 80, grifos do autor)

Além de ser adorada por pessoas das classes mais baixas, tinha influência entre o juiz, a polícia e os políticos da região. Em uma ocasião, inclusive, foi responsável pela soltura de presos. Secundino logo percebeu a importância da esposa do tio na localidade e, assim que se estabeleceu no lugar, aproveitou-se para obter mais informações sobre a tia. Em conversa com o “molequinho” Anselmo, descobre o seguinte:

Era ruim pra eles?

Inhor, não; era inté munto boa. (...)

A Senhora era boa para os escravos?

Inhor, sim, mas às vez usava de barbaridade, às vez era mui rispe. Gostava munto de guardá rixa. Quando tinha raiva era capais de matá... Ele havia levado úa surra qui ela deu qui ficou cas costa ferida. Mas tirante disso, era boa dimais. (...)

Era muito rica?

Diz qui muito. (PAIVA, 1993, p. 30)

A chegada de Secundino não influenciou apenas na vida amorosa de Guida, mas também na da jovem Eulália, a Lalá (ou Lalinha), filha do juiz de Direito. Diante do interesse da moça, Guida tratou de se aproximar dela, com o intuito de influenciar nas suas relações. Lalinha apresenta um perfil feminino mais encaixado ao papel da mulher branca e de classe alta na sociedade patriarcal sertaneja.

A decisão do casamento, por exemplo, cabe ao pai. Além disso, mostra-se, em alguns momentos, como religiosa e ingênua, embora sua religiosidade seja uma forma de expressão de “gozo”. Fica evidente, na ligação de ambas, uma “rivalidade feminina”, que explora os desejos de Secundino. Guida, pela idade “mais avançada” – no caso, 35 anos –, fica atrás por conta da sua aparência física. No entanto, devido à sua astúcia no trato das relações pessoais, consegue manter Secundino por perto.

A traição da protagonista com o sobrinho só fica evidente na quarta parte do romance, durante a vaquejada organizada para comemorar a absolvição de Secundino. Na ocasião, as fofocas preocupam o Major, que, apesar da vergonha, não toma nenhuma atitude inicialmente. Já Secundino chegou a ponderar se deveria levar adiante uma relação com a tia. Aos poucos, viu como uma oportunidade de galgar o poder que não era inteiramente usufruído por Quim.

Mas ali ele estava tão bem! Fazendeiro, senhor, amo, quem sabe o que o futuro lhe reservava? Não se diz que Deus escreve direito por linhas tortas? Daquele crime contra a moral e a honra não poderia resultar uma ventura? Sabia Deus se ele não viria a ser chefe do partido, sucessor do tio, que ninguém era imortal, como este o fora o sogro, do dinheiroso e afamado Reginaldo? (PAIVA, 1993, p. 99)

## Donzela-guerreira da sociedade machista

Flora Süssekind (1984), em *Tal Brasil, Qual Romance?*, ao tratar das protagonistas no romance naturalista brasileiro, categoriza como “donzela-guerreira” personagens como Guida e Luzia, da obra *Luzia-Homem*, do escritor Domingos Olímpio. Segundo ela, essas personagens são ambíguas e transitam entre o masculino e o feminino, diferentes das personagens históricas do modelo naturalista de “casos clínicos”, como a Magdá, de *O homem*, de Aluísio Azevedo. Assim, “ambas fogem à internalização no lar, característica ao universo feminino, assim como à fragilidade doentia que marca as ‘nervosas’ e ‘históricas’” (SÜSSEKIND, 1884, p. 145).

Na disposição patriarcal, Süssekind enxerga a proximidade dessas personagens – históricas ou donzelas-guerreiras – sempre com a figura paterna. As donzela-guerreiras ganham função de mando, posicionamento que tem um preço alto nesse limite do que representaria a “feminilidade”. À Luzia, resulta na impossibilidade de casamento; à Guida, na esterilidade. No entanto, embora Guidinha expresse atenção às mães e compaixão com as crianças, não observamos questionamentos em relação à ausência da maternidade ou qualquer sensação de “vazio”, dela sentir-se “menos mulher”.

Já o narrador destaca quão borrada é a caracterização de Guida em se tratando do que a tornaria feminina, ao apontar que “Margarida era muitíssimo do seu sexo, mas das que são pouco femininas, pouco mulheres, pouco damas, e muito fêmeas” (PAIVA, 1993, p. 11). O reverendo da localidade, ao destilar críticas à Guida, também depõe sobre o pensamento machista predominante, ao afirmar: “O Inimigo do gênero humano não dorme. E mulheres? Mulheres! mulheres! A nossa mãe Eva que não me deixa mentir” (PAIVA, 1993, p. 11). Flora Süssekind (1984) ainda ressalta que a saída do universo doméstico tem um preço ainda mais alto no destino desses personagens: no caso de Guida resulta na prisão, já no de Luzia, a morte.

Para a pesquisadora, Guida não reproduz traços hereditários do pai, sendo uma herdeira assimétrica. Dessarte, os dois romances teriam aberto espaço para um naturalismo diferente daquele voltado às ciências naturais, estando mais ligados à economia e às ciências sociais (1884, p. 150). Embora sejam mulheres, herdamos, também, os valores patriarcais. Ressaltamos mais uma vez, no entanto, que a

aproximação com esses valores não é garantia de privilégio, devido ao limite do gênero/sexo.

Guidinha aproveita seu relativo poder para externar as suas vontades, as quais têm limites. Mesmo se casando aos 22 anos – uma idade mais elevada aos padrões da época –, também precisou se submeter a esse arranjo social. “Margarida às vezes sentia não poder casar bem, frisar, bem dar certo com o esposo que recebeu no pé do altar. E nesses estados de alma se atirava ao homem, a ver se enfim encontrava essa felicidade tão falada, que não conhecera jamais” (PAIVA, 1992, p. 124). O adultério surgia como uma possibilidade de quebra dessa obrigação. O assassinato do marido é como uma resolução ao caminho sem volta da falta de prestígio gerado com o possível divórcio.

[Guida] Herda terras e bens, além do poder político local do pai, mas os tempera com sua afetividade violenta e com uma fraqueza que impede o uso bem sucedido das tocaias e mortes tão comuns no universo masculino. Por isso é presa pelo assassinato de Quim-Quim, o marido. (...)

Guidinha não é presa só por mandar matar o marido, mas porque o faz às claras. Como às claras cometeu adultério e afrontara as regras locais de convivência social. Não ordena nada além de um “costume velho” do mundo masculino, que herdara junto com a fazenda Poço da Moita. (SÜSSEKIND, 1984, p. 148-149)

Não há, aparentemente, entre as personagens mulheres do romance alguma forma de solidariedade, pois também reproduzem valores patriarcais. Guida é duramente criticada pelo adultério por pessoas de ambos os sexos e de todas as classes. Ela também não se vale de uma possível solidariedade entre mulheres, uma vez que ajudou Lulu Venâncio a fugir após assassinar a própria esposa – provavelmente por não se identificar com a posição da vítima. “Você fez isso, Guida?! -Fiz, sim. E você também não homizou ao seu sobrinho?” (PAIVA, 1993, p. 135).

Sentindo-se ameaçada pelo marido com a descoberta do adultério, Guida reage violentamente. Para executar o assassinato, no entanto, precisa do apoio masculino – e recebe certa resistência nas primeiras tentativas. Naiú, empregado da fazenda indicado pelo Silveira, foi o responsável em pôr fim ao impasse, ao seguir a ordem de Guida: “Dê cabo de mim ou dele: um de nós deve desaparecer” (PAIVA, 1993, p. 150). Após o crime, com a captura do assassino e a

descoberta da mandante, a população fica alvoroçada e se volta contra a mulher a quem tanto venerava.

### **O que vem a ser uma obra naturalista?**

O romance escapa do modelo que Flora Süssekind (1984) chama de “estudos de temperamento”, experimentado em *O homem*. Nos ensaios “Naturalismo” e “O que vem a ser uma obra naturalista?”, Oliveira Paiva, por meio de seu pseudônimo, traz como mote justamente esse romance de Aluísio Azevedo. Em um primeiro momento, o escritor se mostra satisfeito com o fato de as três edições da obra terem se esgotado, porque significava que no Brasil “também possui quem faça livro, na eminente expressão da palavra” (BERT, 15 de janeiro de 1888, p. 3). No entanto, critica a importação do modelo europeu:

Tivemos escritores no tempo colonial. Assistimos ao convulsionar da revolução romântica. E agora, quando a Europa inteira restava o fio tradicional da verdadeira Arte; quando entornava a legítima dinastia intelectual apesar da viva guerra dos usurpadores; quando, pelo naturalismo, entrava francamente nas avançadas da evolução literária; que fazia o Brasil, cujos povoadores tão cedo não poderão eximir-se de acompanhar o movimento europeu?

Lia o que vinha de lá. (BERT, 15 de janeiro de 1888, p. 3)

Em *Dona Guidinha do Poço*, o texto literário se realiza enquanto prática discursiva de método e forma naturalista, caracterizando-se como próprio do período histórico ao qual está inserido. A pretensão de se criar uma reprodução da natureza ou, muito mais, como explica o próprio Oliveira Paiva, de deixar que “um mundo lhes caísse das mãos” (PAIVA, 31 de janeiro de 1888, p. 3), tem o comprometimento de inserir, e até dimensionar, os dados da realidade.

Se retomarmos às colocações de Flora Süssekind (1984) sobre o perfil das personagens do romance naturalista, e nos depararmos com a opinião de Paiva, não parece à toa a construção de uma protagonista distanciada de um modelo de mulher histórica. Empenhado em “penetrar a natureza” e “atravessar a sociedade que o produziu” (BERT, 31 de janeiro de 1888, p. 3), Paiva inspirou-se em uma história local, aproveitando-se para recolher mais informações ao passar uma temporada no município de Quixeramobim, onde tudo aconteceu.

Conforme o historiador Ismael Pordeus, em *À margem de Dona Guidinha do Poço* (2004), há uma série de indícios que evidenciam a inspiração do escritor com o caso da fazendeira Maria de Paula Lessa, a Marica Lessa, que viveu em Quixeramobim e também encomendou a morte do marido. Uma das comprovações, inclusive, é a reprodução do inventário. Dessa forma, apresenta-nos uma espécie de método de “apuração” para a composição do texto ficcional.

No entanto, entendemos que essa investigação não tira o caráter ficcional do romance. Vale ressaltar que uma das características mais marcantes da narrativa é a descrição dos cenários, em que o escritor opta por dar destaque à natureza por meio de formas e, sobretudo, das cores. Em muitos casos, os sentimentos e as sensações físicas das personagens são refletidos na paisagem – que nos parece relacionada com a necessidade de “pintar” a natureza. Na citação seguinte, por exemplo, o vermelho, e o azul, embaçado pelo cinza, apresentam um pouco das sensações corporais de Guida:

(...) para Guida, era sua paixão verdadeiramente uma doença. Aqueles dias de agosto, com excelentes manhãs, nubladas e frescas, e o banho nos poços do Banabuiú, o sol ardente do meio-dia, um sol vermelho, e a ventania a embaçar de cinza o azul do horizonte, traduzia-se tudo em ânsias e em modorra, em constante perturbação, talvez mais do corpo do que do espírito. (PAIVA, 1993, p. 90)

Lúcia-Miguel Pereira, responsável por publicar a primeira edição de *Dona Guidinha do Poço*, ressalta que Oliveira Paiva escreveu o romance quando “o naturalismo estava no seu fastígio e, por outro, o regionalismo enaltecido do cabloco começava a aparecer” (1988, p. 199). Segundo ela, o escritor “logrou o equilíbrio entre a reconstituição do ambiente e o relevo dos tipos” (1988, p. 195-196), destacando-se entre obras “regionalistas”. É interessante observar, porém, que o empenho com uma literatura brasileira, na concepção de Oliveira Paiva, perpassaria justamente tanto pelo naturalismo como pela representação local – e não necessariamente estaria ligada a uma literatura dita regionalista.

Além disso, é importante destacar que a obra foi editada e publicada no auge de uma literatura denominada como regionalista pelo mercado editorial, 60 anos depois da morte do escritor, o que certamente influenciou nesse tipo de categorização pela crítica. Sobre o naturalismo, Oliveira Paiva diz o seguinte:

(...) si é que aspiramos ao grão de nação e de povo, a Europa estaria em todo o seu direito nos julgando assim a modo de uma senzala, um país *essencialmente agrícola*; pois que era tal o nosso descuido e <<falta de caráter>> que, possuindo os mais profundos e operosos talentos, desdenhávamos tributar a nossa atenção e o nosso óbolo.

(...) Se escritores, longe de apresentarem-se lidadores fecundos pelo trabalho, como José de Alencar, mostravam-se fátuos e infusos de talento selvagem e infantilmente bobo; se escritores, em vez de rebentarem do seio da nação, do turbilhão da vida, como Cervantes, Shakespeare, Stern, Goethe, Hugo, Balzac, Zola, Ramalho Ortigão, saíam era das academias com uma literatura de caso pensado e uma ideia falsa das pessoas e das coisas da sua terra, enxergando pelos olhos dos estrangeiros e ombreando-se audaciosamente, de primeiro impulso, com os grandes de lá? (BERT, 15 jan. 1888, p. 3, grifos do autor)

## Afronta ao patriarcado

Os impasses referentes aos sujeitos e às suas posições sociais são apresentados no romance *Dona Guidinha do Poço* por meio das contradições dessas relações. Herdeira patriarcal de bens e valores, Guida é uma afronta à sociedade sertaneja. Ela evidencia os contrastes na sua posição de mulher branca e rica, e os limites dos seus privilégios. Não apenas a protagonista é vítima dessa estrutura – fazemos questão de ressaltar, porém, que evidentemente há grupos muito mais vulneráveis. Até o marido, homem branco e influente politicamente, é vítima da violência engendrada nesse modelo de estrutura patriarcal.

É interessante perceber que Guida perde rapidamente seu *status*, e, com isso, é igualada, por um breve momento, a outros grupos. Essa relação fica evidente nas reflexões de Seu Domingos, juiz na região, enquanto analisa o caso e revela, inevitavelmente, as hipocrisias sociais:

(...) ele não via motivo para tamanho alevante contra Guidinha do Poço. Apostava como se ela tivesse mandado matar o Quinquim por trás de um pé de pau (...), no costume dos cangaceiros, o povo não se inflava assim. (...) aquilo era uma covardia que estavam fazendo! E Fulano, Silcrano, e Beltrano, que mandaram fazer tais

e tais mortes, por que nem tiveram uma Ave-Maria de penitência e andavam pela rua? O que os olhos não viam...

Aqui o juiz também deu a sua trincadela:

– Verdade, Seu Domingos, neste ponto não deixa de ter sua razão...

Mas aquilo era um ato todo natural. O crime às escuras, à sorrelfa, no escondido, não escandaliza. O Seu Domingos sabia o que era o escândalo? O juízo dos homens era limitado e iníquo. O Seu Domingos bem sabia na sua consciência que A e B, que representavam honroso papel na sociedade, não passavam de uns ladrões ladinos; e o povo, a sociedade, os poderes públicos, não tinham para eles senão respeitos e galardões. Entretanto o pobre diabo que furtasse um cavalo na feira, era logo agarrado pela indignação pública e entregue à ação das Justiças. O Seu Domingos tinha razão: o que olhos não viam... (PAIVA, 1993, p. 159)

Como coloca Saffioti (2015), ao afirmar que “o pessoal é político” em se tratando do patriarcado, percebemos que as relações íntimas das personagens revelam traços da sociedade sertaneja. À mulher cabe o ambiente doméstico e, quando fora dele, espera-se a doação – entendendo suas nuances de raça/etnia e classe. No caso de Guida, por exemplo, não bastaram os préstimos financeiros e a sua influência utilizada para ajudar os moradores da localidade.

Ao final do romance, em seu percurso até a prisão, Guida se mantém de cabeça erguida, olhando, admirada, a multidão que a rodeia enquanto a rechaça. A postura dela, no entanto, soa a todos como petulância. Da mulher humilhada e destituída do seu lugar de poder e privilégio, esperava-se arrependimento e docilidade.

O que vai de encontro a esse modelo patriarcal, de submissão feminina – sejam até mesmo pequenos gestos – configura-se como uma afronta, uma ameaça à dominação pré-estabelecida e às estruturas de significação entre os limites do que é permitido aos que seriam representantes do feminino e do masculino nessa sociedade sertaneja. De toda forma, Guida não se intimida, mesmo diante dessa nova posição que desperta ódio e revolta geral, perdendo definitivamente o seu lugar privilegiado na sociedade.

**Referências**

- BERT, G. O Naturalismo. *A Quinzena*. Fortaleza, ano II, n. 1, p. 3-4, 15 jan. 1888.
- BERT, G. O que vem a ser uma obra naturalista?. *A Quinzena*. Fortaleza, ano II, n. 1, p. 3, 31 jan. 1888.
- FALCI, M. Mulheres do Sertão Nordestino. In: DEL PRIORE, M. (Org.). *História das mulheres no Brasil*. São Paulo: Contexto, 1997.
- PAIVA, M. O. Dona Guidinha do Poço. In: PINTO, R. M. (Org.). *Manuel de Oliveira Paiva: obra completa*. Rio de Janeiro: Graphia Editorial, 1993.
- PORDEUS, I. *À margem de Dona Guidinha do Poço*. Fortaleza: Editora Museu do Ceará, 2004.
- PEREIRA, L. M. *História da literatura brasileira: prosa de ficção (de 1870 a 1920)*. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: EdUSP, 1988.
- PELLEGRINI, T. Realismo: postura e método. *Letras de hoje*, Porto Alegre, v. 42, n. 4, p. 137-155, dez. 2007.
- SAFFIOTI, H. *Gênero patriarcado violência*. São Paulo: Expressão Popular: Fundação Perseu Abramo, 2015.
- SÜSSEKIND, F. *Tal Brasil, qual romance?*. Rio de Janeiro: Achiamé, 1984.

## Os poemas em prosa de estética naturalista em Camille Lemonnier e Joris-Karl Huysmans

Rubens Vinícius Marinho Pedrosa (UFRJ)<sup>1</sup>

Camille Lemonnier (1844-1913) é um escritor belga naturalista mais conhecido por sua obra romanesca, na qual se destacam *Un Mâle* (1882), *L'Hysthérique* (1885), *Happe-Chair* (1886) e *L'Homme en amour* (1897), compreendendo diversas fases de sua trajetória literária, que vão desde o naturalismo campesino e pictórico, passando pelos romances que abordavam os problemas sociais enfrentados pela classe operária até aqueles que efetuam um estudo sobre as paixões humanas. Um dos pares de Lemonnier, o escritor francês Joris-Karl Huysmans (1848-1907) escreveu diversos romances naturalistas *stricto sensu* pelos quais se notabilizou, como *Marthe; histoire d'une fille* (1876) e *Les Soeurs Vatard* (1878), em que narra a decadência física e moral de personagens de diversas camadas sociais, além de *À rebours* (1884) e *Là-bas* (1891), nos quais os procedimentos ligados à estética naturalista são igualmente reconhecidos, embora priorizem acentuadamente questões relacionadas à arte e à literatura.

Além dos romances naturalistas, tanto Lemonnier quanto Huysmans se dedicaram a outros gêneros literários como o conto, a novela, a crítica de arte e o poema em prosa. Trato, nesta apresentação, deste último gênero. Procedo a uma análise dos poemas em prosa “Ritournelle”, de Huysmans e “Celle qui eût peint Jordaens” de Lemonnier, buscando compreender de que modo eles participariam da estética naturalista, assim como de seus respectivos projetos estéticos.

O problema colocado conduz a indagar sobre a constituição do poema em prosa enquanto gênero literário no século XIX, que teria sido realizado através da estética romântica. Entre os iniciadores do poema em prosa em língua francesa estariam poetas como Xavier Forneret (1809-1884), cujo volume de poemas *Vapeurs; ni vers, ni prose* (1838), abre com um pequeno texto poético em prosa; Maurice de Guérin (1810-1839) com *Le Centaure*; e Aloysius Bertrand (1807-1841),

1. Doutorando em Letras neolatinas - Literaturas de língua francesa pela UFRJ, tendo igualmente concluído o Mestrado na mesma instituição. E-mail para contato: rubens.v.marinho.pedrosa@letras.ufrj.br

com o emblemático *Gaspard de la nuit* (1842). As duas últimas obras citadas foram publicadas postumamente (ZYROMSKI in GUÉRIN, 1929, p. 3). A correlação entre o surgimento do poema em prosa e a estética romântica se explica pela insatisfação dos românticos com as regras estritas de versificação que caracterizavam o verso francês, o que conduz a uma dissociação entre poema (forma) e poesia (procedimento de escrita), e pelas formas poéticas em prosa se mostrarem mais adequadas a textos que exprimem liricamente sentimentos pessoais e aqueles voltados à confissão (VINCENT-MUNNIA, 1993, p. 5).

O poema em prosa teve uma projeção significativa a partir da obra – também póstuma – de Charles Baudelaire (1821-1867), *Le Spleen de Paris* (1869). Tomando como modelo *Gaspard de la nuit*, Baudelaire aplica à descrição da cidade de Paris e seus tipos o mesmo procedimento que Bertrand havia utilizado ao pintar cenários que vão da Idade Média flamenga ao Renascimento italiano. Baudelaire dá um importante passo para que o poema em prosa seja vinculado à modernidade literária da segunda metade do século XIX. Este gênero literário será ainda incorporado por poetas associados ao simbolismo, como Stéphane Mallarmé (1842-1898), Paul Verlaine (1844-1896) e Paul Valéry (1870-1945). Ele será considerado pelos adeptos da estética simbolista como uma forma adequada a um fazer poético visando uma exacerbação da linguagem poética, da musicalidade das frases e da potencialidade das palavras (BERNARD, 1959, p. 490).

### Os “romances condensados” de Joris-Karl Huysmans

Huysmans publica em 1874 o seu primeiro livro, *Le Drageoir aux épices*, que reúne poemas em prosa e contos que demonstram a sua forte inclinação para as artes plásticas, seja as escolas de Flandres e da Holanda ou técnicas de pintura menos prestigiosas, como a sanguínea. Em 1880, lança *Croquis parisiens* (1880), que traz uma cenografia (MAINGUENEAU, 2018, p. 249) diferente daquela de seu primeiro livro, que se reporta principalmente à tradição pictórica flamenga e holandesa dos séculos XVI e XVII. *Croquis parisiens* tem como interdiscurso a pintura impressionista, tematizando do mesmo modo que esta última cenas cotidianas e triviais.

A relação interdiscursiva de Huysmans com determinadas estéticas picturais atestariam que elas integram a literatura naturalista.

No romance *Les Sœurs Vatard*, por exemplo, há descrições picturais que transpõem as técnicas da pintura impressionista, movimento em plena efervescência na época em que foi publicado. Outra característica presente nos poemas em prosa de Huysmans é o fato de alguns deles funcionarem como potenciais narrativas que, acrescidas de descrições, diálogos e análises minuciosas, poderiam tornar-se um romance. O segundo poema em prosa de *Le Drageoir aux épices*, “Ritournelle”, começa com uma frase que poderia ser o *incipit* um romance naturalista:

Defunto seu homem, ele a espancou, lhe fez três filhos e morreu completamente impregnado de absinto.

Desde então ela chafurda na lama, empurra a carreta, urra com toda força: está chegando! está chegando!

Ela é inefavelmente feia. É um monstro que move sob um pescoço de lutador um rosto vermelho, carrancudo, perfurado por olhos cruentos, deformado por um nariz em cujas largas abas, depósitos de tabaco, pululam pequenos bulbos purpúreos.

Eles têm bom apetite, os três filhos: é por eles que ela chafurda na lama, empurra a carreta, urra com toda a força: está chegando! está chegando! (HUYSMANS, 1874, p. 3-4)

A abertura apresenta a situação do personagem principal da curta história, uma mulher da classe operária que sofre com um marido que a agredia, até que ele morre devido ao excesso de absinto, deixando-a à própria sorte com três filhos, que devia alimentar. O poema em prosa prossegue com um retrato (*portrait*) da personagem, procedimento muito comum nos romances naturalistas. A descrição grotesca do personagem possui finalidade de causar repulsa no leitor, o que associa este poema em prosa ao naturalismo e, ao mesmo tempo, à estética baudelairiana. O título, “Ritournelle”, se refere à estrutura do poema em prosa, no qual há frases que se repetem como refrões e também se reporta à sina dessa mulher que parece não ter fim, sua vida voltando sempre para o mesmo lugar. Isso faz com que se tenha igualmente o movimento cíclico de alguns romances naturalistas. Este procedimento está relacionado com aquilo que David Baguley chama de modelo trágico do naturalismo, que, opondo-se à vertente cômica e irônica deste movimento literário, abrange os romances de queda, que narram a decadência física, social e moral de um personagem, motivada por fatores fisiológicos (alguns

deles hereditários) ou sociais. Se incluem igualmente no modelo trágico os romances que mostram a vida cotidiana como uma eterna repetição, o que seria o caso de “Ritournelle” (BAGULEY, 1995, p. 67).

A história narrada no poema em prosa é aquela de um romance naturalista prototípico. A associação do romance naturalista a determinados tipos de temáticas e intrigas está relacionada à sua natureza genérica (BAGULEY, 1995, p. 8). A estrutura e a temática de “Ritournelle” indicam ainda um caráter autorreflexivo que pontua a obra literária de Huysmans. No romance *À rebours* (*Às avessas*), de 1884, encontra-se uma reflexão acerca do gênero poema em prosa, que se configura, segundo o autor, como uma compilação das potencialidades do romance “em estado de *off meat*” do qual seriam suprimidas “as longas análises e as superfetações descritivas” (HUYSMANS, 2019, p. 695). Tal definição teria sido pensada considerando as obras de Huysmans, como era frequente à época em que o poema em prosa se desenvolvia enquanto gênero (GALLEGO, 2019, p. 87).

Em *Croquis parisiens* há uma peça chamada “Le poème en prose des viandes cuites au four” que, muito provavelmente, foi reelaborado por Huysmans na novela *À vau-l'eau*, de 1882. O poema em prosa se reduz à história de um solteirão em busca de um restaurante para fazer suas refeições:

São os falaciosos rosbifes e os ilusórios pennis de carneiro assados no forno dos restaurantes que produzem o fermento da concubinação no espírito ulcerado dos solteirões.

(...) O solteirão procura a mesa na qual normalmente se senta na tasca habitual sofre ao vê-la já ocupada. Ele retira do escaninho preso à parede seu guardanapo manchado de vinho e, após trocar amenidades com os clientes vizinhos, percorre o imutável menu e se senta, taciturno, diante da sopa que o garçom traz todas as noites, mergulhando nela um polegar. (HUYSMANS, 1880, p. 85-86)

A frase que abre o poema em prosa também o encerra, dando uma ideia de circularidade e repetição que permeia a vida do personagem principal. A descrição do local, um restaurante de apelo popular no qual os clientes dividiam a mesa com desconhecidos, é tipicamente naturalista, mostrando um aspecto de sujeira, desolação e decadência. Além disso, se faz presente o materialismo que seria um dos elementos estruturantes desse movimento literário, além da tematização do cotidiano e da banalidade da existência, sem feitos heroicos:

o personagem do poema em prosa apenas queria um bom bife. As mesmas questões aparecem para Jean Follantin, personagem solteirão da novela *À vau-l'eau* que busca um restaurante no qual pudesse comer à um bom preço:

E muito logo ele desertou a tasca onde comia habitualmente; primeiramente rondou as casas de pasto, recorreu às moças cujos trajas de freiras evocam a ideia de um refeitório de hospital. Ele jantou lá alguns dias e sua fome, já irritada pelo vapor rançoso daquele ambiente, se recusou a triturar carnes insípidas, ainda murchas pelos emplastros das chicórias e dos espinafres. (HUYSMANS, 2019, p. 503)

A busca por um lugar onde fazer suas refeições mostra-se árdua para o Sr. Follantin. Assim como no poema em prosa que integra *Croquis parisiens*, o personagem vai a restaurantes frequentados por pessoas de classe menos favorecidas da sociedade. Por se tratar de uma novela, Huysmans pôde dar maior aprofundamento ao personagem principal, mostrando um pouco a infância de Jean Follantin, marcada pela morte do pai que possuía um pequeno negócio de papelaria, vendida para quitar suas despesas médicas após seu falecimento, os trabalhos extenuantes aos quais sua mãe precisou se submeter para criá-lo, depois a escola, a juventude e a moça com quem iria se casar, mas ela o havia deixado. Além disso, Huysmans desenvolve em *À vau l'eau* os problemas de Follantin em relacionar-se com as mulheres, além de fazer considerações sobre os diversos tipos de restaurantes existentes em Paris. A descrição dos pratos muitas vezes remete a naturezas mortas. O modo como o escritor desenvolve o mesmo tema no poema em prosa e na novela demonstram a maneira pela qual a teoria desenvolvida por ele em *À rebours* se relaciona intrinsecamente com seu projeto estético. O fato de a própria definição de poema em prosa de Huysmans estar presente em um romance deixa patente o caráter experimental de suas obras, nas quais os gêneros literários praticados pelo escritor, muitas vezes, se interpenetram. O procedimento efetuado por Huysmans, de transformar o poema em prosa em narrativa longa, atesta não apenas o modo como as reflexões de Huysmans sobre poema em prosa compreendem a sua obra neste gênero, mas também o modo como o seu projeto de literatura naturalista os engloba.

## O naturalismo pictórico de Camille Lemonnier em seus poemas em prosa

Lemonnier publicou, em 1869, *Nos flamands*, que compreende um apinhado de textos que vão do poema em prosa, passando pelo ensaio e pela crônica, até a crítica de arte. Os textos que compõem o volume possuem em comum a valorização da herança cultural flamenga através a estética pictural de artistas flamengos dos séculos XVI e XVII, como Peter Paul Rubens (1577-1640), Jacob Jordaens (1593-1678) e David Teniers (1582-1649). Essa relação com a pintura em geral e a tradição de Flandres em particular perpassam grande parte da obra literária de Lemonnier. O seu segundo volume de poemas em prosa, *Croquis d'automne* (1870), faz referência a um tipo de pintura esboçada, os croquis. A escolha do outono expressa no título do livro se daria pelas cores utilizadas para pintar as diversas paisagens que o compõe, remetendo diretamente à referida estação do ano. Lemonnier ainda publicou de modo esparsos diversos poemas em prosa em revistas literárias, na Bélgica e na França.

A relação de Lemonnier com a pintura flamenga constitui não apenas uma afirmação nacionalista de um elemento cultural prezado pelos belgas, mas também se baseia em suas escolhas estéticas. As representações realistas, cruas em alguns momentos que são recorrentes nas pinturas da tradição flamenga se familiarizam com aquelas encontradas na literatura naturalista, como as descrições detalhadas que, ainda que tematizem objetos tidos como “antiestéticos”, demonstram a capacidade descritiva, a riqueza do repertório vocabular (HAMON, 1993 p. 48) e, ao mesmo tempo, a sensibilidade artística do escritor (BAGULEY, 1995, p. 156).

O poema em prosa “Celle qui eût peint Jordaens” foi publicado na edição nº13, de 1874 da revista belga *L'Art universel*, dirigida pelo próprio Lemonnier. No poema, temos a descrição de um momento no qual o enunciador vê uma mulher passar – o que nos faz pensar nos célebres versos de Baudelaire, “À une passante” –; porém sua representação difere daquela da mulher que o poeta capta, em um momento fugidivo, nas ruas de Paris:

Ela não era nem alta, nem baixa, mas gorda.

Como um jovem elefante, ela andava na rua com gravidade,

apoiando no chão seus pés grandes e, de um ombro ao outro seu corpo se balançava. (...)

Um corpete de seda, tão justo quanto uma luva, puxava suas costas que se repartiam nas omoplatas como dois ladrilhos quadrados e, sob o sovaco, ele estalava com o barulho nítido que faz uma sela nova sobre a garupa de um cavalo. (LEMONNIER, 1874, p. 192)

Na descrição da mulher, além dos detalhes da vestimenta, do modo como ela andava e se movia, está presente uma transfiguração artística, na qual ela é associada a uma figura pintada por Jordaens no título, com suas formas generosas e estrutura corporal protuberante. Podemos comparar a descrição à figura feminina no quadro “Rei Candaules de Lídia mostra sua esposa para Giges” (1646),<sup>2</sup> na qual a mulher nua de costas, que ocupa a posição de destaque no quadro, possui formas igualmente fartas.

Lemonnier descreve a mulher com substancial crueza, com alusão a partes do corpo tradicionalmente dissociadas do âmbito do sublime (sovaco, omoplata) e comparação com animais como o elefante e o cavalo. A segunda estrofe termina por animalizá-la de fato. Não obstante, a imagem faz referência a uma estética prezada por Lemonnier, ao mesmo tempo integrante do naturalismo. Para além da estética dos pintores barrocos, o escritor se interessava também pela pintura realista. No poema em prosa “Nos Campagnards”, que integra o livro *Croquis d'automne*, Lemonnier pinta uma cena campestre, do tipo que é muito recorrente em sua obra, associando-a a um quadro de Jules Breton (1827-1906), pintor realista francês:

Nessas molduras deslumbrantes se movem grupos de trabalhadores curvados nas mais altas e simples posturas, nas quais Jules Breton encontra seus *ceifadores* e suas *respingadoras* e, cujo charme provém das coisas limítrofes. Os homens, acorados sobre o solo que eles fecundam com o seu suor e no sulco onde eles deixam cada dia um pouco de sua vida esperando que eles confiem, inertes e gélidos, nesses mesmos braços que o trabalham, os homens cavam, lavram, quebram os torrões que se amontoam, entranhados na terra até o tendão. (LEMONNIER, 1870, p. 22)

2. O quadro pode ser visto neste link: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Jacob\\_Jordaens-King\\_Candaules\\_of\\_Lydia\\_Showing\\_his\\_Wife\\_to\\_Gyges.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Jacob_Jordaens-King_Candaules_of_Lydia_Showing_his_Wife_to_Gyges.jpg)

As molduras deslumbrantes à que Lemonnier se refere são as longas e detalhadas descrições dos campos que precedem essa passagem. São descritas as ações efetuadas pelos homens que trabalham sobre a terra, compondo uma cena campestre idílica amplamente tematizadas em quadros de Breton, como, por exemplo, “O Retorno dos ceifadores” (1853),<sup>3</sup> que mostra um momento de grande descontração entre os trabalhadores do campo. Lemonnier possui em comum com Breton a tematização realista e, ao mesmo tempo idílica do universo campesino, explorado em seus romances naturalistas como *Ceux de la glèbe* (1879), *Un Mâle* e *Le Mort* (1882). Os poemas em prosa de Lemonnier poderiam ser vistos como um prelúdio dos romances naturalistas que ele publicará entre o final da década de 1870 e início de 1880 (BERNARD, 1959, p. 382). Seria mais adequado, entretanto, compreender as obras romanescas e outros gêneros praticados por Lemonnier, entre eles o poema em prosa, a partir da sua participação em seu projeto estético.

## Conclusões

Os poemas em prosa de Lemonnier e Huysmans, nos procedimentos de escrita, temática e escolha vocabular, participariam da estética naturalista, mantendo laços estreitos com a obra romanesca de ambos.

O poema em prosa de estética naturalista se diferencia daqueles de estética romântica e simbolista especialmente pelos procedimentos de escrita empregados: a descrição naturalista, presente nos poemas em prosa de Lemonnier e Huysmans, visa detalhar os personagens e o ambiente tanto físico quanto social no qual eles se desenvolvem (BAGULEY, 1995, p. 155). A descrição romântica, por outro lado, estaria à serviço do lirismo e da expressão ancorada na individualidade e a simbolista, a uma busca mística por traçar as variações de estado psíquico e à sinestesia.

A estética naturalista no poema em prosa se distingue pelo efeito que deseja extrair do tema ao qual se dedica. Isso fica nítido quando se considera que Lemonnier, um escritor naturalista e Bertrand, um poeta romântico, dirigem as suas respectivas predileções estéticas a

3. O quadro pode ser visto neste link: [http://www.artnet.com/artists/jules-breton/le-retour-des-moissonneurs-4a\\_qFXfOc-STztaLwMWIhA2](http://www.artnet.com/artists/jules-breton/le-retour-des-moissonneurs-4a_qFXfOc-STztaLwMWIhA2)

manifestações artísticas semelhantes. Bertrand também prezava a pintura flamenga, o volume *Gaspard de la nuit* abrindo com a seção intitulada “École Flamande”. No entanto, Bertrand deseja extrair das pinturas flamengas principalmente sua dimensão mística e idílica, associada a um mundo perdido, enquanto Lemonnier se volta para a relação estreita que elas estabelecem com o mundo sensível e a crueza nas representações.

Analisando o modo como os poemas em prosa de Lemonnier e Huysmans se relacionam com os procedimentos estéticos e retóricos associados ao naturalismo, é possível conceber a possibilidade deste gênero associado ao movimento literário.

## Referências

- BAGULEY, David. *Le naturalisme et ses genres*. Paris: Nathan, 1995.
- BERNARD, Suzanne. *Le poème en prose : de Baudelaire jusqu'à nos jours*. Paris : Nizet, 1959.
- GALLEGO, Pedro Baños. Le poème en prose et ses relations avec la théorie des genres: pour une approche moderne. *Thélème*: revista complutense de estudios franceses, n° 33, V. 2, 2018. Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.5209/THEL.59783>>. Acesso em: 20 jun. 2020.
- HAMON, Philippe. *Du descriptif*. Paris: Hachette, 1993.
- HUYSMANS, Joris-Karl. *Le Drageoir aux épices*. Paris: E. Dentu, 1874.
- HUYSMANS, Joris-Karl. *Croquis parisiens*. Paris: Henry Vaton, 1880.
- HUYSMANS, Joris-Karl. *Romans et nouvelles*. Paris: Gallimard, 2019.
- LEMONNIER, Camille. *Nos Flamands*. Bruxelles: Éd. Rozem, 1869.
- LEMONNIER, Camille. *Croquis d'automne*. Paris-Bruxelles: Imprimerie P.- J.-D. de Sommer, 1870.
- MAINGUENEAU, Dominique. O discurso literário. Trad.: Adail Sobral. São Paulo: Contexto, 2018.
- VINCENT-MUNNIA, Nathalie. Premiers poèmes en prose : *spleen* de la poésie. *Littérature*, n°91, p. 3-11, 1993. Disponível em: <[http://www.persee.fr/doc/litt\\_0047-4800\\_1993\\_num\\_91\\_3\\_2647](http://www.persee.fr/doc/litt_0047-4800_1993_num_91_3_2647)>. Acesso em: 22 jun. 2020.
- ZYROMSKI, Ernest. Introduction. In: GUÉRIN, Maurice. *Le Centaure et La Bacchante*. Provence-Alpes : Toulon, 1929, p. 3 -27.

**Revista literária consultada:**

*L'Art Universel*. Bruxelles : Vol. 2, 1874-1875, nos 1 à 24. Disponível em:  
<<http://digistore.bib.ulb.ac.be/2013/ELB-ULG-a0100-1874-1875.pdf>>. Acesso em: 22 jun. 2020.

## Rodolfo Teófilo: um desafio para pensar o Naturalismo

Adriana de Paula Moraes (FFLCH-USP)<sup>1</sup>

### Considerações iniciais

Os esforços de classificação das obras literárias constituem-se num legítimo trabalho didático e de expressiva contribuição histórica, posto que se propõem a oferecer critérios de organização. Há de se considerar, no entanto, que tais medidas são sempre artificiais, tributárias de seu tempo e espaço. Disso resulta a dificuldade de trabalhar com as obras literárias brasileiras compreendidas entre o “fim” do Romantismo – que, criteriosamente, nunca acabou – e o “início” do Modernismo. O encadeamento temporal de escolas literárias, tão caro aos materiais didáticos, entra em colapso ao tentar organizar o Realismo, o Simbolismo, o Parnasianismo e o Naturalismo, sufocando outros –ismos que tornam as classificações ainda mais problemáticas.

E, para além desses desafios, no estudo de caso, quando se está diante de uma obra, as classificações, frequentemente, não resistem. Tome-se, por exemplo, Rodolfo Teófilo, homem nascido em 1853, estudante de farmácia pela Faculdade de Medicina da Bahia durante os agitados anos 1870 – um clássico homem de letras da *belle époque* brasileira, confiante na ciência e comprometido com o impulso geracional de intervir na sociedade por meio da escrita. Teófilo tem uma obra de mais de vinte livros publicados e dedica a década de 1890 para o trabalho com um gênero específico, a saber, o romance e compõe *A fome* (1890), *Os Brilhantes* (1895), *Maria Rita* (1897) e *O Paroara* (1899). Cronologicamente, portanto, Rodolfo Teófilo é um escritor de prosa Realista-Naturalista. Mas seria assim tão simples classificá-lo?

### Os romances de Rodolfo Teófilo

A crítica coeva, seja provinciana, seja advinda do Rio de Janeiro, expõe a dificuldade dos leitores e críticos em compreender o que Teófilo

1. Graduado em Letras – Português/Grego (USP), Mestre em Literatura Brasileira (USP), é docente na SEDUC-SP.

fez em seus romances. Há uma aparente oposição entre aqueles que demonstram certa positividade e aqueles que consideram tais romances um péssimo trabalho. Contudo, ao recolher esses pareceres e dedicar-lhes minuciosa atenção, pode-se concluir que, em certa medida, todos dizem a mesma coisa. A diferença está no que este ou aquele considera ser “verdade”, “imaginação”, “verossímil” e “arte”. Trata-se de um problema de definição de conceito e não de percepção das obras.

A propaganda de venda do primeiro romance, *A fome*, publicada pela primeira vez em 13 de março de 1889, no periódico cearense *Gazeta do Norte*, destaca que tal obra “irá produzir sensação” e ressalva que, embora seja um livro “de imaginação”, isso não impede que seja construída “num só molho racional e lógico a longa série de fatos, de episódios dolorosos e tremendos de miséria e de prostituição, que todo mundo viu, de que todo mundo foi testemunha durante a passada seca de 77 a 79”. O valor do romance parece ser mensurado pelo seu comprometimento com a historiografia ou, ao menos, pelo seu caráter documental. Curiosamente, ao passo em que se afirma o vínculo com o referente, diminuindo o papel da “imaginação”, simultaneamente associa-se o cearense e seu romance ao escritor Edgar Allan Poe e seus contos. Ou seja, Rodolfo Teófilo é tão ligado ao referente que compõe uma obra de ficção que aparenta fantástica? Talvez a aproximação tenha sido convocada pela presença insistente do campo do feio no enredo. A propaganda adverte que “ninguém poderá impunemente ler o romance do Sr. Rodolfo Teófilo; por força que há de muitas vezes deixar cair o livro das mãos sacudidas pelo horror daquelas cenas” (*Gazeta do Norte*, 1889). O dilema em compreender *A fome* reside em assumir que a própria realidade, isto é, as coisas que aconteceram durante a seca de 1877 a 1879, são, por si, tão horrendas que resultam fantásticas. Portanto, costurar os relatos daqueles anos seria um exercício de história que não pode resultar em nada que soe natural ou externamente verossímil.

Adolfo Caminha dirá o contrário. O autor de *A Normalista* acusa o romancista de dar páginas “sem estilo, sem arte, sem verdade às vezes, e (...) sem interesse, se a grandeza do assunto, a própria essência da obra não nos obrigasse a ler todo o livro, pondo de parte sua feição literária”<sup>2</sup>. A consideração ao referente, ou seja, aos fatos

2. Caminha, 1895, p. 140-141

ocorridos durante a seca de 77-79, continua sendo importante, só que percebida de maneira diferente. Para Caminha, apenas abordar os fatos não é o bastante para alçar o texto à posição de produto literário bem sucedido e julga ser o *Êxodo* (a primeira parte de *A fome*) “suportável até certo ponto”<sup>3</sup>. Embora Teófilo seja considerado sem estilo, o crítico reconhece que essa primeira parte “consegue arrebatá-lo pela verdade dos fatos, pelo dramático dos episódios quase sempre vivos e interessantes”. A partir de *Casa Negreira* (segunda parte do romance), na visão de Caminha, “o autor vai perdendo pouco a pouco (...) grande soma da energia que a princípio se observa” e por isso “esmaecem as tintas, a imaginação toma o lugar à verdade” e “a linguagem afrouxa-se de maneira sensível”<sup>4</sup>. Nesse sentido, quando se chega à terceira parte – *Misérias* – o livro “perde todo o interesse, o enredo torna-se frívolo, pueril quase, insignificante e monótono a ponto de cansar o leitor”<sup>5</sup>.

Os adjetivos à terceira parte dizem respeito ao caráter romântico que o livro carrega. O trabalho de Gildênia Moura de Araújo Almeida (2007) dedica-se a mostrar ponto a ponto como o Romantismo continua presente e como Teófilo o emprega na construção de *A fome*. Ela sistematiza o que já era indicado por Adolfo Caminha ao acusar o caráter romântico que se revela no romance por meio do relacionamento amoroso entre Carolina e Edmundo ou ainda pela presença “inesperada, sem a mínima lógica”<sup>6</sup> do padre Clemente e outras “inverossimilhanças”<sup>7</sup>. Outro elemento pontuado como problemático é a insistência de Teófilo em fazer com que a virtude, sendo um valor, vença a qualquer preço, gerando “tramas falsas e falsas situações”<sup>8</sup>. Nesse sentido, Teófilo aproxima-se demasiadamente dos folhetins e dos dramas mais populares.

Essa insistência em comunicar certa moral também é notada por Araripe Júnior, em 1892, com sua crítica para o jornal *O País*<sup>9</sup>, que questiona a construção do protagonista Manuel de Freitas o qual, por não ceder às leis do meio e das circunstâncias, mantendo sua

3. Ibid., p. 141

4. Ibid.

5. Ibid.

6. Ibid., p. 142

7. Ibid.

8. Ibid.

9. *Obra Crítica de Araripe Júnior*, 1960, p. 297 et seq.

dignidade, torna-se utópico e sobrenatural, contrariando a verossimilhança e a “verdade”. Mesmo assim, se por um lado nota-se um defeito, por outro deixa-se claro que “a utopia do livro (...) não impede que nele se encontrem descrições de grande valor e fatos perfeitamente observados” (Araripe Júnior, 1892). Para Araripe Jr., considerar que Rodolfo Teófilo tenha sido testemunha ocular dos fatos ali relatados é o que garante o valor da obra. Ou seja, ainda outra vez é o papel historiográfico do texto que ganha valor.

A crítica mais importante ao segundo romance de Teófilo aparece na *Revista Brasileira* pelas mãos de José Veríssimo no segundo semestre de 1896 nas páginas 199-201, sendo recolhida posteriormente ao livro *Estudos de Literatura Brasileira*, em 1901. Nas palavras do crítico, Rodolfo Teófilo figura como “já conhecido por várias obras”<sup>10</sup>, considerando tanto a produção ficcional quanto a produção técnica do autor e destacando sua contribuição para os registros dos “costumes e aspectos naturais”<sup>11</sup> do Ceará. Para Veríssimo, Rodolfo Teófilo é um “trabalhador, consciencioso e sincero, e por isso digno de estima”<sup>12</sup>; mas ao romancista “faltam os requintes para uma obra como a que tentou”<sup>13</sup>. Semelhantemente ao que se havia dito de *A fome*, para o crítico, *Os Brilhantes* não falha completamente por causa do “esforço com que se sente trabalhou”<sup>14</sup> o autor, e principalmente pelo “interesse próprio do assunto, da paisagem, do meio, em suma do seu livro”<sup>15</sup>. Na visão de Veríssimo a epígrafe do romance – “estudo de psicologia” – é um grave problema pois “é talvez ambiciosa, e força a crítica a ser menos condescendente na apreciação dele”<sup>16</sup>. E não só é ambiciosa como participa de um uso corrente e “abusado” dos termos de “psicologia”, incorporando a uma espécie de moda de mau gosto, para no fim acabar nem conseguindo realizar tal estudo. Para o crítico “o caso de Jesuíno Brilhante, o herói, o protagonista do livro, é antes fisiológico que psicológico”<sup>17</sup> ou ainda “climatérico,

10. Veríssimo, 1896, p. 199

11. Veríssimo, 1896, p. 199

12. Ibid.

13. Ibid.

14. Ibid.

15. Ibid.

16. Ibid.

17. Ibid., p. 199-200

explicado pelo estado atrasadíssimo de civilização em que o homem se acha e pelo meio”<sup>18</sup>.

Nesse sentido de considerar o meio como determinante do homem, Veríssimo prossegue sua análise insistindo que no fundo dos comportamentos dos personagens há uma implicação importante do espaço. Não é apenas a promessa de estudo psicológico, que, aliás, não se efetiva, que depõe contra o romance. De acordo com José Veríssimo o livro “é de uma leitura um pouco difícil e desprazível”<sup>19</sup>, o que se deve pela falta “das qualidades de uma obra de arte”<sup>20</sup> e pelo grande número de “fatos e cenas” que se repetem sem contribuição real para o estudo de personagem. A tudo isso se soma ainda, conforme Veríssimo, a abundância de termos técnicos das ciências, da medicina, da fisiologia que não são esperados em um romance. Mesmo assim, apontados os problemas do livro, o crítico considera que *Os Brilhantes* não se perde de todo e inclusive por isso dedicou-se a escrever sobre ele. Há nesse segundo romance de Rodolfo Teófilo “descrições de paisagens e de cenas, que sem embargo da imperícia do artista, transudam verdade e vida, e a impressão que nos dá da singular região recontada a gente a sente, através dos defeitos da pintura, palpitante de realidade”<sup>21</sup>. O veredito último de José Veríssimo é, portanto, que o autor reescreva seu livro reduzindo-o para um volume ao retirar dele tudo que é desnecessário, todo abuso de terminologias técnicas, tornando-o mais simples. Fato é que em 1906 sai uma segunda edição de *Os Brilhantes*, em um único volume, editada por Assis Bezerra em Fortaleza, indicando, muito provavelmente, que Teófilo acata as sugestões do crítico.

É curioso notar que os problemas indicados são exatamente as características que tornam um texto Naturalista, conforme os manuais didáticos.

*Maria Rita*, por seu turno, é um livro que desafia a crítica por ser um romance histórico já nos fins do século XIX. Posto que a narrativa é levada para o passado, alguns conterrâneos de Teófilo se queixaram dizendo que o romance deveria ser um estudo de sua época. Apparentemente, tratar do período colonial seria uma maneira de fugir

18. Ibid., p. 200

19. Ibid.

20. Ibid.

21. Ibid., p. 201

a essa demanda. Diga-se, entretanto, o quão falaciosa é essa percepção pois mesmo tratando de tempos remotos, Teófilo destaca e acusa problemas que ainda são verdades tristes em seu tempo. Levar a narrativa para o passado só reafirma o quanto algumas práticas são graves e já atormentam há muito tempo. No conjunto de problemas encontra-se o êxodo, a má gestão e o abuso do poder nas instituições.

Em 28 de janeiro de 1898 J. dos Santos, pseudônimo de Medeiros e Albuquerque, apresenta sua crítica ao *Maria Rita* pelas páginas do periódico *A Notícia*, na coluna *Chronica Letterária*. Já nas primeiras linhas do texto afirma-se que *Maria Rita* “é um romance nacional na mais genuína acepção do qualificativo” com cor local e verdade nas cenas e tipos, isto é, nos personagens. Mesmo assim, se por um lado o romance é reconhecido por suas qualidades dominantes que dizem respeito, sobretudo, ao registro do espaço, por outro, Santos faz ressalvas a Rodolfo Teófilo. Na percepção do crítico esse romance mantém mais ou menos as mesmas virtudes e defeitos que se achavam em *A fome*, oferecendo uma notável melhora no tocante ao emprego do cientificismo que é agora mais moderado. Das imperfeições, Santos destaca a presença de cenas asquerosas, o gosto pelo nojento que, se em *A fome* tinham alguma ligação com a matéria e com os fatos como se deram na realidade, em *Maria Rita* não tinham a menor razão de ser, mas estão lá como o navio “em cujo porão se acumulavam centenas de variolosos, em grande monturo de pus” (Santos, 1898); uma velha praticando defumação; uma feiticeira que coça a cabeça e descasca batatas levando para o legume os seus piolhos. Na opinião do crítico, nenhuma dessas cenas tem real contribuição. Apenas revelam “uma estranha aberração de gosto” (Santos, 1898) que, todavia, não se aproxima do obsceno. Outros dois pontos negativos observados em *Maria Rita* são a descrição pouco desenvolvida e a tentativa desajeitada de fazer análise psicológica dos personagens. Para Santos, “O que o escritor cearense tem no mais alto grau é – se assim se pode dizer – a imaginação construtiva” pois “o trecho é bem inventado, as peripécias interessam e emocionam, trazem constantemente excitada a atenção do leitor; o diálogo é vivo, colorido, característico. Nisto precisamente reside a melhor parte do seu trabalho” (Santos, 1898). Santos recorda os romances de Alexandre Dumas e aproxima-os do que Teófilo, de alguma maneira, conseguiu fazer.

Pelas páginas do *Jornal do Comércio*, Veríssimo publica suas impressões sobre *O Paroara*. As indicações de virtudes e de falhas do

livro não são muito diferentes do que já se havia dito dos trabalhos ficcionais anteriores. Veríssimo reconhece que Rodolfo Teófilo tem “boas e inatas qualidades de romancista”<sup>22</sup>, mas peca na língua “incorreta, pobre, descolorida, pouco artística”<sup>23</sup>, o que ainda se agrava pelo abuso de “termos e expressões biológicas ou das ciências naturais”<sup>24</sup>; pelo emprego de “discussões impróprias de um romance ou mal introduzidas nele”<sup>25</sup>; e pelo excessivo mau uso de hipérbatos. Mais uma vez José Veríssimo aconselha que Rodolfo Teófilo procure o simples e evite o rebuscado, pois parece que lhe “faltam cultura literária e sentimento estético”<sup>26</sup>. Entretanto, conforme o crítico, “não obstante os defeitos da sua composição, os seus romances nos interessam e agradam”<sup>27</sup>.

Nestor Vitor, em conferência para a Academia Brasileira de Letras, defende que é mesmo uma pena que Rodolfo Teófilo não tenha tido maior circulação. Fosse o contrário, “seu nome por toda parte se veria festejado”<sup>28</sup> porque seus romances, explica o conferencista, “sobretudo *A fome* mais *O Paroara* representam preciosos repositórios de informações”<sup>29</sup> e “ficam como um fabulário muito nosso, como um pitoresco alfofre de lendas a serem aproveitadas no futuro, quando o Brasil possa ter os seus Shakespeares ou ao menos os seus Walter Scotts”<sup>30</sup>. Resguardadas as ressalvas feitas ao modo como Rodolfo Teófilo trabalha a língua, os críticos perceberam que os romances tinham muita imaginação, referindo-se à herança romântica, muita ciência, referindo-se à presença do vocabulário médico e botânico, e muita história, por serem uma espécie de crônica dos dias vividos.

Sílvio Romero (1910) classifica Rodolfo Teófilo em “meio-naturalismo tradicionalista campesino”. Lúcia Miguel Pereira (1950), João Pacheco (1963), Nelson Werneck Sodré (1965 e 1988), Alfredo Bosi (1970) Temístocles Linhares (1987), José Aderaldo Castello (1999) e Massaud Moisés (2001), todos localizam Teófilo como naturalista, com alguns

22. Veríssimo, 1899b, p. 1

23. Ibid.

24. Ibid.

25. Ibid.

26. Ibid.

27. Ibid.

28. Vitor, 1969, p. 176

29. Ibid.

30. Ibid.

adjetivos e ressalvas que procuram explicar a peculiaridade desses textos. Para os estudos cearenses, *A fome* é o romance que inaugura o Naturalismo no Ceará, sendo sua pedra fundamental. Para o século XX, os romances de Rodolfo Teófilo importam como registro histórico, como manifestação regionalista, colocando-o como uma espécie de substrato para o Romance de 30.

Então, olhemos mais de perto para esses livros:

*A fome* narra episódios da seca que acometeu o Ceará entre os anos de 1877 a 1879. Dividido em três partes, a primeira narra a migração da família protagonista pelo sertão cheio de morte e perigos; a segunda mostra o contexto urbano durante a seca, com todos os problemas sociais advindos do fenômeno climático e, principalmente, da incompetência e descaso do poder público como aproveitadores, traficantes de escravos, paroaras e aliciadores; a terceira parte une as duas realidades: a família em migração chega a Fortaleza e precisa sobreviver à seca, à fome, aos perigos e à peste porque a varíola ataca e dizima a região. O narrador em terceira pessoa, onisciente, narra predominantemente a partir da perspectiva de Freitas, o herói. Como consequência do foco narrativo o personagem resulta fortemente contaminado de todo o saber que o narrador detém, claramente identificável como um homem de ciências, racional e paladino da ilustração.

Assim, o romance é naturalista no tema, na abordagem, na linguagem fortemente cientificista, no emprego de recursos como a zoomorfização e a crueza nas descrições que são fartas e de uma capacidade de materialização de imagem a ponto de chocarem o leitor e fazerem a crítica perceber Teófilo como um escritor do mau gosto. Há âncora na realidade e preocupação em plasmar no romance todas as camadas da população impactada pela seca, com destaque para os flagelados que chegam ao limite de perder a condição humana.

Entretanto, é no paroxismo do *checklist* naturalista que *A fome* (e o mesmo acontece com outros textos do autor) escorrega para seus supostos opostos: de tanta verdade torna-se fantástico, de tanta clareza torna-se confuso, de tanta objetividade torna-se panfletária. Que forma é essa que Rodolfo Teófilo compôs? Como é possível essa inversão em polos? Talvez uma das primeiras medidas para lidar com esse objeto seja exatamente discutir o que é que será chamado de Naturalismo. O critério cronológico é insuficiente. Considerar que o Naturalismo brasileiro foi unicamente uma experiência de cópia do que se havia feito na Europa é igualmente problemático.

## Considerações finais

Cabe aos estudos um olhar mais atento às obras produzidas no Brasil neste referido hiato de tempo a fim de equilibrar os valores e buscar um outro caminho que desvie da superestimação do Romantismo ou do Modernismo, como se não houvesse nada entre eles. Não é porque as obras não se curvam aos critérios de classificação pré-determinados que devem ser apagadas da história literária. Houve produção literária, com obras que dialogavam com o seu contexto e, sobretudo, com seu interlocutor. Afinal, embora apenas uma pequena parcela da população fosse letrada, em números absolutos pode-se verificar que existiu circulação e mercado suficientes para demandar reedições e reimpressões, como atestam os anúncios nos jornais e as folhas de rosto de vários romances. Há um conjunto muito rico de livros, de sabor popular, ao qual Rodolfo Teófilo parece estar vinculado de alguma maneira, que merece uma revisitação concentrada em novos critérios.

## Referências

- ALMEIDA, G. M. D. A. *A fome: o romance do Naturalismo*. Fortaleza: Universidade Federal do Ceará, 2007. Dissertação (Mestrado) em Literatura Brasileira.
- ALONSO, A. *Ideias em movimento: a geração 1870 na crise do Brasil-Ímpério*. São Paulo: Paz e Terra, 2002.
- ARARIPE JÚNIOR, T. D. A fome. *O País*, Rio de Janeiro, 15 de janeiro de 1892. p. 2.
- ARARIPE JÚNIOR, T. D. *Obra Crítica de Araripe Júnior*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura; Casa de Rui Barbosa, v. I, 1958. Coleção de textos da língua portuguesa moderna.
- ARARIPE JÚNIOR, T. D. *Obra Crítica de Araripe Júnior*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura; Casa de Rui Barbosa, v. II, 1960. Coleção de textos da língua portuguesa moderna.
- BOSI, A. *História concisa da literatura brasileira*. 43<sup>a</sup>. ed. São Paulo: Cultrix, 2006.
- BUENO, Luis. *Uma história do romance de 30*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo; Campinas: Editora da Unicamp, 2006.

- CAMINHA, A. *Cartas Litterarias*. 2<sup>a</sup>. ed. Rio de Janeiro: Typ. Aldina, 1895.
- CANDIDO, A. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*. 9<sup>a</sup> ed. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 2000. VII.
- CANDIDO, A. *Literatura e Sociedade: estudos de teoria e história literária*. 12<sup>a</sup>. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2011.
- CASTELLO, J. A. *A literatura brasileira: origens e unidade (1500-1960)*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1999.
- COLARES, O. *Lembrados e esquecidos: ensaio sobre literatura cearense*. Fortaleza: UFC, 1975.
- COLARES, O. *Incursões Literárias: ensaios sobre literatura cearense*. Fortaleza: Imprensa Oficial do Ceará, 1980.
- COUTINHO, A. *A literatura no Brasil: Estilos de época - Era Realista - Era de Transição*. 7. ed. São Paulo: Global Editora, v. IV, 2004.
- D'EGAS. Notas e Impressões. *Revista Moderna*, Fortaleza, p. 75-80, 1891.
- GAZETA DO NORTE, Fortaleza, 13 Março 1889. p. 1.
- LINHARES, T. *História crítica do romance brasileiro 1728-1981*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1987.
- MEYER, M. *Folhetim: uma história*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- MOISES, M. *História da Literatura Brasileira*. São Paulo: Cultrix, v. II, 2001.
- NETO, L. *O poder e a peste: a vida de Rodolfo Teófilo*. 2<sup>a</sup>. ed. Fortaleza: Edições Fundação Demócrito Rocha, 2001.
- PACHECO, J. A. *A literatura brasileira: o realismo (1833-1838)*. São Paulo: Cultrix, v. III, 1963.
- PEREIRA, L. M. *História da literatura brasileira: prosa de ficção (de 1870 a 1920)*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1988.
- ROMERO, S. Quadro da evolução da literatura brasileira. In: *Revista Americana*. Rio de Janeiro, 1910
- SANTOS, J. D. Maria Rita. *A Notícia*, Rio de Janeiro, 28 de janeiro de 1898.
- SEVCENKO, N. *Literatura como missão: Tensões sociais e criação cultural na primeira república*. 2<sup>a</sup>. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2003. rev. e amp.
- SODRÉ, N. W. *O naturalismo no Brasil*. Rio de Janeiro: Ed. Civilização Brasileira, 1965.

- SODRÉ, N. W. *História da Literatura Brasileira*. 8ª. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1988.
- SOMBRA, W. *Rodolfo Teófilo. O varão benemérito da pátria*. Fortaleza: Prefeitura de Maracanaú, 1997.
- TEÓFILO, R. *A Fome - Violação*. 3ª. ed. Fortaleza: Academia Cearense de Letras, 1979.
- TEÓFILO, R. *A Fome*. Fortaleza: Edições Demócrito Rocha, 2015.
- TEÓFILO, R. *A Fome*. São Paulo: Tordesilhas, 2011.
- TEÓFILO, R. *O Paroara*. 2ª. ed. Fortaleza: Secretaria de Cultura, Desporto e Promoção Social, 1974.
- TEÓFILO, R. *Os Brilhantes*. 5ª. ed. Fortaleza: Edições Demócrito Rocha, 2017.
- THEOPHILO, R. *A fome*. 2ª. ed. Rio de Janeiro: Typ. Inglesa, 1922.
- THEOPHILO, R. *A Fome: Scenas da secca do Ceará*. Fortaleza: Silva, Gualter R., 1890.
- THEOPHILO, R. *Maria Rita*. Fortaleza: Typ. Universal, 1897.
- THEOPHILO, R. *O Paroara*. Fortaleza: Typ. Moderna, 1899.
- THEOPHILO, R. *Os Brilhantes*. 2ª. ed. Fortaleza: Typ. Minerva, 1906.
- THEOPHILO, R. *Os Meus Zoilos*. Fortaleza: Typ. Commercial, 1924.
- VERÍSSIMO, J. *Estudos de Literatura Brasileira*. Rio de Janeiro: Garnier, 1901. Primeira Série.
- VERÍSSIMO, J. Os Brilhantes. *Revista Brasileira*, Rio de Janeiro, p. 199-201, 1 de agosto de 1896.
- VERÍSSIMO, J. A Literatura Provinciana. *Jornal do Comércio*, Rio de Janeiro, 30 de janeiro de 1899.
- VERÍSSIMO, J. Livros Novos. *Jornal do Comércio*, Rio de Janeiro, 16 de outubro de 1899.
- VITOR, N. Perfis de Escritores Nacionais. In: VITOR, N. *Anais da Biblioteca Nacional (1918)*. Rio de Janeiro: Oficinas Gráficas da Biblioteca Nacional, v. XL, 1923. p. 227-231. Conferência realizada em 30 de outubro de 1915.
- VITOR, N. *Obra Crítica de Nestor Vitor*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura; Fundação Casa de Rui Barbosa, v. I, 1969. Coleção de textos da língua portuguesa moderna.

## Mulheres que liam “livros para homens” no fim do século XIX

Leonardo Mendes (UERJ)<sup>1</sup>

### Introdução

Este trabalho explora duas hipóteses antagônicas ao que tradicionalmente se pensa sobre o fim do século XIX no Brasil. Como pesquisador desse espaço-tempo, sou frequentemente confrontado com duas certezas das pessoas letradas sobre o período: 1. Havia pouco interesse por livros e leitura; 2. As mulheres eram excluídas da leitura de determinados livros. A primeira crença deriva de dados retirados dos censos populacionais brasileiros, que apontam taxas de analfabetismo em torno de 82%, entre 1872 e 1890 (FERRARO, 2002). Numa população de 14 milhões de pessoas em 1890, havia, portanto, ao menos 2.500.000 indivíduos capazes de ler no Brasil, mas isso não significa, é claro, que tivessem o hábito da leitura ou comprassem livros. Num “país de analfabetos”, seria natural concluir que não era fácil a vida de escritores e mercadores de livros no período. Em 1896, o influente crítico Valentim Magalhães (1859-1903) colocou o problema numa formulação famosa que aparece às vezes em manuais escolares para ilustrar a penúria da vida literária no fim do século. Se era verdade que alguns escritores vinham sendo remunerados pelo trabalho da escrita desde a década de 1880, o que ganhavam dava apenas para comprar o pão. E concluía: “as letras no Brasil ainda não dão para a manteiga” (MAGALHÃES, 1896, p. 24).

A imagem do “pão sem manteiga” ilustra um período marcado pela falta: faltavam livrarias, leitores, escolas, teatros, jornais, vida cultural e liberdade. A própria historiografia tende a descrever o Brasil pós-abolição como um vazio de novidades estéticas, e a república como um não-acontecimento, em clássicos como *Os bestializados: o Rio de Janeiro e a república que não foi* (1987), do historiador José Murilo de Carvalho. A década de 1890 foi marcada por sucessivas crises institucionais relacionadas à transição entre regimes, com períodos em

1. Professor Associado de Literaturas de Língua Inglesa do Departamento de Letras da Faculdade de Formação de Professores da UERJ, graduado em História e Letras pela UFF, doutor em Teoria Literária pela Universidade do Texas (EUA).

que a liberdade de imprensa foi suspensa e a atividade intelectual tutelada. Até autores bem-sucedidos, como Aluísio Azevedo (1857-1913) e Adolfo Caminha (1867-1897), reclamavam da falta de condições de trabalho, de editores honestos e de público. Olavo Bilac (1865-1918), outro escritor bem-sucedido, ecoava a reclamação corriqueira contra o trabalho nos jornais, que viam como uma forma de prostituição da escrita, capaz de desviar o escritor de suas vocações autênticas. Tal quadro de penúria e hostilidade às letras servia à fantasia romântica do escritor como sujeito marginal e incompreendido, que ainda domina a área de estudos literários. Declarar-se sem público era uma prática comum e ajudava a aumentar o “capital simbólico” do escritor (BOURDIEU, 1996, p. 141-2).

Nascidos nas décadas de 1850 e 1860, Aluísio Azevedo, Adolfo Caminha, Olavo Bilac e Coelho Neto (1864-1934) – outro escritor bem-sucedido – foram beneficiados pela expansão da atividade editorial e da leitura que ocorre a partir de 1870, com o aparecimento de novos nichos no mercado livreiro, como o chamado “livro (ou leitura) para homens” (EL FAR, 2004), foco de interesse deste trabalho. A expressão se populariza no fim do século como forma de se referir a livros “imorais” em sentido amplo. “Livros para homens” se tornam cada vez mais comuns nas livrarias e passam a ser discretamente admitidos nas casas burguesas. Impressos de várias épocas e tradições podiam ser agrupados sob esse rótulo, desde que fossem percebidos como capazes de “ativar a vontade” do leitor (MENDES, 2016b). Clássicos libertinos como o anônimo *Teresa Filósofa* (1748) e *As aventuras do Cavalheiro Faublas*, de Jean-Baptiste Louvet de Couvray (1760-1797), eram comercializados como “livros para homens”. No fim do século, a obra mais famosa no gênero em língua portuguesa era *Os serões do convento* (1860), de M. L. (EL FAR, 2004). Os romances naturalistas também eram comercializados pelas livrarias como “livros para homens” (MENDES, 2019).

É compreensível que a primeira reação à expressão “livros para homens” seja concluir que visava ao impedimento do acesso feminino ao impresso erótico. Como regra geral, as mulheres estavam proibidas de fazer muitas coisas naquela sociedade. Não podiam se divorciar e nem ser escritoras, por exemplo. No romance *Tentação* (1897), de Adolfo Caminha, Evaristo censura a esposa por percorrer a rua do Ouvidor desacompanhada. A escritora Júlia Lopes de Almeida (1862-1934) é conhecida pelos entraves que encontrou para exercer o

ofício da escrita publicamente, e não como simples autora de versos privados, que havia aos montes. Ela era da mesma geração de Bilac e Coelho Neto, com talento e cultura equivalentes, mas precisava se manter à sombra do marido, o escritor português Filinto de Almeida (1857-1945). Numa carta de 1888 à noiva Amélia de Oliveira, Bilac comenta sobre como Júlia Lopes era difamada por se atrever a escrever e publicar (ELTON, 1954). Uma das poucas opções de trabalho para a mulher fora de casa – o magistério – era um ofício desvalorizado e mal falado, como se vê n’*A normalista* (1893), de Adolfo Caminha. Numa sociedade opressora e patriarcal, é sensato supor que muitas mulheres se sentiriam intimidadas com a expressão “livros para homens” e se manteriam afastadas deles.

Por outro lado, a leitura era uma atividade tradicionalmente associada à sociabilidade feminina, em especial às mulheres burguesas e remediadas, que podiam arcar com o custo dos impressos e dispunham de tempo de lazer e entretenimento. É sabido como Machado de Assis (1839-1908) se dirigia ao leitor como se ele fosse do sexo feminino, projetando a imagem da leitura como uma atividade doméstica e privada, preferencialmente levada a cabo por mulheres confinadas à intimidade do lar. Por serem identificadas como os sujeitos leitores daquela sociedade, as mulheres podiam, em tese, adquirir e ler livros proibidos com mais facilidade do que os homens. Para pais e padres, seria mais estranho flagrar um rapaz do que uma moça lendo em segredo. Ironicamente, era mais difícil controlar a leitura das mulheres do que dos homens. É certo que havia controle de ambos os sexos, mas também havia descontrole e transgressão, especialmente no Brasil pós-1870, quando o *ethos* patriarcal e escravista entra em declínio. A hipótese desse trabalho é que, no fim do século, ao contrário do que a expressão “livros para homens” sugere, as mulheres eram alvos conscientes e deliberados dos produtores desses impressos, e não decepcionaram. O objetivo desse trabalho é compartilhar algumas evidências que comprovam essa afirmação.

## **Anúncios de livros**

Os anúncios de livreiros e livrarias são fontes essenciais para se conhecer o universo do livro e da leitura no fim do século XIX. Eles oferecem um quadro alternativo à imagem frugal do “pão sem manteiga”

de Valentim Magalhães. Havia uma oferta incrivelmente variada de obras, de vários formatos, materiais e preços. O Rio de Janeiro concentrava o mercado livreiro mais importante, mas cidades como São Paulo, Belém do Pará, Recife, Maranhão e Porto Alegre tinham livrarias e gabinetes de leitura onde era possível encontrar os títulos mais quentes do momento. Tanto as livrarias quanto os gabinetes de leitura anunciavam seus acervos nos jornais. Os “livros para homens” representavam uma parte significativa das obras anunciadas pelas livrarias que atuavam mais abertamente no mercado do impresso licencioso, como, no Rio de Janeiro, as livrarias do Povo, Moderna e Cruz Coutinho. Havia também negociantes de livros clandestinos que atendiam em salas e portas afastadas do comércio de rua. Alguns espaços de sociabilidade masculina, como as charutarias, também comercializavam “livros para homens”. Na década de 1890, aparecem as *Agências de jornais, revistas e figurinos*, que funcionavam em quiosques nas ruas do centro da cidade e igualmente anunciavam e vendiam impressos licenciosos.

O valor médio de um livro de 300 páginas era 3.000 réis, que equivaliam equivalia mais ou menos à remuneração de um dia de batente de um trabalhador especializado, como um marceneiro. Esse foi o preço de lançamento do *best-seller* erótico *A carne*, de Júlio Ribeiro (1845-1890), publicado em 1888 pela Livraria Teixeira, em São Paulo. Para efeito de comparação, uma refeição barata numa pensão no centro do Rio custava 1.000 réis. Era o mesmo valor do ingresso de admissão geral a museus e espetáculos teatrais. Dependendo da edição, incluindo as clandestinas, o popular *Os serões do convento* variava entre 4 e 8.000 réis. Livros ilustrados ou encadernados em material de boa qualidade podiam valer até 10.000 réis. As opções baratas em material de baixa qualidade eram abundantes e incluíam impressos obscenos vendidos na faixa de 1.000 a 1.500 réis, como os volumes da “Biblioteca Galante”, da *Gazeta de Notícias*, em 1878 (MENDES, 2020). Na virada do século, aumenta a oferta de impressos licenciosos de 1.000 a 1.500 réis. Nas liquidações, os preços podiam baixar para 500 réis. Nessa faixa havia uma extensa coleção de impressos licenciosos anônimos, com títulos como *Proezas de um clitóris*, *Contos nervosos que causam calafrios na espinha dorsal*, *A história secreta de todas as orgias*, *Gritos da carne*, entre outros.

Alguns anúncios contêm pistas que comprovam a hipótese de que as mulheres eram alvos deliberados dos vendedores de “livros para

homens”. Num reclame da Livraria Cruz Coutinho publicado no jornal carioca *O Repórter*, em 1879 (fig. 1), a estratégia é exposta sem recato. A obra chamava-se *Cultos indecentes ou costumes obscenos* e custava 2.000 réis. O volume pertencia à categoria do impresso pornográfico anônimo com título alternativo que reforça ou explicita o conteúdo picante, como *Gabriela ou a cortesã dos tempos coloniais*, e *Mulheres aventureosas ou A história de cortesãs famosas*. Muitos “livros para homens” eram anônimos ou assinados por pseudônimos, como M. L., *d’Os serões do convento*. O anonimato era uma forma de evitar a perseguição legal ou policial, mas também exprimia a perda da centralidade da convenção romântica da autoria, própria da pornografia (MARCUS, 2008). A expressão “Leitura para homens” aparece em destaque no cabeçalho, deixando claro tratar-se de um livro erótico. Abaixo, em letras menores, vem a interdição: “as mulheres não devem ler”, seguida da autorização, entre parêntesis: “querendo podem fazê-lo”. A autorização desmonta a interdição como uma pilhéria ou mera jogada publicitária apoiada na atração exercida pelo proibido. Só livreiros tolos abririam mão do leitorado feminino em nome da moral.

**Figura 1**  
**Anúncio da Livraria Cruz Coutinho.**

**Leitura para homens**  
**As mulheres não devem ler**  
**(querendo podem fazê-lo)**  
Custa apenas a módica quantia de  
! 2\$000 !  
Um volume brochado dos  
**CULTOS INDECENTES**  
ou  
**COSTUMES OBSCENOS**  
**75 RUA DE S. JOSÉ 75**  
Livraria Cruz Coutinho

**Fonte:** *O Repórter*, Rio de Janeiro, 14 jan. 1879, p. 3.

Outro anúncio que corrobora a hipótese das leitoras de “livros para homens” foi publicado em 1885 pela Livraria do Povo no jornal carioca *Gazeta de Notícias* (fig. 2). Apresentamos apenas um fragmento do imenso reclame original de meia página, que exhibe uma longa lista dos impressos licenciosos disponíveis na livraria. De novo, fica evidente a desimportância da autoria na pornografia, com títulos que valem por si mesmos como sinalizadores do teor das obras. Abaixo do cabeçalho “Leitura para homens”, a obra que abre a lista – *Os prazeres do vício* – ilustra a natureza dos livros da seção, voltados aos deleites proibidos da leitura pornográfica. A obra seguinte é *O querubim*, que aparece sem autor, mas trata-se de uma tradução de um romance do escritor francês Paul de Kock (1794-1871), tremendamente popular no Brasil e na Europa (PAES, 2013). Os livros da seção traziam estampas, revelando outra característica do impresso pornográfico, feito para ser lido e visto. O detalhe importante desse anúncio aparece após *O querubim*, quando a livraria explicita, entre parêntesis: “só estes dois livros formam uma biblioteca para os pândegos de qualquer qualidade, sexo ou idade” (*Gazeta de Notícias*, 11 maio 1885, p. 6). Aparece a imagem da “leitora pândega”, deixando claro que, a bem do comércio, todos os gêneros e faixas etárias eram alvos dos vendedores de “livros para homens”.

**Figura 2**  
**Anúncio da Livraria do Povo.**

## Leitura para homens

*Os prazeres do vício*, monumental obra ornada de finíssimas estampas, 1 gr. Vol. 3\$; *O querubim*, no mesmo gosto do antecedente, 1 vol. com grav. 3\$, (só estes dois livros formam uma biblioteca para os pândegos de qualquer qualidade, sexo ou idade); *As cortesãs célebres, ou história de todas as mulheres cuja formosura e costumes chegaram ao galarim da celebridade*, 2 vols. Com finas gravuras, 3\$.

**Fonte:** *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 11 maio 1885, p. 6.

Um terceiro anúncio em que mulheres aparecem como leitoras de “livros para homens” foi publicado no jornal carioca *Gazeta da Tarde*, em 1897 (fig. 3). Trata-se de um “poema-reclame” do livro *Pimentões: rimas d’O Filhote*, publicado naquele ano por Puff e Puck, pseudônimos de Guimarães Passos (1867-1909) e Olavo Bilac, respectivamente. Como sugere o título, a obra remetia à qualidade picante do pimentão e reunia poemas licenciosos divulgados na coluna “O Filhote”, na *Gazeta de Notícias*, entre 1896 e 1897. Publicada no canto superior direito da primeira página, a coluna, assinada por autores de renome como Bilac e Coelho Neto, contribuiu para a normalização da pornografia impressa no fim do século (MENDES, 2020). O “poema-reclame” era assinado por Kiff, que supomos fosse Bilac ou Guimarães Passos. Kiff se apoia na fisiologia do estômago, lembrando que *Pimentões* podia ser indigesto para muita gente. Na oitava e nona linhas do poema aparece a figura da leitora de “livros de para homens” – “a virgem pálida” – que se arrufa lendo *Pimentões* “na soledade dos serões”. “Arrufar” significa “irritar”, mas no sentido de “ouricar” ou “excitar”. No final do século XIX, o personagem de uma cena de leitura seria naturalmente uma mulher lendo sozinha no final de tarde. Poucos saberiam que tinha um “livro para homens” nas mãos.

**Figura 3**

**Poema-reclame de *Pimentões*, de Puff e Puck.**

### PIMENTÕES

Surdas deixando as multidões  
 Que da *réclame* a caixa rufe:  
 Estão à venda os *Pimentões*  
 O livro atroz de *Puck* e *Puff*.  
 Cheia, a estourar, de indignações  
 Que do burguês a pança estufe  
 E que ele exclame furioso: Uff!  
 Ardem demais os *Pimentões!*  
 Que a virgem pálida se arrufe  
 Na soledade dos serões  
 E amaldições o *Puck* e o *Puff*  
 Dando-se mal com *Pimentões*;  
 Porém, por mais que a moral bufe  
 Que ao Laemmert caiam os tostões  
 E uma fortuna o *Puck* e o *Puff*  
 Consigam ter com os *Pimentões*.

**KIFF**

**Fonte:** *Gazeta da Tarde*, 31 dez. 1897, p. 1.

## Personagens femininas que leem “livros para homens”

Outros indícios de leitoras de livros licenciosos aparecem na ficção do fim do século XIX. Embora não seja estudado pela historiografia tradicional, o tema da mulher dona de sua vida (e de sua leitura) é notável na ficção naturalista. No Brasil, o exemplo mais representativo é Lenita, a protagonista de *A carne*, que tem autonomia intelectual e é leitora voraz de livros científicos. Na obra *O urso: romance de costumes paulistas* (1901), do escritor Antônio Oliveira (1872- 1953), a viúva Feliciano Matoso abriga em casa no bairro paulista da Liberdade uma biblioteca na qual havia um exemplar de *A carne* escondido no fundo de uma prateleira. Um primo do interior encontra o volume por acaso e enrubesce ao imaginar que Feliciano lesse livros daquele naipe, que define como “pornografia” (OLIVEIRA, 1976, p. 66). Em *A normalista*, de Adolfo Caminha, a personagem Teresa, amiga da protagonista Maria do Carmo, era mal falada em Fortaleza porque tomava cerveja e lia ficção naturalista. No romance, o jornalista Zé Pereira era da opinião de que as mulheres sabiam mais sobre sexo do que os homens: “Leem Zola, estudam anatomia humana e tomam cerveja nos cafés” (CAMINHA, 1972, p. 56). A impressão de que o romance naturalista era um “livro para homens” era generalizada e era um risco ser flagrado em posse de um (MENDES, 2019).

Como principal representante do movimento naturalista no mundo, o escritor francês Émile Zola (1840-1902) era uma referência transnacional de literatura pornográfica no final do século XIX (MENDES, 2018). Tal como se vê no romance de Caminha, seu nome circulava como sinalizador inconfundível de linguagem chula, licenciosidade e ilegalidade. No conjunto de sua vasta e polêmica obra, dois romances se destacavam aos olhos dos contemporâneos como especialmente imorais e obscenos: *Nana* (1880) e *La Terre* (1887). O primeiro foi o livro mais popular de Zola no Brasil, imediatamente traduzido e posto à venda no Rio de Janeiro. Conta a trajetória de ascensão e queda de uma belíssima cortesã parisiense, aproximando-se do sentido etimológico da palavra pornografia, como “escritos” ou “histórias de prostitutas”, que ainda circulava no imaginário de leitura do período. A prostituta é um personagem paradigmático da pornografia moderna (MORAES, 2014). Na obscura obra *Lili: romance realista* (1883), de Elisiário da Silva, aparece o personagem de uma ama de leite que entra numa livraria no Rio de Janeiro para comprar um

exemplar de *Nana*. A cena é importante porque retrata uma mulher com coragem suficiente para entrar numa livraria e pedir um notório “livro para homens” do fim do século XIX.

Uma mulher excessivamente gorda, toda empoada de bochechas, arrastando o vestido de seda preto que já ia perdendo a cor, em um largo decote por onde se via um pedaço dos peitos de ama de leite, entrou repentinamente na livraria e dirigindo-se a ele:

– Me vende a *Nana*? (...)

Foi direto a uma vidraça que estava dependurada na porta, abriu-a e tirando dois volumes com estampas, entregou-lhos.

– Quanto custa?

– 3\$000. É uma edição de Lisboa.

Ela pagou e saiu. (SILVA, 1883, p. 90)

Outra leitora de “livros para homens” foi retratada num folhetim brasileiro anônimo publicado no jornal *Gazeta da Tarde*, no Rio de Janeiro, em março e abril de 1881, com o título de *Memórias de Alvina de Áurea, menina e jovem*. O periódico apresenta as reminiscências como um alerta às mães de moças ingênuas e facilmente influenciáveis, como Alvina. Ela conta como foi seduzida por Mme. de Feu, que um dia lhe apresenta “o primeiro tomo do *Cavalheiro de Faublas*”. Como vimos, o romance libertino *As aventuras do Cavalheiro de Faublas* foi outro célebre “livro para homens” que desde o começo do século XIX circulava no Brasil. Era uma sucessão alucinante de intrigas e coreografias sexuais que fascinaram gerações de leitores. O protagonista era uma variação esquecida da lenda de *Don Juan*, conhecido o bastante para virar referência de homem sedutor e libertino (MENDES, 2016b). No final do século XIX, a obra era vendida em quatro volumes encadernados e ilustrados, em francês e português, com preços variados. No folhetim da *Gazeta da Tarde*, Alvina de Áurea conhecia outros “livros para homens”, mas em *Faublas* nada se abandonava à adivinhação, tudo se via e até se ouvia. Depois dessa potente experiência, a moça não conseguiu mais largar o livro, guardado como um tesouro todas as noites debaixo do travesseiro:

A princípio eu confundi; quis rejeitar o livro satânico... não pude vencer a tentação... li mais... meu coração palpitava com força... o livro do inferno fazia-me experimentar o contágio de seu fogo...

passageiros, movimentos convulsivos agitavam-me... cheguei ansiada ao fim do quadro animal, indecente; mas vertiginosa e arrebatada, francamente sensual por minha vez, arranquei o papel que cobria a gravura relativa e ousei... ver! (*Gazeta da Tarde*, Rio de Janeiro, 07 abr. 1881)

Por fim, outra leitora de livros licenciosos aparece no romance *O aborto* (1893), de Figueiredo Pimentel (1869-1914). Nele, o estudante Mário tem um baú onde guarda uma pequena coleção de “livros para homens”: *Nana*, de Zola; *O crime do padre Amaro* (1875), de Eça de Queirós; os populares *Os serões do convento* e *Volúpias: 14 contos galantes* (1886), de Rabelais, pseudônimo do escritor português Alfredo Gallis (1859-1910); *O homem* (1887), de Aluísio Azevedo; o “romance de sensação” *Esposa e virgem* (1877), de Adolphe Belot (1829-1890); e o onipresente *A carne*, de Júlio Ribeiro. O estudante se apaixona pela prima Maricota, de 17 anos, a quem apresenta os livros, que leem juntos ou separados e nos quais adquirem precioso “conhecimento carnal”. A moça é logo capturada pela leitura e se apropria da ficção naturalista como literatura pornográfica, como faziam os leitores do período, desinteressada da ciência e do “estudo” reivindicados pelos autores naturalistas: “Devorou-os sofregamente, às ocultas da mãe, aprendendo neles coisas completamente ignoradas, e reparando em vários episódios que não compreendia bem, mas onde presentia grandes imoralidades. Apreciava-os somente pelo lado da bandalheira” (PIMENTEL, 2015, p. 72). Como Maricota, muitas mulheres liam “livros para homens” às escondidas.

## Literatura de aconselhamento sexual

O sentido pedagógico, isto é, de aprendizagem de coisas ignoradas, que leitoras como Maricota e Alvina de Áurea dão à leitura de “livros para homens”, não pode ser desprezado. Muitas moças experimentavam o primeiro sexo completamente ignorantes do que ia acontecer. Isso explica a atração que livros como *Os serões do convento*, *Nana*, *O homem* e *A carne* exerciam sobre o leitor jovem. Em *O aborto*, Maricota e Mário “liam juntos, às vezes, praticando as descrições que achavam, colocando-se em posições difíceis, imitadas das estampas” (PIMENTEL, 2015, p. 118). O sucesso comercial dessas obras só pode ser explicado pela capacidade de serem apropriados como livros eróticos

e carnais pela maioria dos leitores (MENDES, 2019). Esse dado reforça a hipótese desse estudo de que as mulheres eram alvos conscientes dos livreiros porque os impressos traziam preciosas informações sobre o sexo que eram difíceis de se obter em outro lugar. A pornografia aliava entretenimento com a propagação de conhecimento carnal. Esse atributo vinha dos romances libertinos de aprendizado, como o anônimo *L'Ecole des filles ou la philosophie des dames* (1655) (GOULEMOT, 2000). Como a literatura libertina, os “livros para homens” cumpriam o papel de manuais sexuais não-oficiais, avidamente procurados pelo leitor jovem.

No fim do século, o avanço da medicina e das técnicas de impressão promoveu uma proliferação de obras interessadas em atender a esse lucrativo mercado e ensinar os leitores a serem competentes no ato sexual e na vida íntima (FONTOURA JR, 2019). Os volumes de aconselhamento sexual e matrimonial, incluindo os seriamente científicos, podiam circular como “livros para homens”. As livrarias às vezes anunciavam os manuais médicos nessa categoria. Desde o século XVIII, os autores de manuais temiam a apropriação dos livros que escreviam como literatura licenciosa (PORTER, 1995). No mundo lusófono, um famoso manual voltado para as mulheres foi *O que as noivas devem saber: Livro de filosofia prática* (1904), assinado pela Condessa de Til, pseudônimo de Alfredo Gallis. O livro ensina as mulheres como ser atraentes e submissas para manter os casamentos, mas também dá voz a queixas contra o patriarcado e cria um vínculo de sororidade com a leitora. No capítulo sobre o asseio da mulher, a Condessa aconselha a higiene íntima após a leitura de certos “romances equívocos”, capazes de provocar “abundante ejaculação glandular” nas leitoras (CONDESSA DE TIL, 1904, p. 96). O comentário confirma a hipótese de que as mulheres liam “livros para homens” e eram profundamente afetadas por eles.

Um periódico que fez publicações licenciosas apoiadas nas fronteiras líquidas entre a pornografia e o manual de aconselhamento foi o jornal carioca *O Rio-Nu*. O aparecimento em 1898 da folha ilustrada bissemanal marca um momento importante de consolidação do mercado de “livros para homens”. *O Rio-Nu* foi o mais bem-sucedido impresso pornográfico da *Belle Époque* brasileira, sobrevivendo por 18 anos enquanto periódicos semelhantes, como *Tagarela*, *Sans Dessous* e *O Coiô*, duraram poucos números (SCHETTINI, 2020). Como no imaginário libertino, a descrição de atividade sexual estava a serviço

do riso e da zombaria, mas podia ser apropriada para fins pedagógicos e de excitação sexual do leitor. Como base de negócio, o *Rio Nu* previa a publicação e distribuição de livros licenciosos baratos com o selo do jornal. Os impressos eram vendidos na redação dos periódicos, nas tabacarias e nos quiosques de jornais e revistas, com revendedores em São Paulo, Recife e Curitiba. Por uma pequena taxa, os livros podiam ser enviados pelo correio para qualquer endereço válido no Brasil. Por volta de 1909, o jornal já havia publicado mais de duas dezenas de brochuras licenciosas, com títulos como *Pecados da Baronesa*, *Memórias de uma mulher bonita*, *Deusa do amor*, *Furor amoroso* e *Manobras conjugais*.

O potencial dos livros para funcionar como literatura de aconselhamento sexual era enfatizado nos anúncios, como no caso do romance *O Empata!*, assinado por Bock, pseudônimo do escritor alagoano José Ângelo Vieira de Brito. Além de *O Empata!*, Bock era autor de outros “livros para homens” editados pelo *Rio Nu*, como *O Buraco* e *A vingança de um sapateiro*. Essas obras seguiam o caminho tradicional das publicações de romances na época. Primeiro eram testadas nos folhetins dos jornais e depois reeditadas em volumes brochados, ilustrados e baratos. A edição de *O Empata!* feita pelo *Rio Nu* em 1902 era ilustrada e custava acessíveis 1.500 réis. Esses volumes desapareceram, mas ficaram seus anúncios de divulgação e 9 folhetins publicados entre 1901 e 1902 em *O Coiô*. Em janeiro de 1902, *O Coiô* anunciou o aparecimento do “último escândalo de Bock” em formato de livro e resumiu a ação. A matriz libertina aparece na descrição do livro como um “estudo desenvolvido” de “psicologia galante”, sem linguagem chula, no tom pedagógico e descritivo de “episódios da alcova conjugal”, incluindo o que fazer e dizer na lua de mel. Apesar do tom picaresco das peripécias, *O Empata!* prometia contar tudo sobre a “noite de noivado” – um assunto importante, que interessava especialmente às moças.

Psicologia galante de uma noiva infeliz que diversas vezes vai a Roma sem nunca ver o Papa. Estudo desenvolvido de todas as peripécias de uma noite de noivado; interessantes episódios, comuns numa alcova conjugal; detalhes íntimos e minuciosos de tudo, desde que a moça começa despir até a manhã do dia seguinte: os sustos da noiva, o seu pudor primeiro, a sua coragem depois; os requintes do marido, o que faz e o que diz, os sustos, a decepção, o pavor, a empatadela geral. (*O Coiô*, Rio de Janeiro, 06 jan. 1902)

Numa outra chamada no jornal *O Coió*, o livro de Bock é apresentado literalmente como um romance de aprendizado dirigido às mulheres: “Moça que deseja casar e ainda não tenha encontrado noivo, achará o que deseja fazendo essas três coisas: ler *O Coió* duas vezes por semana; tomar banho de asseio três vezes por dia; e muito especialmente não deixar de ler *O Empata!*, romance de Bock, verdadeiro manual das noivas ou introdutor matrimonial” (3 fev. 1902). “Empatar” significava interromper, impedir ou atrapalhar e estava ligado às dificuldades de Cora Torres, uma jovem recém-casada de 22 anos, em consumir seu primeiro sexo. O adiamento constante da primeira noite é hilariante e permite narrar novas peripécias com descrição de abundante atividade sexual, com nudez e carícias preliminares, mas sem penetração vaginal, pois o pavor de Cora ao imaginar o ato a fazia alucinar e fantasiar um anjo aterrorizante que sempre aparecia para interromper a ação e arruinar seu prazer. Desse ponto de vista, *O Empata!* era um “livro para homens” direcionado às mulheres. Uma charge publicada no *Coió* naquele ano mostra uma leitora do livro de Bock que vai à botica em busca de um remédio para “as comichões por dentro” causadas pela leitura, comprovando mais uma vez que as mulheres liam e apreciavam os “livros para homens”.

- Quero um remédio para coceira...
- Para coceira? Só pomada mercurial.
- Não, não é isso... para coceira... é que eu estive lendo *O Empata!*
- Ah! Não tenho, minha senhora. O meu remédio já acabou. Ali de frente, o açougueiro, um rapaz moço, tem um remedião de truz. Queira V. Exa. se dirigir ao açougueiro. (*O Coió*, Rio de Janeiro, 06 jan. 1902)

## Considerações finais

Neste trabalho compartilhamos documentos que revelam a existência de mulheres leitoras de literatura licenciosa – os “livros para homens” – no fim do século XIX. Desde o início da expansão editorial em 1870, os livreiros consideravam o leitorado feminino como público potencial dessa literatura. Só os tolos abriam mão dessa clientela em nome da moral. Mensagens escondidas ou em letras miúdas eram direcionadas às mulheres, deixando claro que elas podiam ler

“livros para homens” se quisessem, desde que fossem discretas. Não seria admissível ver homem ou mulher lendo *A carne* em público. O escritor paulista Cláudio de Souza (1876-1954) narrou os malabarismos que fez para ler o romance de Júlio Ribeiro, sozinho e de madrugada (MENDES, 2019). A “leitura para homens” era uma atividade solitária e secreta para ambos os sexos. Mário e Maricota liam às escondidas “livros para homens” como *Os serões do convento* e *Volúpias*, além de romances naturalistas como *O homem* e *O crime do padre Amaro*. Feliciano Mattoso tinha um exemplar de *A carne* escondido. A jovem Alvina de Áurea apreciava literatura libertina e o *Faublas*, que escondia debaixo do travesseiro. Mulheres auto empregadas, como as amas de leite, podiam ter coragem para entrar numa livraria e comprar um “livro para homens”, como *Nana*.

Pensar sobre as mulheres que liam “livros para homens” permite redesenhar o quadro de um fim de século mais aberto e dinâmico do que sugere a imagem do “pão sem manteiga” adotada pela historiografia tradicional, com milhares de leitores ávidos por livros e leitura. Isso implica a existência de escritores e livreiros prósperos e bem-sucedidos, como Bilac e Coelho – ambos autores de “livros para homens” (MENDES, 2017) – e Pedro Quaresma (1863-1920), dono da Livraria do Povo, que emplacou vários *best-sellers* e atuava como distribuidor de material erótico para os livreiros de outros estados. Além das livrarias tradicionais, havia outros estabelecimentos onde era possível comprar livros obscenos. Tabacarias, quiosques, papelerias, tipografias, redações de periódicos, loterias, vendedores de libretos e ingressos teatrais, ambulantes – todos esses agentes comercializavam “livros para homens”. Por uma pequena taxa, os impressos podiam ser enviados pelo correio para qualquer endereço válido no Brasil (BARBOSA, 2010). O livro era a única tecnologia disponível e as mulheres, submetidas aos cerceamentos do patriarcado, precisavam mais deles do que os homens para se informar sobre as coisas da vida. Por isso, fica provado que mulheres liam e apreciavam “livros para homens” no fim do século XIX.

## Referências

- BARBOSA, Marialva. *História cultural da imprensa: Brasil, 1800-1900*. Rio de Janeiro: Mauad X, 2010.
- BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte. Gênese e estrutura do campo literário*. São Paulo: Cia das Letras, 1996.
- CAMINHA, Adolfo. *A normalista*. Rio de Janeiro: Ediouro, 1972.
- CARVALHO, José Murilo de. *Os bestializados: o Rio de Janeiro e a república que não foi*. São Paulo: Cia das Letras, 1987.
- CONDESSA DE TIL (pseud. Alfredo Gallis). *O que as noivas devem saber. Livro de filosofia prática*. Porto: Empresa Literária e Tipográfica, 1905.
- EL FAR, Alessandra. *Páginas de sensação: literatura popular e pornográfica no Rio de Janeiro (1870-1920)*. São Paulo: Cia das Letras, 2004.
- ELTON, Elmo. *O noivado de Bilac (com correspondência inédita do poeta a sua noiva – D. Amélia de Oliveira)*. Rio de Janeiro: Organizações Simões, 1954.
- FERRARO, Alceu Ravanello. Analfabetismo e níveis de letramento no Brasil: o que dizem os censos? *Educação e Sociedade*, v. 23, n. 81, 2002, p. 21-47.
- GOULEMOT, Jean-Marie. *Esses livros que se leem com uma só mão. Leitura e leitores de livros pornográficos no século XVIII*. São Paulo: Discurso Editorial, 2000.
- FONTOURA JR, Antônio José. *Pedagogias da sexualidade e relações de gênero: os manuais sexuais no Brasil (1865-1980)*. Tese (Doutorado em História). Curitiba: Universidade Federal do Paraná, 2019.
- MAGALHÃES, Valentim. *A literatura brasileira (1870-1895). Notícia crítica dos principais escritores com escolhidos excertos*. Lisboa: Livraria de Antônio Maria Pereira, 1896.
- MARCUS, Stephen. *The Other Victorians: A Study of Sexuality and Pornography in Mid-Nineteenth-Century England*. New York: Routledge, 2008.
- MENDES, Leonardo. *O aborto, de Figueiredo Pimentel: naturalismo, pornografia e pedagogia no fim do século XIX*. In: MENDES, Leonardo; CATHARINA, Pedro Paulo (org.). *Figueiredo Pimentel: um polígrafo na Belle Époque*. São Paulo: Alameda Editorial, 2019, p. 261-350.
- MENDES, Leonardo. *Álbum de Caliban: Coelho Neto e a literatura*

- pornográfica na Primeira República. *O eixo e a roda*, v. 26, n. 3, p. 205-228, 2017.
- MENDES, Leonardo. Biblioteca do solteirão: o livro pornográfico nas conexões Brasil-Europa no final do século XIX. In: ABREU, Márcia (org.). *Romances em movimento: a circulação transatlântica dos impressos (1789-1914)*. Campinas: Ed. Unicamp, 2016a, p. 337-364.
- MENDES, Leonardo. Biblioteca galante: a *Gazeta de Notícias* e a popularização da pornografia no Brasil pós-1870. *Brasiliana: Journal for Brazilian Studies*, n. 9, vol. 1, p. 239-258.
- MENDES, Leonardo. “Livros para homens”: sucessos pornográficos no Brasil no fim do século XIX. *Cadernos do IL*, n. 53, 2016b, p. 173-191.
- MENDES, Leonardo. Zola as pornographic point of reference in late nineteenth-century Brazil. *Excavatio*, vol. XXX, 2018, s.p.
- MORAES, Eliane Robert. Francesas nos trópicos: a prostituta como tópica literária. *Teresa. Revista de Literatura Brasileira*, n. 15, 2014, p. 165-178.
- OLIVEIRA, Antônio. *O urso: romance de costumes paulistas*. São Paulo: Academia Paulista de Letras, 1976.
- PAES, Alessandra Pantoja. *Das imagens de si ao mundo das edições: Paul de Kock, romancista popular*. Dissertação (Mestrado em Letras). Belém: Universidade Federal do Pará, 2013.
- PIMENTEL, Alberto Figueiredo. *O aborto*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2015.
- PORTER, Roy. Forbidden Pleasures: Enlightenment literature of sexual advice. In: BENNET, Paula & ROSARIO, Venon (ed.). *Solitary Pleasures: The Historical, Literary, and Artistic Discourses of Autoeroticism*. New York: Routledge, 1995, p. 75-98.
- SCHETTINI, Cristiana. *Clichês baratos: sexo e humor na imprensa ilustrada carioca do início do século XX*. Campinas: Editora da Unicamp, 2020.
- SILVA, Elisiário da. *Lili: romance realista*. Rio de Janeiro. A. Pontes & Filhos Editores, 1883.

## **Alma em delírio: um romance naturalista esquecido<sup>1</sup>**

Rodrigo Donizeti Mingotti (UNESP)<sup>2</sup>

### **O Naturalismo no Brasil e em *Alma em delírio***

Aos olhos de Lúcia Miguel-Pereira (1957) e de outros críticos da literatura correspondente ao final do século XIX no Brasil, como Sílvio Romero (1882; 1978), José Veríssimo (1977), Flora Süssekind (1984) e Nelson Werneck Sodré (1965), a estética naturalista chegou tardiamente ao país, anos depois da efervescência que ocorria na Europa. Com isso, justifica-se a posição desfavorável do movimento em comparação aos demais, como o Romantismo, por exemplo, que esteve em maior destaque e dele resultam diversos exemplares.

Entretanto, indo contra a esse pensamento, pode-se afirmar que o Naturalismo no Brasil se perpetuou de maneira satisfatória – como também justifica Araripe Júnior (1978) – e suas obras exemplares possuem um teor de relevância para a literatura nacional como um todo, pois essas apontam para temas e conjunturas sócio-históricas dos decênios finais do século XIX e anos iniciais do século XX; um período marcado por importantes colocações históricas, políticas, científicas e sociais: neste rol, encontra-se o fim do Segundo Reinado (1840-1889), o início do período republicano (1889), a disseminação dos ideais positivistas de progresso, dos projetos de modernização, das campanhas de higienização social e o desenvolvimento das ciências psiquiátricas.

Tão logo, as produções literárias acompanharam essas transformações, mediadas pela estética realista-naturalista, mais apropriada para abarcar os sentimentos dos romancistas interessados nestas ideias progressistas, destacando o discurso científico, o discurso social e os temas imorais da época. Dentre essas produções, no ano de

1. Este trabalho resulta da dissertação de mestrado intitulada *Heranças do romance naturalista: alcoolismo e distúrbios psicológicos em Alma em delírio, de Canto e Mello*, desenvolvida junto PPG-Letras, da UNESP, câmpus de São José do Rio Preto, sob os auspícios da CAPES.
2. Graduado em Letras – Português/Francês (UNESP). Mestrando em Letras (UNESP). Bolsista CAPES.

1909, em São Paulo, é publicada a primeira edição do romance *Alma em delírio*, pela editora Typ O Pensamento, de autoria de Pedro de Castro do Canto e Mello – ou apenas Canto e Mello. Com expressivas marcas da estética naturalista, o romance alcançou certo destaque no período correspondente à sua publicação, sendo lançado em segunda edição em 1914, pela mesma editora.

Ainda que o romance tenha sido muito comentado em jornais e revistas do início do século XX, como em *Correio Paulistano* e nas revistas *A Vida Moderna* e *Careta*, tanto a obra quanto o autor já se encontram relegados ao passado, esquecidos pela crítica e historiografia literárias. Nos livros da crítica brasileira, assim como nos manuais de literatura, o nome de Canto e Mello é quase inexistente; quando não sonogado, poucas linhas são dedicadas ao escritor e à sua inerente obra.

Dos poucos que mencionam o autor, encontram-se Miguel-Pereira (1957), Sodré (1965), Wilson Martins (1921), e Antonio Candido (2006), sendo os dois últimos mais desfavoráveis à obra de Canto e Mello, apontando para um afinamento da estética naturalista nas mãos do escritor. Já em *História Literária do Rio Grande do Sul* (2013), João Pinto da Silva faz considerações notáveis ao autor gaúcho, a quem atribui uma narrativa única e particular do Naturalismo brasileiro, por apresentar personagens de temperamentos bizarros e dramáticos, “criaturas dolorosas, verdadeiras teses ambulantes de psicologia mórbida, [que] comunicam-se diretamente com o leitor, sob a forma de confissões, diálogos e ementários” (SILVA, 2013, p. 174).

Mesmo silenciado e ora em suspeição pela crítica, *Alma em delírio* possui um teor de relevância para a literatura brasileira da virada de século, com temas significativamente expressivos: o alcoolismo, a loucura e o contexto social de influência do meio. Neste romance, cuja estrutura narrativa se dá em primeira pessoa, baseado em notas de vida, como na espécie de um diário (autobiográfico), encontramos a história de Rogério Duarte, um ex-soldado que, devido às influências do meio histórico e social, é levado ao alcoolismo e, conseqüentemente, à loucura decorrente, atribuindo, assim, uma vivência doentia para esse indivíduo.

Rogério inicia sua história nos contando de sua passagem pelo exército, época que relembra de cenas brutais e chocantes, de mortes e de sua mais importante batalha: a Guerra do Paraguai (1864-1870). Posteriormente, o soldado Duarte se casa, em busca de sua felicidade,

mudando-se do Rio Grande do Sul para a cidade do Rio de Janeiro, à época da Corte Carioca. Essa felicidade almejada, no entanto, não é alcançada e Rogério vive uma experiência infeliz, atrelada aos seus traumas passados e às influências do meio, levando-o, assim, ao consumo de bebidas alcoólicas. Diante desse hábito corriqueiro, tão logo se tornou alcoólatra e passou a apresentar certos distúrbios mentais, delírios e alucinações. O ex-soldado é tomado pela loucura, como demonstram os trechos destacados, quando vê formas ou pessoas:

Ao entrar, porém, na cozinha, dou de frente com um homem alto e robusto que, em

mangas de camisa, estava encostado à parede, olhando para mim.

Atirei-me a elle, num ímpeto desesperado.

[...]

Por fim apareceu Julia trazendo numa das mãos uma véla e na outra a espada que eu

deixára sobre a mesa:

– Está aqui a espada. Para que é?

– Para matar este desgraçado!

– Que desgraçado, seu capitão? Aqui não há ninguém...

(MELLO, 1914, p. 139)

Ou quando ouve vozes e sons:

Os sons daquelle toque sinistro, despertando a soldadesca para a carnificina, para a luta corpo a corpo, no silêncio e no escuro da noite sem estrellas, chegavam de novo aos meus ouvidos, nítidos e claros!...

Como pôde tomar vulto dentro do meu cérebro essa lembrança do passado que eu não evoquei?

Seria possível que eu fosse ficando louco?!

(MELLO, 1914, p. 180-181, grifos nossos)

Momentos depois, chegou aos meus ouvidos o tropel de muita gente e o ruído de muitas vozes.

[...]

O tropel vinha-se aproximando e, dentro e pouco, começou a desfilar na sala em que me achava [...].

(MELLO, 1914, p. 257)

O título do romance, *Alma em delírio*, resulta destes distúrbios psicológicos manifestados no protagonista, que vão se agravando à medida do consumo de álcool e das influências do meio, aqui representado pelo ambiente conturbado da cidade do Rio de Janeiro, em constante mudança na segunda metade do século XIX, época em que se situa a história de vida do personagem.

Como núcleo central do romance, apresenta-se a questão do alcoolismo e de suas consequências que foi bastante explorada pela produção literária do Naturalismo, que nele via uma patologia hereditária – da degenerescência – ou um fator irrompido pelo ambiente. De imediato, percebemos que o consumo de álcool está intimamente ligado com a loucura. As perturbações e sintomas doentios sofridos pelo personagem são por efeito do alcoolismo, que era classificado, pela psiquiatria oitocentista, como doença capaz de levar as pessoas à loucura, à demência e à imoralidade (ARANTES, 2008, p. 6).

Não somente, as influências do meio histórico, social e político para o personagem, eram relacionados, também, com o consumo de álcool. Assim como Émile Zola retratou em *L'Assommoir* (1887) a presença do alcoolismo em meio aos operários, propiciador da loucura, e na sua saga *Les Rougon-Macquart: Histoire naturelle et sociale d'une famille sous le Second Empire*, à qual pertence o romance, personagens demarcados pela história social do Segundo Império francês; Canto e Mello desenvolveu a trama de *Alma em delírio*, na qual analisa o comportamento e atitudes de um veterano de guerra, usando como principal instrumento da experimentação o álcool. Explorou, ainda, questões sociais ao relacionar o álcool com a sociedade brasileira da segunda metade do século XIX, época em que se visava a ideia positivista de ordem e progresso, caminhando, assim, para uma modernização do país. Canto e Mello constrói, portanto, um enredo situando as características e temperamentos do protagonista em um momento histórico específico.

Assinalam o enredo do romance o final do período monárquico e o início da República no Brasil. No período abordado no romance aqui aludido, o país “caminhava rumo ao desejo de pertencer ao *hall* das nações civilizadas, para tanto era necessário romper alguns

obstáculos, efetuando algumas transformações internas” (ALVES, 2010, p. 25), e o louco, ao lado de alcoólatras, inválidos e outras mazelas mais, segundo o Estado, não condiziam com esta política de modernização, sendo necessário realizar algumas intervenções sociais, as tais transformações internas.

Diante desse ideal de progresso, observou-se no Brasil uma resoluta instalação de hospícios – ou casas de correção – para os considerados loucos, majoritariamente alcoólatras, os quais apresentavam algum nível de ameaça para a sociedade, perturbavam a ordem e a moral pública, atrapalhando esse viés progressista, segundo o Estado e os representantes da ordem psiquiátrica. Neste ímpeto, a medicina social e a psiquiatria da época consideravam o internamento a melhor forma de terapia e resolução do problema. Neste momento, é inaugurado, então, em 1852, no Rio de Janeiro, o primeiro sanatório do país, o Hospício de Pedro II, local para onde o personagem Rogério supostamente foi levado, conforme as descrições<sup>3</sup> presentes na trama e as alusões a figuras reais, como a do Dr. Agostinho de Souza Lima, diretor deste hospício entre os anos de 1883 e 1887:

Perto, estava o mar e lá, no extremo, o morro da Viuva, que eu conhecia bem.

Olhei para o outro lado: lá estava o perfil branco da Escola Militar, destacando-se como um longo traço de giz, riscado entre a Urca e a Babilônia.

Conheci o lugar... Era o Hospício!... Eu ia para o Hospício!

(MELLO, 1914, p. 283, grifos meus).

O Dr. Souza Lima, diretor do Hospício, deu-me muitos conselhos [...].

(MELLO, 1914, p. 290)

3. As descrições de que o hospício se localizava próximo à Escola Militar e aos morros da Urca e da Babilônia, além da menção ao médico Souza Lima como diretor da instituição entre 1883 e 1887 (HOSPÍCIO DE PEDRO II, 2020), condizem exatamente com o Hospício de Pedro II, localizado na Praia Vermelha, no Rio de Janeiro, hoje já desativado. A fotografia datada de 1867, comprova estas colocações: LEUZINGER, G. *Sem título*. 1867. 1 fotografia. Disponível em: <<http://brasilianafotografica.bn.br/brasiliانا/handle/20.500.12156.1/4465>>. Acesso em: 24 mar. 2020.

O Hospício de Pedro II foi responsável por grande parte das internações de alcoólatras e dos considerados loucos do século XIX e início do XX, tornando-se um espaço de exclusão, assim como eram os estabelecimentos de internação da época clássica, na Europa. No Brasil, com a ampliação dos ideais em torno do progresso e das manifestações da loucura, constatou-se um crescimento desmedido das internações nos hospícios, principalmente depois da Proclamação da República, quando decretaram que todo cidadão que perturbasse a ordem pública, a moral e os bons costumes deveria ser internado nesses hospícios ou asilos públicos:

Por essa época, o alcoolismo aparecia como uma das causas mais comuns de internamento em hospícios. A internação de alcoólatras em hospício colocava o álcool não apenas no círculo das drogas legais, mas também no círculo dos “venenos sociais”. (ARANTES, 2008, p. 03)

Canto e Mello, ao retratar em *Alma em delírio*, um sujeito motivado por determinismos do meio, acometido pelo alcoolismo, pela loucura decorrente e sofrendo as intervenções político-sociais – do Estado, da medicina social e da psiquiatria – do período, em acordo com as teses científicas também correspondentes a essa sociedade, cria, desta forma, um romance experimental, aos modos de Émile Zola, elencando as características inerentes à estética naturalista. Naturalismo este, que é verificado de maneiras plurais principalmente no Brasil, cujos romancistas adotaram peculiaridades próprias para suas produções, ainda que mediados pelos influxos dos romances naturalistas francês e português.

Há de se entender que parte dos romancistas naturalistas brasileiros se utilizaram do método experimental como fonte primária para suas produções, porém em contexto sócio-histórico nacional, ressignificando temáticas e estilos. Tal preceito pode ser exemplificado através do romance de Canto e Mello, no qual explora-se o problema do alcoolismo e da loucura consequente, assim como Zola já havia feito em *L'Assommoir*, mas, no caso de *Alma em delírio*, em decorrência de assuntos e acontecimentos sociais do fim do século XIX no Brasil.

Dessa forma, pode-se inferir que os temas alcoolismo e loucura ocuparam um espaço notório em *Alma em delírio*, demonstrando questões que estavam em ebulição no fim do século XIX e na primeira década do século XX: o problema social do pós-guerra (do

Paraguai) para os antigos combatentes, o dinamismo e modernização da sociedade e a função e atuação da medicina social e dos sanatórios, onde eram internados os alcoólatras. O papel do hospício, onde loucos, alcoólatras e outros mais eram reclusos com certa violência, corrobora com o método de higienização social da virada de século, mediada pela psiquiatria brasileira da época que seguia intervir na sociedade, como um método de profilaxia, visando o projeto de modernização.

É preciso levar em conta, a partir de um estudo contextual sobre o período no qual se desenvolve a trama de *Alma em delírio*, que a abordagem dos temas alcoolismo e loucura, das causas e consequências intrínsecas a eles e da alusão ao método de profilaxia traduz um posicionamento, de certa forma, favorável com as classes representativas dessa sociedade retratada: Estado, eugenistas e higienistas. Canto e Mello apresenta um texto anuente com os posicionamentos médicos e políticos que visavam a modernização do país, uma vez que em nenhum momento discorre uma avaliação negativa a estas práticas em seu romance<sup>4</sup>. Para mais, dedica ainda seu romance a um importante médico psiquiatra do período, ao Dr. Franco da Rocha, e discorre positivamente o tratamento do personagem Rogério Duarte, quando internado no Hospício de Pedro II:

Ao illustre psychiatra brasileiro

Dr. Franco da Rocha

Director do Hospicio de Alienados de Juquery

(S. Paulo – Brasil)

O. D. e C.

PEDRO DE CASTRO DO CANTO E MELLO

S. Paulo – Abril – 1909.

(MELLO, 1914, p. 5)

- Um exemplo contrastivo a Canto e Mello é o escritor Lima Barreto e sua obra póstuma *Diário do hospício; o cemitério dos vivos*, reunida e publicada em 1953. Lima Barreto também sofreu com o alcoolismo e foi internado no Hospício de Pedro II no início do século XX, onde se inspirou para escrever o *Diário*, mesclando autobiografia e ficção. Mas, ao contrário de Canto e Mello, Barreto estabeleceu descrições denunciativas ao método de tratamento e internação conferido na instituição.

O tratamento rigoroso a que fui submetido durante esse tempo, ajudado pelo repouso e pela dieta, deu o resultado que se esperava. (MELLO, 1914, p. 289)

Não é mais que evidente que o autor distinguiu uma escrita moralista em seu romance. Esse estilo e construção de Canto e Mello consolida, mais uma vez, seu romance naturalista e experimental, visto que o romancista naturalista é, além de um experimentador de teses científicas, um “moralista experimentador”, segundo Émile Zola. Nas palavras do escritor francês, no seu manifesto *Le roman expérimental*, originalmente publicado em 1880, Zola frisa a seguinte premissa:

Somos, em uma palavra, moralistas experimentadores, mostrando, pela experiência, de que modo uma paixão se comporta num meio social. [...] É assim que fazemos sociologia prática e que nosso trabalho auxilia as ciências políticas e econômicas. [...] Ser mestre do bem e do mal, regular a vida, regular a sociedade, resolver com o tempo todos os problemas do socialismo [...] não é ser os operários mais úteis e mais morais do trabalho humano? (ZOLA, 1979, p. 48-49)

Dessa maneira, Canto e Mello, em *Alma em delírio*, através do método da experiência, expõe algumas teses científicas em voga no período e alguns problemas sociais – como alcoolismo, loucura, delírio – indicando-os impróprios moral e socialmente. Assim como parte das produções naturalistas, *Alma em delírio* apresenta padrões de conduta condenáveis socialmente, pela ordem e a moral pública. O álcool e o meio são os principais desencadeadores do rompimento com a moral, levando o indivíduo à decadência física, mental e social, sendo repreendido pelo Estado e pela medicina social do século XIX, a qual agia visando, exclusivamente, a modernização, a ordem e o progresso do Brasil.

O romance de Canto e Mello aproxima-se ainda mais do romance naturalista e experimental – predominantemente difundido por Zola – por explorar sobretudo a questão do determinismo do meio e do momento histórico como propulsores das condutas de um sujeito instigado pelo sentimento traumático pós-guerra e inserido em uma sociedade multifacetada, em crises. Para a medicina oitocentista, como também para o Naturalismo literário, o meio tinha plena influência sobre os indivíduos e neles agia de forma consistente,

modificando suas condutas, temperamentos e personalidades. Para Zola, o meio era uma premissa fundamental para o entendimento do homem e de sua relação para com a sociedade:

[...] creio que o meio social tem igualmente uma importância capital. Um dia, a Fisiologia nos explicará possivelmente o mecanismo do pensamento e das paixões; saberemos como funciona a máquina individual do homem, como ele pensa, como ele ama, como ele vai da razão à paixão e à loucura. Mas estes fenômenos, estes fatos do mecanismo dos órgãos que agem sob a influência do meio interior, não se produzem, externamente, de modo isolado e no vazio. O homem não está só, ele vive numa sociedade, num meio social; assim, para nós romancistas, este meio social modifica constantemente os fenômenos. Aliás, nosso grande estudo reside nisso, no trabalho recíproco da sociedade sobre o indivíduo e do indivíduo sobre a sociedade. (ZOLA, 1979, p. 43)

No romance de Canto e Mello, a cidade do Rio de Janeiro, local onde o personagem Rogério Duarte passou a maior parte de sua vida doentia, convivendo com o vício e a loucura, foi um dos principais meios deterministas que corroborou para a decadência do protagonista. A *Côrte*, à época, representava um local dinâmico e desassossegado, com profundas transformações nos cenários sociais, os quais foram determinantes para o adoecimento do protagonista. Em uma das passagens em que Rogério põe-se a refletir sobre sua situação de vida, nota-se o contraste da cidade do Rio de Janeiro em oposição à sua terra natal, no Rio Grande do Sul:

O quintal da casa que ocupávamos dava para terrenos do matadouro que allí havia e para onde, desde pela madrugada, vinham chegando milhares de còrvos.

[...]

Que diferença para pior!

Noutros tempos, nas águas tranquillias do Rio Grande, via milhares de arminhos, alvos como paina. E não era feliz porque corria atrás de uma esperança e de um sonho.

Agora tinha diante dos meus olhos a hediondez daqueles convivas negros da podridão e da morte, e também não era feliz, justamente porque tinha alcançado a esperança fugitiva e porque via tornado em realidade o sonho sonhado.

Que diferença para pior!... (MELLO, 1914, p. 100-101)

Não somente, observamos no romance o discurso científico de que o Rio de Janeiro era um local conturbado e, conseqüentemente, agente na proliferação de doenças, principalmente de ordem psíquica – a loucura – e pulmonar – tuberculose. Essa afirmação se sustenta nos discursos apresentados, sobretudo do médico que atende o personagem Rogério, aconselhando-o a se mudar para Campos do Jordão (interior de São Paulo), pois a cidade oferecia melhores ares para tratamento dos problemas e distúrbios manifestados no ex-soldado: “[...] o seu estado é melindroso e precisa, quanto antes, retirar-se daqui. - Vá para os Campos do Jordão. É um lugar muito salubre, onde o senhor pôde tirar grande proveito” (MELLO, 1914, p. 308).

Seguindo este conselho, Rogério muda-se para Campos do Jordão, mas retorna para o Rio de Janeiro tempos depois. Com a sua volta para o grande centro de transformações, não tardou para que suas moléstias e temperamentos desordenados regredissem, sendo acometido pelas doenças novamente e morrendo pouco tempo depois. Seu amigo Pedro – personagem responsável por publicar as notas de vida do então soldado Rogério Duarte, cuja voz narrativa aparece apenas na introdução do romance – recorda da influência da cidade da *Côrte* sobre o indivíduo, levando-o à morte:

Previ que o enfermo, encontrando-se de novo no Rio de Janeiro, de posse das avultadas economias que forçadamente deveria ter feito, iria cair outra vez nos desregramentos que o levaram á beira da sepultura.

E foi o que se deu.

Pessôas a quem escrevi, pedindo notícias, confirmaram as minhas previsões.

O enfermo tivéra uma recaída violentissima.

(MELLO, 1914, p. 26-27)

É possível constatar que o cientificismo, individualidade do romance naturalista, é uma marca presente em *Alma em delírio*, em colaboração das marcas históricas já aqui definidas. Logo, a produção desse escritor brasileiro, esquecido pela história e crítica literárias, possui um teor de relevância para a literatura brasileira da primeira fase do século XX, apresentando-se com temas expressivos e aspectos socioculturais relevantes para o fim do século XIX e início do XX, moldados pela estética naturalista.

## Apagamento de autor e obra

Se *Alma em delírio* foi um romance muito lido e, por isso, merecedor de uma segunda edição publicada cinco anos mais tarde, o questionamento que se faz é: por que tanto a obra quanto Canto e Mello encontram-se apagados pelas páginas da crítica, dos manuais de literatura e da historiografia literária? Para responder a essa questão, hipóteses foram pautadas considerando que, possivelmente, mais de uma implicação resultou neste silenciamento.

A primeira hipótese que se faz – e talvez a mais pertinente – é o fato de Canto e Mello ter publicado uma obra estritamente atrelada à estética naturalista tardiamente, quando o movimento já se encontrava em processo de enfraquecimento. Desse modo, “Canto e Melo fecha, praticamente a seriação esporádica desses retardatários naturalistas, ou falsos naturalistas, e fecha com a observância [...] dos rigores da escola” (SODRÉ, 1965, p. 197). O Naturalismo que tivera seu auge nas décadas finais do século XIX, com as publicações de *A carne* (1888), de Júlio Ribeiro, *O cortiço* (1890), de Aluísio Azevedo, *O Missionário* (1891), de Inglês de Souza e *A Normalista* (1893), de Adolfo Caminha, passa aos anos iniciais do século XX com certo entorpecimento, sendo silenciado logo em seguida, pelos ideais e publicações pré-modernistas.

Além disso, seus romances posteriores a *Alma em delírio*, *Mana Silvéria* (1913), *Relíquias da memória*, (1920) e *Recordações* (1923), também sob o viés naturalista, foram publicados às vésperas da Semana de Arte Moderna, de 1922. Sabe-se que neste período de tempo, almejava-se construir uma literatura puramente nacional, sob a nova estética moderna, de ruptura com o passado e com modelos estrangeiros. Assim, considerando nossa segunda hipótese, Canto e Mello, ao lançar neste ínterim obras que exploravam ainda o teor naturalista e atreladas ao século passado, foi ignorado e apagado pela maior parte dos críticos e escritores-críticos vinculados a essa nova estética que surgia.

Desse modo, o escritor posicionou-se às margens da literatura dos decênios iniciais do século XX por conta de suas publicações naturalistas, alocado na “zona cinzenta” da literatura brasileira deste período, como afirma Nelson Sodré: “Com o declínio naturalista, iniciarse-ia o cinzento intervalo que só seria cortado com o irrompimento,

após a primeira Guerra Mundial, da tormenta do Modernismo, que demorou a fixar-se na ficção” (SODRÉ, 1965, p. 198).

De tal maneira, nossa terceira hipótese de apagamento do autor e obra tem relação com o declínio do Naturalismo no Brasil, movimento que teve seu auge nas décadas de 1880 e 1890. Brito Broca, em *Naturalistas, parnasianos e decadistas: vida literária do realismo ao pré-modernismo* (1991), reforça que, com o enfraquecimento da vertente naturalista a partir da virada do século XIX para o século XX, muitos dos escritores seguidores da estética foram levados em decadência, caindo no esquecimento e no desuso do público-leitor; tornaram-se, *démodés*, termo que Broca utiliza para classificá-los.

Não somente, há de se considerar, também, a posição marginal na qual o Naturalismo configurou-se no Brasil, se comparado a outros movimentos próximos a ele, como o Romantismo e o Modernismo. A respeito da vertente, consolidou-se no país um discurso mais ou menos estanque, de uma estética mal assimilada ou cópia dos modelos estrangeiros, devendo ao Naturalismo uma posição de suspeição, em decorrência, sobretudo, da crítica literária (FLOR, 2015). Tal fato também se liga ao apagamento do escritor Canto e Mello – além de outros mais – filiado à estética naturalista, cuja repercussão no país foi desfavorável.

Por fim, a última hipótese que se faz é em relação à formação do cânone literário, processo responsável pelo silenciamento de muitos escritores e obras no decorrer dos anos. Sabe-se que o ato de listar autores e obras consagradas acaba por deslegitimar muitos outros nomes e títulos tão importantes quanto os presentes nas listas canônicas. Nas eras moderna e pós-moderna tem-se realizado um projeto de resgate de escritores e textos da literatura que ora estiveram velados pelas páginas da crítica. O objetivo é trazer ao conhecimento, não uma nova lista canônica em si, mas um inventário de textos e autores que possuem semelhante ou notável valor e importância, não somente para a literatura, mas também para o contexto social. Em conformidade com Ezra Pound (*apud* PERRONE-MOISÉS, 1998), o objetivo é tomar conhecimento de obras cujas páginas possuem algo de verdadeiro para se ensinar. O escritor-crítico assim defende

[...] não apenas os grandes “mestres” e “inventores”, mas também aqueles que, segundo ele, têm algo a ensinar num aspecto particular da criação poética, ou que têm algumas páginas notáveis,

ou um papel intermediador dentro de uma literatura nacional.  
(PERRONE-MOISÉS, 1998, p. 71)

O mesmo ocorre com o escritor Canto e Mello, sendo resgatado por este trabalho resultante de uma pesquisa de mestrado, a fim de demonstrar sua importância e valor para a literatura brasileira como um todo, devido a suas temáticas e contextos.

Para Lúcia Miguel-Pereira, com quem concordamos para o resgate de Canto e Mello, o valor de *Alma em delírio* seria equiparado ao de *O cortiço*, em virtude das descrições sociais presentes – relevantes e atuais no período destacado. Segundo a ensaísta, Canto e Mello e outros escritores que se apresentaram ao final do movimento naturalista,

[...] se prejudicaram pela falta de oportunidade. Vinte anos antes, várias de suas obras teriam se instalado em melhores lugares na literatura; feitas com maior liberdade, sem preconceitos de escola, algumas seriam importantes no momento em que surgiram.  
(MIGUEL-PEREIRA, 1957, p 140-141)

Conclui-se, portanto, que Canto e Mello e sua obra *Alma em delírio*, em específico, foram lidos e conhecidos pelo público em geral e pela crítica literária do período. Entretanto, sua apresentação tardia, ainda atrelada ao viés científico naturalista e ao século passado, aliada ao processo de formação do cânone literário, colocaram escritor e obra às margens da literatura brasileira e nas prateleiras, de sebos e bibliotecas, esquecidas pelo tempo.

### **Algumas palavras finais**

É possível chamar Canto e Mello de escritor naturalista tendo em vista suas obras de cunho cientificista e experimental, em especial *Alma em delírio*, romance que muito se assemelha a *L'Assommoir*, de Émile Zola, chefe do Naturalismo. Aos moldes de Zola, em *Alma em delírio*, as temáticas alcoolismo e loucura, analisadas sob o olhar científico de determinismos do meio e sob um momento histórico, político e social demarcado, fazem girar a teoria do romance experimental legada pelo romancista e teórico francês.

Ainda que Canto e Mello tenha se utilizado de temas já explorados por Zola na França, ao abordá-los em contexto brasileiro, os

reconfigurou de maneira particular, de modo a desenvolver, também, questões que estavam em foco na segunda metade do século XIX, no Brasil. Alcoolismo, loucura, o processo de modernização e o método de internação eram temas sociais de relevância nacional à época. Canto e Mello insere seu romance, dessa forma, num projeto realista de legibilidade, ao retratar o real – a sociedade brasileira em crise(s) nos anos oitocentistas finais – em *Alma em delírio*:

a legibilidade de um texto depende da interação de vários fatores tanto de ordem interna (ligados à materialidade tipográfica e gramaticalidade da mensagem) quanto de ordem externa [...] e do respeito a certas subcódigos culturais que definem aceitabilidade. (HAMON, 1982, p. 133, tradução minha)

As marcas históricas e científicas referentes aos discursos e contextos do século XIX, no Brasil, presentes no romance do escritor, configuram a narrativa de Canto e Mello como realista-naturalista, com fatores e fontes expressivas para a literatura nacional, logo, para a historiografia literária.

Assim sendo, Canto e Mello posicionou-se de maneira satisfatória ao saber demonstrar, em seu romance, aspectos sociais através do viés estético-literário do Naturalismo. Apesar de estar esquecido e silenciado até o momento, sua produção possui um teor indispensável para a literatura nacional; não apenas por produzir literatura, mas por demonstrar perspicácia em abordar o viés naturalista de uma maneira característica. É preciso lembrar que tratamos de um romance autobiográfico que, num primeiro momento, se afastaria da imparcialidade e da observação do romance naturalista. Mas, de forma particular, o escritor soube explorar este caráter naturalista e científico em seu romance, ainda imparcial e experimentador, escondendo o discurso de terceira (de narrador observador e experimentador) no discurso de primeira, autodiegético.

Em síntese, convém concluir que o desaparecimento de Canto e Mello dos manuais de literatura e da historiografia literária atestam o poder de silenciamento que há por meio do processo de formação do cânone literário e através das palavras da crítica literária, que deveu ao Naturalismo uma posição desfavorável em comparação a outras estéticas. Podemos falar, portanto, que não se trata de *quem* decide o que deve ou não ser lembrado na historiografia literária, mas sim *o que*, considerando o valor e a pertinência que uma obra tem

por si própria. E *Alma em delírio*, devido a suas temáticas e conjunturas contextuais exploradas, merece ser reavido.

## Referências

- ALVES, L. C. *O Hospício Nacional de Alienados: Terapêutica ou higiene social?*. 2010. Dissertação (Mestrado em História das Ciências e da Saúde) – Casa de Oswaldo Cruz, Fiocruz, Rio de Janeiro, 2010. Disponível em: <<https://www.arca.fiocruz.br/bitstream/icict/6089/2/24.pdf>>. Acesso em: 4 dez. 2020.
- ARANTES, M. A. Para mim, Paraty – alcoolismo e loucura em Lima Barreto. *SMAD Revista Eletrônica Saúde Mental Álcool e Drogas*, Ribeirão Preto, v. 4, n.1, p. 1-17, 2008.
- ARARIPE JÚNIOR, T. A. Estilo tropical. A fórmula do naturalismo brasileiro. In: BOSI, A. (org.). *Araripe Júnior: teoria, crítica e história literária*. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos; São Paulo: Edusp, 1978, p. 124-128.
- A VIDA MODERNA. São Paulo, 1912.
- BARRETO, A. H. L. *Diário do hospício; O cemitério dos vivos*. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura, Departamento Geral de Documentação e Informação Cultural, Divisão de Editoração, 1993.
- BROCA, B. *Naturalistas, parnasianos e decadistas: vida literária do realismo ao pré-modernismo*. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 1991.
- CANDIDO, A. *Literatura e sociedade*. 9. ed. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2006.
- CARETA. Rio de Janeiro, 1913 – 1914.
- CORREIO PAULISTANO. São Paulo, 1888 – 1934.
- FLOR, A. O Naturalismo no Brasil sob suspeição. In: XIV CONGRESSO INTERNACIONAL ABRALIC: FLUXOS E CORRENTES: TRÂNSITOS E TRADUÇÕES LITERÁRIAS, 14., 2015, Belém. *Anais eletrônicos [...]*. Belém: Universidade Federal do Pará, 2015. p. 1-12. Disponível em: <[http://www.abralic.org.br/anais/arquivos/2015\\_1455907177.pdf](http://www.abralic.org.br/anais/arquivos/2015_1455907177.pdf)>. Acesso em: 06 mai 2020.
- HAMON, P. Um discours contraint. In: BARTHES, R.; BERSANI, L.; HAMON, P.; RIFFATERRE, M. *Littérature et réalité*. Paris: Seuil, 1982. p. 119-181.

- HOSPÍCIO DE PEDRO SEGUNDO. In: DICIONÁRIO Histórico-Biográfico das Ciências da Saúde no Brasil (1832-1930). Rio de Janeiro: Casa de Oswaldo Cruz/Fiocruz. Disponível em: <<http://www.dichistoriasaude.coc.fiocruz.br/iah/pt/verbetes/hospedro.htm>>. Acesso em: 25 mar. 2020.
- MARTINS, W. *História da inteligência brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1921, v. 5.
- MELLO, C. *Alma em delírio*. 2. ed. São Paulo: O Pensamento, 1914.
- MIGUEL-PEREIRA, L. *Prosa de ficção (De 1870 a 1920)*. 2. ed. Rio de Janeiro: José Olympio: 1957.
- PERRONE-MOISÉS, L. *Altas literaturas: escolha e valor na obra crítica de escritores modernos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- ROMERO, S. A literatura em perspectiva. In: CANDIDO, A. (org.). *Sílvio Romero: teoria, crítica e história literária*. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos; São Paulo: EDUSP, 1978.
- ROMERO, S. *O Naturalismo em literatura*. São Paulo: Typographia da Província de São Paulo, 1882.
- SILVA, J. P. da. *História literária do Rio Grande do Sul*. 3. ed. Porto Alegre: Instituto Estadual do Livro; CORAG, 2013.
- SODRÉ, N. W. *O Naturalismo no Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965.
- SÜSSEKIND, F. *Tal Brasil, qual romance? Uma ideologia estética e sua história: o naturalismo*. Rio de Janeiro: Achiamé, 1984.
- ZOLA, E. *L'Assommoir*. Paris: G. Charpentier, 1877. Disponível em: <<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k10750546/>>. Acesso em: 24 ago. de 2019.
- ZOLA, E. *O Romance Experimental e o Naturalismo no teatro*. Tradução de Italo Caroni e Célia Berrettini. São Paulo: Perspectiva, 1979.

## A estética do sublime na narrativa naturalista

Juliano Fabrício de Oliveira Maltez (USP)<sup>1</sup>

### Introdução

Acreditamos caber aos estudos literários não somente contrapor naturalistas e românticos, mas entender alguns processos de continuidade estética entre estas escolas literárias. O romantismo brasileiro principiou determinantemente mais belo do que sublime<sup>2</sup>, nos caminhos de criação da identidade brasileira, na composição dos imaginários de paisagem, como bem representado por *Primeiros Cantos* (1846), de Gonçalves Dias (1823-1864), que fixou o idílio da terra e o heroico caráter do nativo, entretanto, mais tarde tivemos com Álvares de Azevedo (1831-1852) e Bernardo Guimarães (1825-1884), o macabro, a degustação do horror em *Noites na Taverna* (1855) e *Lendas e romances* (1871).

Na curta análise que tecemos sobre narrativas, destacamos autores relacionados pela crítica entre os chamados naturalistas<sup>3</sup>, os quais praticaram, mais ou menos, a estética do sublime, teoria composicional tão fundamental ao romantismo. Cabe salientar que o nosso caminho interpretativo daquilo que foi a narrativa amazônica na segunda metade do século XIX não será totalmente colocado, muito menos os influxos que o relato de viagem “cientificista” propiciou para a ficcionalização do imaginário local, como as primeiras experimentações da estética do sublime pelo relato de viagem<sup>4</sup>. Dito isso,

1. Graduado em letras português-espanhol, mestre e doutorando pela Universidade de São Paulo. Contato: juliano.maltez@usp.br.
2. A chamada primeira geração do romantismo promoveu uma “liquidação suave do Neoclassicismo” (CANDIDO, 2000, p. 49).
3. “A vitória consolida-se em 1884, com a Casa de Pensão, e em 1888 o naturalismo atingiria o seu apogeu. Nesse ano saem *O Missionário* de Inglês de Sousa, as *Comidas da vida amazônica* de José Veríssimo, *O Cromo* de Horácio de Carvalho, *A Carne* de Júlio Ribeiro, *Hortênsia* de Marques Carvalho, *O Lar* de Pardal Mallet, diversos nos temas e nos valores, todos porém concebidos segundo os cânones da escola” (MIGUEL-PEREIRA, 1857, p. 129)
4. Para entender as relações do relato de viagem e os textos literários dos autores em debate: ALMEIDA, 2006; MALTEZ, 2018.

focaremos apenas na constatação da poética dos textos literários em prosa, imagens que refletem um gosto na construção das cenas de luta entre homens e animais, na fabulação de personagens envolvidos numa mística do mundo amazônico.

Mesmo textos com pretensões realistas convivem na dinâmica extensiva de sua prosa com imagens emprestadas dos gêneros poéticos, inclusive o empréstimo ocorre sobre uma gama variada de textos literários e não literários.

Toda ampliação da linguagem literária à custa das diversas camadas extraliterárias da língua nacional está intimamente ligada à penetração da linguagem literária em todos os gêneros (literários, científicos, publicístico, de conversação, etc.), em maior ou menor grau, também dos novos procedimentos de gêneros de construção do todo discursivo, do seu acabamento, da inclusão do ouvinte ou parceiro, etc., o que acarreta uma reconstrução e uma renovação mais ou menos substancial dos gêneros do discurso. (BAKHTIN, 2010, p. 268)

Com isso, o que queremos reter para nossa leitura é a possibilidade não só dos influxos, neste momento, entre gêneros literários, mas também trazer para o suporte de análise uma base de teoria e crítica do poema, que esmiuçou melhor a estética do sublime. E com isso, alargar mais o estudo desta estética na literatura em prosa.

### **Breve panorama da estética**

Partimos do tratado que segundo consta é o pilar principal da tradição da estética *Do sublime*, de Longino<sup>5</sup>, texto que apresenta uma mescla de poética e retórica, as quais foram distintamente trabalhadas por Aristóteles (384-322 a. C.). O texto de Longino enfatiza de largada o arrebatamento do interlocutor ao invés da persuasão:

Não é a persuasão, mas o arrebatamento, que os lances geniais conduzem os ouvintes; invariavelmente, o admirável, com seu impacto, supera sempre o que visa a persuadir e agradar; o persuasivo,

5. Supostamente autor do tratado do mundo clássico, *Do sublime*, tanto obra como autor pertencem aproximadamente ao século I d. C.

ordinariamente, depende de nós, ao passo que aqueles lances careiam um poder, uma força irresistível e subjugam inteiramente o ouvinte. A habilidade da invenção, a ordenação da matéria e sua distribuição, nós a custo as vemos emergir, não de um, nem de dois passos, mas do total da textura do discurso, enquanto o sublime, surgido no momento certo, tudo dispersa como um raio e manifesta, inteira, de um jato, a força do orador. (LONGINO, 2005, p. 72)

O sublime constituído por Longino teria necessariamente de cumprir duas transcendências do humano, no discurso: “de uma tradição do dito que é a poesia, repousa necessariamente sobre o tropo da hipérbole, a projeção (ou alcance, ou compreensão) desmedida” (BLOOM, 1994, p. 9-10), e, no sentimento: “É uma experiência (ou ilusão) universal e transcende, em si, a maioria das modalidades da elocução” (BLOOM, 1994, p. 10). Para o êxito do sublime numa obra poética, Longino detalha os cuidados com a técnica, como o embelezamento do estilo, podendo levar tanto ao malogro quanto ao triunfo, e para não incorrer no erro era necessário a dosagem certa. Entre cinco fontes que ele classificou como geradora do sublime, destacamos a mais importante: “alçar-se a pensamentos sublimados” (LONGINO, 2005, p. 77), da eleição do grandioso dos deuses e do grandioso da natureza, como deveria impressionar mais os grandes rios aos pequenos riachos.

O tratado do sublime de Longino, de acordo com Thomas Weiskel, foi resgatado por Nicolas Boileau (1636-1711) na França iluminista, depois se desenvolve entre os filósofos em resposta ao empirismo de John Locke (1632-1704): “Se a única rota para o intelecto é através dos sentidos, a crença em um ser sobrenatural se mostra incerta. Deus tinha de ser salvo, mesmo que tivesse de desposar o mundo das aparências. E isso Ele o fez, no sublime natural” (WEISKEL, 1994, p. 30).

Retornando ao campo literário, a impossibilidade de alcançar humanamente a compreensão do universo era o que determinava o caminho do imaginário poético, saber-se neste estado de “ambivalência” foi a “poderosíssima metáfora” deixada por Burke, Schiller e Kant. Por conseguinte, surgiu o sublime natural, entendido como “o espaço interior através de uma metáfora conceitual, na qual a incommensurabilidade do espaço físico estava ligada à infinitude de nossa competência supersensível” (WEISKEL, 1994, p. 21-22).

No campo de pesquisa sobre o sublime na segunda metade do século XX, Thomas Weiskel se refere a vários sublimes: o retórico,

ligado ao tratado da Antiguidade; o natural, cerne do romantismo; o religioso, que confabulava o sagrado e o profano; e o mais paradoxal dos sublimes, o humanístico.

Em referência ao sublime religioso, podemos lembrar o trabalho de David B. Morris, ainda que se trate de estudos sobre poetas ingleses do século XVIII, como também é o caso de Thomas Weiskel, nos possibilita relativizar o embate entre o neoclassicismo versus romantismo, agora no contexto literário brasileiro da segunda metade do século XIX, com o choque entre romantismo e realismo-naturalista: “Para obter respostas, devemos examinar os escritores de uma série de poetas e críticos cujo interesse pelo sublime religioso confirma o que muitos cristãos de todas as épocas entenderam: que o racionalismo pode aguçar o gosto pelo sobrenatural” (MORRIS, 1972, p. 79-103)<sup>6</sup>.

Entre os estudos sobre poetas brasileiros do romantismo, com *O Belo e Disforme*, Cilaine Alves observa o lastro da estética do sublime na obra lírica de Álvares de Azevedo (1831-1852) sendo partes em contraste, entre fé e ceticismo. O transcendental e o marginal como modelo na literatura brasileira da convivência estética dual: “estreita relação com a ruptura, empreendida pelo romantismo, dos padrões clássicos e, por conseguinte, com a afirmação de valores específicos românticos” (1998, p. 71). Se entre os escritores ultra-românticos da segunda geração do romantismo brasileiro houve a conformação de duas estéticas justapostas, por que não seria possível imaginar algo assim entre os autores designados naturalistas?

Em afinidade aos valores românticos, as narrativas que separamos ocultam basicamente duas vertentes predominantes da estética do sublime: a natural e a religiosa, em posições de assimilação e contraste com a escola naturalista.

### **A luta – cintilações de prata e o sangue laivos vermelhos**

José Veríssimo (1857-1916), ao lado de outros dois críticos das letras, Araripe Júnior (1848-1911) e Sílvio Romero (1851-1914), também teve seu momento ficcionista, merecedor inclusive duma segunda edição em 1899, de *Cenas da vida amazônica*, pela Laemmert & C., após

6. Tradução nossa.

retira a parte etnográfica que pertencia à primeira, deixou apenas as narrativas literárias.

Esta edição ganhou novos textos críticos, uma resenha na *Revista Brasileira*, por João Ribeiro, referenciando a capacidade descritiva do autor paraense que superava as narrativas dos “grandes viajantes”, na confluência entre arte e ciência, uma composição paisagística em tom de ironia. Machado de Assis, sobre o êxito das primeiras histórias, expressou: “Três, ao menos, das quatro novelas em que se divide o livro, são pequenos dramas completos. Tais o *Boto*, o *Crime do Tapuío* e a *Sorte de Vicentina*” (1944, p. 256-57). Para as tessituras que pretendemos aqui, foi escolhida a primeira narrativa, a qual o enredo acompanha as desilusões de uma personagem feminina do baixo Amazonas.

Para o prefaciador da edição modernizada de *Cenas da vida amazônica*, Rosinha, como outras personagens centrais destas narrativas, sofre “o exercício desabrido do autoritarismo” (DIMAS, 2011, p. XXVIII), impingida das dificuldades de um cotidiano “voraz”, no qual “vence quem verbaliza, no caso dos homens; no da natureza, quem tiver maior porte” (DIMAS, 2011, p. XXVII). Neste segundo aspecto, em que a natureza desponta como ameaça ao homem é que faremos a demonstração de confluência da estética do sublime.

A personagem Rosinha que estava envolvida com o jogo emocional dum regatão português – tipo de caixeiro viajante dos rios – na cidade de Óbidos, fora criada mais no sítio da família: “nascera e crescera à lei da natureza, vivendo na promiscuidade indecente dos moleques e curumins, seus companheiros constantes de brinquedos (...) nos banhos e pescarias a caniço da margem do rio” (VERÍSSIMO, 2011, p. 12). E não sendo mais indelével ainda sua formação psicológica, entre dois mundos misturados, “a crença na Virgem Maria era igual à da Mãe-D’água” (VERÍSSIMO, 2011, p. 15) resultando numa personagem em risco social, seguindo o enfeixe do narrador. Antônio Bicudo, o regatão, teria percebido a vulnerabilidade da “menina de sítio”, não demorando na aproximação e na conquista, demonstrando ser um sujeito calculista, ainda de acordo com o narrador onisciente.

Para além de explorar o mito do boto<sup>7</sup> num sentido de desmascarar a narrativa popular, outro interesse do narrador é descrever o

7. Mito do boto conta de forma popular como uma jovem ribeirinha do Amazonas é seduzida por um ser antropomórfico.

fenômeno da salga<sup>8</sup>. A partir da segunda parte, a narrativa sofre mudança de espaço, temos a saída da família de Sr. Porfírio, pai de Rosinha, para o lago Paru, atrás de pirarucu e outros pescados. No final dos eventos ocorridos neste retiro de caça e negócios, em meio à floresta, que chegamos à cena de destaque: “Ele e a família, Antônio e alguns pescadores, regatões e donos de feitorias, de visita ao procurador, estavam sob uma frondosa árvore, que crescia isolada quase no declive da pequena ribanceira” (VERÍSSIMO, 2011, p. 66). Durante aquela confraternização de entardecer, surge uma situação de disputa entre Antônio e os “tapuios” que percebiam um pirarucu deslizando sobre a superfície das águas em meio ao igarapé.

Discorre disto a fala que separamos: “- Vancê, nh'Antônio? - interpelou o tapuio que primeiro falara, em ar de dúvida. - Não é capaz: aquele peixe não é pra vancê, meu branco” (VERÍSSIMO, 2011, p. 67). Mais do que responder a seus interlocutores e ao grupo em geral, Antônio se sentiu inteiramente insultado quando percebeu que Rosinha também acompanhava a contenda e sustentava o mesmo desdém de seus conterrâneos. Então, tomado de muita raiva, Antônio pede a canoa e o arpão emprestado a um dos pescadores. Necessário sublinhar que durante a fala dos homens, o mais velho deles notara a presença de jacarés que cercavam o peixe.

Com duas vigorosas mas surdas remadas, impeliu a canoa para frente, de modo a colocá-la adiante do peixe e fora do alcance do seu primeiro salto. Deixando a canoa correr com aquele último impulso, ergue-se à proa, um pé adiante, outro atrás, o arpão preparado na mão direita, olhar fito, procurando em tudo imitar o indígena. (VERÍSSIMO, 2011, p.69-70)

Durante esta passagem intensa em que somos como leitores provocados pelo risco que Antônio prova, temos ainda na experiência daqueles que estão na margem do igarapé, as suas emoções:

Em terra o grupo calara-se, e olhavam todos atentos para o que se estava passando. Apenas faziam, em voz baixa e rápida, observações, ora favoráveis, ora desfavoráveis, às diferentes manobras do moço. Alguns, e deste número era Rosinha, se tinham posto de

8. Deslocamento coletivo de famílias do baixo Amazonas para regiões de lagos, para obtenção de pescados e outros produtos de forma sazonal.

pé para verem melhor. De repente os olhares se concentraram ali com mais fixidez e um grito angustiado saiu de todos os peitos. (VERÍSSIMO, 2011, p. 70)

Primeiramente, os personagens na beira do rio são tocados pela imagem aterrorizadora entre o homem e natureza, e linearmente à leitura, também chegamos ao momento da experiência emocional que uma imagem de poder<sup>9</sup> pode transmitir:

Reunindo toda a força atirou o arpão, mas arrastado pelo arremesso que dera à arma de pesca, perdeu o equilíbrio no estreito espaço da proa da embarcação e caiu para frente. (...) Gritou então com um grito horrível de afogado, que a água, entrando-lhe pela boca, estrangulou-lhe na garganta. Um dos jacarés que deslizava mais perto dali, apenas com os grandes olhos redondos fora d'água, mostrou todo o negro dorso e com as enormes fauces escancaradas correu sobre ele. O infeliz, meio submerso, bracejou mais forte, raivoso por não se poder ter sobre o líquido, e gritou: socorro! socorro! às canoas que braços tapuios empurravam para a frente com velocidade de flechas. Era tarde. O enorme anfíbio, grande de três braça, tinha já agarrado o rapaz por um dos braços e fazendo-o girar como um molinete, arrancou-lho fora. O sangue espalhou-se rápido, tingindo um círculo vermelho ao redor do rapaz. À vista do sangue as terríveis piranhas pequenas, chatas, ferozes, de dentes apontados e cortantes como navalhas afiadas, acorreram vorazes e caíram gulosas, esfomeadas, sobre aquele corpo mutilado, disputando-o aos jacarés, com um encarniçamento medonho e cruento, pululando, saltando ao redor e por cima dele, aos milhares, se não aos milhões, fervilhando em cachões, onde as suas escamas punham cintilações de prata e o sangue laivos vermelhos. (VERÍSSIMO, 2011, p.71)

Edmund Burke, em *Uma investigação filosófica sobre a origem de nossas ideias do sublime e do belo* (1757), discorre “sobre a paixão causada pelo sublime”, como os animais podem despertar terror: “existem muitos animas que, não sendo de grande porte, são contudo capazes

9. Na visão Edmundo Burke não há sublime sem poder “não tenho conhecimento de nenhum sublime que não consista em alguma modificação do poder” (1993, p. 71), dando como exemplo o poder nos animais, são mais perigosos aqueles que não se deixam adestrar. E a mais poderosa manifestação do sublime estaria em Deus.

de suscitar ideia do sublime, porque são vistos como objetos de terror, por exemplo, serpentes e animais venenosos” (BURKE, 1993, p. 66). Combinado a todo o temor que pode oferecer o encontro com animais selvagens em meio ao seu habitat natural, podemos perceber quão temeroso ainda pode ser se combinarmos a eles medidas de grandezas que nos levam a infinitude, como nos atormenta esta passagem: “saltando ao redor e por cima dele, aos milhares, se não aos milhões” (VERÍSSIMO, 2011, p.71).

Entre muitos aspectos do mundo que podem inferir paixão aos homens, continuando com Burke, destacamos mais duas: o grito, dos animais ou dos homens perturbados por algum incidente: “sons como os que imitam a voz natural e inarticulada do homem ou de qualquer outro animal sob a ação da dor ou do perigo têm o poder de suscitar ideia grandiosas (...)” (BURKE, 1993, p. 90), logo, na narrativa: “Gritou então com um grito horrível de afogado, que a água, entrando-lhe pela boca, estrangulou-lhe na garganta” (VERÍSSIMO, 2011, p.71); e, como último exemplo, a cor, como outro elemento de grandeza do sublime: “os materiais e os ornamentos não devem ser nem brancos, nem verdes, nem amarelos, nem azuis (...) mas de cores tristes e foscas como o preto, ou marrom, ou o vermelho escuro e outras semelhantes” (BURKE, 1993, p. 88), durante a aproximação do jacaré que vem ao cerco do rapaz, o narrador descreve: “mostrou todo o negro dorso” (VERÍSSIMO, 2011, p.71), já quando perde o braço temos o efeito da cor nas águas: “tingindo um círculo vermelho” (VERÍSSIMO, 2011, p.71), e ao final, a combinação entre “cintilações de prata e o sangue laivos vermelhos” (VERÍSSIMO, 2011, p.71), resultando nas escamas das piranhas a dilacerar Antônio Bicudo.

### **A personagem – Maria Mucum, deitada com os peitos no chão e a cabeça erguida**

Inglês de Sousa (1853-1918), reconhecido escritor do naturalismo brasileiro, tem ultimamente recebido novas linhas de análise. Seguindo a visão de Lúcia Miguel-Pereira (1957), de que Inglês de Sousa merece um lugar de destaque no panteão do realismo-naturalista, Marcela Ferreira (2015), em contato com textos críticos do autor publicados na década de setenta, desvela a atenção do escritor para aquela que foi a “nova escola” do século XIX. Todavia, no sentido de estabelecer

relações do autor com o fantástico-maravilhoso, Amarílis Tupiassu vê a escrita de Inglês “enraizada nas fraldas do romantismo” (2005, p. 20), uma visada que pretendemos explorar mais.

O livro *Contos amazônicos* (1893), de apenas uma edição preparada pelo autor, representa bem os dois caminhos possíveis tomados pela crítica, porque há no livro narrativas de duas tendências. Cercaremos-nos por agora da narrativa que pende para o popular da região amazônica, que mistura as crenças de um cristianismo secular à profusão espiritual das populações em processos de alteridade da cultura do baixo amazonas.

O segundo conto lido pela ótica do sublime, “A Feiticeira”<sup>10</sup>, de Inglês de Sousa, figura um enunciador que dá entrada à fala do narrador popular da região amazônica, “Chegou a vez do velho Estêvão, que falou assim: – O tenente Antônio de Souza era um desses moços que se gabam de não crer em nada, que zombam das coisas sérias e riem dos santos e dos milagres (...) que só os tolos temem a lobisomem e feiticeiras” (2005, p. 45). No livro se articulam pelo menos três tipos de narradores: um popular, chamado de velho Estêvão; seu interlocutor, refratário das “novas ideias”, que representaram o realismo-naturalista na segunda metade do século XIX, como é o caso do narrador-personagem Procurador; e um terceiro, denominado pelo enunciador que ordena as histórias, Dr. Silveira, em que se misturam as duas tendências anteriores entre o popular e o racionalista. Com isso, é importante perceber que já entre os narradores se estabelece um enfrentamento do narrar, elaborado sutilmente no livro de contos de Inglês de Sousa alguns meandros da colisão entre escolas literárias<sup>11</sup>.

No rumo do que mencionou Antonio Dimas a respeito de *Cenas da vida amazônica*, quando se referiu sobre um certo autoritarismo enfrentado pelas personagens, em *Contos amazônicos*, o narrador-personagem Estêvão, dentro da sua fórmula narrativa, consegue uma saída vencedora mas não determinista para a personagem perseguida

10. Importa constar que o conto “A feiticeira” foi vendido na livreria do Sr. Garraux, em São Paulo, avulso (FERREIRA, 2015).

11. Este mesmo conflito de narradores foi observado em “A dança dos ossos” de Bernardo Guimarães, “anotamos este embate entre uma narrativa da escrita ‘racionalizada’, própria do literato, em choque com a narrativa de origem popular, articulada pela oralidade” (MALTEZ, 2018, p. 65).

pelo tenente Antônio de Souza, o qual representa o homem de formação acadêmica das grandes cidades, que despreza os conhecimentos populares, colocando à prova toda a simbologia da mulher feiticeira do baixo Amazonas:

Antônio de Souza passava o tempo a visitar os sítios de cacau, conversando com os moradores, a quem ouvia casos extraordinários, ali sucedidos e zombando das crenças do povo. Como lhe falassem muitas vezes da Maria Mucuí, afamada feiticeira daqueles arredores, mostrava grande curiosidade de conhecer. (SOUSA, 2005, p. 47)

A visão de um cristianismo sincrético seria um passo de transgressão ao sublime natural, porque de acordo com Thomas Weiskel: “as emoções tradicionais religiosas foram deslocadas da Divindade e associaram-se primeiro à imensidão do espaço e, segundo, aos fenômenos naturais (oceanos, montanhas)” (1994, p. 30-31). Em contraposição ao classicismo francês racionalista, o romantismo achou na estética do sublime um modo de sustentar o divino, após uma sequência de fatos que impactaram o século XVIII:

A relação geral entre sublimidade e religião foi atribuída no passado a três causas principais: o impacto da ciência newtoniana, a influência do pensamento físico-teológico e as implicações da epistemologia lockeana. Com efeito, Newton deificou o conceito de imensidão ao chamar o espaço de vasto sensorium de Deus. (MORRIS, 2015, p. 1-13)<sup>12</sup>

A noção do universo como um objeto do sublime serviria para um tipo de doutrina físico-teológica, permitindo que “mesmo os aspectos mais selvagens e aparentemente mais irregulares da natureza, que épocas anteriores haviam evitado, podiam ser explicados (...) do poder e sabedoria de Deus” (MORRIS, 2015, p. 1-13)<sup>13</sup>.

Regressando à narrativa, o narrador Estevão mobiliza com habilidade a teoria e prática do sublime religioso, reverencia os seres malignos assistidos por um Deus supremo: “Quem não reconhece à primeira vista essas criaturas malditas que fazem pacto com o inimigo e vivem de suas sortes más, permitidas por Deus para castigo dos nossos pecados? (SOUSA, 2005, p. 48)”. E para balançar em dúvidas

12. Tradução nossa.

13. Tradução nossa.

até mesmo o não crente, aposta na repetição dos signos de profanação, que aparecem na construção do espaço, das coisas, dos animais:

Era um quarto singular o quarto de dormir de Maria Mucuí. Ao fundo, uma rede rota e suja; a um canto, um montão de ossos humanos; pousada nos punhos da rede, uma coruja, branca como algodão, parecia dormir; e ao pé dela, um gato preto descansava numa cama de palhas de milho. Sobre um banco rústico, estavam várias painéis de forma estranha, e das traves do teto pediam cumbucas rachadas, donde escorria um líquido vermelho parecendo sangue. (SOUSA, 2005, p. 52)

Neste excerto os objetos estão gastos, eles são estranhos como “ossos humanos” ou nojentos como “cumbucas rachadas” que soltam um líquido parecido com sangue. E os animais, como a coruja e o gato preto, refletem dentro da cultura cristã o sinistro e o presságio de algo ruim. O leitor é levado juntamente com a personagem do tenente Antônio de Souza à experiência do macabro, e ainda que tocado por aquilo que pode sugerir um líquido vermelho, ossos largados a um canto, como a personagem, resistimos em sua empreitada de desvelamento do sagrado.

Depois de um conflito preliminar com a Feiticeira, o tenente invade sua casa e percorre todos os cômodos. Assim que Antônio penetra no quarto mais ao fundo da casa da feiticeira, os animais diante do estranho se sublevam ao comando da velha Mucuí:

Foi então que, animado por gestos misteriosos da velha, a bicharia toda avançou com uma fúria incrível. O gato correndo em roda do rapaz procurava morder, fugindo sempre ao terçado. O urubu, solto como por encanto da corda que o prendia, esvoaçava-lhe em torno da cabeça, querendo picar-lhe os olhos. Parecia-lhe que se moviam os ossos humanos, amontoados a um canto, e que das cumbucas corria sangue vivo. Antônio começou a arrepender-se da imprudência que cometera. Mas era um valente moço, e o perigo lhe redobrava a coragem, ao mesmo tempo que dos lábios lhe saía inconscientemente uma invocação religiosa.

– Jesus, Maria!

O diabólico animal deu um berro formidável e foi recuando cair sem vida sobre um monte de ossos; ao mesmo tempo o gato estorceu-se em convulsões terríveis, e o urubu e a coruja fugiram pela porta aberta.

A Mucuí, vendo o efeito daquelas palavras mágicas, soltou urros de fera e atirou-se contra o tenente, procurando arrancar-lhe os olhos com as aguçadas unhas. O moço agarrou-a pelos raros e amarelos cabelos e lançou-a contra o esteio central. Depois fugiu, sim, fugiu, espavorido, aterrado. Ao transpor o limiar, um grito o obrigou a voltar a cabeça. A Maria Mucuí, deitada com os peitos no chão e a cabeça erguida, cavava a terra com as unhas, arregaçava os lábios roxos e delgados, e fitava no rapaz aquele olhar sem luz, aquele olhar que parecia querer transpassar-lhe o coração. (SOUSA, 2005, p. 53)

Não são poucos os signos profanos à ordem cristã, começando pelos animais como o gato preto, um urubu em cárcere e mesmo um grande bode “preto e barbado”, e junto com eles alguns objetos ligados à ideia da morte, como os ossos humanos a um canto do quarto e as cumbucas derramando “sangue vivo” de uma das traves do telhado. A repetição é uma forma de desarme e pode penetrar uma ideia na experiência da personagem, conseqüentemente no próprio leitor. Lembrando Friedrich Schiller sobre os objetos do sublime que podem ser sublimados, destaca-se a morte, como uma fonte das mais intensas que devem explorar a imaginação: “Então, é apenas na imaginação que nos colocamos no caso em que esse poder seria capaz de atingir a nós mesmos, e em que toda resistência seria vã” (SCHILLER, 2011, p. 32).

Diante do caos que lhe cai sobre a cabeça, é a palavra divina que salva o tenente Antônio de Souza, a pronúncia ainda que inconscientemente das palavras “Jesus, Maria”, dadas pela boca de um ser descrente, equilibra muito bem o caráter de ambivalência da estética, quando se perde o controle da situação já não se pode agir “racionalmente”, e a salvação vem, por desventura do homem da cidade, através de algum resíduo religioso que lhe incrustaram em algum momento da vida. Somente desta forma Antônio pode responder ao ataque dos animais e da velha feiticeira.

Mas, não se livrará do agouro final, daquele olhar amaldiçoador: “e fitava no rapaz aquele olhar sem luz, aquele olhar que parecia querer transpassar-lhe o coração” (SOUSA, 2005, p. 53), em que podemos analisar como figuras múltiplas à Longino, por soma de anáforas, repetições do termo “aquele”, combinados ao “olhar sem luz” de um oxímoro, além da expressão “transpassar-lhe o coração” entre as características da forma do sublime de oferecer variedade de

emoções pelas palavras. E neste texto em específico, por efeito de sustentação do imaginário cristão embrenhado ao imaginário local, acabamos retidos nas representações que sustentam um modelo de linguagem que procura “arrebatar” o leitor.

A figura da velha Mucuim “deitada com os peitos no chão e a cabeça erguida” (SOUSA, 2005, p. 53) como a um réptil, não seria a mesma Cobra-grande que explicitamente aprece no conto “Acauã”, mais uma personagem antropomórfica, uma maneira de permanência da mulher amotinada no mundo amazônico.

### Considerações finais

Podemos ao final ilustrar, com mais dois exemplos, à reincidência das cenas e das personagens em efeito do sublime, no geral das composições ficcionais dos autores.

Outra cena, de José Veríssimo, que se utiliza da técnica do sublime num processo de assimilação está em “O crime do tapuio”, ao contrário do solapamento da personagem humana, mas ainda em conformidade da premissa naturalista, temos o nativo adaptado ao seu meio enfrentando e vencendo um animal aterrorizante:

De súbito, uma coisa que dir-se-ia um daqueles cipós mais grossos por ali pendidos, e no qual a beira da montaria acabava de tocar, desenroscou-se de sobre um tronco apodrecido de uma velha árvore derrubada pela ação das águas, e silvou no ar na direção do índio. Era uma sucuriçu enorme. (VERÍSSIMO, 2011, p. 91)

A surpresa entre os cipós de uma enorme cobra, a sua ação de agressão acompanhada de sons animais, configuram a intenção do narrador em oferecer de sobressalto ao leitor, “de um jato”, certa recorrência deste tipo de cena aos moldes do sublime.

No caso das personagens de Inglês de Sousa, que contrastam com a escola naturalista, há de mencionar que tanto Maria Macuim quanto o narrador-personagem Estevão figuram em obras anteriores. Em *O Cacaulista* (1876) e *O Coronel Sangrado* (1876) conservam o mesmo trato popular das personagens do conto, dois velhos sitiantes nas cercanias de Óbidos que vivem espreitados pela curiosidade dos fazendeiros e visitantes do rio Paraná-miri. Estevão é descrito como contador de histórias. Já Maria Macuim é reconhecida como curandeira:

“era muito procurada nos arredores, porque ninguém melhor que ela tirava quebranto, ninguém preparava melhor beberagens para fazer uma pessoa gostar de outra” (SOUSA, 2004, p.139).

Conseqüentemente, diríamos que foi pelos romances que se deu o surgimento das primeiras formas destas personagens, já constituídas de uma matéria mística do baixo amazonas e, que mais tarde, ganhariam protagonismo em *Contos Amazônicos*.

Ao fim de nossa apreciação de mecanismos estéticos que fazem parte destas narrativas, concluímos que ambas as ficções estão con-fabuladas seguindo técnicas formais da estética do sublime, logicamente, por tudo que foi expresso acima, as personagens populares que fabricou Inglês de Sousa estão imbuídas de um sublime religioso particular, já as cenas de José Veríssimo tomam pra si a técnica do sublime com interesse de potencializar o enfrentamento do homem com a natureza, ao gosto do naturalismo da escola literária.

## Referências

- ALMEIDA, L. T. A Amazônia do “romance amazônico” – observações sobre a crítica aos romances de Inglês de Sousa e sua relação com os relatos de viajantes. *Revista Interfaces*, n. 24, v. 1, 2006.
- ALVES, C. *O Belo e o Disforme*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo: Fapesp, 1998.
- ASSIS, M. *Crítica literária*. Rio de Janeiro, São Paulo, Porto Alegre: W. M. Jackson Inc. Editores, 1944.
- BAKHTIN, M. M. *Estética da criação verbal*. Tradução de Paulo Bezerra. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2010.
- BLOOM, H. Prefácio. In: WEISKEL, Thomas. *O sublime romântico: estudos sobre a estrutura e psicologia da transcendência*. Prefácio de Harold Bloom; tradução de Patrícia Flores da Cunha. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1994.
- BURKE, E. *Uma investigação filosófica sobre a origem de nossas ideias do sublime e do belo*. Tradução, apresentação e notas de Enid Abreu Dobránszky. Campinas: Papyrus / Editora da Unicamp, 1993.
- CANDIDO, A. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*. Belo Horizonte: Editora Itatiaia Ltda., 2000.
- DIMAS, A. Introdução. In: VERÍSSIMO, José. *Cenas da vida amazônica*.

- Edição organizada por Antonio Dimas. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2011.
- FERREIRA, M. *Inglês de Sousa: imprensa, literatura e Realismo*. 2015. Tese (Doutorado) – Faculdade de Ciências e Letras de Assis, Universidade Estadual Paulista.
- LONGINO. Do sublime. In: *A poética clássica / Aristóteles, Horácio, Longino*. Tradução de Jaime Bruna. São Paulo: Cultrix, 2005.
- MALTEZ, J. F. O. *A Amazônia na ficção de José Veríssimo e Inglês de Sousa*. 2018. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo.
- MIGUEL-PEREIRA, L. *Prosa de Ficção (1870 a 1920)*. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1957.
- MORRIS, D. B. *The religious sublime: christian poetry and critical tradition in 18th-Century England*. Lexington: The University Press of Kentucky, 2015.
- RIBEIRO, J. Bibliografia. *Revista Brasileira*, 1899, p. 377-382.
- SCHILLER, F. *Do sublime ao trágico*. Tradução de Pedro Sússekind e Vladimir Vieira. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2011.
- SOUSA, H. M. I. *O Cacaulista: cenas da vida do Amazonas*. Belém: EDUFPA, 2004.
- SOUSA, H. M. I. *Contos Amazônicos*. Belém: EDUFPA, 2005.
- TUPIASSU, A. Prefácio: Inglês de Sousa e a consciência de ser amazônico. In: SOUSA, H. M. I. *Contos Amazônicos*. Belém: EDUFPA, 2005.
- VERÍSSIMO, J. *Cenas da vida amazônica*. Edição organizada por Antonio Dimas. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2011.
- WEISKEL, T. *O sublime romântico: estudos sobre a estrutura e psicologia da transcendência*. Prefácio de Harold Bloom; tradução de Patrícia Flores da Cunha. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1994.

## Naturalismo e nostalgia romântica em *Serotonina*, de Michel Houellebecq

Lucas Bandeira de Melo Carvalho (UFRJ)<sup>1</sup>

### Introdução

Uma das marcas da literatura contemporânea – tanto no campo brasileiro quando nos outros a que temos acesso pelo mercado literário internacional – parece ser, como afirmou Beatriz Resende (2008, p. 18), uma “heterogeneidade em convívio, não excludente”. No entanto, apesar da heterogeneidade, é possível identificar ressonâncias – citações, diálogos, paródias, fragmentos – que nos permitem falar em permanências de tendências, escolas e estilos literários anteriores.

Neste trabalho, pretendo investigar como certos elementos do romance social do século XIX, principalmente do naturalismo, são usados por Michel Houellebecq, em combinação com elementos de outras tendências, como a literatura fantástica, para abordar questões do presente em narrativas ficcionais. Acredito que analisar a maneira como o romancista francês emprega esses elementos em livros que pretendem intervir no debate público pode nos ajudar a entender a posição dos escritores contemporâneos diante da política da literatura, pesquisa que tenho feito no campo da literatura brasileira (cf. BANDEIRA DE MELO, 2020).

Michel Houellebecq nasceu em 1956 na Ilha de Reunião, departamento ultramarino francês no oceano Índico. Segundo a história repetida pelas reportagens sobre o autor, seus pais, militantes comunistas, teriam pouco interesse pelo filho, que foi entregue aos 11 anos para os avós, que o criaram em Argel e depois na França. Houellebecq começou a publicar no final dos anos 1980 e desde então escreveu sete romances, que abordam – uso o termo intencionalmente: sua ficção tem *temas*, é “sobre” problemas específicos – questões como turismo sexual, nacionalismo, islamismo, imigração, globalização, além de livros de ensaios e de poesia. Quando foram lançados, seus

1. Graduado em Comunicação e Doutor em Literatura Comparada (UFRJ), faz pós-doutorado no PACC/UFRJ, com bolsa da Faperj.

livros foram o estopim de discussões acaloradas na mídia francesa e internacional. Em 2015, foi acusado de islamofobia quando publicou *Submissão* (2015), romance sobre um futuro próximo em que um partido chamado Irmandade Muçulmana teria vencido as eleições presidenciais francesas. No mesmo ano, a capa do semanário satírico *Charlie Hebdo* estampou uma imagem do escritor. No dia em que a edição foi para as bancas, a redação da revista foi alvo de um ataque terrorista que matou doze pessoas. É nesse momento que a recepção do autor muda, dividindo-se entre críticos que viam o valor da obra em sua ambiguidade e outros que a aproximavam do discurso da extrema direita (ÅGERUP, 2019). Mas essa não foi a última controvérsia em que Houellebecq se envolveu: em 2019, publicou um artigo na *Harper's Magazine*, num tom ambíguo, em que elogia o governo de Donald Trump. Para o francês, o presidente dos Estados Unidos seria pioneiro de uma nova era de enfraquecimento da globalização (HOUELLEBECQ, 2019b).

*Serotonina*, seu romance mais recente, foi publicado na França em 2019, com tiragem inicial de 320 mil exemplares, número enorme para uma “ficção literária” (CHRISAFIS, 2019). A obra conta a história de Florent-Claude Labrouste, um engenheiro agrônomo que foi funcionário do conglomerado agroquímico Monsanto antes de trabalhar por um tempo numa tentativa malsucedida de promover o queijo da Normandia no mercado internacional. Agora, no presente da narrativa, ele trabalha no Ministério da Agricultura francês, onde escreve relatórios para embasar políticas protecionistas que nunca são aprovadas pelos políticos, “pessoas dispostas a morrer pela liberdade de comércio” (HOUELLEBECQ, 2019a, p. 170). O engenheiro agrônomo tem uma existência confortável, já que seus pais, que morreram em um pacto suicida, deixaram-lhe bastante dinheiro. Ficamos sabendo que Labrouste morava com Yuzu, uma japonesa que o traía em orgias filmadas no próprio apartamento do casal. Depois da descoberta da traição, e após ver na televisão um documentário sobre pessoas que decidem desaparecer, ele abandona a namorada, inventa uma desculpa para largar o emprego e muda-se para um hotel de uma grande rede, em outro bairro de Paris. É então que um médico lhe receita um antidepressivo por causa de seus níveis baixos de serotonina – daí o nome do romance. O remédio compromete sua libido e o deixa letárgico, “[d]esprovido tanto de desejos quanto de razões para viver” (ibidem, p. 161).

Apesar disso, ele decide viajar para a Normandia a fim de encontrar as mulheres que foram importantes em sua vida – “as mulheres que [...] tinham honrado [seu órgão sexual]”, num “minicerimonial de despedida da minha libido” (ibidem, p. 128): Claire, um ex-atriz que submergiu no alcoolismo, e Camille, sua ex-assistente e ex-namorada, agora mãe solteira, que leva uma vida isolada. Labrouste chega a planejar matar o filho de Camille, de quatro anos, fantasiando que assim poderiam voltar a se relacionar. Quando está prestes a apertar o gatilho, “forças contrárias” o detêm, não por razões morais, mas por “uma questão antropológica, uma questão de pertencimento tardio à espécie, de adesão tardia aos códigos da espécie – uma questão de conformismo” (ibidem, p. 204).

Nessa viagem, ele também visita um antigo colega, Aymeric, um produtor rural que quer “trabalhar à moda antiga” (ibidem, p. 150) mas fracassa e acaba abandonado pela mulher. Para tentar melhorar sua situação financeira, o fazendeiro construiu bangalôs para turistas, e Labrouste se hospeda num deles. É nesse ambiente que ocorre uma das cenas mais incômodas do romance, quando o narrador descobre que um dos hóspedes seduziu uma menor de idade pobre da região. Embora Labrouste demonstre horror pela cena, a cena de pedofilia é descrita com detalhes excessivos (ibidem, p. 143-148).

Também é nessa parte do romance que ocorre o que muitos críticos consideraram o clímax do romance. Antecipando o movimento dos *gilets jaunes* – o romance foi escrito antes das manifestações de final de 2018 –, Houellebecq descreve fazendeiros, equipados de rifles e espingardas, bloqueando uma autoestrada a fim de pedir subsídios e restrições à importação de produtos agropecuários. Aymeric, um dos líderes do piquete, se mata com um tiro, o que gera um confronto entre manifestantes e polícia em que mais dez pessoas morrem. Para o narrador, que vê a cena pela tevê, aquela era “uma dessas imagens eternas da rebelião” (ibidem, p.175), uma rebelião contra o livre mercado e a União Europeia. Depois de todas essas peripécias, porém, Labrouste volta para Paris, onde pensa em se suicidar, jogando-se da janela.

Esse enredo parece manifestar uma “mensagem” bastante clara. Temos um homem desiludido com os rumos da sociedade contemporânea, em que as tradições – encarnada por Aymeric – e o amor romântico – representado pelo fracasso de seus relacionamentos – não têm valor, substituídos pelas relações hedonistas e monetárias,

que esse homem de outro tempo não compreende. “Deus me deu uma natureza simples, a meu ver infinitamente simples”, explica o narrador, “foi o mundo ao redor que ficou mais complexo; de repente me deparei com um estado de complexidade excessiva do mundo e, simplesmente, não era mais capaz de assumir essa complexidade em que estava imerso” (ibidem, p. 196).

## O antiliberal

O trecho acima de certa forma resume muito da *mensagem* (palavra que uso um pouco como provocação) aparente da literatura do autor francês, não apenas de *Serotonina*. O sentido parece bem direto: o narrador é um homem moldado por um tempo mais fácil, mas infelizmente nasceu numa época de transição e chegou à idade adulta num mundo ao qual não se adapta. Seria por causa desse desacerto que os narradores houellebecquianos são como são: conservadores, antiliberais, verdadeiros militantes antiglobalização, defendendo valores que os aproximam do discurso tradicionalista da nova extrema direita.

Diante dessa inadequação, só resta aos narradores o desaparecimento, que ocorre em *As partículas elementares* (1998) e *A possibilidade de uma ilha* (2005), ou a morte, como em *O mapa e o território* (2010). Afinal, na sociedade contemporânea cada ser humano é uma ilha, ou uma partícula elementar, como argumenta Labrouste:

Eu disse uma semana como podia ter dito qualquer outra coisa, meu único projeto era me libertar de uma relação tóxica que estava me matando, meu plano de desaparecimento por escolha tinha sido um sucesso absoluto e agora eu era um homem ocidental de meia-idade, a salvo de passar necessidade por alguns anos, sem parentes nem amigos, carente de projetos sociais tanto quanto de interesses verdadeiros, profundamente decepcionado com sua vida profissional anterior, e que, no âmbito sentimental, tinha vivido experiências diversificadas cujo denominador comum era a interrupção; carente, no fundo, tanto de razões para viver como de razões para morrer. Podia aproveitar para começar de novo, me “reinventar”, como dizem comicamente nos programas de televisão e nos artigos de psicologia humana que saem em revistas especializadas; e também podia me entregar a uma inércia letárgica. (HOUELLEBECQ, 2019a, p. 61-62)

Até o desaparecimento, no entanto, prova-se uma ilusão. No universo houellebecquiano, ao chegar ao “estágio em que o animal envelhecido, destroçado, sentindo-se mortalmente abatido, procura um abrigo onde terminar a vida” (ibidem, p. 225), resta ao homem ocidental apenas a solidão em um quarto com televisão. Ao contrário do que o discurso dominante propaga, esta seria uma época de menos, não de mais liberdade: “Teremos cedido às ilusões da liberdade individual, da vida aberta, das possibilidades infinitas? É possível, pois eram ideias do *espírito da época*; nós não as formulamos, não tínhamos interesse; afinal nos conformamos, nos adaptando a elas, deixando que nos destruam”, escreve na última página (ibidem, p. 236, grifo meu). Até a liberdade é uma ilusão, imposta pelo momento histórico a fim de esconder que, no fundo, somos “simples primatas” e obedecemos aos instintos básicos de todo ser vivo. E assim chegamos ao fim do romance, em que Labrouste se coloca como um mártir, que entende “o ponto de vista de Cristo” (ibidem, p. 237) e tenta acordar os demais seres humanos do falso sonho de liberdade.

Por trás da narrativa (meio farsesca) do mártir, porém, há outro enredo. Nessa outra leitura, *Serotonina* não é a história de um de um homem inadaptado à ilusão do capitalismo contemporâneo, que deseja nos despertar das mentiras do mercado, mas a história de um homem de meia idade que só encontra prazer nos catálogos dos programas de TV, dos produtos importados de supermercados e das mulheres, com as quais vai para a cama (pagando ou não) e cujos órgãos sexuais e cuja destreza na cama depois ele avalia. Nessa vertigem classificatória de Labrouste, apenas Camille parece algo além de seus “três buracos”.

Esse traço do personagem – seu narcisismo sexual que revoga o discurso de nostalgia pré-moderna – é apresentado logo no início do romance, quando vemos o protagonista na Espanha, onde duas jovens lhe pedem informações. O engenheiro agrônomo fantasia um encontro sexual com as mulheres – “Se estivéssemos num filme pornô, a continuação seria ainda mais previsível” –, mas acaba voltando sozinho para casa, onde se masturba. Como escreve a crítica Johanna Thomas-Corr (2019), “Houellebecq não toma apenas seu imaginário do pornô, mas também seus padrões de verossimilhança”. Afinal, a frustração de Labrouste decorre da não conformidade da realidade com seu imaginário, construído pela pornografia e pela propaganda. O narrador, continua Thomas-Corr, vê “o declínio de sua própria

libido como uma metáfora pungente do estado da democracia ocidental”, que também promete um mundo de prazeres que não está disponível para todos.

O resultado dessa frustração é nada mais nada menos que a “extinção da libido ocidental” (HOUELLEBECQ, 2019a, p. 221): “A França, e talvez todo o Ocidente, estava retrocedendo à *fase oral*, para falar nos termos do fantoche austríaco”, e o sexo estava “reservado para uma elite” (ibidem, p. 220-221). Labrouste vê em tudo um reflexo de si mesmo. Ele é o antigo mundo pré-mercantilização, e seu declínio é o declínio autoinfligido do Ocidente; mas ele é também a imagem do privilégio do homem europeu, que se vê questionada pelo multiculturalismo e pela globalização. Como resume James Lasdun, em artigo para o *Guardian*, em *Serotonina*, a impotência sexual, causada pela repressão civilizatória, e a impotência política, causada pela globalização neoliberal e pelo progressismo identitário, aglutinam-se com

o inútil anseio de retorno ao passado, a masculinidade degradada (e rebaixada), uma visão ofensiva das coisas, como a de um *incel*, a paisagem costeira enevoadada com seus humanos e pássaros marinhos, ambos necrófagos, o novo e sinistro interesse por armas de fogo [...] numa imagem da vida de uma parcela da humanidade que se encontrou – muitas vezes com espanto e indignação – presa do lado errado do jogo de soma zero do comércio globalizado (LASDUN, 2019).

Essa nostalgia de uma era pré-neoliberal, porém, esconde a nostalgia de uma hierarquia de sujeitos em que os narradores houellebecquianos (sempre homens, brancos, europeus, cultos, de classe média alta) ocupavam uma posição central, que os tornava cegos para a desigualdade dessa “fase de ouro” da civilização europeia.

Mas, se o romance parasse nisso, se Houellebecq fosse apenas o conservador rancoroso ou o romântico anticapitalista, ele não seria um autor tão difícil de situar. Quando entramos em seus romances, percebemos que esses mesmos personagens, desajustados ao mundo do livre trânsito de informações e produtos, movem-se com desenvoltura entre mercadorias, sabem identificar as variedades de homus nas prateleiras de hipermercados, sabem julgar a classe social dos conhecidos por seus carros, sabem resumir a história da especulação imobiliária da costa espanhola e definir a posição de diversos países no *mercado* das nações de acordo com o tipo de capital que

possui (bélico, financeiro, cultural, demográfico e, claro, sexual). É esse personagem reacionário – mas lúcido, mesmo nos momentos de depressão e desespero – que interpreta para nós o mundo. Ele é ao mesmo tempo alguém que se projeta num passado em que *algumas* pessoas (aquelas com quem o narrador se identifica) podiam ser mais simples, podiam ser elas mesmas, e aquele que lê tudo com os olhos classificatórios do mercado ubíquo – isto é, que incorpora na sua linguagem a língua do mercado. E o mesmo narrador que tem nostalgia de um mundo perdido é aquele que se regozija na liberdade sexual e se compraz ao descrever o outro – principalmente as mulheres – como objeto de consumo, e que, em vez de abrir uma Bíblia ao léu, consegue apenas ligar a televisão ao léu (HOUELLEBECQ, 2019a, p.82). O narrador que tem horror à mentira do sistema capitalista é o mesmo que homenageia o dispositivo (a televisão) que lhe dá a impressão de ter acesso “ao mundo real” (ibidem, p. 135). Da mesma forma, ele é um crítico do livre comércio que fica “deslumbrado” quando entra em um centro comercial onde “produtos alimentícios de todos os continentes eram oferecidos ao longo de prateleiras intermináveis” (ibidem, p.185). O romance parece defender uma hierarquia caduca; o que ele mostra, porém, é que uma nova versão dessa hierarquia continua operando nas desigualdades do mercado que insidiosamente penetra em todos os campos da existência.

A questão que permanece é como situar esse discurso sério-irônico de crítica e regozijo da mercadoria. E, acredito, um dos caminhos para pensar a questão é verificar como Houellebecq mistura em sua obra os elementos realistas com outros fantásticos e românticos, sempre consciente da potência de intervenção no presente dessa ficção cínica.

## **Diálogos intertextuais**

Segundo uma interpretação comum dos romances de Houellebecq, que encontramos em artigos críticos de jornalistas e acadêmicos mais atentos ao conteúdo do que à forma, haveria nessas obras uma qualidade premonitória ou heurística, como se o romancista fosse capaz de antecipar abalos sociais ou sintetizar as características da sociedade do capitalismo tardio, à maneira como Balzac (não à toa, autor antiliberal e modelo declarado de Michel Houellebecq)

teria sintetizado a era burguesa.<sup>2</sup> É mais ou menos isso que diz Bruno Viard (2007, p. 34), que busca em Marcel Mauss a ideia de dádiva pré-capitalista para analisar os romances de Michel Houellebecq: “A grande originalidade dos romances de Michel Houellebecq é descrever em paralelo os efeitos deletérios da lei do mercado no plano socioeconômico e no plano psicosssexual”. Não à toa a prostituição é tema recorrente nos romances de Houellebecq: na mercantilização do sexo se encontra o rastro em negativo da possibilidade de amor que a mercantilização impede de existir e que o protagonista não conheceu na vida adulta, mas que acredita poder achar, como em *Submissão*, na sujeição a uma nova hierarquia, já que a da civilização cristã europeia desapareceu.

Se levarmos a sério a sugestão de Viard, podemos nos perguntar: que descrição dos efeitos deletérios da lei do mercado no plano socioeconômico e no plano psicosssexual encontramos na obra de Houellebecq? Em *Extensão do domínio da luta*, seu primeiro romance, lemos sobre a influência incontável da seleção sexual nas relações interpessoais, como se a revolução comportamental dos anos 1960 tivesse levado não a uma sociedade mais igualitária, mas a um mercado do sexo. O romancista retomou esse tema em um artigo recente sobre a pandemia da Covid-19: “De toda forma, nunca antes comunicamos com frieza tão despudorada o fato de que nem toda vida vale a mesma coisa. Que, depois de certa idade (70, 75, 80?), é um pouco como se você já estivesse morto” (HOUELLEBECQ, 2020b). Já em *Plataforma* (2001), a narrativa mostra a transformação de capital sexual em capital financeiro, algo que reencontramos em *Serotonina*: “a figura da latina gostosa estava perdendo espaço para a celta engajada” (idem, 2019a, p. 156). Como todas as relações são mediadas pela troca, em que entram capital sexual e financeiro, a existência se torna atomizada, como vemos em *Partículas elementares* e *A possibilidade de uma ilha*, mas também em *Serotonina*: “em Paris a solidão perfeita é, digamos, mais normal, mais adequada ao ambiente” (idem,

2. Lembro aqui a opinião de Engels, para quem aprendemos mais sobre o capitalismo contemporâneo com Balzac do que “com todos historiadores, economistas e estatísticos profissionais do período”. A frase, muitas vezes atribuída a Marx, que também era grande leitor de Balzac, está numa carta de Engels para Margaret Harkness (LAFARGUE, 1936, p. 177). Engels se pergunta se a acuidade de Balzac viria de um triunfo do realismo ou da nostalgia do passado. Como Balzac, Houellebecq está entre a objetividade realista e a nostalgia romântica.

2019a, p. 212, grifo meu). Em *Submissão*, por fim, vemos que a repressão dos instintos sexuais pela civilização ocidental, distanciando o homem dos impulsos naturais, levaria a Europa à decadência e ao choque com uma civilização mais potente. Essa derrota da civilização ocidental seria também a morte da social-democracia no mundo globalizado, como lemos em *Serotonina*: "... uma civilização morre simplesmente de lassidão, de nojo de si mesma, [e] o que a social-democracia pode propor?, é evidente que nada, só a perpetuação da carência" (ibidem, p. 110).

Essa heurística houellebecquiana toma a forma de uma tese em *Serotonina*: teríamos, cada um de nós, de acordo com as condições em que vivemos, certo número de possibilidades de escolha; a partir do momento que escolhemos, porém, nosso destino depende mais das mudanças do ambiente do que de nós mesmos. Essa opção é uma "aposta vital", que pode ser bem-sucedida ou não, como numa bolsa de valores (ibidem, p. 106). Se for feliz, abre para o indivíduo as portas de um "sistema quase mítico", o "elevador social" (ibidem, p. 127). Se for infeliz, leva a um fim trágico:

as pessoas constroem sozinhas a engrenagem da própria desgraça, dão corda até o fim e depois a engrenagem continua rodando, inevitavelmente, com algumas falhas, algumas fraquezas quando uma doença interfere, mas continua rodando até o fim, até o último segundo. (ibidem, p. 151)

Labrouste, claro, estava entre os que apostaram no número errado: "Continuo sem entender por que as coisas terminaram assim, [já que] ainda havia diversas configurações de vida aceitável" (ibidem, p. 175).

No entanto, apesar de os romances de Houellebecq prestarem a essa leitura conteudística, acredito que, se dermos atenção à maneira como eles dialogam com a tradição do romance realista e da ficção especulativa, com o narrador problemático em primeira pessoa e com o próprio campo intelectual contemporâneo, podemos encontrar outro sentido, mais complexo, para a atualidade dessas obras.

Logo no início de sua carreira, Houellebecq escreveu um ensaio sobre Lovecraft, autor americano de contos de terror cujas histórias permitem uma leitura racista. Como boa parte do que o autor de *Serotonina* escreve, quando lemos o ensaio nunca sabemos até que ponto ele está sendo sincero ou até que ponto deseja chocar, por exemplo,

quando põe Lovecraft no mesmo patamar de Homero e Kant. Mais interessante, porém, é perceber o que podemos vislumbrar de seu próprio projeto literário quando ele discorre sobre Lovecraft. Houellebecq enumera várias características do autor de “O chamado de Cthulhu” que são também suas: o ódio à vida, a crítica ao capitalismo liberal – que “se estendeu da esfera econômica para a sexual” (idem, 2020a, p. 93) –, uma defesa do ódio como matriz da criação, até mesmo o gosto por personagens insípidos e intercambiáveis – a “inutilidade de toda psicologia diferenciada” (ibidem, p. 58). Além disso, para ambos a infância era a única época de felicidade: “A idade adulta é um inferno”, escreveu Lovecraft (apud HOUELLEBECQ, ibidem, p. 24), frase que ressoa em *Serotonina*: “os anos de estudante são os únicos felizes da vida, os únicos em que o futuro parece em aberto, em que tudo parece possível, depois disso a vida adulta, a vida profissional, não passa de um lento e progressivo estancamento” (idem, 2019a, p. 102).

Mas Lovecraft parece evitar dois aspectos da vida e um aspecto do romance que Houellebecq vai assumir, ou mesmo escolher como pontos centrais da sua obra: o dinheiro e o sexo como temas e o realismo como forma (no sentido duplo: realismo enquanto igualdade de temas e realismo enquanto gênero, isto é, conjunto de estratégias narrativas). Em outras palavras, é como se Houellebecq desencavasse dois elementos recalcados em Lovecraft: a relações de troca que subjazem às relações entre os tipos de pessoas (com mais ou menos capital social, financeiro e sexual) e a tendência metafórica do fantástico como comentário “realista” do presente.

Até onde pude investigar, a primeira vez que o termo “neonaturalista” foi usado a respeito de Houellebecq foi em um artigo de Frédéric Badré (1998) para o *Le Monde*. Nesse texto, o crítico também classificou *As partículas elementares* de “pós-realista”. Bruno Viard (2007, p. 36), no artigo que já citamos, vai na mesma direção ao afirmar que, “com seus romances sociológicos antiquados, Michel Houellebecq enfureceu os evolucionistas que acreditam que a catraca instalada por Nathalie Sarraute entre o velho e o novo é irreversível”, e que “ele parodia o tom acadêmico dos romancistas sociais século XIX”. Os críticos que buscam o realismo em Houellebecq costumam compará-lo, como já afirmei, com Balzac, que também tematiza o dinheiro como mediação das relações. Uma das exceções é Sandrine Rabosseau (2007), que identifica em Zola e Houellebecq “um mesmo desejo

de provocação antropológica” ao “considerar o ser vivo, em toda a sua generalidade, como um sistema autorreprodutível” (HOUELLEBECQ, apud RABOSSEAU, 2007, p. 50). Mais importante que isso, o homem e a mulher houellebecquianos são entes materiais, não subjetividades românticas relativamente isoladas dos processos sociais. É como se a nostalgia romântica e o antiliberalismo balzaquiano, enquanto aspectos ideológicos, fossem mesclados com uma concepção naturalista do ser humano, com uma interpretação determinista e fatalista da existência, provada por uma teoria social pervasiva e um pouco caricata. Isso transforma o romantismo original, via *vontade* schopenhaueriana, num darwinismo extremo e exagerado.<sup>3</sup>

Antes de seguir, é necessário fazer duas observações. Primeiro, o autor francês adota uma postura ambígua, sério-jocosa, na maneira como assimila os elementos naturalistas (e de outras tradições). Com isso, ele acaba adotando versões exacerbadas, caricaturais, desses traços. No entanto, como vimos, essas ressonâncias convivem, na fatura dessas obras, com outros traços que aparentemente as contradizem, e muitas vezes é essa contradição o aspecto mais interessante da obra.

Em segundo lugar, é preciso reconhecer que o naturalismo (e o romance oitocentista de modo geral) é um fenômeno muito mais complexo do que a historiografia literária costuma descrever, o que a pesquisa contemporânea sobre os autores naturalistas têm nos mostrado. Como sintetiza Pedro Paulo Catharina (2010, p. 87) a partir de David Baguley, seria possível descrever dois subgêneros do naturalismo oitocentista, embora não estanques:

*o naturalismo trágico, (...) que reedita o destino da tragédia clássica em forma de determinismo social e hereditário nas sociedades modernas. (...) Nesse subgênero, a estrutura prototípica de romance com começo, meio e fim, apresentação de personagens, da problemática, seguida de clímax e desfecho, é mais frequente, porém não exclusiva. (...) O segundo modelo seria o que podemos chamar de naturalismo cômico ou da desilusão, na esteira da obra de Gustave Flaubert, pois explora a banalidade da vida dos personagens, sua*

3. Apesar disso, é importante notar a homogeneidade social dos personagens de Houellebecq, muito maior do que a que encontramos nos romances realistas do século XIX. Sobre o diálogo do autor com Schopenhauer, ver PLACEVERGHNES, 2007 e WAGNER, 2007.

reação passiva diante dos problemas e do mundo. A estrutura narrativa é plana, quase inexistente. (...) O romance se dissolve de alguma maneira pelo tédio, pelas descrições; reflexões metaliterárias e artísticas encontram nesse subgênero um terreno privilegiado.

Mesmo a obra de Émile Zola era mais nuançada do que se depreende de uma leitura crédula demais de seu texto mais programático, *O romance experimental* (1878-80). Como mostra Catharina (2006, p. 113-119) em outro artigo, a publicação de *O romance experimental* (1878-80) deve ser encarada mais como uma maneira de posicionamento no campo literário francês da época – e, portanto, como uma defesa de uma estética que tinha como características *diferenciais* a liberdade temática e o rompimento de barreiras entre gêneros literários – do que como grupo de regras para o romance científico.

Embora houvesse elementos estilísticos frequentes (a hipertrofia descritiva, a intrusão do discurso científico, a construção de personagens e enredos seguindo pressupostos deterministas), do ponto de vista histórico o naturalismo representou principalmente uma ruptura de hierarquias. A partir do precursor Flaubert – com o tema “médico” – e de Zola – com o tema “pútrido” –, qualquer assunto pode ser objeto da literatura, do tédio da esposa de um médico de Rouen aos sofrimentos dos operários de uma mina de carvão. Mais do que isso, qualquer assunto pode ser objeto de um “escrever bem” que se exime de hierarquizar os objetos e as linguagens e de submetê-los a uma moral. Segundo esse quadro, o decadentismo – com o qual, aliás, Houellebecq dialoga, explicitamente em *Submissão* – seria mais uma das faces do naturalismo, e não seu oposto (idem, 2010, p. 86). Se adotarmos essa leitura do naturalismo, podemos, acredito, pensar de maneira mais fecunda como os traços naturalistas trafegam na obra de Houellebecq, que também oscila entre o trágico e o cômico, o pessimismo e a ironia. De certa forma ele retoma uma impureza presente já no naturalismo oitocentista, como fica claro na obra de Joris-Karl Huysmans.

Os elementos mais importantes desse diálogo com o naturalismo, acredito, são a *concepção material e biológica do ser humano* e a *contaminação do romance pelo experimento e pelo discurso científico* que encontramos no autor de *Serotonina*. O primeiro elemento, como vimos, está presente na ideia, disseminada nos livros, de que o motor das ações humanas é o instinto sexual, que se manifesta na seleção sexual. Quando se converte em cultura, o resultado é um mercado

global em que cada nação oferece os capitais de que dispõe, de modo que as pessoas se tornam mais funções do que indivíduos, cujo valor é medido segundo o que se espera de cada categoria, determinada pelo fundo cultural e biológico. Sobre os japoneses, por exemplo, ele escreve: “Os japoneses, e de maneira geral os asiáticos, têm pouca resistência ao álcool porque em seu organismo a aldeído desidrogenase 2, que faz a transformação de etanol em ácido acético, não funciona bem” (HOUELLEBECQ, 2019a, p. 40). Os tipos vão se acumulando: há “as putas da Tailândia” (ibidem, p. 107); a moldava cujo universo não vai além da terra e do rebanho (ibidem, p. 141) e, por isso, está sujeita à sedução do homem “bem-educado”; a aristocracia que renova “a genética do rebanho procurando lavadeiras e arrumadeiras” (ibidem, p. 142). Algumas vezes, esse funcionalismo de fundo biológico se reveste de tons lovecraftianos: “os repugnantes antepassados da humanidade [que] viviam em tribos” (ibidem, p. 213) parece a descrição dos povos não humanos em contos como “O chamado de Cthulhu”.

Assim, toda a interpretação do mundo do narrador é mediada por uma teoria social. Seus romances parecem experimentos sobre temas, além de serem impregnados de um ensaísmo cientificista. A título de exemplo, pego trechos de diversos livros do autor nos quais os narradores suspendem a narrativa para discorrer sobre a sociedade contemporânea. De *Serotonina*: “o dinheiro vai atrás do dinheiro e acompanha o poder, essa é a palavra definitiva sobre organização social” (ibidem, p. 94). De *A possibilidade de uma ilha*: “Intensificar os desejos até o insuportável tornando ao mesmo tempo sua realização cada vez mais inacessível, eis o princípio único sobre o qual repousava a sociedade ocidental” (idem, 2006, p. 82). De *Plataforma*: “Criamos [no Ocidente] um sistema em que é simplesmente impossível viver; e, como se não bastasse, continuamos a exportá-lo” (idem, 2002, p. 382). E, por fim, a versão pretensamente islâmica de um darwinismo social em *Submissão*:

no que se refere aos seres vivos, os desígnios do Criador se expressavam por meio da seleção natural: por ela é que as criaturas animadas alcançavam seu máximo de beleza, vitalidade e força. E em todas as espécies animais, das quais o homem fazia parte, a lei era a mesma: só certos indivíduos eram chamados a transmitir sua semente e a engendrar a geração futura. (idem, 2015, p. 226)

Mudam os gêneros, mudam os temas, mas a *visão de mundo* e a voz narrativa são as mesmas, e ela nos narra com ironia e cinismo uma mesma história da humanidade.

Essa mistura de visão de mundo biologizante e nostalgia romântica, porém, é expressa por um narrador que assume uma posição problemática. Não custa lembrar a maneira como Theodor Adorno discutia, em 1954, a posição do narrador na ficção do século XX. Para Adorno, Flaubert teria rompido com o narrador moralista, mas teria posto no lugar uma “técnica da ilusão” de objetividade, que impõe um tabu sobre a reflexão. Em “A diferença entre mim e Balzac”, por exemplo, Zola (apud BASTOS, 2014, p. 7-8) escreve: “Não quero, como Balzac, interferir nos interesses humanos, ser político, filósofo, moralista. Para mim basta a ciência [...] sem maiores conclusões” Flaubert (apud HATOUM; TITAN JR., 2019, p. 126) faz um comentário no mesmo sentido (guardadas as diferenças entre os autores): “Quanto a manifestar minha opinião pessoal sobre os sujeitos que ponho em cena, não, não, mil vezes não.” Assim, quando a reflexão retorna ao romance pós-flaubertiano na pena de Thomas Mann, ela não é mais de ordem moral, mas irônica: “o autor, com o gesto irônico que revoga seu próprio discurso, exime-se da pretensão de criar algo real” (ADORNO, 2003, p. 60).

De fato, o narrador de Houellebecq está sempre presente, avaliando o mundo à sua volta com as tintas do seu cinismo. Ele não guarda a intenção de relativa objetividade zoliana ou flaubertiana. Se a posição do narrador realista-naturalista é daquele que não julga, o narrador houellebecquiano julga o tempo todo. Ele não é apenas um observador, mas um moralista.

Mas não devemos concluir, a partir disso, que esse narrador é pedagógico, já que o tempo todo revoga seu próprio discurso. Sandrine Rabosseau (2007, p. 44) define da seguinte maneira a questão: “O realismo de seus romances, servido pela precisão cirúrgica da escrita falsamente neutra ou objetiva, é um dos elementos estilísticos mais marcantes”. Ou seja, esse narrador em primeira pessoa *que se fantasia de narrador onisciente e moralista* torna problemática a teoria social que embasa sua apreciação do mundo. Suas contradições contaminam sua leitura do mundo, sua descrição dos outros, sua versão dos acontecimentos: as pessoas com quem ele encontra nesse mundo complexo que ele não entende são mesmo tipos ou ele só consegue entrar em contato com elas se as transforma em tipos, se as

classifica, se as transforma em elementos recombinantes, se as insere numa teoria social?

Voltemos à maneira como Houellebecq dialoga com gêneros e tradições variadas, principalmente com o romantismo (ou com Balzac, o romancista da transição), o decadentismo e o pessimismo (Huysmans e Schopenhauer) e a literatura fantástica (Lovecraft e Vonnegut). Como escrevi antes, a interpretação (contraditória) que Houellebecq dá de Lovecraft é a de que este era um escritor que incorporava sua *visão do mundo* (pessimista, aristocrática e racista) na literatura, e criar ficcionalmente um outro mundo era uma maneira de expressar seu horror ao presente “liberal”. Sobre Huysmans, o professor de literatura François, narrador de *Submissão*, diz:

Huysmans, era essa minha tese, permanecera até o final um naturalista, preocupado em incorporar à sua obra o falar real do povo, e em certo sentido talvez até tivesse continuado a ser o socialista [...], seu desprezo pela esquerda jamais apagou a aversão inicial pelo capitalismo, pelo dinheiro, e por tudo o que poderia se aparentar aos valores burgueses, em suma, era o tipo único de um *naturalista cristão* (HOUELLEBECQ, 2015, p. 25).

Qual é, porém, para François, a estratégia de Huysmans para escapar do “impasse pós-naturalista”? A estratégia é a adoção de um único protagonista (ao contrário de Zola e sua multiplicidade de vozes): “adotar um personagem central, porta-voz do autor, cuja evolução se seguirá em vários livros” (ibidem, p. 40), até a conversão ao catolicismo. Para o narrador, a obra toda de Huysmans seria uma busca pelo retorno aos “prazeres simples” (ibidem, p. 237), os prazeres de uma vida sem livre-arbítrio. É claro que aqui Houellebecq está jogando de maneira irônica com vários elementos: busca um autor em quem pode encontrar uma crítica semelhante à sua à sociedade burguesa e que tenha uma posição semelhante à sua em relação ao realismo e, com isso, defende – aparentemente – que o Ocidente retorne à simplicidade pré-democracia, antes do liberalismo e dos direitos sociais. Para isso, no entanto, ele tem que caricaturar o outro (aqui, o Islã, mas em outros livros é o Oriente, ou os migrantes, as mulheres...).

Além disso, os diálogos intertextuais não se dão apenas no nível do gênero textual e do enredo. O melhor exemplo do recurso à citação está em *O mapa e o território*. Nesse romance, Houellebecq incluiu, em meio às frases longas e repetitivas que marcam seu estilo,

trechos copiados da Wikipédia, enciclopédia colaborativa online. Esses trechos foram colados sem alterações e correções e sem indicação de que eram citações. Se interpretarmos as incorporações intertextuais dessa forma, embora filtradas por esse narrador em primeira pessoa, os romances podem ser lidos como uma colagem de textos retirados de origem variadas: artigos online, referências à “alta cultura” e à cultura de massa, interpretações sociológicas e filosóficas mal digeridas misturadas com descrições de temas “baixos” (assassinatos, prostituição, etc.), que por sua vez seguem as convenções de gêneros também baixos (como a pornografia), em contraste com convenções do romance clássico burguês.

Diante dessa impureza, não acredito que o caminho certo seja levar a sério o discurso (neo)naturalista, determinista e pessimista de Houellebecq, mesmo se o autor acreditar nele, o que não temos como saber. Nessa rede de citações e ironias, a *visão de mundo* deixa de ser algo orgânico, como uma mensagem (moral, pedagógica), e se torna também um *topos* recortável e citável, um ideograma (fragmento de ideologia) que opera no mesmo nível do estilema (fragmento de estilo), isto é, como texto.

## Romance como performance

É por meio da senda aberta pelo narrador problemático que podemos investigar como, nos romances de Michel Houellebecq, o discurso do narrador entra em choque com a forma romanesca e produz um objeto literário que se propõe, por suas contradições, a intervir no debate político contemporâneo. Há, como vimos, um *narrador problemático*: entre o “isento” e o participativo, entre o romântico nostálgico e o cínico hedonista, que contradiz por suas ações o que ele próprio diz.<sup>4</sup>

4. Encontro certa proximidade entre essa postura narrativa e os narradores de Rubem Fonseca, que Vera Follain de Figueiredo (2020) define da seguinte maneira: “Os personagens [de Fonseca] têm muito esse traço da amargura romântica, vamos dizer assim. Como dizia o Lukács, o homem autêntico em um mundo de valores inautênticos. Mas no caso do personagem do Rubem, esse ‘homem autêntico’ tem que ser entre aspas, por causa da relativização das certezas: ele é também alguém que desliza, que é descentrado, em termos de valores, da ética. Tem sonhos, pretensões de autenticidade, mas não é o homem autêntico tal como descrito pelo Lukács. Ao contrário, é um

E há também uma *forma problemática*: por um lado, romance clássico naturalista, ou mesmo “novo romance experimental” (RABOS-SEAU, 2007), por outro ficção fantástica e especulativa; por um lado, romance de tese, por outro exploração do erotismo pornográfico; por um lado realismo, por outro paródia do romance social. O terceiro resultado, por fim, é a consciência do *romance enquanto performance* (isto é, enquanto ato de fala), feito para levantar temas e polêmicas. Ou seja, é uma literatura que trabalha em dois níveis: num primeiro, como ficção, em outro, como performance e intervenção no debate contemporâneo. Essa potência performática do romance é ampliada pelo uso que o autor faz da persona pública, que talvez tenha atingido seu ponto máximo quando o escritor atuou como o personagem “Michel Houellebecq” no filme *L'enlèvement de Michel Houellebecq* (Guillaume Nicloux, 2014).

Acredito que muitas das leituras desses romances pecam porque tentam responder a uma pergunta: em quem acreditar? No narrador niilista que critica o mundo? No autor que, usando o contraste entre o aspecto experimental e o especulativo do romance, critica o presente? Ou na forma como estruturação “fenomenológica” do presente, isto é, na narrativa como formulação de um problema? Em busca dessa resposta, mesmo críticos favoráveis ao autor acabam aderindo ao valor de face do romance, como Schober (2004, p. 506): “Em *Extensão*, Houellebecq desenvolveu de maneira mais aprofundada a homologia entre liberalismo econômico e liberalismo sexual resultante das agitações de 1968”.

Pelo contrário, não é por sua “clarividência”, mas *por suas contradições* enquanto *romance*, enquanto *performance* e enquanto *forma*, mesmo contra si mesmo, que Houellebecq consegue colocar ficcionalmente problemas do presente, isto é, as contradições da globalização e a manutenção de estruturas hierárquicas. Apesar de também cair numa leitura conteudística, acredito que Bruno Viard (2007, p. 33), escrevendo sobre *Plataforma*, se aproxima da leitura que tentei propor aqui: “Ler Michel Houellebecq sem compreender tudo de maneira enviesada é, antes de tudo, levar em conta o processo de ironização, ou antífrase, que relativiza a maior parte das afirmações ali

homem ao mesmo tempo nostálgico e cético, que se depara, a todo instante, com a relativização dos critérios que lhe permitiriam julgar-se e julgar o que se passa ao seu redor.”

feitas”. Para Viard, o que Houellebecq faz é matizar tudo que é dito ao colocar o narrador como o *melhor* representante da civilização, isto é, como o *pior*.<sup>5</sup>

É por meio dessa estrutura de contradições (ideológicas e formais) que os elementos naturalistas entram na ficção de Houellebecq. De maneira muitas vezes caricatural, eles se atritam no texto com o pessimismo romântico e com uma visão hierárquica da humanidade, de maneira que não fica claro até que ponto o sentido político da obra é denúncia ou é defesa das hierarquias produzidas pelo capital social, sexual e financeiro. E é nessa falta de clareza que está a potência dessa obra, apesar do conservadorismo da mensagem aparente e por mais que os elementos tradicionalistas possam nos causar aversão.

Encontramos esse uso de elementos naturalistas não apenas em Houellebecq, mas em autores muito à esquerda dele, como os brasileiros André Sant’Anna, autor de *O paraíso é bacana*, *O Brasil é bom* e *Sexo e amizade*, e Fernando Bonassi, autor de *Subúrbio e Luxúria* (BANDEIRA DE MELO, 2020). Não devemos parar na avaliação da visão de mundo desses autores. A tarefa que essa literatura se propõe é outra: não representar o real fielmente, nem ensinar pedagogicamente, nem fugir desse real, seja pela descrição de uma subjetividade romântica, seja pelo fantástico, mas usar a consciência performática do romance – cujos elementos naturalistas acentuam o caráter atual dessa ficção – para entrar na disputa pela definição dos problemas do presente.

5. Acho importante observar que essas descrições abjetas do *pior* da civilização – por exemplo, a aceitação da pedofilia e do tráfico humano – parecem causar mais incômodo na Inglaterra e nos Estados Unidos do que na França, onde Houellebecq se insere em tendências literárias e cinematográficas de representação de situações extremas relativamente aceitas no campo hegemônico. Talvez o melhor exemplo seja o *cinéma du corps* – que o crítico James Quandt (2004) chamou criticamente de “New French Extremism” –, em que se enquadram nomes como François Ozon, Bruno Dumont, Gaspar Noé, Patrice Chereau, Catherine Breillat e Viginie Despentès.

## Referências

- ADORNO, T. Posição do narrador no romance contemporâneo. In: *Notas de literatura I*. Tradução de Jorge de Almeida. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2003.
- ÅGERUP, K. *The Political Reception of Michel Houellebecq's Submission*. *European Review*, v. 27, n. 4, p. 615–635, 2019. Disponível em: doi:10.1017/S106279871900019X. Acesso em: 14 dez. 2020.
- BADRÉ, F. *Une nouvelle tendance en littérature*. *Le Monde*, 3 out. 1998. Disponível em: [https://www.lemonde.fr/archives/article/1998/10/03/une-nouvelle-tendance-en-litterature\\_3695421\\_1819218.html](https://www.lemonde.fr/archives/article/1998/10/03/une-nouvelle-tendance-en-litterature_3695421_1819218.html). Acesso em: 19 out. 2020.
- BANDEIRA DE MELO, L. Dívida e castigo: o apocalipse da nova classe trabalhadora na ficção de Fernando Bonassi. *Remate de Males*, Campinas, SP, v. 40, n. 1, p. 41–68, 2020. DOI: 10.20396/remate.v40i1.8657538. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/remate/article/view/8657538>. Acesso em: 13 dez. 2020.
- BASTOS, J. Só a máquina apazigua (mas não salva). In: ZOLA, É. *A besta humana*. Tradução de Jorge Bastos. Rio de Janeiro: Zahar, 2014, p. 7–18.
- CATHARINA, P. P. G. F. Estética naturalista e configurações da modernidade. In: MOREIRA DE MELLO, C. M.; CATHARINA, P. P. G. F. *Crítica e movimentos estéticos: configurações discursivas do campo literário*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2006, p. 105–316.
- CATHARINA, P. P. G. F. Revendo o naturalismo. In: MOREIRA DE MELLO, C. M.; CATHARINA, P. P. G. F. *Cenas da literatura moderna*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2010, p. 71–90.
- CHRISAFIS, A. 'Vanquished white male': Houellebecq's new novel predicts French discontent. *The Guardian*, 4 jan. 2019. Disponível em: <https://www.theguardian.com/books/2019/jan/04/vanquished-white-male-houellebecqs-new-novel-eerily-predicts-french-discontent>. Acesso em: 19 out. 2020.
- FIGUEIREDO, V. L. F. A cidade não é o que se vê do Pão de Açúcar [entrevista]. *Revista Z Cultural*, Rio de Janeiro, ano XV, 1º semestre 2020. Disponível em: <http://revistazcultural.pacc.ufrj.br/a-cidade-nao-e-o-que-se-ve-do-pao-de-acucar-com-vera-follain-de-figueiredo/>. Acesso em: 19 out. 2020.
- HATOUM, M.; TITAN JR., S. Os contos nas cartas. In.: FLAUBERT,

- G. *Três contos*. Tradução de Milton Hatoum e Samuel Titan Jr. São Paulo: Ed. 34, 2019, p. 125–136.
- HOUELLEBECQ, M. *Les particules élémentaires*. Paris: Flammarion, 1998.
- HOUELLEBECQ, M. *Plataforma*. Tradução de Ari Roitman e Paulina Wacht. Rio de Janeiro: Record, 2002.
- HOUELLEBECQ, M. *A possibilidade de uma ilha*. Tradução de André Telles. Rio de Janeiro: Record, 2006.
- HOUELLEBECQ, M. *La carte et le territoire*. Paris: Flammarion, 2010.
- HOUELLEBECQ, M. *Submissão*. Tradução de Rosa Freire d'Aguiar. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2015.
- HOUELLEBECQ, M. *Serotonina*. Tradução de Ari Roitman e Paulina Wacht. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2019a.
- HOUELLEBECQ, M. *Donald Trump Is a Good President: One foreigner's perspective*. *Harper's Magazine*, jan. 2019b. Disponível em: <https://harpers.org/archive/2019/01/donald-trump-is-a-good-president/>. Acesso em: 19 out. 2020.
- HOUELLEBECQ, M. *H.P. Lovecraft: contra o mundo, contra a vida*. Tradução de Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2020a.
- HOUELLEBECQ, M. *A Bit Worse*. *New Models*, 6 mai. 2020b. Disponível em: <https://newmodels.io/proprietary/a-bit-worse-houellebecq-transl-kelsey>. Acesso em: 19 out. 2020.
- LAFARGUE, P. *Les goûts littéraires de Marx*. In: MARX, K.; ENGELS, F. *Sur la littérature et l'art*. Paris: ESI, 1936.
- LASDUN, J. *Serotonin by Michel Houellebecq review: a vision of degraded masculinity*. *The Guardian*, 20 set. 2019. Disponível em: <https://www.theguardian.com/books/2019/sep/20/serotonin-by-michel-houellebecq-review>. Acesso em 19 out. 2019.
- PLACE-VERGHNES, F. *Houellebecq/Schopenhauer : Souffrance et désir gigognes*. In: CLÉMENT, M. L.; VAN WESEMAEL, S. (org.). *Michel Houellebecq sous la loupe*. Amsterdam/Nova York: Editions Rodopi, 2007, p. 123–132.
- QUANDT, J. *Flesh & Blood: Sex and violence in recent French cinema*. *Artforum*, fev. 2004. Disponível em: <http://www.artforum.com/inprint/id=6199>. Acesso em: 14 dez. 2020.
- RABOSSEAU, S. *Houellebecq ou le renouveau du roman expérimental*. In: CLÉMENT, M. L.; VAN WESEMAEL, S. (org.). *Michel Houellebecq*

- sous la loupe. Amsterdam/Nova York: Editions Rodopi, 2007, p. 43–51.
- SCHOBER, R. *Vision du monde et théorie du roman, concepts opératoires des romans de Michel Houellebecq*. In: DAMBRE, M.; MURA-BRUNEL, A.; BLANCKEMAN, B. (org.). *Le roman français au tournant du XXI<sup>e</sup> siècle*. Paris: Presses Sorbonne Nouvelle, 2004. Disponível em: <https://books.openedition.org/psn/1710>. Acesso em: 19 out. 2020.
- THOMAS-CORR, J. *Serotonin by Michel Houellebecq review: Alan Partridge in Gilead*. *The Guardian*, 29 set. 2019. Disponível em: <https://www.theguardian.com/books/2019/sep/29/serotonin-michel-houellebecq-review>. Acesso em: 19 out. 2019.
- VIARD, B. *Faut-il en rire ou en pleurer? Michel Houellebecq du côté de Marcel Mauss et du côté de Balzac*. In: CLÉMENT, M. L.; VAN WESEMAEL, S. (org.). *Michel Houellebecq sous la loupe*. Amsterdam/Nova York: Editions Rodopi, 2007, p. 31–42.
- WAGNER, W. *Le bonheur du néant: une lecture schopenhauerienne de Houellebecq*. In: CLÉMENT, M. L.; VAN WESEMAEL, S. (org.). *Michel Houellebecq sous la loupe*. Amsterdam/Nova York: Editions Rodopi, 2007, p. 109–122.

## **A sobrevivência da estética romântica na obra de Barbey d'Aurevilly**

Maria Clara Ferreira Guimarães Menezes (UFMG)<sup>1</sup>

### **Introdução**

Pode-se afirmar que século XIX francês foi um período marcado pelo signo da Revolução e, no campo das artes e sobretudo da literatura – que vê nesse século o seu justo nascimento nos moldes que conhecemos hoje –, pelo intenso encadeamento de novos ideais e concepções que alteram radicalmente a sua relação com o indivíduo, com a sociedade, com a língua e com o mundo (RINCÉ & LECHERBONNIER, 1987, p. 3). Para um pensamento crítico tradicional, construído a partir da noção de sucessão orgânica entre escolas, tão profundas mudanças significam também, a cada nova escola literária, uma profunda ruptura com as anteriores, estabelecendo novos valores e obedecendo preceitos formais exclusivos. No contexto francês, convencionou-se considerar que, a uma primeira metade Romântica, sucede uma segunda metade Realista, que toma como objeto principal assuntos talvez mais sisudos e “importantes”, de cunho social e de reflexão histórica, abandonando o ideário romântico, sua exacerbação sentimental, a subjetivação e a individualista poética do Eu.

Diante de uma tal lógica, entretanto, certos autores encontram-se em uma posição desconfortável: situados após a cisma “Romântico-Realista”, ainda apresentam valores “ultrapassados”, negando-se muitas vezes a corresponder às exigências de movimentos dominantes durante seu período de produção e colocando em xeque as expectativas de uma visão evolucionista da arte. Apesar disso, pelo sucesso e apelo alcançados em sua época, sinalizam a permanência de um público interessado e que se identifica com seus ideais, reforçando a sensação de que não se trataria de pura extravagância ou saudosismo de alguns poucos. Uma tal posição ambivalente levou, por exemplo, à criação de rótulos menores, subcategorias, como o “realismo romântico”, ou a se encaixar finalmente no grupo dos simbolistas e

1. Graduada em Letras (UFMG), Mestranda em Teoria da Literatura e Literatura Comparada (UFMG).

decadentistas do final do século. Estes, apesar do aparente desligamento com a escola de 1830, restaram, surpreendentemente, “românticos na alma”, como observam Dominique Rincé e Bernard Lecherbonnier, no famoso manual *Littérature, textes et documents* [*Literatura, textos e documentos*]:

Alguns mergulham nesta civilização em fermentação, talvez por denunciar-lhe os vícios. Outros, nostálgicos, desejam permanecer fiéis a uma ordem de valores e de preocupações que lhes parece ser vítima do materialismo geral: românticos na alma, eles abjuram a técnica e sonham com a beleza pura<sup>2</sup>. (1987, p. 545)

Jules Amédée Barbey d'Aurevilly é, tanto por sua vida quanto por sua obra, um dos autores que impõe dessas dificuldades. Nascido em 1808 em uma família católica da nobreza (mas de uma nobreza demasiado tardia) foi, confirmando expectativas, um jovem rebelde, republicano febril (mas de fôlego curto) e ateu fervoroso (graças a Deus). Sem escapar do clichê “juventude revolucionária/velhice reacionária”, é na figura de monarquista conservador e católico “histórico”<sup>3</sup> que ganha notoriedade e algum reconhecimento, mimado pelos jovens escritores e duramente criticado por autores liberais consagrados.

A obra de Barbey, na adolescência leitor voraz da poesia narrativa de Lord Byron<sup>4</sup>, sem ignorar as demandas que sua época impunha, mas preservando o subjetivismo, o heroísmo aristocrático, o idealismo e a estética de um dos romantismos, torna-se uma literatura limiar que mantém vivas algumas características típicas do início do século. Entre elas se destaca a figura do herói byroniano e, indo além, a paixão pela impostura.

O presente trabalho busca discutir como, a partir de uma verdadeira filosofia da impostura herdada da figura byroniana, Barbey d'Aurevilly reforça a influência e assegura a sobrevivência de um certo romantismo obscuro, que não cansou de encantar autores e

2. Tradução minha. Todas as traduções das citações em francês, exceto quando indicado, são de minha autoria.
3. É Émile Zola que o chama, no *Causeries littéraires et artistiques* [Conversas literárias e artísticas] de 1893, de católico histórico (p. 41).
4. Cf. SELLIER, Philippe. Préface. In: SCHOELLER, Guy. (Org.). Barbey d'Aurevilly: romans. Paris: Éditions Robert Laffont, 1981.

público desde o seu surgimento no ocaso do século XVIII para o XIX. Para isso, procuro determinar algumas características da impostura na ficção e principalmente na pessoa de Lord Byron e, em seguida, observo como elas se reproduzem e desenvolvem no conto *Le bonheur dans le Crime* [A felicidade no crime], presente na coletânea *Les Diaboliques* [As Diabólicas] de 1874.

### **Um romantismo byroniano?**

Lord Byron não se enxergava, junto a outros autores icônicos do movimento (como Goethe), propriamente como um romântico. Mesmo assim foi, já em vida, incorporado como um dos principais poetas românticos de sua época. Mais do que isso, Byron se impôs como uma presença incontornável no imaginário e na produção literária, dentro e fora da Inglaterra. No que diz respeito ao contexto francês, Edmond Estève afirma em sua tese, *Byron et le romantisme français : essai sur la fortune et l'influence de l'oeuvre de Byron en France de 1812 à 1850* [Byron e o romantismo francês: ensaio sobre a fortuna e a influência da obra de Byron na França de 1812 a 1850], que “os escritores mais diversos, mais distantes uns dos outros por suas ideias, pelo caráter e pelo talento, se encontraram na celebração desse culto comum” (1902, p. V).

Difícil supor, entretanto, que sua notoriedade internacional e sua vinculação quase incontestável ao movimento romântico se deva exclusivamente à primorosa qualidade de seu verso ou à adesão aos preceitos desenvolvidos pelos pioneiros pensadores do romantismo alemão e inglês. Ao contrário, o poeta foi frequentemente criticado por seus conterrâneos pela artificialidade e falta de capricho de sua poesia e por seus maus-tratos contra o inglês (BARBOZA, 1974, p. 18). Mas o mal, reversamente, pode ter trabalhado pelo bem: aquilo que T. S. Eliot define como um “domínio colegial da linguagem” e que o faziam parecer um “estrangeiro escrevendo em inglês” deu-lhe um caráter, segundo Hugh Sykes Davies em citação de Barboza, “traduzível” (1974, p. 18), possivelmente facilitando sua disseminação no outro lado da Mancha e além.

Alia-se à sua traduzibilidade uma predisposição dos espíritos do período a aceitar a mensagem byroniana. Segundo Estève, Byron teve tamanha absorção e notoriedade principalmente pelo fato de

a juventude já estar impregnada de antemão dos valores que ecoaram em sua poesia. Ou seja, por ser, sem o saber, byroniana antes de Byron (1902, p. XIV). E, ainda que muito autocentrada (atitude de forma alguma inédita na crítica francesa), tal argumento não se mostra de todo inválido, e pode ser ampliado para as demais literaturas que o absorveram: mais do que inaugural, a obra de Byron era uma resposta à altura dos anseios de toda uma geração.

Acima de sua obra, entretanto, foram a figura e a biografia de Lord Byron que se tornaram objeto de inúmeras especulações apaixonadas e da implacável censura da opinião pública. O jovem Lord, belo como um Adonis – essa comparação, por minha conta, não se afasta da de J. B. Priestley que, segundo Barboza, o assemelha a Apolo (1974, p. 16) – e notório pela vida dissipada, viagens aventurosas, casos de amor escandalosos (com ambos os sexos, e possivelmente com a meia-irmã) e uma entrega abandonada aos mais diversos vícios, percebeu muito cedo uma curiosidade congênita do público em relação aos detalhes de sua existência, e em resposta deu às mais famosas entre as suas produções o cunho autobiográfico que o tornaria célebre.

Pode-se inferir daí que foi da união entre a sua *persona* pitoresca e o caráter romanesco de sua narrativa quase confessional, que assume os crimes do autor e faz do leitor o seu cúmplice, que nasceu uma especulação febril sobre a correspondência entre ficção e realidade, culminando no surgimento da figura quase mitológica do herói byroniano<sup>5</sup>.

## O elogio da impostura

O tipo do herói byroniano pode ser entendido como uma síntese das profundas alterações no gosto estético que vinham se preparando

5. A respeito da relação íntima e confessional que se estabelece, a partir do romantismo, entre autor e obra, de forma que o primeiro passa a ser reconhecido através da segunda, conferir Alain Vaillant, Pour une histoire globale du romantisme. In. Dictionnaire du Romantisme. Paris, CNR Éditions, 2012, no qual o autor comenta que “todo criador [deve] desempenhar um papel, por vezes por suas próprias produções e nas suas escolhas existenciais, e [escreve] esse papel ao se determinar em relação aos ‘cenários autorais’, que o público é capaz de identificar e que formam o imaginário coletivo do romantismo” (p. LVIII).

desde Milton e de seu indolente Satanás, culminando na valorização do perfil sublime, entediado e transgressor (PRAZ, 1996, p. 73). É evidente que figuras decaídas sempre frequentaram as páginas literárias, mas, como observa Mário Praz, foi no período romântico que a transgressão e a-normalidade passaram a ser vistas como um valor em si, o toque de sal que faltava à regularidade da beleza clássica. É dessa nascente paixão pelo pitoresco e pelo grotesco<sup>6</sup>, que inflamou especialmente os poetas românticos de segunda geração (ingleses, sim, mas também os outros), que data o interesse pelo decaído, pelas paisagens arruinadas, pela natureza selvagem e indomada, pelo que escapa à civilidade do homem racional. E assim, talvez mais por uma simpatia pessoal do que por uma evidência do texto, Shelley acusa “o Diabo de Milton, como um ser moral, [de ser] [...] superior ao seu Deus” (2017, p. 122).

Essa figura sublime do entediado gênio incompreendido, tão aparentada daquela do jovem melancólico apartado no fundo da sala, *bad boy* meio *one of a kind*, mas sem dúvida *too cool for school* que não se conforma, não se submete, não se mistura, e que uma vez e de novo frequenta o imaginário, as letras de música, os filmes: enfim, esse proscrito, nobre demais pra pequenez humana, perverso demais pra moral ordinária, ele foi *encarnado* (não há meios de frisá-lo o suficiente) na pessoa de Lord Byron. E se não naturalmente *per se*, então por um esforço pessoal realmente enorme e que faz seriamente questionar, como observado por Mário Praz, se não haveria ali puro *gozo no crime*:

6. As discussões envolvendo o Belo, o Sublime, o Grotesco e o Pitoresco (este último intimamente envolvido também com discussões sobre os termos Romântico, Romantismo e Romance) são tão longas quanto antigas, remontando a Longino (em *Do Sublime*) e ganhando sua forma mais rigorosamente elaborada a partir de Burke (*A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful* [Investigação filosófica da origem de nossas ideias sobre o Sublime e o Belo], 1757) e Kant (*Beobachtungen über das Gefühl des Schönen und Erhabenen* [Observações sobre o sentimento do belo e do sublime], 1764; *Kritik der Urteilskraft* [Crítica da faculdade de julgar], 1790). Mas, para resumir os principais conceitos da nova estética, podemos citar Victor Hugo em seu *Préface pour Cromwell* [Prefácio para Cromwell]: “é da fecunda união do tipo grotesco com o tipo do sublime que nasce o gênio moderno, tão complexo, tão variado em suas formas, tão inesgotável em suas criações, e muito oposto nisso à uniforme simplicidade do gênio antigo” (1827, p. 15).

Byron encontra seu ritmo vital na transgressão. Muito a propósito Du Bos (p. 207) lembra o título de uma das *Diaboliques* de Barbey d'Aurevilly: *Le bonheur dans le crime*. Bastará aqui somente resumir [...] dizendo como Byron procurou no incesto um condimento do amor (“grande é o amor de quem ama na sina e no medo”: *Heaven and Earth*, v. 67), tinha necessidade da culpa para provocar em si fenômenos de sentido moral, da fatalidade para gozar o fluxo da vida. (1996, p. 84)

Daí para a íntima associação entre pessoa e eu-lírico foi um passo. Em sua obra literária, é principalmente *Childe Harold's Pilgrimage* [*A peregrinação de Childe Harold*] (1812) que o tornou famoso da noite para o dia<sup>7</sup>, e nos poemas orientalistas *The Corsair* [*O Corsário*] (1813) e *Lara* (1814), que encontraram muito sucesso em sua época, que Byron desenvolve seus personagens “satânicos”.

Nos famosos versos do primeiro *canto* de *Lara*, estrofes XVII a XIX, vemos a seguinte descrição do conde:

Nele apareciam, inexplicavelmente misturados, muito de amável e muito de odioso, muito de atraente e muito de temível. A opinião, mesmo variando sobre a sua sorte arcana, louvasse-o ou insultasse-o, não esquecia nunca seu nome. Seu silêncio fornecia argumento às conversas alheias; conjecturava-se, investigava-se, ansiava-se por conhecer seu destino. O que tinha sido? O que era ela, esse desconhecido que se movia no mundo deles e de quem só se conhecia a linhagem? Um homem que odiava a própria raça? (BYRON, 1996, p. 78)<sup>8</sup>

O que se vê no Conde Lara é a construção de um personagem que, por mais contrário à norma, à compostura e à salubridade social, provoca profunda curiosidade e desperta todos os interesses. Mas não é só isso: odiando a própria raça, Lara estabelece com a sociedade uma relação de superioridade – os seus vícios, a sua estranheza, o seu desrespeito às normas, sua vida *gauche*, fonte de todas as indagações, são a sua vantagem, colocando a sua marginalidade no centro de um conjunto de atributos tão instigantes de observar

7. Publicado depois de muita relutância, o poema alcança sucesso imediato e, em uma carta a um amigo, Byron confessa: “Eu acordei numa manhã e me vi famoso” (MARCHAND, 2020).
8. Tradução de Philadelpho Menezes

quanto interessantes de se desenvolver. Seu fastio com o mundo, por sua vez, tem origem nos sofrimentos dos quais é ele mesmo, no entanto, a causa e dos quais tira todo o seu prazer:

Havia nele um amargo desprezo por todas as coisas. Como se tivesse acontecido tudo que podia de pior, ele estava como um estrangeiro neste mundo de viventes, como um espírito errante arremessado de um a outro planeta. Um ser preso em tetra fantasia, que por escolha própria dava forma aos perigos de que escapava por acaso. (BYRON, 1996, p. 79)<sup>9</sup>

Sua mente pervertida trabalha apenas na lógica da subversão: o prazer e a satisfação só podem ser alcançados quando ele se coloca em risco, navegando contra a corrente, confrontando o que a lógica geral estabelece como normalidade. Sua felicidade está no crime, pois o crime é ruptura e distinção – é sublime:

Sublime demais para o egoísmo vulgar, podia às vezes renunciar ao seu bem pelo dos outros, não por piedade ou porque acreditasse um dever, mas por uma estranha perversão do pensamento que o arrasava pelo orgulho secreto de realizar aquilo que poucos ou ninguém teria feito (BYRON, 1996, p. 79) [tradução de Philadelpho Menezes].

Byron apresentava em 1814 um personagem que, segundo um traço de nossa modernidade argutamente observado por Octavio Paz, em *Os Filhos do Barro* (1984), já era o da paixão pela ruptura: “O sentimento e a consciência da discórdia entre sociedade e poesia converteram-se, a partir do romantismo, no tema central, muitas vezes secreto, de nossa poesia” (p. 11). Com Byron nasce, ou melhor, torna-se sedutor e desejado, o amor pelos espelhos, pelas inversões, pelo que se desenha marginalmente e se ergue como um constante empecilho à suave regularidade da marcha do progresso<sup>10</sup>.

9. Tradução de Philadelpho Menezes

10. Mario Praz, citando Burke, comenta que o inglês comparou o Belo “com o prazer que se prova ao ser transportado por uma veloz e cômoda carruagem sobre uma superfície suavemente ondulada” (1996, p. 39). Associado à linha serpentina, no gosto dos séculos XVIII e XIX, o Belo perdia a retidão equilibrada do pensamento Neoclássico e, para sempre, encontraria somente nas dobras escusas, nas estradas sinuosas, a capacidade de, surpreendente, descortinar mistérios. Essa oposição à ordem estabelecida, qualquer seja ela, lembra a discussão levantada por Antoine Compagnon em *Les Antimodernes*

## Le Bonheur dans le crime

Praz, em um comentário sobre a verdadeira câmara de tortura moral na qual se transforma a relação entre Lord Byron e sua esposa Anna Isabella Millbanke, é quem define a dinâmica byroniana como sendo a do prazer na iniquidade:

Podem ser encontrados sinais de comédia nessa triste tragédia byroniana, cujo cenário é uma câmara de tortura moral. O senso moral de Byron vibra somente em condições excepcionais de crise e é somente na penosa vibração desse senso moral que Byron experimenta a euforia que é sua forma particular de volúpia: a felicidade no crime. Destruir-se e destruir [...]. (1996, p.86-87)

Byron e os seus personagens, como visível no Conde Lara, não se satisfazem a não ser com as drogas fortes, um princípio herdado com satisfação por Barbey d'Aureville na outra ponta do século XIX.

É verdade que Barbey não teve em sua própria biografia a mesma dose de heroísmo decadente de um Lord Byron. Excessivamente autoconsciente, considerava-se um homem feio, como nos diz Sellier ao reportar a confissão do autor – “minha adorável família sempre cantarolou que eu era muito feio”<sup>11</sup>. Também não teve no amor a mesma diversidade do inglês, nem as aventuras em exóticas terras orientais e uma morte heroica numa pátria distante. Mais pequeno-burguês do que gostaria de admitir, Barbey teve de fazer economias, habitou um quarto modesto, engordou e morreu com boa idade, já transformado num respeitável senhor católico aos 81 anos (e, admitamos, não há nada menos romântico). Não lhe faltou, entretanto, a fantasia, e uma tão romanesca que lhe valeu alguns insultos gentis da parte de Émile Zola, que acusou seus romances de serem “monstruosidades de invenção doentia” (1893, p. 54). Vê-se bem que tanto a

[Os antimodernos], porém densa demais para ser desenvolvida dentro dos limites deste trabalho. Sobre o Romantismo na França, entretanto, Compagnon diz que “assim o romantismo, inicialmente de direita, em seguida de esquerda, foi sempre antiburguês, primeiro por aristocratismo, em seguida por ‘libertarismo’. E fundamentalmente antiburguês, ele sempre foi antimoderno” (2005, p. 126).

11. Cf. SELLIER, Philippe. Préface. In: SCHOELLER, Guy. (Org.). Barbey d'Aureville: romans. Paris: Éditions Robert Laffont, 1981, p. 8.

Barbey quanto a Byron fascinaram um mesmo movimento: o da ficcionalização da vida, da romantização de suas misérias.

“O romance é mais comum que a história” (D’AUREVILLY, 1998, p. 175), diz o narrador de *Le dessous de cartes d’une partie de whist* [O outro lado de um jogo de whist], publicado pela primeira vez em 1873, dando sinais da contínua busca do autor pelo maravilhoso que se descortina na vida cotidiana:

um fantástico novo, sinistra e corajosamente sobrenatural, — pois vê-se que o autor acredita nele sem meias palavras, e sem falsa modéstia, — fantástico que não é de forma alguma aquele de Hoffmann, ou o de Goethe, nem aquele de Lewis ou de Ann Radcliffe (D’AUREVILLY, 1981, p. 34).

Um tal assombro se descobriria então aninhado no próprio seio da vida comum, histórias reais, mas tão incríveis que dispensavam até serem mantidas em segredo: contadas, ninguém lhes faria confiança de tão novelescas, de tão excepcionais. Esses eventos ardentes da vida ordinária teriam sua origem, é claro, sobretudo na contração e, por vezes, causariam um prazer tão profundo que tornaria impossível não questionar: como, havendo um Deus justo, podem os cruéis dessa terra gozar de uma sorte por vezes mais feliz e perfeita que a das clementes criaturas?

Seguindo tal impulso, desenha-se a narrativa de *Le Bonheur dans le crime*, cujo título, *A felicidade no crime*, já é evidência de sua atmosfera moral. A história, consideravelmente simples, é a de um encontro, um assassinato e os destino dos criminosos: Hauteclair Stassin, jovem do povo, apaixona-se por Serlon, conde de Savigny, prometido em casamento a outra: casado, o conde contrata Hauteclair como criada de sua esposa e juntos os amantes envenenam a Condessa, casando-se pouco depois e desfrutando, pelo que parece ser, toda a eternidade de um amor inalterável e sem defeitos. Mas Barbey, que admite ser assombrado por três paixões em sua vida – as mulheres, o sangue e o drama – adiciona ao enredo camadas de detalhes que dão aos personagens uma coloração de folhetim romanesco, com suas cores exaltadas, perfis augustos, posturas “byronescas”.

Segundo um movimento recorrente a cada um dos contos, Barbey lança seu leitor em um labirinto narrativo que só trabalha em favor da multiplicação dos mistérios. É verdade que, como num jogo de espelhos, alguns personagens se refletem uns nos outros, construindo

o ambiente moral mais propício ao florescimento da intriga. Essas pistas, entretanto, levam muitas vezes ao vazio, incapazes de responder às questões que se acumulam, deixando claro que o interesse não é na revelação do segredo, e sim na entrega pessoal ao seu processo de construção.

Com tal propósito se apresenta o doutor Terty, testemunha dos amores de Hauteclair e Serlon e depositário único dos segredos fustos do castelo de Savigny. Na narrativa, Terty desempenha o papel recorrente em cada um dos contos de narrador no seio da narração, uma construção em *mise en abîme* que evidencia a consciência de um texto que se reconhece enquanto obra literária, criação narrativa e ficcional (ainda que exista um desejo de veracidade da história narrada).

O longo retrato inicial do personagem, que se estende por duas páginas numa descrição detalhada e bastante minuciosa, serve acima de tudo para definir os valores morais desse grupo específico e para colocar em discussão alguns dos temas-chave do conto. Entre esses temas encontram-se: a) o ateísmo, indispensável àqueles que agem sem receio de punição, e o desdém completo às restrições de ordens sociais de direito divino (“ele era [...] da escola desses médicos terríveis e de um materialismo absoluto [...] de um cinismo que rebaixa todas as coisas e chamaria de mocinha duquesas e damas de honra de imperatrizes”(1998, p. 112)); b) o desprezo por leis morais da sociedade e da misantropia resultante (“Naturalista que zombava [...] das leis sociais mas que [...] não as havia substituído pela ideia de Deus, ele se tornou um destes impiedosos observadores que não podem deixar de ser misantropos.” (1998, p. 114)); c) o prazer na impostura marginalizante (“Ele não se indignava virtuosamente. Ele não se encolerizava. Não! ele desprezava o homem tão tranquilamente quanto aspirava uma ponta de tabaco, e tinha até mesmo tanto prazer em desprezá-lo quanto em aspirá-la” (1998, p. 114).

Antes de ser finalmente apresentado aos dois personagens centrais dessa narrativa de transgressão subversiva, o leitor se encontra, graças ao doutor Terty, aclimatado e devidamente preparado para o que encontrará a seguir. E é por fim também Terty quem formulará as perguntas que se repetem ao longo de todo o conto: por que, podendo fazer diferente, os dois amantes escolheram o crime e o consequente ostracismo social? E como, resultado de um crime de sangue vil e efetivamente covarde, podem eles desfrutar de um casamento feliz?

Estabelecidas as questões centrais, o leitor é finalmente apresentado ao Conde e à Condessa de Savigny, já casados anos depois dos acontecimentos que escandalizaram a sociedade de sua pequena cidade monarquista, dado reforçado pelo narrador e de suma importância para a construção do horror futuro: “A cidade, de fato [...] era, como dizia-se então, – mais monarquista que o Monarca.” (1998, p. 121). Como frequentemente em *Les Diaboliques* [*As Diabólicas*], trata-se aqui de dois personagens de idade avançada – “Eles não eram jovens, nem um, nem o outro [...]. O homem devia ter por volta de 47 anos para mais, a mulher por volta de quarenta e tantos... Eles tinham então, como dizem os marinheiros retornados da Terra do Fogo, *passado a linha*, a linha fatal” (1998, p. 116). Esse dado não deixa de encontrar eco na biografia do autor (Barbey escrevia completamente consciente de sua idade avançada e, em muitos momentos, seus personagens parecem experimentar os últimos instantes de um frenesi que se esvai). A velhice futura, entretanto, não apaga o brilho sedutor desses heróis byronianos da terceira idade: “Eram um homem e uma mulher, todos os dois muito altos e que, desde o primeiro olhar que eu lhes lancei, me deram a impressão de pertencerem à alta classe da sociedade parisiense” e, mais adiante, “eles [...] eram perfeitamente belos” (1998, p. 115).

Guardando como um trunfo do suspense a figura de Hauteclaira para o momento mais oportuno, o narrador nos direciona primeiramente para Serlon de Savigny, de pé ao lado da esposa no *Jardin des Plantes*, diante da jaula da pantera. É observado que na frente do casal “não havia, nem em lugar nenhum, melancolia” (1998, p. 116), o que certamente os afasta bastante de *Lara* e do clichê indolente dos personagens de Lord Byron. Entretanto, Serlon carregava nas orelhas duas esmeraldas “que Sbogar (o bandido cavaleiro, herói romântico de Nodier!) carregava no mesmo lugar” (1998, p. 116). Um detalhe talvez ridículo para o gosto da boa sociedade (mas, afinal, o que é que ela sabe sobre gosto?), mas que “mostrava bastante *desdém pelos gostos e ideias da moda*” (1998, p. 116) [grifos meus]. Ora, o aparentemente ínfimo detalhe dos brincos de esmeralda coloca Serlon no ranque de homens que desdenham das ideias da moda, livre das imposições sociais; quem sabe um amante da impostura? Dada a sequência do conto poder-se-ia dizer que sim. Mas a pintura de Serlon é fragmentária e só se completa na de Hauteclaira. Diante dela, inclusive, o homem empalidece, como tantos outros nos demais contos

da obra, fracos e quase impotentes diante da determinação febril e implacável dessas mulheres.

Hauteclair de Savigny, *née* Stassin, cujo nome, que segundo o doutor Torty “parecia anunciar um destino” (D’AUREVILLY, 1998, p. 126), é o da espada de Olivier na *Chanson de Roland* (poema épico medieval do século XI) e reforça a importância dos nomes próprios dentro da obra de Barbey. O autor, deslumbrado pela possível existência de predestinações, não os retirava de seu contexto imediato, mas sim, como observa Sellier, fazia questão de cunhá-los ele mesmo, calculando a sonoridade e os significados resultantes e se questionando se alguns não poderiam agir como uma verdadeira maldição. Dentro dos romances aurevillianos, os nomes agem muitas vezes como verdadeiras marcas demoníacas, afastando a necessidade de uma presença efetiva da figura infernal, como seria o caso nas obras góticas de Anne Radcliffe ou Lewis, mas criando ainda assim uma atmosfera satânica e condenada, um sobrenatural realista com o qual Barbey tanto sonhava.

O nome fatal é apenas uma das características que fazem de Hauteclair o verdadeiro brilho do conto que, ecoando bastante do heroísmo *gauche* dos heróis byronianos, remete sobretudo à divina Gulnare de *The Corsair* [*O Corsário*], talvez uma das únicas *heroínas byronianas* presentes nas obras do poeta inglês<sup>12</sup>. O leitor a percebe pela primeira vez na mesma cena no *Jardin*, junto a Serlon, em oposição a qual é feita toda a sua construção. Enquanto o homem é delicado e feminino, ela é grande e atlética no limite da androginia, o que leva o narrador a comentar que, “na aproximação desse belo casal, era a mulher quem tinha os músculos, e o homem quem tinha os nervos” (D’AUREVILLY, 1998, p. 116). A androginia, recorrente em outros contos do livro<sup>13</sup>, é muito cara aos românticos obscuros como

12. Gulnare, a intrépida e sanguínea odalisca liberta pelo Corsário no poema de mesmo título (BYRON, 1813) não reproduz fielmente as características do herói byroniano: no lugar da melancolia e misantropia, e do rígido e cavalheiresco código de ética que guia o Corsário, Gulnare apresenta traços de uma determinação impetuosa, capaz de romper quantas barreiras forem necessárias à realização de seus planos, aí incluso a insubordinação, a revolta e o assassinato. Aproxima-se, portanto, muito ao que se verá em Hauteclair: na espadachim aurevilliana, a resiliência psicológica é imensamente superior à de Serlon, tornando-a capaz de ousadias que a fragilidade masculina acreditaria impossíveis.

13. Cf.: D’AUREVILLY, Barbey. *Le Rideau cramoisi*. In: D’AUREVILLY, Barbey. *Les Diaboliques*. Paris: Editions Gallimard, 1998.

Byron, junto com o hermafroditismo, e constitui uma força negativa, uma união perfeita de macho *na* fêmea, porém, e exatamente por isso, estéril – como se mostrarão Serlon e Hauteclair.

Essa união perfeita e infernal, pois aniquilante, resumida na marcha do casal até o coche que os aguarda ao fim da cena do *Jardin des Plantes* – “Eles passaram por nós, o doutor e eu, mas seus rostos virados um para o outro, se cerrando lado a lado, como se tivessem querido se penetrar, entrar, ele nela, ela nela, e construir um só corpo para os dois, sem olhar para nada além de si mesmos” (D’AUREVILLY, 1998, p. 118) –, ecoa o antigo mito dos seres redondos presente no discurso de Aristófanes sobre o amor, n’*O Banquete* de Platão (2016, p. 73). Em sua união perfeita, essas criaturas encontraram uma felicidade tão completa que as levou à devoção exclusiva de si mesmas, despertando a cólera dos deuses e causando sua condenação à separação definitiva e a uma vida de solidão e busca. Mas, se em Platão o ônus da separação traz consigo o gozo da paternidade e do estabelecimento de novas relações em sociedade para além da satisfação exclusiva dos enamorados, em Barbey a exclusão social e a esterilidade dos amantes não parecem comprometer em nada os deleites de uma existência circunscrita ao casal. A transgressão, aqui, não resulta em uma punição presente e na falta de um Deus, nem mesmo em futura.

A robustez andrógina de Hauteclair, que vestida de negro “fazia pensar na grande Ísis negra do Museu Egípcio” (D’AUREVILLY, 1998, p. 116), vem de um manejo extraordinário da espada, o que aumenta na personagem o seu charme novelesco. Hauteclair, com seu nome de lenda medieval, seu charme inquietante<sup>14</sup> e seu olhar que intimidava e eclipsava até as feras<sup>15</sup>, era uma espadachim que “tinha, entre outras coisas, um desengajamento de quarta em terceira que parecia mágica” (D’AUREVILLY, 1998, p. 131). Atributos que não a deixam em nada distante do Conde Lara ou de Conrad, mas que, por serem encontrados em uma mulher, a tornam muito mais marginal.

Toda a longa introdução dos personagens principais, muito bem preparada e retardada até o último segundo pela pintura do doutor Torty, da cidade de origem dos personagens, das características de seus habitantes, da origem novelesca e plebeia de Hauteclair, serve, como observado anteriormente, para estabelecer a atmosfera moral

14. D’AUREVILLY, Barbey. *Les Diaboliques*. 1998, p. 117.

15. *Idem*, p. 117.

e o conjunto de valores que explicam, sem justificar, as atitudes posteriores. O que se observa é um gosto prematuro, muito por parte de Hauteclair, mas possivelmente também de Serlon e de Terty, pelo mistério, pelas histórias trágicas e acima de tudo pela impostura subversiva. Há, ao que parece, aqueles que revolucionam pela esperança de uma, com sorte, nova realidade. Em Barbey, assim como vimos em Byron, entretanto, a rebelião se justifica apenas no prazer da afronta.

Antes que seja exposta, entretanto, a rebeldia se realiza sob a aura do mais profundo mistério: Hauteclair levava em sua cidade uma existência discreta e quase misantropa, constantemente mascarada pelos espessos véus que lhe cobriam o rosto e que constituem uma metáfora de sua existência ainda distante do total alcance de suas forças, abafada e restringida por uma situação social que não corresponde às suas qualidades naturais. Pouco conhecida dos homens que enfrentava no salão de armas do pai, a jovem era um verdadeiro mistério para as outras mulheres da região que só escutavam acerca da sua fama. A reação ao mistério se assemelha em muito àquela conquistada por Lord Lara no poema de Byron: a uma espécie de desprezo, mistura-se a curiosidade doentia que não permite abandonar tais criaturas ao esquecimento:

Era sobretudo [...] da parte das jovens damas da cidade, cuja companhia, ainda que compartilhasse a de seus pais, a filha de Stassin, vulgo *La Pointe-au-corps*, não podia desfrutar com decência, que havia uma muito verossímil curiosidade, misturada com desprezo e inveja. [...] com que avidez, e até mesmo com que impudência, eu não as via se debruçar e se precipitar às portinholas logo que a Senhorita Hauteclair Stassin aparecia, trotando ou galopando ao longe numa estrada. (D'AUREVILLY, 1998, p. 126, 127)

É somente mais tarde, tendo finalmente libertado de dentro de si a verdadeira face de animal selvagem e fascinante que calava (materializado na pantera negra da primeira cena no *Jardin des Plantes*), que Hauteclair passa a se expor com desdém e orgulho desafiador. Ainda na parte central da narrativa, trabalhando no castelo de Serlon sob o novo nome de Eulalie, Hauteclair exerce em adotar uma postura humilde, de olhos sempre baixos e nunca modulando a voz além da subserviência, o que choca o doutor Terty durante suas visitas. A transformação em Eulalie, entretanto, marca o recolhimento em uma espécie de casulo, preparando-a lenta e perversamente

para eclodir, ao final da narrativa, livre das máscaras materiais e sociais que a escondiam e alforriada pela audácia do ato que a eleva ao patamar de Condessa de Savigny. A partir de então, e a despeito da exclusão social resultante de tão furiosa liberdade – “viraram-lhes as costas”, comenta Torty (BARBEY, 1998, p. 165) –, Hauteclairre adquire uma postura despótica e senhora de si. Mantendo o hábito de cavalgar nas estradas ao redor do castelo, reage, agora, provocante aos olhares que lhe são lançados:

As estradas no entorno de V... reveem Hauteclairre a cavalo, como no tempo do *La Pointe-au-corps*; mas é o conde de Savigny quem vai com ela, e as mulheres da região, que, como antes, passam de coche, a encaram talvez ainda mais do que quando ela era a robusta e misteriosa jovem de véu azul-escuro, e que não se podia ver. Atualmente, ela levanta o seu véu, e mostra-lhes com ousadia o rosto de serviçal que soube se fazer esposar, e elas retornam indignadas, mas sonhadoras... (D'AUREVILLY, 1998, p. 168)

Seres misteriosos e afastados, donos de uma beleza extraordinária e objetos de uma febril curiosidade e do apaixonado desprezo de seu entorno, só falta a essas duas criaturas românticas o amor ardente pelo crime para além de sua utilidade prática. Nos casos de Serlon e Hauteclairre de Sevigny, ele não só existe como também é possivelmente a causa do maior mistério da narrativa. Tendo assassinado, juntos, a primeira Condessa de Savigny, causando um choque na pequena cidade, Serlon e Hauteclairre vão além, somando mais uma ofensa em sua caderneta de débitos morais: realizam um casamento entre classes, para o completo horror de uma sociedade monarquista e classista até a medula.

A partir daí as dúvidas, compartilhadas pelo doutor Torty, pelo narrador e também pelo leitor, acumulam-se umas sobre as outras: por que, sendo jovem e rico, Serlon prefere trazer a amante para trabalhar em sua própria casa, associando-se com ela num crime covarde que condena a jovem esposa a uma morte dolorosa, ao invés de simplesmente fugir e recomeçar a vida em outro lugar? E Hauteclairre, por qual razão ela escolhe se humilhar e ser a criada na casa de Serlon, conseguir a confiança da esposa, para depois sujar as próprias mãos com seu sangue inocente? E, coisa pior(!), por que, após ter servido como criada naquela casa, após o assassinato da Condessa, retornar agora como senhora? Para morar sob aquele mesmo teto,

em contato com aquela mesma sociedade que a julgou e a julgaria para sempre, mais do que pelo crime de sangue, pelo crime de classe cometido ao se casar fora de seu meio, ao rebaixar um nome nobre à sua pequenez de plebeia *assalariada*? Sem resposta definitiva, o autor comenta: “um gosto vivo, logo nos deprava” (p. 147).

Ao que tudo indica, assim como o horror é, no final das contas, mais contra o crime de classe do que contra o de sangue, o prazer mais absoluto se encontra não na realização pacífica de uma felicidade duradoura, mas na sua existência *através do* e *no* crime que a possibilitam. Duplamente assassinos, pela vida que tiraram e pela afronta social, a impostura se torna para este casal o combustível mesmo de uma ventura irredutível, incompatível com qualquer noção de justiça terrena ou divina. Torts observa, não sem certa comoção, que

há aqui somente os fatos, que me chocam tanto quanto a vocês. Há o fenômeno de uma felicidade contínua, de uma bolha de sabão que cresce sempre e que não se desfaz nunca! Quando a felicidade é contínua, já é uma surpresa; mas esta felicidade no crime, é uma estupefação, e eis que faz vinte anos eu não me recupero dessa estupefação. (D'AUREVILLY, 1998, p. 167)

Finda a leitura, fica-nos a impressão de que há alguns segredos que se fabricam por receio da opinião pública e outros que se concebem por puro apetite pelo prazer. Contrário, entretanto, às previsões mais cétricas, parece habitar o mundo, como deixou entrever Lord Byron e nos confirma Barbey, uma outra classe de coisas, desafiando todas as exigências da razão objetiva e afrontando impiamente desígnios divinos e justiça celestiais. São mistérios escusos, vis e rastejantes, engendrados enfim, exclusivamente, na fervilhante paixão pelo escândalo, pelo prazer na dor: pela ventura no crime. Alguns deles, os mais desabusados, apresentam-se publicamente e gozam a olhos vistos com o horror da sociedade: assim são Hauteclair e Serlon, cuja felicidade inquebrantável e crescente só se completa na certeza de agir contra a moral, contra a ordem, e isso à plena luz do dia. Byron apresentou em sua vida uma postura semelhante, assim como os seus personagens decaídos. Mantiveram-se vivos, aprimorando-se até ganhar a distinção de uma estética, uma verdadeira filosofia da perversão, e refletiram-se na obra de Barbey, que via nesses atos de iniquidade uma faceta grandiosa da vida, dando-lhe a suablimidade que exigia o seu coração glamuroso e decadente.

Ao final do conto, o narrador conclui:

É com essa [...] postura que eles sempre responderam vitoriosamente a tudo, ao abandono, às más palavras, ao desprezo da opinião indignada, e que eles fazem quem quer que encontrem crer que o crime do qual eles foram acusados algum dia não passou de uma atroz calúnia. (D'AUREVILLY, 1998, p. 165)

São criminosos. E com orgulho.

## Referências

- BARBOZA, O. C. de C. *Byron no Brasil*: Traduções. São Paulo: Ática, 1974.
- BYRON. Lara: A tale. In: BYRON. *The Works of Lord Byron. Vol. III*. Londres: John Murray, Albemarle Street; New York: Charles Scribner's sons, 1900. Disponível em <<http://www.gutenberg.org/files/21811/21811-h/21811-h.htm>>. Acesso em: 01 set. 2019.
- BYRON. The Corsair. In: BYRON. *The Works of Lord Byron. Vol. III*. Londres: John Murray, Albemarle Street; New York: Charles Scribner's sons, 1900. Disponível em <<http://www.gutenberg.org/files/21811/21811-h/21811-h.htm>>. Acesso em: 01 set. 2019.
- BYRON. Lara, a Tale. Tradução de Philadelpho Menezes. In: PRAZ, M. *A carne, a morte e o diabo na literatura romântica*. Campinas: Editora UNICAMP, 1996.
- COMPAGNON, A. *Les antimodernes: De Joseph de Maistre à Roland Barthes*. Paris: Éditions Gallimard, 2005.
- D'AUREVILLY, B. *Les Diaboliques*. Paris: Éditions Gallimard, 1998.
- ESTÈVE, E. *Byron et le romantisme français: essai sur la fortune et l'influence de l'oeuvre de Byron en France de 1812 à 1850*. Paris: Librairie Hachette, 1907.
- MARCHAND, L. *Lord Byron*. Encyclopædia Britannica, publicado em 15 de Abril de 2020. Disponível em <<https://www.britannica.com/biography/Lord-Byron-poet>> . Acesso em 15 set. 2020.
- PAZ, O. *Os filhos do barro: do romantismo à vanguarda*. Tradução de Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- PLATÃO. *O Banquete*. Tradução, posfácio e notas de José Cavalcante de Souza. São Paulo: Editora 34, 2016.

- PRAZ, M. *A carne, a morte e o diabo na literatura romântica*. Tradução de Philadelpho Menezes. Campinas: Editora UNICAMP, 1996.
- PETIT, J. Introduction. In: D'AUREVILLY, Barbey. *Les Diaboliques*. Paris: Éditions Gallimard, 1998.
- RINCÉ, D; LECHERBONNIER, B. *Littérature: Textes et Documents (XIX<sup>e</sup> Siècle)*. Paris: Nathan, 1987.
- SELLIER, P. Préface. In: SCHOELLER, G. (Org.). *Barbey d'Aureville: romans*. Paris: Éditions Robert Laffont, 1981.
- SOUZA, R. A. de. (Org.) *Poéticas românticas inglesas: Wordsworth/Hazlitt/Shelley/Stuart Mill*. São Paulo: Filocalia, 2017.
- SHELLEY, P. B. Defesa da poesia. In: SOUZA, Roberto Acízelo de. (Org.). *Poéticas românticas inglesas: Wordsworth/Hazlitt/Shelley/Stuart Mill*. São Paulo: Filocalia, 2017.
- ZOLA, É. Le catholique hystérique. In: ZOLA, É. *Mes haines, causeries littéraires et artistiques*. Paris: G. Charpentier et E. Fasquelle, 1893. p. 41-55.

## A velha batalha entre o Romantismo e o Classicismo: John Milton – o bardo eleito dos românticos ingleses

Miriam Piedade Mansur Andrade (UFMG)<sup>1</sup>

*A youthful Druid taught in shady groves  
Primeval mysteries, a Bard elect*<sup>2</sup>

A presença de Shakespeare no universo composicional dos românticos em geral e, principalmente, nos da tradição inglesa, é reconhecida como marcante. Essa ideia se desdobra na certeza de que Shakespeare foi a influência capaz de romper com a tradição, pelo uso de uma criatividade exagerada e por compor passeios profundos pela alma humana. Ademais, os textos shakespearianos descumpriam as regras básicas do olhar classicista e suas elaborações, recheados de um espírito de composição livre e de traços que poderiam já ser lidos como os de um escritor romântico. Na referência de Rosenfeld e Guinsburg, no ensaio, “Romantismo e Classicismo” (1993), Shakespeare foi o grande modelo dos românticos, pois ele “é concebido como um poeta bárbaro, cujo estro estava em comunicação direta com a divindade ou as fontes profundas do ‘espírito’ [...], criando, graças ao seu gênio, uma dramaturgia totalmente irregular, inusitada, ‘original’” (p. 4). Assim como Shakespeare, Milton se situa em uma lacuna entre o clássico e o romântico, e sua escrita, embora tente uma aproximação com a tradição clássica, se elabora com traços irônicos românticos. A obra de Milton se constitui como uma espécie de padrão romântico, com foco na visão estético-clássica, mas com o desejo de ruptura com essa tradição.

Jonathan Bate, em seu livro *Shakespeare and the English Romantic Imagination* (1986), estimula seu leitor repetidamente sobre a necessidade “de ver Shakespeare e Milton como exemplares complementares” (p. 83),<sup>3</sup> como se a produção dos românticos não conseguis-

1. Doutora em Literatura Comparada (UFMG). Professora de Língua e Literatura Inglesa da Faculdade de Letras – UFMG.
2. WORDSWORTH, “The Prelude”, *apud* ABRAMS, M. “Um Druida ensinado, em gravetos sombreados, os mistérios antigos, um bardo eleito” (p. 22. Tradução nossa). Todas as traduções das referências às obras em língua inglesa citadas neste artigo foram traduzidas pela própria autora.
3. BATE, 1986, p. 83.

se escapar à presença desses poetas fortes. A forma com que Bate se aproxima da discussão da influência de Shakespeare sobre os românticos se diferencia, em algumas partes do seu livro, em relação à de Milton. É como se a alusão a Shakespeare variasse entre os polos da ação consciente e inconsciente e a de Milton seguisse mais um direcionamento relacionado à primazia da escolha. Em outras palavras, a presença de Shakespeare é lida nas bases tradicionais acerca do conceito de influência, como a necessidade de existência de uma fonte de inspiração, ao passo que a relação com Milton escapa a essa noção primeira de influência e alcança o mérito e a competência do diálogo, calcado na escolha. Seguindo essa linha de possibilidades, este artigo apresenta estudos realizados sobre a influência de Shakespeare e de Milton na obra dos românticos ingleses, a fim de demonstrar que a postura dos escritores românticos e suas relações com esses representantes da Renascença inglesa seguem abordagens distintas: no caso de Shakespeare, com graus de dependência; já com Milton, com a ideia de eleição.

Bate afirma a importância de Shakespeare na obra dos escritores românticos ingleses, mencionando como eles se apropriaram dos exemplos e elementos de composição do poeta elisabetano na produção romântica da passagem do século XVIII para o XIX. De acordo com a leitura apresentada por Bate, os românticos se apropriaram não apenas de um Shakespeare, mas de dois: do poeta do intelecto humano e do caráter poético (para Hazlitt e Keats) e do poeta da autoconsciência de Hamlet (para Coleridge). Bate ainda complementa seus pensamentos quando ele se refere a Shakespeare não somente como uma fonte verbal vital, mas também necessária para o desenvolvimento das atitudes de criação dos românticos sobre os aspectos poéticos e os relacionados ao uso da imaginação.

Para Bate, em Shakespeare os românticos encontraram a segurança que eles precisavam para criação de seus textos nos parâmetros sociais e ideais, irônicos e transcendentais, objetivos e subjetivos. Para as discussões que Bate apresenta sobre a influência de Shakespeare nos românticos ingleses, fica clara a definição da noção de influência que ele sugere, pois ela circula em algumas proposições que indicam uma leitura que traz à memória do leitor a ideia de angústia, numa direta referência ao texto de Harold Bloom, *Angústia da influência: uma teoria da poesia*.

Esse livro de Bloom, publicado em 1973, reabre o debate sobre influência – tema discutido pelos pensadores da disciplina de Literatura Comparada desde o início de seus estudos (primeira metade do século XX), principalmente por autores como Benedetto Croce, René Wellek e Cláudio Guillén – e defende que todo poeta moderno carrega o peso da influência de seus precursores. O aspecto generalizante de sua teoria perturba e traz novamente a necessidade de debater os pontos nevrálgicos do tema. Bloom inicia seu livro com os objetivos de sua teoria poética:

Um dos objetivos dessa teoria é corretiva: desidealizar nossas explicações aceitas de como um poeta ajuda a formar outro. Outro objetivo, também corretivo, é tentar oferecer uma poética que promova uma crítica prática mais adequada. Na argumentação desse livro, tem-se a história poética como indistinguível da influência poética, uma vez que os poetas fortes fazem essa história distorcendo a leitura uns dos outros, a fim de abrir para si mesmos um espaço imaginativo. Meu interesse é apenas por poetas fortes, grandes figuras com a persistência de lutar com seus precursores, mesmo até a morte. Os talentos mais fracos idealizam; as figuras de imaginação capaz apropriam-se. Mas nada se obtém a troco de nada, e a apropriação envolve as imensas angústias do endividamento, pois qual criador forte deseja compreender que não conseguiu criar-se a si mesmo? (BLOOM, 2002, p. 55)

Esse autor, antes de oferecer uma teoria da poesia, sugere que sua proposta é corretiva, ao desidealizar as explicações de como um poeta forma outro. Tal proposição é complexa, já que a força exercida pelos precursores leva à angústia do endividamento as ditas “figuras de imaginação capaz”; e os ditos “fracos”, à passividade da idealização. Outro fato problemático é a possibilidade de correção. Se, por um lado, o trabalho de Bloom tem mérito por destacar a discussão acerca da influência, por outro, os argumentos que ele apresenta para fomentá-la remetem a sua teoria novamente à noção de endividamento, em que precursor e sucessor partilham de um sistema de força, de crédito e de dívida. Embora ele tente ressaltar a angústia que envolve essa situação, a dívida ainda permanece e implica o estudo de fontes para o entendimento de uma obra. E essa ideia, no texto de Bate, sugere um grau de dependência dos escritores românticos ingleses com relação a Shakespeare, como se a presença do bardo inglês fosse indispensável para a produção romântica. Nesse sentido,

a influência de Shakespeare está mais direcionada à noção de angústia, segundo os pensamentos de Bloom, principalmente porque, para Bate, a presença de Shakespeare no universo romântico é várias vezes referida com o uso de termos como fantasmagórico e fantasma.

Outro texto com essa mesma ideia de dependência do romântico para com Shakespeare é agora apresentado neste artigo. O texto é de Jonathan Arac, intitulado: “The impact of Shakespeare” (2000), que está publicado na coleção: *The Cambridge History of Literary Criticism* – Volume 5, sobre o Romantismo. Arac faz um passeio desde o início do movimento romântico na Alemanha para traçar a importância da obra de Shakespeare no Romantismo, e o formato em que ele organiza seu texto sugere a noção que ele coloca em seu título, calçada sob o termo impacto. O substantivo impacto no português, como também no inglês (língua original do texto de Arac), tem, como definições básicas, a de uma colisão e/ou um choque de dois ou mais corpos e, como sentido mais figurado, a influência decisiva ou o efeito de uma ação significativa ou de grande efeito. A noção de influência como angústia, sugerida por Bate, e de influência decisiva, como o impacto apontado por Arac, imprimem à presença de Shakespeare no Romantismo inglês aspectos de uma carga de dependência.

Arac revisita o texto de Goethe, *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*, e chama a atenção, novamente, para sua relação com Shakespeare. Digo ‘novamente’, porque Friedrich Schlegel já havia apontado para a função crucial do romance de Goethe, por ter sido de grande compreensão e entendimento das provocações de Shakespeare no contexto de criação do escritor alemão (ARAC, 2000, p. 276). Wilhelm Meister estuda o papel e caracterização de Hamlet e acaba se encontrando perdido em um tipo de “labirinto estranho”, no qual “quanto mais eu [ele] prosseguia [...] mais difícil se tornava para eu [ele] perceber a estrutura do todo” (ARAC, 2000, p. 283; GOETHE, 2006 [1796], p. 128). Wilhelm define a sua tarefa como a de um ator tentando captar o sentido da peça como um todo e do seu personagem principal. Tudo parecia um mistério até que ele descobre um meio de interpretação: ele “realmente entrou na cabeça do autor”. Somente no período romântico que Hamlet foi, pela primeira vez, estudado como um mistério que precisava ser decifrado, através de um ato de leitura psicológica. Nas manobras para desvendar o mistério do personagem shakespeariano, principalmente numa tentativa de análise que segue uma interpretação feita ao reverso, ou seja, voltando ao passado do

personagem antes da aparição do fantasma do pai, Wilhelm chega a uma passagem-chave para a compreensão do mistério de Hamlet na exclamação: “The time is out of joint: O cursed spite, / That ever I was born to set right!” (O tempo está desordenado: oh maldição odiosa, / Que para sempre eu nasci para endireitar - SHAKESPEARE *apud* ARAC, 2000, p. 283 – tradução nossa). Esse exame preciso de Hamlet se tornou um ponto de referência para gerações de críticos que vieram depois. Wilhelm discute que “Shakespeare parte para a demonstração [...] de um grande feito colocado numa alma que não estava adequada para lidar com ele”. Essa formulação explica como “toda a peça é construída” (ARAC, 2000, p. 283).

Sob essa perspectiva, a leitura que Goethe faz de Hamlet aponta para uma condição de grande efeito colocado numa alma que não está/estava pronta para ele, e sugere as complicações da ironia, pois a noção de tempo agrava essa possibilidade de inadequação e compromete as atitudes de inquietação do ser. A inadequação e as inquietudes estudadas no personagem de Hamlet, de acordo com as observações de Goethe, sugerem uma passagem do ato do julgamento à necessidade da interpretação, no processo de aprendizagem e análise da formação do personagem. Nesse sentido, a peça de Shakespeare e a caracterização de Hamlet imprimem o mistério da mente produtiva, que se torna para o movimento romântico o objeto principal de crítica e atenção.

Desse modo, pensando na apresentação dessa inadequação de Hamlet, as principais características do Romantismo receberam a influência do drama shakespeariano e podem ser exemplificadas como: a exaltação geral da emoção sobre a razão e dos sentidos sobre o intelecto; a imaginação como uma passagem para uma experiência transcendental e espiritual de encontro com a verdade; a ideia de elevação e exame da personalidade humana, em seus efeitos e potencialidades mentais; e uma grande preocupação com a noção do gênio ou herói, como uma figura excepcional, com o foco em suas paixões e conflitos interiores. Assim, o impacto de Shakespeare no Romantismo pode ser sentido via expressão “the time is out-of-joint”, de acordo com o trabalho realizado por Arac, mantendo Shakespeare com o reconhecimento de grande inspirador do movimento romântico, como recurso primeiro de criação e presença.

A sugestão de Arac se encontra novamente com as análises de Bate, principalmente porque ela está direcionada ao que Bate

apresenta sobre as relações entre os românticos e Shakespeare, indicando Shakespeare como “o modelo da ansiedade” (BATE, 1986, p. 246). Para complementar, outra passagem do livro de Bate vale ser enfatizada, pois ela pontua, novamente, sobre a relação de influência como dependência e endividamento: “mais sofisticadas formas de alusão e citação estabelecem uma tensão criativa entre o original e os novos contextos de um texto admirado” (p. 31). A admiração dos românticos ligada aos meandros da inadequação de Hamlet gera uma tensão criativa e convida a uma leitura que varia em extremos de similaridade e diferença, mas sempre direcionada à possibilidade de débito e/ou a um certo vínculo de subordinação.

Já o vínculo dos românticos com John Milton segue um caminho distinto do deles com Shakespeare. Para Elmer Edgar Stoll, em seu artigo “Milton a romantic” (1932), Milton possui as características também necessárias para o universo de criação dos românticos, quando

ele se deleita no que é vago e vasto, obscuro e sombrio, imenso e misterioso. E ele não é somente o exemplo do verdadeiro estilo clássico, um profeta ou visionário, mas, no ideal romântico, um gênio original, um líder até na sua própria narrativa. (STOLL, 1932, p. 425)

É por este Milton visionário, de ideal romântico, que contribuiu tanto no campo poético, com *Paradise Lost*, como nas humanidades em geral, com seus tratados em prosa que lidam com aspectos políticos, sociais, educacionais e religiosos, que os românticos também foram influenciados, mas com a ideia de influência sob a perspectiva da escolha.

Um breve passeio pelo ideal romântico exemplificado nos tratados de Milton faz-se pertinente para esta análise, pois ele compõe a abertura de um diálogo com os escritores românticos ingleses. A primeira publicação de Milton, “The Reason of Church Government” (1642), foi uma resposta a um período de forte turbulência política e religiosa na Inglaterra. Já em 1643, ele escreveu um tratado que demonstra sua postura crítica como defensor do divórcio. Como crítico convicto, em 1644, ele escreveu sobre a necessidade de se prestar mais atenção à educação, defendendo uma reforma no ensino universitário. Nesse mesmo ano, lançou o mais popular de seus escritos em prosa, “Areopagítica” – um discurso pela liberdade da imprensa não licenciada.

Em 1649, apesar do sério distúrbio visual que em três anos o levaria à completa cegueira, ele aceitou encargos públicos, tornou-se secretário de assuntos estrangeiros do estadista inglês Oliver Cromwell e, a partir desse período, dedicou-se à defesa de Cromwell e do puritanismo, compondo diversos escritos polêmicos. Ainda nesse ano, em janeiro – um mês após a execução do rei Charles I –, Milton escreveu “The Tenure of Kings and Magistrates”, em que defendia ser inevitável a retirada do poder de um rei injusto e corrupto. Em 1652, Milton ficou totalmente cego e, apesar disso, insistia que seus olhos eram “as clear and bright, without a cloud, as the eyes of men who see most keenly”.<sup>4</sup> Em 1658, iniciou a composição de seu poema que, de acordo com a promessa feita para seu povo, seria um exemplo para a nação. “doctrinal and exemplary to a nation”.<sup>5</sup> Dois anos mais tarde, com a restauração da monarquia, perseguido e tendo perdido boa parte de sua fortuna, ele se retirou à vida privada, dedicando-se à composição de sua grande obra. Em 1667, *Paradise Lost* foi publicado e a promessa do poema exemplo de uma nação feita ao seu povo foi cumprida. Uma segunda edição, de 1674, reorganizada em doze partes para adequar-se à tradição épica, foi a que ficou como padrão para as edições e traduções posteriores, que preservaram os decassílabos e os versos brancos.

Com seus escritos em prosa e *Paradise Lost*, a obra de Milton se inscreve como sendo de caráter rebelde, sugerindo formas de levante contra os grandes sistemas de sua época, mas com mensagens que podem ser lidas até os dias de hoje, pensando, por exemplo, na própria defesa pela liberdade de imprensa. É essa herança que Milton deixa, a qual não só o inclui como um pensador do seu tempo, Renascença inglesa, mas também apresenta traços que podem elencá-lo no hall dos nomes que contribuíram para o Romantismo inglês.

Meyer Howard Abrams, em seu livro *Natural supernaturalism: tradition and revolution in romantic literature* (1973), sugere os ecos de *Paradise Lost* na composição dos poemas de William Wordsworth, “Prospectus” e “The Prelude”. A relação de Wordsworth com Milton,

4. PARKER, 1968, *apud* ORGEL, S.; GOLDBERG, J., 1991, p. xv. Tão claros e brilhantes, sem uma névoa, como os olhos dos homens que veem mais precisamente. (Tradução nossa).
5. *Ibidem*, p. xix. Doutrinal e exemplo para uma nação. (Tradução nossa).

principalmente nesses dois poemas, sugere a ideia da escolha de Wordsworth do bardo inglês e esse “Bardo é, claro, Milton” (ABRAMS, 1973, p. 21). Para Abrams, Wordsworth organiza suas composições como formas de “emular seu predecessor, através da escrita do equivalente, na sua própria época, do que abordou o grande épico protestante da língua inglesa” (*ibidem*, p. 22). Wordsworth escolhe Milton para fazer parte da sua tradição. A ideia de emulação é presente, mas, em uma de suas definições, ela corresponde a fazer o possível por igualar ou exceder ao que é emulado. Nessa possibilidade, Wordsworth escolhe Milton como seu precursor para a composição de seus poemas. Abrams também apresenta, no seu texto, uma versão de uma passagem do poema de Wordsworth, “The Prelude” – citada na epígrafe deste artigo. Nessa passagem, Wordsworth se apresenta como um sucessor de Milton, pois, do bardo eleito inglês, ele, Wordsworth, recebe como herança os exemplos maiores de uma “imaginação meditativa e entusiasta” (ABRAMS, 1973, p. 22). A ideia de eleição é sugerida nesse texto e traz uma posição de caráter ativo e distanciada da influência como dependência e subordinação.

A noção de precursor casa bem com essa relação estabelecida entre o escritor romântico e Milton. Pensando na ideia de precursor, o texto de Jorge Luis Borges, “Kafka e seus precursores” (1952) pode ser uma interessante sugestão para o entendimento da influência de Milton sobre os românticos ingleses. Na análise borgiana da criação de precursores, o autor argentino não expõe uma alusão direta à noção de influência e muito menos impõe sobre ela uma carga negativa. O que ele sugere é um direito dos escritores que vêm depois de eleger os seus autores precursores e estabelecer diálogos com eles, o que provoca uma possível ruptura na noção tradicional da influência. A eleição está para a ideia de escolha, marcando, assim, a condição ativa e não passiva do exercício da preferência. Diz o autor:

Certa vez planejei um exame dos precursores de Kafka. A princípio, considere-o tão singular quanto à fênix dos elogios retóricos; depois de alguma intimidade, pensei reconhecer sua voz, ou seus hábitos, em textos de diversas literaturas e de diversas épocas. (BORGES, 2007, p. 127)

Conforme Borges, o reconhecimento da voz dos precursores de um autor em diversos textos está acima de qualquer influência. Para complementar a sua ideia, Borges discute, ainda, a importância do

termo *precursor* e a necessidade de uma purgação de suas conotações negativas:

No vocabulário crítico, a palavra *precursor* é indispensável, mas seria preciso purificá-la de toda conotação de polêmica ou rivalidade. O fato é que cada escritor *cria* seus precursores. Seu trabalho modifica nossa concepção do passado, assim como há de modificar o futuro. (BORGES, 2007, p. 130)

Para Borges, portanto, a possibilidade de uma tradição subjacente às novas criações literárias não traz, em si, aspectos negativos da noção de influência como no passado. Ao contrário, a criação de precursores demonstra como um autor pode vagar pelo texto alheio, indo além de fronteiras de tempo e espaço distintos. Na ideia de criação, Borges abre possibilidades para que essa noção de criação seja entendida à de eleição e de preferência e, desse modo, o autor se torna agente ativo da sua escrita. Borges diz que ele ouve a voz de Kafka nos textos anteriores aos deste escritor e isso faz da Literatura um mundo sem limites. A inversão nas noções de tempo e espaço, com o posterior participando de textos anteriores, corrobora para o questionamento da influência. O movimento é ao reverso e, assim, sua concepção modifica a forma de lidar com a influência. O antes e o depois se unem no espaço maior que é o texto literário.

Uma passagem de *Paradise Lost* sugere também a possibilidade de inversão de noções como tempo e espaço. Pensando num grande intertexto, essa passagem pode ser lida como um desdobramento da parte do jovem aprendiz de Goethe sobre Hamlet. Neste ato de leitura, o processo de caracterização de Satã, em *Paradise Lost*, Livro 1, traz a possibilidade de diálogo com a expressão shakespeariana “The time is out-of-joint”:

Farewel happy Fields  
 Where Joy for ever dwells: Hail horrors, hail [ 250 ]  
 Infernal world, and thou profoundest Hell  
 Receive thy new Possessor: One who brings  
 A mind not to be chang'd by Place or Time.  
 The mind is its own place, and in it self  
 Can make a Heav'n of Hell, a Hell of Heav'n. [ 255 ]

Adeus Campos felizes  
 Onde a alegria para sempre habita: Ave horrores, Ave  
 Mundo infernal, e você possui o mais profundo Inferno  
 Receba seu novo proprietário: O que traz  
 Uma mente não mudada pelo Tempo e nem pelo Espaço.  
 A mente é o seu próprio lugar e, ela,  
 Pode fazer do Céu o Inferno e do Inferno o Céu.

(Tradução nossa)

Essa passagem indica a elaboração de um personagem que possui o grau de inadequação apresentado por Goethe na leitura de Hamlet, como uma condição que não estava adequada para lidar com os grandes feitos e efeitos de sua composição. Essa passagem é uma expressão irônica, que também envolve as noções de tempo e espaço e que apresenta as inquietudes de uma figura em dissonância com a sua experiência e que também pode ser uma ilustração que retrata bem o espírito não conformista dos românticos.

Satã elabora essa fala no seu despertar no inferno, pós-queda, pós-ato de rebelião e revolta contra a ordem divina: Nessa passagem, ele se despede dos “Campos Elísios”, que, na referência clássica grega, sugere a versão do Céu, onde a alegria sempre habitou. O horror e o mundo infernal agora recebem seu novo proprietário, aquele que traz uma mente que não pode ser mudada pelo local e nem pelo tempo, pois ela é a expressão dela mesma, que pode fazer do céu o inferno e do inferno o céu. Pode-se dizer que essas linhas descrevem uma ruptura com a tradição clássica representada pela expressão do céu e que a mente pensante que inicia sua caminhada após essa decisão, embora distante do céu ou da luz, parte para uma jornada individual e, na sua imaginação, a figuração de um inferno pode se transformar em um céu e vice-versa. Observando as principais características do Romantismo elencadas anteriormente neste artigo e que apontam para o movimento também definido como o “de um espírito de uma época”, de caráter revolucionário, com uma rejeição dos preceitos da ordem e da racionalidade e como uma reação ao Iluminismo, pode-se dizer que o personagem de Milton incorpora todas essas características. A própria ideia de despedida da luz para habitação nas trevas traz a possibilidade do exercício da imaginação sobre a razão, sem contar a sugestão da presença do oculto e até mesmo do satânico no círculo ficcional do Romantismo.

A passagem do poema épico de Milton apresentada é bem curta em referência ao universo da sua obra e ela surge apenas como uma forma de exemplificação inicial para a defesa da noção de influência como escolha de John Milton para fazer parte do universo romântico inglês. Para essa exemplificação, faz-se relevante listar William Blake e seu poema “The Marriage of Heaven and Hell” (1790-1793). Nesse poema, Blake literalmente dá voz ao Diabo, pois uma das partes do poema é intitulada: “A voz do diabo”. Blake explica que, para Milton, o messias era, “na verdade o Diabo, o arcanjo que é chamado Satã no livro de Jó”. Na definição da messias, Blake navega pelos livros do Antigo Testamento até a sua chegada aos evangelhos, defendendo, inclusive, a postura de Cristo como sendo a de um rebelde, contra a tradição. A associação da figura de Cristo à do Diabo apresentada e Blake ainda sugere que Cristo tinha sido lido de maneira incorreta até então. A própria ideia do “casamento” ou da menção à união entre o céu e o inferno, proposta pelo título, comunga com a colocação de Cristo e Satã em uma mesma linhagem. Para complementar, Blake inclui uma nota no seu poema, concluindo que “a razão de Milton [...], em que ele escreveu sobre os Anjos e sobre Deus, na liberdade dos demônios e do inferno, é a razão do verdadeiro poeta, e está do lado do Diabo, sem saber disso” (p. 6).

O crítico Northrop Frye, que sempre considerou Blake como a figura central do Romantismo, observa que a escrita de Blake é a representação maior do movimento na tradição inglesa, pois ela se desenvolve na “reconquista de uma projeção”. Para Frye, a “literatura não reflete a vida, mas também não escapa ou se retira da vida, ela engole a vida. A imaginação não para até que ela tenha engolido tudo” (FRYE *apud* FISCHER, 1978, p. 278-279). Frye expande seu pensamento acerca dessa definição da literatura via leitura de Blake, insistindo que a arte tem um caráter de autossuficiência. Sob essa perspectiva, ele enfatiza: “poesia só pode ser feita de outros poemas, romances através de outros romances e, desse modo, a literatura se forma” (*ibidem*). Em outras palavras, as formas da literatura não podem existir fora da própria literatura. Desse modo, Frye localiza como o coração do movimento romântico uma ação de diálogo com outros textos literários e, principalmente na composição poética, a presença de Milton. Lendo Blake, Frye conclui que a lógica da literatura se autodireciona para a “tentativa de uma verdadeira revolução, dentro da expressão individual” (FRYE *apud* FISCHER, 1978, p. 280). É essa

herança que Blake recebe de Milton e propõe no casamento entre o céu e o inferno, como uma unidade de expressão da condição individual de ação e, pode-se dizer, de ato de rebeldia. Blake é outro representante que escolhe Milton como seu precursor e se insere nessa grande posição de diálogo literário.

Ainda pensando nessa eleição de Milton como precursor, Wordsworth nomeadamente escolhe Milton e clama para que ele esteja presente na Londres de 1802. O poema de Wordsworth, intitulado *London 1802*, se inicia já com uma apelação, quase que invocando a presença de Milton para poder “mudar” a Inglaterra do início do século XIX:

Milton! thou shouldst be living at this hour:  
 England hath need of thee: she is a fen  
 Of stagnant waters: altar, sword, and pen,  
 Fireside, the heroic wealth of hall and bower,  
 Have forfeited their ancient English dower  
 Of inward happiness.  
 Milton! Você devia estar vivendo nesta hora:  
 A Inglaterra precisa de você: ela é um pântano  
 De águas estagnadas: altar, espada e caneta,  
 O lar, de riqueza heroica de entrada e abrigo,  
 Abandonou a cortesia dos antigos ingleses  
 De felicidade interior.

(Tradução nossa)

Nessa primeira parte do poema, trazer Milton para a realidade inglesa da época funcionaria como a possibilidade de evocar o representante de uma força virtuosa para impor possíveis mudanças à Inglaterra que estava estagnada, sem avanço ou progresso, nas áreas da religião (altar), no regime de poder (sword) e no campo da produção literária (pen). Em outra passagem do poema, o clamor continua: “Oh! raise us up, return to us again; / And give us manners, virtue, freedom, power” (Oh, nos eleve, retorne para nós novamente; / E nos dê maneiras, virtude, liberdade e poder – tradução nossa). Nessa parte, existe o medo da decadência e sofrimento do contexto de composição do momento, com a Revolução Industrial e o novo panorama político, religioso e social que se formava. É nesse contexto que a escrita revolucionária de Milton podia elevar novamente a literatura como uma forma de produção que trouxesse resultados de liberdade, de virtude e de poder. A proposta de Wordsworth é legítima, pois

o legado de Milton sugere um posicionamento mais crítico que, certamente, contribuiu para o Romantismo inglês. A apresentação de elementos do contexto de produção de Milton na criação do poema *London 1802* demonstra a posição ativa de Wordsworth e seu ato de escolha, promovendo a vivência de Milton no espaço-tempo romântico.

O trabalho de Samuel Coleridge também alude à relação com Milton em bases diferentes da relação com Shakespeare. Nos textos críticos de Coleridge, ele se refere à influência de Shakespeare de maneira mais marcante, mas situa Milton como o opositor divino de Shakespeare. Um dos fundamentos que Coleridge usa na distinção entre os dois representantes da Renascença inglesa está na forma em que ambos retratam a imaginação. Em linhas bem gerais, Shakespeare está ligado a uma natureza imagética para além de si mesmo e Milton recria a natureza imagética, como um espelho, uma imagem da sua própria existência. Como apontado em um estudo feito por Elizabeth McLaughlin, intitulado “Coleridge and Milton” (1964), “Shakespeare se projeta em todas as formas de caráter e paixão humana” (p. 555), ao passo que “Milton atrai todas as formas e coisas para si mesmo, para uma unidade com seu próprio grande ideal. – Shakespeare se torna todas as coisas, mas ainda se mantendo – enquanto todas as formas e coisas se tornam Milton” (p. 555-556). Seguindo essa ideia, Coleridge aborda, de forma indireta, a função da influência de cada poeta e a distingue como um processo de receptividade passiva, assim como um desejo ativo. Pode se dizer que a receptividade dos românticos ingleses da obra de Shakespeare ocorre nesse sentido passivo, mas, já a relação a Milton, provém de um desejo ativo. Mais uma vez, a noção de desejo, principalmente nas bases de algo ativo, remete à possibilidade da escolha e afasta a carga da subordinação e/ou dependência. Em seus escritos críticos, novamente esse formato de relação se confirma, pois Coleridge reforça que “um poema deve em um sentido ser um sonho, mas ele deve ser um sonho acordado, e que, em Milton, você tem uma fé religiosa combinada com a moral da natureza, é um expiração; você segue com isso” (COLERIDGE *apud* MCLAUGHLIN, 1964, p. 556). Assim, no devaneio do sonho em seu poema “Kubla Khan”, Coleridge “se alimentou do orvalho de mel / e bebeu o leite do Paraíso”, escolhendo seguir com Milton, de maneira acordada e ativa.

Por questões de espaço, a influência de Milton como eleição de precursor ativa realizada pelos escritores românticos ingleses se

limitou aos representantes da dita primeira fase do Romantismo: William Blake, William Wordsworth e Samuel Coleridge. Porém, essa lista poderia se estender e se incrementar mais, principalmente com as obras de Mary e Percy Shelley, Lord Byron, John Keats e Walter Scott. A influência de Shakespeare e Milton é legítima nos românticos ingleses, mas com significações e atitudes diferenciadas. Seguindo o conselho de Jonathan Bate, já referido neste artigo, existe uma necessidade “de ver Shakespeare e Milton como exemplares complementares” (p. 83). Dessa perspectiva, Shakespeare vem primeiro, não só obedecendo a ordem da influência, mas também a possibilidade da fonte primeira, mas que se complementa em Milton, como um ato de escolha significante no universo composicional dos românticos.

## Referências

- ABRAMS, Meyer Howard. *Natural supernaturalism: tradition and revolution in romantic literature*. New York: W. W Norton & Company, 1973.
- ARAC, Jonathan. The impact of Shakespeare, in Brown, Marshall (Eds.), *The Cambridge History of Literary Criticism – Volume 5 on Romanticism*, Cambridge: Cambridge University Press, 2000.
- BATE, Jonathan. *Shakespeare and the English Romantic Imagination*. Oxford: Oxford University Press, 1986.
- BLAKE, William. *The marriage of Heaven and Hell*. E-Book. Disponível em: <http://people.virginia.edu/~jdk3t/MarrOfHeaven&HellBlake1790.pdf>. Acesso: em 18 out. 2020.
- BLOOM, Harold. *A angústia da influência: Uma Teoria da Poesia*. Tradução por Marcos Santarrita. Rio de Janeiro: Imago, 2002.
- BORGES, Jorge Luis. Kafka e seus precursores. In: BORGES, Jorge Luis. *Outras inquisições*. São Paulo; Companhia das Letras, 2007.
- COLERIDGE, Samuel T. *The complete poems*. London: Penguin Classics, 1997.
- IMPACTO in *Dicionário Priberam da Língua Portuguesa* [em linha], 2008-2020, Disponível em <https://dicionario.priberam.org/impacto>. Acesso em: 12 out. 2020.
- FISCHER, Michael. The Legacy of English Romanticism: Northrop Frye and William Blake. *An Illustrated Quarterly*, Volume 11, Issue 4, Spring 1978, p. 276-283.

- GOETHE, J. W. *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*. São Paulo. Ed. 34, 2006.
- MCLAUGHLIN, Elizabeth T. Coleridge and Milton. *Studies in Philology*, vol. 61, no. 3, 1964, pp. 545–572. Disponível em: *JSTOR*, [www.jstor.org/stable/4173463](http://www.jstor.org/stable/4173463). Acesso: em 13 nov. 2020.
- ROSENFELD, Anatol; GUINSBURG, Jaime. Romantismo e classicismo. In: GUINSBURG, Jaime (org.). *O Romantismo*. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, [1993, (2002)].
- STOLL, Elmer Edgar. Milton a Romantic. *The Review of English Studies*, vol. 8, no. 32, 1932, pp. 425–436. Disponível em: *JSTOR*, [www.jstor.org/stable/508171](http://www.jstor.org/stable/508171). Data de acesso: 12 out. 2020.
- WORDSWORTH, William. *The Complete Works of William Wordsworth: The Prelude, Lyrical Ballads, Poems Written In Youth, The Excursion and More (English Edition)*. E-Book Kindle. ASIN: B00IJZIXL6. Disponível em: <https://www.amazon.com.br/Complete-Works-William-Wordsworth-Excursion-ebook>. Acesso em: 12 nov. 2020.

## Sobre o capital literário de Émile Zola no Caso Dreyfus

Eduarda Araújo da Silva Martins (UFRJ)<sup>1</sup>

Émile Zola é conhecido por sua importante contribuição literária na história da literatura francesa moderna, tendo escrito entre os anos de 1870 e 1893 a série de vinte romances intitulada *Les Rougon-Macquart*, à qual se seguiram duas outras: *Les Trois villes*, entre 1894 e 1898, e *Les quatre Évangiles*, entre 1899 e 1902, interrompida com a morte do escritor. Ele também se firmou como o mais importante escritor naturalista francês publicando artigos teóricos em periódicos como *Le Bien Public* e *Le Voltaire*, reunidos mais tarde na obra considerada posteriormente como o “manifesto do naturalismo”: *Le Roman expérimental* (1880). Sua trajetória enquanto escritor foi marcada, desde o início, por escândalos, como os que aconteceram em decorrência da publicação dos romances *Thérèse Raquin* (1867), *L'Assommoir* (1876-1877), *Nana* (1880), *La Terre* (1887) e do artigo “J'accuse!” (1898).

Zola ganhou reconhecimento ao longo de sua carreira como romancista e também por sua atuação na imprensa desde 1863. Em 1885, quando publicou *Germinal*, obra que aborda o tema da greve de mineiros no Norte da França, ganhou forte adesão da crítica. O capital simbólico adquirido paulatinamente por Zola através da literatura, sobretudo após *Germinal*, permitiu que ele interferisse no campo político para defender o capitão do exército francês, Alfred Dreyfus, das acusações de traição à pátria, iniciando em 1897 uma campanha na imprensa em favor do então condenado.

Apesar das polêmicas em torno de seus romances e escritos de cunho teórico e político, seu rigor estético e sua profícua produção literária o consagraram ao longo de sua carreira. Zola não se tornou conhecido apenas em território nacional, mas foi acolhido internacionalmente, inclusive no Brasil. Se, no início de sua carreira, o escritor buscava publicar artigos e textos literários na imprensa internacional em busca de reconhecimento e de capital econômico como, por exemplo, no periódico russo *Le Messager de l'Europe*, com o passar

1. Doutoranda e Mestre em Letras Neolatinas (UFRJ). Articuladora Acadêmica e Mediadora Presencial de Letras (UFF/CEDERJ). Professora substituta de Letras do IFF (Campos-Centro). E-mail: eduarda.araujosm@gmail.com

dos anos, esse cenário muda. O sucesso e os escândalos produzidos por sua literatura na França levam o escritor a alcançar novas posições no campo literário nacional, o que permitiu, paulatinamente, sua projeção internacional.

Devemos considerar alguns fatos que favoreceram sua internacionalização na República Mundial das Letras (CASANOVA, 2002). Dentre eles, podemos citar o crescimento de seu reconhecimento no campo literário francês, ao longo dos anos, e as transformações tecnológicas que auxiliaram a circulação das ideias e dos textos no século XIX como, por exemplo, o aumento da produção dos impressos e a melhoria dos meios de transporte que favoreceram sua circulação em território europeu e estrangeiro. Desse modo, Zola ganha espaço nos periódicos estrangeiros e passa a ser o centro de notícias e de debates também no cenário intercontinental.

No século XIX, sobretudo nas décadas de 1880 e 1890, não é raro encontrar o nome do escritor nas páginas dos periódicos estrangeiros, inclusive os brasileiros (CATHARINA, 2016; 2015; CAMPOS 2005; SIMÕES JR, 2005). Sua trajetória foi acompanhada pelo público através da imprensa que publicava informações diversas sobre ele. Esse fato demonstra que, naquele período, diferentes países compartilhavam, em boa medida, os mesmos bens e gostos culturais (ABREU, 2011). O interesse do público por Zola ultrapassava até mesmo os assuntos literários. Seus leitores queriam saber também sobre sua vida privada. Isso revela que o escritor se transformou em uma celebridade de seu tempo (CATHARINA, 2019). Os periódicos publicavam regularmente algo sobre o escritor que variava desde notícias sobre o que ele estaria escrevendo<sup>2</sup>, sobre sua dieta<sup>3</sup>, sobre sua candidatura à Academia Francesa,<sup>4</sup> sobre seu atropelamento,<sup>5</sup> sobre suas viagens<sup>6</sup>, passando por críticas de seus romances e peças teatrais, pu-

2. *O Paiz*, São Luis, 06/06/1888, p. 2. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=704369&PagFis=11622>>. Acesso em 11 set. 2019.
3. *Pacotilha*, São Luis, 30/12/1890, p.2. Disponível em: <[http://memoria.bn.br/DocReader/168319\\_01/11044](http://memoria.bn.br/DocReader/168319_01/11044)>. Acesso em 11 set. 2019.
4. *Libertador*, Fortaleza, 04/12/1889, p. 3. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/DocReader/229865/4129>>. Acesso em 11 set. 2019.
5. *A União*, João Pessoa, 29/04/1897, p. 2. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/DocReader/171239/2046>>. Acesso em 11 set. 2019.
6. *Cearense*, Fortaleza, 8/12/1887, p. 2. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/DocReader/709506/19764>>. Acesso em 11 set. 2019.

blicação de trechos ou romances inteiros, até anúncios de vendas de “artefatos literários” que faziam referência ao seu nome ou ao de algum de seus emblemáticos personagens como, por exemplo, um cachimbo Gervaise ou Mes-Bottes, uma piteira Naná, um chapéu à moda de Zola ou braceletes literários que levavam seu nome (CA-THARINA, 2019; 2015).

No final do século XIX, já com reconhecimento nacional e internacional como escritor naturalista, Zola busca interferir no *Caso Dreyfus*, tendo mais uma vez seu nome destacado na imprensa do mundo inteiro. Sua ação no campo político o colocaria na posição e função do que Pierre Bourdieu reconhece como sendo aquela do *intelectual*, isto é, alguém que interfere no campo político a partir da autonomia e do reconhecimento conquistados no seu próprio campo de atuação, no caso, o campo literário, transferindo capital simbólico de um campo ao outro: “é a autonomia do campo intelectual que torna possível o ato inaugural de um escritor que, em nome das normas próprias do campo literário, intervém no campo político, constituindo-se, assim, como intelectual” (BOURDIEU, 1996, p. 150-151).

O *Caso Dreyfus* teve início na França em 1894 quando a Seção de Estatística, isto é, o serviço de contraespionagem do exército francês, interceptou na embaixada alemã, em Paris, um manuscrito que mais tarde ficou conhecido como o *bordereau*, que dava informações sobre documentos confidenciais do exército francês. As suspeitas de traição recaíram sobre Alfred Dreyfus, capitão, alsaciano, de origem judaica e oficial estagiário do Estado-Maior (DINES, Cronologia in DREYFUS, 1995, p. 30). Dreyfus foi rapidamente considerado culpado por unanimidade pelos sete juízes do Conselho de Guerra e condenado à degradação militar, à deportação e à prisão perpétua na Ilha do Diabo, na Guiana Francesa.

Émile Zola, que já havia publicado em maio de 1896 o artigo “Pour les Juifs” no *Figaro* (BECKER, Préface in ZOLA, 1969, p. 29), criticando o antisemitismo e as campanhas contra a República e os judeus, lança no mesmo jornal, no final de 1897, uma sequência de três artigos em favor de Dreyfus intitulados “M. Scheurer-Kestner”, no dia 25 de novembro de 1897, “Le syndicat”, no dia 1º de dezembro de 1897, e “Procès-Verbal”, no dia 5 de dezembro de 1897. Em seguida, publica em brochura pela editora Fasquelle “Lettre à la Jeunesse”, no dia 14 de dezembro de 1897 e, no ano seguinte, “Lettre à la France”, em 6 de janeiro de 1898 (MITTERAND, 1995, p. 112).

Em 13 de janeiro de 1898, Zola lança no jornal *L'Aurore* uma carta aberta ao presidente da república, Félix Faure, com o título sensacionalista atribuído pelo editor do jornal, Georges Clemenceau, “J'accuse!”. Na carta, o escritor tece graves acusações contra o Conselho de Guerra, contra os generais do Estado-Maior e os especialistas que analisaram a caligrafia do *bordereau* e a atribuíram a Dreyfus. Cerca de 300 mil exemplares do jornal foram vendidos em poucas horas. A publicação de “J'accuse!” foi, na longa história do *Caso Dreyfus*, um passo primordial para a revisão do processo e para o início da mudança da opinião pública francesa que, até então, em sua grande maioria, não duvidava do julgamento do exército francês (BECKER, Préface in ZOLA, 1969, p. 46).

A publicação de “J'accuse!” na imprensa francesa – veículo em que Zola trava preferencialmente suas lutas no campo literário, inclusive através do uso do folhetim – foi, na realidade, uma manobra para que o *Caso Dreyfus* fosse reaberto. Zola interferia, desse modo, no campo político em busca dos valores de “liberdade”, de “verdade” e da “justiça”, também presentes em seus romances, afirmando-se “contra as leis específicas da política [...] e da razão de Estado” (BOURDIEU, 1996, p. 151). A carta resultaria na abertura de um processo de difamação contra Zola (*Processo Zola*), uma vez que ele acusava os principais envolvidos na condenação do capitão Dreyfus e, conseqüentemente, o caso deveria ser reaberto para confirmar ou refutar as acusações de Zola em “J'accuse!”. É assim que, a partir das publicações de artigos e cartas abertas, mas efetivamente através de “J'accuse!” e do *Processo Zola*, que o escritor inicia a intervenção no campo político, a fim de consumir a mudança da opinião pública.

A imprensa francesa do século XIX é marcada por fortes posicionamentos ideológicos e políticos, com jornais republicanos, legitimistas, bonapartistas, católicos, liberais e, ainda, aqueles que se auto-denominavam apolíticos (CHARLE, 2004). Esses jornais fomentavam o debate político, justamente por se fundarem a partir de determinada orientação ideológica. Assim, os debates em torno do *Caso Dreyfus* se desenvolveram no seio de uma matriz midiática habituada a esse tipo de conflito. Christophe Charle afirmará que o *Caso Dreyfus* foi “montado pela imprensa” (CHARLE, 2004, p. 202). Inicialmente, pela imprensa antissemítica, de modo que o posicionamento político do jornal contribuiu para sua tomada de posição diante do *Caso Dreyfus*; e, posteriormente, pelas estratégias desenvolvidas por Zola com

a publicação de seus artigos e pelo apoio de agentes detentores de capital simbólico nos campos político ou literário, por meio do manifesto dos intelectuais<sup>7</sup> (CHARLE, 2004, p. 202-220).

O *Caso* não se deteve nas fronteiras nacionais, mas teve grande repercussão na imprensa mundial. No Brasil, o assunto foi amplamente acompanhado (CAMPOS, 2005; ALMEIDA, 2008). Veremos, a seguir, alguns textos jornalísticos da imprensa brasileira – que também apresentava posição ideológica e política diversa – que relacionam o escritor Émile Zola ao *Caso Dreyfus*, verificando em que medida esses textos reconhecem e valoram a produção literária do escritor, ou seja, apontaremos como textos jornalísticos salientam a trajetória literária de Zola para legitimar sua intervenção no *Caso Dreyfus*.

### **Zola e o *Caso Dreyfus* no Brasil**

A importância de Zola para a internacionalização do *Caso Dreyfus* é evidenciada no artigo escrito por advogados portugueses e publicado no *Diário do Maranhão* do dia 9 de outubro de 1899, sob o título “À França e a Emilio Zola”:

Dadas as condições sociais contemporâneas do mundo ocidental, sociologicamente, era a França destinada impreterivelmente a oferecer o terreno à eclosão do grande acontecimento, bem como no gênio de Zola estava fixada positivamente a sua provocação imediata e a sua propagação internacional. Diante deste não pode ninguém ficar indiferente entre os que batalham na luta pelo direito.

Saudemos, pois, vivamente a França e Zola e congratulemo-nos com todos os membros da grande família jurídica, que não tem

7. O “manifesto dos intelectuais” foi publicado no jornal *L’Aurore*, no dia 14 de janeiro de 1899, dia seguinte à publicação de “J’accuse”. Na verdade, não se tratava de um manifesto, mas de um abaixo-assinado com assinaturas de políticos, escritores, médicos, arquitetos, advogados etc. que pediam a revisão do processo que condenara Dreyfus. No topo da lista está o nome do escritor Émile Zola ao lado de Marcel Proust, Anatole France, Lucien Herr, entre outras personalidades. Muitos dos revisionistas tinham seus títulos e profissões especificados na frente de seus nomes, demonstração do reconhecimento desses intelectuais em suas áreas. O abaixo-assinado se tornou conhecido como “manifesto dos intelectuais” depois que o redator do jornal, Georges Clemenceau, se referiu assim à petição, causando grande repercussão na imprensa.

nacionalidade, porque a pátria da justiça é a humanidade. (*Diário da Maranhão*, São Luís, 09/10/1899, p. 2)

Além de evidenciar as qualidades intelectuais e o reconhecimento internacional de Zola (o “gênio”), o texto aponta o caráter internacional da justiça, destacando que a “família jurídica”, ou seja, aqueles que lutam pela justiça não têm apenas uma pátria. Dito de outra maneira, a luta pela justiça é algo que ultrapassa as fronteiras nacionais. Discurso parecido foi encontrado no texto do maranhense Arthur Azevedo publicado inicialmente em sua coluna “Palestra” no dia 15 de fevereiro de 1898 no *Paiz*, periódico republicano e abolicionista do Rio de Janeiro, e reproduzida no *Pacotilha* do Maranhão no dia 5 de março, no qual é dado destaque para a atuação de Zola: “Parece que a França repele Zola, como repeliu a Academia Francesa. Pois que o repila, porque o autor dos *Rougon-Macquart* pertence não a um país, mas ao mundo inteiro, e onde quer que esteja, está na sua Pátria” (*O Paiz*, Rio de Janeiro, 15/02/1898, p. 1/ *Pacotilha*, São Luís, 05/03/1898, p. 3).

Embora o *Pacotilha* se declarasse um jornal noticioso sem filiação partidária, ele se apresenta como um periódico abolicionista e republicano, de tendência análoga àquela do *Paiz*. Isso explica a frequência na publicação de textos de jornalistas do periódico carioca. No dia 15 de março de 1898, a primeira parte de um longo artigo intitulado “A questão Dreyfus”, escrito por Eduardo Salamonde, futuro redator-chefe do *Paiz*, é publicada no *Pacotilha*. Neste texto, é possível encontrar mais uma vez a comparação de Zola a um advogado da justiça:

Agora que um grande escritor, cuja existência tem sido um combate de todas as horas pela verdade na arte, pela emancipação das fórmulas, pela liberdade da crítica, se arvora por força do seu temperamento de militante num ardoroso paladino do direito, advogando, contra a onda dos preconceitos religiosos, políticos e sociais, a causa de um infeliz condenado sem provas e sem defesa. (*Pacotilha*, São Luís, 15/03/1898, p. 2)

Nesse trecho, Salamonde destaca que a busca pela verdade, defendida por Zola no contexto do campo literário, se revela, igualmente, no campo político, ou seja, as lutas travadas ao longo de sua trajetória no campo literário são agora transpostas para o campo político em busca da justiça.

Percebe-se que no *Pacotilha* os textos sobre o *Caso Dreyfus* adotam um posicionamento, sobretudo, favorável à revisão do processo e aos seus apoiadores, como pode ser visto na coluna “Crônica do estrangeiro” publicada em 7 de janeiro de 1899. Esse texto traz uma referência aos *intelectuais*, grupo de personalidades que assinou o abaixo-assinado do jornal *L’Aurore* pedindo a revisão do processo Dreyfus logo depois da publicação de “J’accuse!”:

Os intelectuais, pequeno grupo no começo, não tardaram a tornar-se em breve uma legião poderosa e invencível e sob a ação infalivelmente triunfadora do talento, posto ao serviço do coração, o estado-maior do exército francês e o próprio Parlamento foram obrigados a render-se.

Quanta glória para Emilio Zola e para seus companheiros da primeira hora! (*Pacotilha*, São Luís, 06/01/1899, p. 3)

Segundo Marie Aynié, Zola é compreendido pelo público como um intelectual, ou seja, aquele “que vive de sua pena, de seus talentos, que se implica no debate público em nome de competências que legitimam suas convicções e cuja notoriedade lhe permite levá-las diante de um vasto público” (AYNIÉ in GUERMÈS, 2018, p. 211).<sup>8</sup> É, desse modo, que a autoridade literária de Zola permite sua atuação no *Caso Dreyfus*.

Sua produção romanesca é, frequentemente, ressaltada em textos jornalísticos que analisam sua atuação no *Caso Dreyfus*. O artigo intitulado “Emilio Zola”, escrito por Paulo Arruda e publicado também no *Pacotilha* do dia 7 de abril de 1898, traz uma notícia sobre o processo do “poderoso criador dessa estupenda coleção Rougon-Macquart” e menciona os romances *L’Assommoir*, *Germinal*, *L’Œuvre* e *La Faute de l’Abbé Mouret*, demonstrando seu conhecimento da obra, sem deixar de destacar a trajetória literária do escritor:

[...] Quando muitos anos mais tarde, vestindo sempre a sua indestrutível armadura da coragem e empunhando o seu ciclópico alvião do trabalho na faina infatigável de construção e reconstrução, ele começava a triunfar, ao redor de si, nas animadas e profícuas tertúlias das quase legendárias “Soirées de Médan”.

[...]

8. Todas as citações em francês deste texto foram traduzidas por nós.

Hodiernamente mesmo, teve necessidade de arranjar na sua linguagem incisiva, esmagadora e sistematicamente material, mas vivosa e forte, essa terrível expressão “d’avalier son crapaud tous les matins”, para destacar bem numa violência de tons crus, todas as amarguras, todas as decepções, todos os golpes que diariamente lhe é preciso suportar ainda com a mesma fleuma, ou antes com a máxima heroicidade.

E agora, é essa complicada e vergonhosa questão Dreyfus transformada em questão Zola [...] (*Pacotilha*, São Luis, 07/04/1898, p. 2)

Embora Paulo de Arruda declare ao longo do artigo não ser um grande fã de Zola, o crítico não deixa de destacar sua profícua produção romanesca, ressaltando marcas da sua estética que se prolongarão no *Caso Dreyfus*. Assim, “a linguagem incisiva” do escritor, conhecida pelos leitores de sua obra, servirá para ele se expressar no caso, através dos valores da verdade e da justiça, presentes em seus romances. Segundo o articulista, ao defender o capitão Dreyfus, Zola estaria também evitando que a França fosse manchada, pois o escritor trabalharia em “defesa da justiça, da dignidade e da honra da França”.

Nem toda imprensa, no entanto, se mostra favorável à atuação de Zola. O jornal católico da Bahia, *Cidade do Salvador*, empreendeu entre 1898 e 1899 uma forte campanha contra o escritor. Diferentes textos foram publicados para desprestigiar-lo, inclusive, um estudo crítico negativo sobre o romance *Rome* escrito por René Doumic, cuja última parte aparece no dia 23 de março de 1898:

[...] Em um livro tal como Roma não há arte.

Eis porque a leitura dele é tão dificultosa: os materiais parecem apenas desbastados, as figuras não são no seu plano, os seres não se animam, jazem aguardando o sopro que os devera levantar.

Falta arte e por isso falta também a vida.

Do estilo nada direi; porquanto apesar do que se poderia esperar, é de uma rara indigência.

[...]

[O valor dos romances de Zola] é um valor exclusivamente comercial.

[...] A introdução do naturalismo no romance foi a ruína da arte afugentada pela fabricação industrial. (*Cidade do Salvador*, Salvador, 23/03/1891, p. 1)

Além de desqualificar a produção literária de Zola através da análise de características estéticas da obra dentro do naturalismo, que apontam para o ritmo do romance, provavelmente devido às suas longas descrições, e para a vida dos personagens, o texto coloca a obra de Zola na posição de uma literatura industrial.<sup>9</sup> Argumento parecido apareceu no dia 14 de março no texto assinado por Minio:

Toda sua vida se tem até hoje empregado na exploração das mais ignóbeis paixões em seu proveito particular.

Seus livros bem se podem comparar a rios de lama que emporcalham as almas incautas que tiveram a desgraça de por os olhos neles.

A sua atitude em relação a essa causa tristíssima [o *Caso Dreyfus*] que tanto tem abalado a opinião universal é diversamente explicada, e se valem os precedentes alguma coisa, não se explica que nem mesmo o desejo da singularidade e da glória o tenha arrojado a tanto! (*Cidade do Salvador*, Salvador, 14/03/1891, p. 1)

Mais uma vez, o jornal publica uma opinião negativa em relação à estética literária de Zola. Neste caso, no entanto, o articulista ainda acusa o escritor de buscar fama através do *Caso Dreyfus*. O posicionamento negativo de parte da imprensa diante da atuação de Zola no *Caso* é atacado por Arthur Azevedo naquele artigo do dia 5 de março de 1898 do *Pacotilha*:

Fazem morrer de riso esses idiotas que a todo transe desejam fazer crer que Zola seja um perdido, ou uma pobre criatura sequiosa de renome. Não se lembram que ele é um milionário, e que o seu nome fulgura em todos os pontos do globo entre auréolas de glória! Não se lembram que, chegado à idade madura, ele não poderia aspirar outra fama que não fosse a fama literária, e essa ele a tem tão grande, tão absoluta, que só pode ser comparada, neste século, a Victor Hugo! (*O Paiz*, Rio de Janeiro, 15/02/1898, p. 1; *Pacotilha*, São Luís, 05/03/1898, p. 3)

9. Em 1839, o crítico literário Charles-Augustin Sainte-Beuve publicou na *Revue des Deux Mondes* um artigo intitulado “De La littérature industrielle” no qual condena a literatura comercial produzida por escritores de seu tempo que tinham como objetivo alcançar capital econômico, sem se preocupar com o valor estético de suas obras.

O trecho indica que parte da imprensa entenderia Zola como um aproveitador, ou seja, como alguém que buscaria notoriedade através do *Caso*. No entanto, Arthur Azevedo assinala a posição de Zola no campo literário, destacando seus capitais econômico e simbólico acumulados ao longo de sua trajetória. O articulista revela que Zola, sendo reconhecido internacionalmente através de sua literatura, não precisaria se promover através do *Caso Dreyfus*.

Zola foi, de fato, amplamente conhecido no Brasil. Nas regiões Norte e Nordeste do Brasil, por exemplo, foram encontrados à venda, em anúncios publicados nos jornais, todos os volumes da série dos *Rougon-Macquart*, em francês e em português, e publicações de contos e romances seriados em jornais, indícios de que a obra de Zola circulava em larga escala no Brasil desde a década de 1870 e de que o escritor era reconhecido por sua produção literária (CATHARINA & MARTINS, 2019).

### Considerações finais

Diante desses dados, percebemos que o capital literário de Zola serviu para legitimar sua atuação no *Caso Dreyfus*. Desde o início de sua carreira, enquanto escritor e agente do campo literário, Zola assumiria uma posição de embate, com o objetivo de transformar o campo de forças. Suas lutas se deram através da publicação de artigos na imprensa, em defesa de sua estética. O *Roman expérimental*, coletânea que apresenta os pressupostos do naturalismo, foi fruto de alguns desses artigos. Nesse livro, Zola ataca fortemente o romance idealista e defende a apreensão da realidade de maneira mais objetiva e científica para causar um efeito de real (BECKER. Réel. In: BECKER; DUFIEF, 2017, p. 801). Zola desenvolve uma concepção de literatura que estuda a natureza humana e a sociedade revelando as verdades humanas. Nota-se que a verdade é um valor intrínseco à sua obra. É também através da verdade que se encontra a justiça, pois Zola defenderá que a apreensão fiel da realidade servirá de alerta para que os poderes públicos atentem para as diversas questões sociais. Segundo Colette Becker, “a verdade é para Zola o único valor, e o mais constante [...] A Verdade é a única moral” (BECKER, 1993, p. 440). Essa verdade que aparece nos pressupostos de sua estética se estende até o *Caso Dreyfus*. Ainda segundo Becker, “é o

amor pela verdade que explica o engajamento de Zola no *Caso Dreyfus* (BECKER, 1993, p. 441).

Essa busca se revela através dos artigos publicados na imprensa que foram mais tarde reunidos em volume sob um título que não poderia representar melhor os valores defendidos por Zola: *La vérité en marche*. Entende-se, portanto, que a trajetória literária de Zola e os valores propostos por ele em sua literatura resultaram em sua intervenção no *Caso Dreyfus*. Parece-nos que o reconhecimento internacional de sua literatura serviu para o apoio, sobretudo positivo, do Caso pela imprensa brasileira. Sua concepção estética, que preza pela verdade na literatura, é entendida como uma extensão para sua atuação no *Caso Dreyfus*, já que Zola, ao defender o capitão, buscaria a verdade e a justiça. Sobre seu papel de intelectual no campo literário, percebe-se que Zola foi agente fundamental para o processo de autonomização do campo literário francês no século XIX. Sua atuação no *Caso Dreyfus* só foi possível graças ao fato de esse campo literário estar suficientemente emancipado das coerções externas (políticas, religiosas, etc.) permitindo, assim, que Zola interferisse como intelectual no campo político, uma vez que já estava investido de forte capital simbólico adquirido no campo literário. Ou seja, Zola teria interferido no campo político como intelectual, sobretudo, a partir da publicação de “J'accuse!” por duas razões: a primeira, pelo fato de o campo literário francês ter, naquele momento, atingido um alto grau de autonomia; a segunda, pelo fato de o escritor estar investido de capital simbólico suficiente para exercer tal intervenção, ou seja, por ser fortemente reconhecido por sua produção cultural e seus engajamentos literários e políticos.

## Referências

- ABREU, M. A circulação transatlântica dos impressos: a globalização da cultura no século XIX. *Livro*. Revista do NELE, São Paulo, nº 1, p. 115-116, maio de 2011, p. 115-127.
- ABREU, M. Uma comunidade letrada transnacional. In: ABREU, Márcia & DEAECTO, Marisa Midori (org.). *A circulação transatlântica dos impressos. Conexões*. Campinas/SP: UNICAMP/IEL/Setor de Publicações, 2014, p. 93-103.
- ALMEIDA, M. S. de. ‘J'accuse’ na imprensa brasileira: algumas

- repercussões e interpretações do caso Dreyfus. *Escritos*. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, v. 2, p. 75-109, 2008.
- AYNIÉ, M. Un monument épistolaire : lettres de soutien à Zola pendant l'affaire Dreyfus. In: GUERMÈS, Sophie (org.). *Éditer et relire la correspondance de Zola*. Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2018, p. 205-219.
- BAGULEY, D. *Le Naturalisme et ses genres*. Paris: Nathan, 1995.
- BARBOSA, R.; ZOLA, É. Ricardo Lisias (org. e trad.). *Eu acuso! O Processo do capitão Dreyfus*. São Paulo: Hedra, 2008.
- BECKER, C. Les «campagnes» de Zola et ses lettres ouvertes. *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, n. 48, p. 75-90, 1996.
- BECKER, C.; GOURDIN-SERVENIÈRE, G.; LAVIELLE, V. *Dictionnaire d'Émile Zola; sa vie, son œuvre, son époque suivi du Dictionnaire des «Rougon-Macquart»*. Paris: Robert Laffont, 1993.
- BECKER, C. ; DUFIEF, P-J. (dir.). *Dictionnaire des naturalismes*. Paris: Honoré Champion, 2017, T. II.
- BODIN, L. *Les intellectuels*. Paris: Presses Universitaires de France, 1962.
- BOURDIEU, P. *As regras da arte*. Tradução de Maria Lucia Machado. São Paulo: Cia das Letras, 1996.
- CAMPOS, R. S. La réception de l'affaire Dreyfus au Brésil. *Excavatio*. Universidade de Alberta, v. 20, n. 1-2, p. 274-285, 2005.
- CASANOVA, P. *A República Mundial das Letras*. Tradução de Marina Appenzeller. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.
- CATHARINA, P. P. G. F. Da literatura ao cinema: a estética naturalista francesa na cultura brasileira oitocentista. *Revista Gragoatá*, Niterói: UFF, vol. 20, p. 409-429, 2015.
- CATHARINA, P. P. G. F. Circulation and Permanence of French Naturalist Literature in Brazil. *Excavatio*. Universidade de Alberta, v. 27, p. 1-21, 2016.
- CATHARINA, P. P. G. F. Émile Zola, literatura, celebridade e objetos derivados no Brasil oitocentista. *REVELL: Revista de Estudos Literários da UEMS*, Campo Grande: UEMS, v. 1, p. 160-183, 2019.
- CATHARINA, P. P. G. F.; MARTINS, E. A. DA S. 'Vengeur du juste, et Sauveur de la France', Émile Zola et l'affaire Dreyfus dans la presse au Nord du Brésil. *Les Cahiers Naturalistes*, v. 93, p. 123-134, 2019.
- CHARLES, C. *Le Siècle de la presse (1830-1939)*. Paris: Seuil, 2004.

- DEZALAY, A. (org.). *Zola sans frontières*. Strasbourg: P. U. de Strasbourg, 1996.
- DREYFUS, A. *Diários completos do capitão Dreyfus*. Org. e apres. Alberto Dines. Rio de Janeiro: Imago, 1995.
- KALIFA, D. et alii. *La civilisation du journal*. Paris: Nouveau Monde, 2011.
- MITTERAND, H. *Zola: la verité en marche*. Paris: Gallimard, 1995.
- MITTERAND, H. *Zola: l'honneur*. Vol 3. Paris: Fayard, 2002.
- PAGÈS, A. *La Bataille littéraire. Essai sur la réception du naturalisme à l'époque de Germinal*. Paris: Librairie Séguier, 1989.
- PAGÈS, A. *Émile Zola: de j'accuse au Panthéon*. La Geneytouse: Lucien Souny, 2008.
- PAGÈS, A. *Zola et le groupe de Médan; histoire d'un cercle littéraire*. Paris: Perrin, 2014.
- PAGÈS, A. *Le Paris d'Émile Zola*. Paris: Alexandrine, 2016.
- SIMÕES JR, A. S. La répercussion de la mort de Zola dans les périodiques brésiliens. *Excavatio*. Edmonton, v. 20, n. 1-2, p. 286-298, 2005.
- SIMÕES JR, A. S. et alia. *Intelectuais e imprensa: aspectos de uma complexa relação*. São Paulo: Nankin, 2009.
- SIMÕES JR, A. S. *Estudos de literatura e imprensa*. São Paulo: Editora Unesp Digital, 2015.
- THÉRENTY, M-È. *La littérature au quotidien : poétiques journalistiques au XIXè siècle*. Paris. Seuil, 2007.
- WERNECK, N. S. *História da imprensa no Brasil*. 4ª ed. Rio de Janeiro: Mauad, 1999.
- WINOCK, M. *Le siècle des intellectuels*. Paris: Seuil, 1997.
- WINOCK, M. (org.). *L'affaire Dreyfus*. Paris: Seuil, 1998.
- ZOLA, É. *L'affaire Dreyfus: la verité en marche*. Chronologie et préface par Colette Becker. Paris: Garnier-Flammarion, 1969.
- ZOLA, É. *Œuvres complètes*. Éd. H. Mitterand, Paris: Cercle du Livre, 1966-1970.
- ZOLA, É. *Le roman expérimental*. 5e édition. Paris: Charpentier, 1881.

## O Horóloço iluminista: práticas letradas e *habitus* na Portugal setecentista

Lucas Bento Pugliesi (UFRJ)<sup>1</sup>

### Introdução

Meu interesse hoje é o de tentar tratar, brevemente, sobre o lugar da poesia, ao longo da segunda metade do século XVIII, em Portugal, no que toca à formulação de uma moral individual e sua relação com a teoria política absolutista. Minha abordagem passa menos pela discussão propriamente *literária* e mais por algo da ordem da história das ideias, o que evidentemente não implica pensar uma relação determinista entre os campos da literatura e da história. Na verdade, acho que isso possa talvez contribuir para a opacidade do que tenho a dizer, na medida em que a relação entre poesia e política que pretendo traçar é possivelmente pouco evidente.

Antes de tratar desse singular momento português que poderia ser entendido como um “absolutismo” tardio, penso em mobilizar algumas ideias de Reinhart Koselleck que talvez permitam enraizar melhor as questões. Para isso gostaria de convocar a partir de *Crítica e crise* (1988), a oposição que o autor organiza, entre *consciência moral* e *teoria política*, cuja separação seria fundamental para a “gênese” da sociedade moderna (KOSSELLECK, 1988, p. 30-1). Em linhas gerais, o que o autor observa é que com o processo de racionalização do poder durante a Idade Moderna, essas duas referidas esferas, *moral* e *política*, apartaram-se de modo irremediável.

Para clarificar essa linha de argumentação, penso que é lícito fazer uma breve arqueologia do problema. Poderíamos pensar como, desde Platão, a discussão sobre a teoria política se sustenta em uma espécie de amplificação da moral individual. A hipótese de um governo justo na República apresenta o Rei filósofo a partir da hipostasia da moral subjetiva; é por ser, antes de tudo, um *moralista* profissional que o rei está apto a governar segundo a justiça. Para Aristóteles, de modo análogo, a velha ideia de *Eudaimonia* pressupõe, pelo

1. Graduado em Letras pela USP, Mestre em Literatura Brasileira pela USP, Doutorando em Ciências da Literatura pela UFRJ.

cultivo da virtude, que se afine o desejo individual à reta razão (*orthoté*) em vias de garantir, coletivamente, a felicidade. Concepção não muito dissimilar daquela apresentada por Plotino (em seu silêncio sobre uma possível teoria política), que diferentemente do seu mestre, não evidencia, discutivelmente, qualquer proposta discernível de mudança política, mas ao contrário, entende que a reforma dos vícios individuais pela via da ascese filosófica elevará a condição social indiretamente.

Somente com Agostinho, lastreado pela concepção cristã da pureza da vontade como única fonte salvífica, apresenta-se uma primeira teoria ciente da disjunção entre consciência moral em relação à prática política. Na segunda parte da *Cidade de Deus*, livro décimo nono, ao discutir a república romana, Agostinho nega, epistemologicamente, a possibilidade mesma de existência de uma justiça *humana*, tendo em vista sua emanção de fonte corrupta, o intelecto exilado (AGOSTINHO, 2012, Lv. XIX, Cap. XXI, p. 487). Desse modo, o cristão agostiniano não desobedece as leis da cidade por *conhecer* a verdade revelada, tornando desimportante as penas (ímpias) infringidas pelos juris terrenos. Ao cristão pio que se livra da servidão das paixões humanas, resta esperar com paciência a chegada do juízo que “aniquilará” o principado da iniquidade da justiça terrena.

Nesse sentido, há exemplo pertinente no mesmo livro, no que concerne à discussão se o escravo que se converteu ao cristianismo *deve* ser livre. Agostinho diz a princípio que não, ou seja que a justiça política dos homens é indiferente de um ponto de vista salvífico, de modo que não faz diferença nenhuma para o cristão se ele é um escravo material ou não. Importa que ele não seja, claro, um escravo espiritual (AGOSTINHO, 2012, Lv. XIX, Cap. 15, p. 418).

[...] por natureza, tal como Deus no princípio criou o homem, ninguém é escravo do homem nem do pecado. Mas a escravidão penal está regida e ordenada pela lei, que manda conservar a ordem natural e proíbe perturbá-la. Se nada se fizesse contra essa lei, não havia nada a castigar com essa escravidão. [...] Quer dizer, se os donos não lhes dão liberdade, tornem eles, de certa maneira, livre sua servidão, não servindo com temor falso, mas com amor fiel, até que passe a iniquidade e se aniquilem o principado e o poder humano e Deus seja todo em todas as coisas. (AGOSTINHO, 2012, Livro XIX, Cap. 15, p. 481)

O cristianismo, portanto, a partir de Agostinho, daria destaque à objeção de consciência frente à lei o que, como sustenta Agamben em suas leituras do direito canônico medieval, transforma a liberdade em um conceito que se opõe à noção de “lei objetiva” (AGAMBEN, 2014, p. 48). O filósofo traz notícia de uma judicialização da esfera política a partir da escolástica, que tem como consequência pensar a noção de liberdade a partir da vontade, enquanto contraposta à ordem jurídica. Concepção certamente dissimilar da concepção clássica grega acerca do conceito. A liberdade para as diversas filosofias gregas enquanto artes da vida se define justamente como *autonomia*, a possibilidade de reger a vontade a partir da própria lei.

E é precisamente esse impasse acerca da qualidade da vontade individual que será revisto nas formulações do absolutismo de Hobbes. O gesto do Kosselleck é o de ler no Hobbes tanto uma teorização acabada do que foi o poder absoluto dos reis, quanto ver contidas ali já as condições de possibilidade do seu esfacelamento. No Hobbes lido por Kosselleck, a noção de contrato pressupõe uma concessão das liberdades individuais em troca da proteção do Estado. Nesse sentido, a oposição entre moral e política chegaria ao paroxismo, evidenciando-se a fratura entre o par bem/mal e o outro, da paz/guerra, preterindo-se o primeiro em favor do segundo. O Estado hobbesiano garante a paz e não o bem. Nos termos do historiador, “o príncipe pode assentir à iniquidade moral, mas nunca à injustiça política” (KOSSELLECK, 1988, p. 36). Com isso se pode extrair da preceituação hobessiana duas coisas. 1) por um lado, o cidadão deve seguir as leis de estado enquanto obrigação cívica; 2) por outro, se o fizer, ele não pode ser responsabilizado por suas ações. De certo modo, o ganho privado do indivíduo é a des-realização da importância da retidão de sua vontade, como visto, um ponto pacífico desde os gregos. É porque o sujeito se livra da consequência de sua consciência livre, que pode compensar o ceder de sua liberdade de ação. De maneira que a liberdade de consciência se pague com o serviço frente ao dever cívico. E como aponta Kosselleck é nesse campo livre da consciência individual hobessiana, não mais coagida pela necessária conversão da vontade, que o Iluminismo erguerá suas trincheiras, propondo uma nova teoria moral que romperia com a ordem política durante a Revolução.

Kosselleck traz ainda notícias de como as diversas agremiações secretas, sociedades, academias, lojas maçônicas, justamente usaram desse campo *não vigiado* da vontade individual para convertê-la

a um redimensionamento dessa relação entre bem/paz (KOSSELECK, 1988, p. 86-98). O argumento do autor, portanto, é que o absolutismo pressupõe, do ponto de vista do poder que se exerce, um *necessário* esvaziamento da esfera individual. É porque o sujeito se exime da responsabilidade jurídica que ele aceita se submeter. Esse é o ganho: o de ser inimputável. Ou conforme a conceituação do autor:

O homem de Hobbes é fraturado, dividido entre uma metade pública e outra privada: suas ações estão sujeitas à lei local, enquanto sua mente permanece livre, em ‘segredo livre’. A partir daqui, o indivíduo é livre para migrar a determinado estado de mente sem ser responsável por isso. No que tange à participação no mundo político, transforma-se no imperativo do dever em obedecer. O comando soberano livra o sujeito de toda a responsabilidade: “A Lei é a Consciência pública – as consciências privadas... não são nada do que opiniões privadas’. [...] Mais tarde, o espaço mental interior seria gradualmente expandido pelo Iluminismo, mas qualquer relação com o domínio público permaneceria borrada por um véu de segredo. (KOSSELLECK, 1988, p. 38, trad. livre)”<sup>2</sup>

## **O Estado português: entre a teoria política e a moral religiosa**

Agora para voltar ao meu objeto em questão, isto é, o estado da questão em Portugal, penso que é interessante pensar que de fato, ao longo do século XVIII, mesmo entre os estados que permaneceram católicos, torna-se verificável um ponto de partida em relação às cristalizadas teorias do estado de origem tomística e neotomística. Como demonstram autores como Hespanha (2004) e Falcon (1986), o Estado Português adotou um despotismo, disputando com a teoria corporativista de matriz aristotélica que vigorou entre os séculos XVI e XVII.

2. No original: Hobbes’ man is fractured, split into private and public halves: his actions era totally subject to the law of the land while his mind remains free, ‘in secret free’. From here on the individual is free to migrate into his state of mind without being responsible for it. In so far as conscience participated in the political world it became the controlling authority of the duty to obey. The sovereign command relieved the subject of all responsibility: ‘The Law is the publique Conscience – private Consciences... are but private opinions’. [...] Later, the mind’s inner space would be gradually expanded by the Enlightenment, but any claim to the public domain remained inevitably shrouded in a veil of secrecy.

Para falar brevemente sobre isso, apenas para contrastar ao que o absolutismo português vai se contrapor, é digno de nota observar que teóricos católicos do Direito dos séculos XVI e XVII eram também, em certa medida, “contratualistas”, mas de forma alguma pressupunham um poder “absoluto” dos reis. Francisco Suárez, teólogo jesuíta, fundamental para o Estado português seiscentista, entende uma tripartição, de origem tomística, entre três estratos de lei, o divino, o natural e o positivo (SUÁREZ, 1944, p. 234). As leis humanas (e o estado) seriam esse estrato positivo, o mais concreto da cadeia, que deveria se subsidiar, ou seja, tentar dar concreção à lei natural, que é superior e emanaria diretamente do engenho de Deus (SUÁREZ, Lv. III, Cap. 2). Na prática isso implica dizer que o poder do *rei* só é válido na medida em que se fia na lei natural, do que se extrai a consequência de que se um rei proclama uma lei, verificavelmente injusta, ela não tem qualquer poder coercitivo. É essa a justificação teórica que mantinha, entre os séculos XVI e XVII em Portugal, o caráter “corporativista” que identificam os historiadores, o que implica dizer que as ordens eclesiásticas gozavam, até certo ponto, de alguma independência em relação à coroa, justamente na medida em que o édito do rei não tem poder absoluto. Esse tipo de teorização dá margem a uma prática vastíssima de jurisprudência, isto é, as discussões da legalidade e da efetividade das leis, que marca muito das querelas dos séculos XVI e XVII. Essa teorização será combatida quando Pombal estimula que se pense outras formas teológico-políticas de justificação do poder.

A figura de Marquês de Pombal, então secretário de estado, como silhueta deste déspota, é um sujeito que primeiro centraliza todos os poderes, propondo um pacto de sujeição muito distinto das ideias mais tradicionalmente contrarreformadas de poder enquanto Razão de Estado. Isso é curioso, porque se está diante de um déspota que, até certo ponto, *alimenta* o discurso do iluminismo. Algo que os historiadores convencionalmente chamam de “despotismo esclarecido”. E talvez por ser esse caso limite entre o discurso do absolutismo e do iluminismo que se contraporaria a ele, que talvez seja essa uma situação rica para o exame.

Então, por um lado, Pombal patrocinou, com a expulsão dos jesuítas, a defesa de um novo modelo de Estado, centralizador que, sem confessar a autoridade, apoia-se no contrato de cessão das vontades individuais. Por outro, sua ruptura foi sobretudo com um modelo

prévio de atuação religiosa. Pombal não extinguiu, ou mesmo, reduziu o alcance eclesiástico, fundamental para o funcionamento anterior do Estado português. Ao contrário, favoreceu outras ordens (a Congregação do oratório, os franciscanos e mesmo os dominicanos) alçadas a cargos administrativos em sua gestão.

Nesse sentido, o iluminista setecentos, ao menos no mundo ibérico, foi marcado por um aparelhamento nunca antes visto que apenas reforçou e sistematizou a atuação pastoral em seu território, como demonstram historiadores como Dalila Zanon (1999), Alcilene Oliveira (2001), Breno Ferraz (2016) e outros. A título de hipótese gostaria de pensar nas possíveis consequências da acidentada articulação da teologia política do Estado pombalino. Isto é, entre de um lado, uma razão herdeira da teoria política absolutista e de outro, a amplificação da atividade pastoral que cultivou, com rigor, uma moral individual entre os súditos da monarquia.

Ou seja, o Estado sob pombal parece se encontrar na encruzilhada entre esses dois elementos articulados pelo Kosselleck, isto é, entre a teoria política, pela via do seu regalismo centralizador, e a moral individual, pela via da atuação exacerbada de uma pastoral cristã rigorosíssima.

Para pensar o tema, algo do percurso de pesquisa que tentarei evidenciar passa pelo estudo desses documentos, chamados “cartas pastorais” produzidos na segunda metade do século XVIII. No âmbito do vocabulário da burocracia católica, as cartas pastorais são basicamente instruções, geralmente emitidas por um bispo, para as paróquias por ele tuteladas. Então trata-se de um conjunto de diretrizes daquilo que deve ou não ser feito. Isso implica diversos aspectos da micropolítica da catequese, desde questões teológicas maiores – quais autores devem ser lidos ou não – até bem menores, por exemplo, a quantidade de tempo pela qual o pastor deve ouvir o fiel se confessando.

Nesse sentido, a empiria tende a concordar com Jean Delumeau (1991), naquilo que observa, ao longo do processo de “confessionalização” do catolicismo como um processo de endurecimento e regramento das práticas pastorais a partir do fim do século XVII e início do século XVIII. A partir da leitura sistemática das cartas redigidas por bispos entre as décadas de 1750 e 1780, o que se fez notar foi um excessivo rigorismo das proposições morais e uma preocupação com o corpo e o gesto do fiel. Um exemplo talvez didático, diz respeito a uma miscelânea encontrada no acervo da biblioteca nacional, que reúne

três documentos pastorais, datados entre 1767 e 1812. A miscelânea, editada no século XIX, reúne documentos alinhados tematicamente sobre a banal questão da possibilidade de consumo de derivados de animais durante a quaresma. Nas cartas posteriores à reforma pombalina intelectual e administrativa das ordens eclesiásticas há uma preocupação em se punir a violação do costume da abstinência durante o período sacro. Enquanto que na primeira carta, ainda tutelada pela recomendação tridentina de “não se agravar os pecados”, o bispo entende que é lícito consumir certos derivados (como banha), durante períodos de escassez de produtos análogos, como o azeite.

De fato, à parte o exemplo hiperbólico das instruções sobre o que o fiel pode ou não comer, até onde pude mapear na pastoral do século XVIII, observa-se um afunilamento da margem de liberdade da consciência individual. Por um lado entre os séculos XVI e XVII, a máquina da jurisprudência probabilista esteve em pleno funcionamento, e como demonstrou muito bem Jean Delumeau em *Confissão e perdão*, nesse momento a prerrogativa de confessores e pastores foi, em linhas gerais, a de não antagonizar e não estorvar com questões bizantinas aos penitentes (1991, p. 87). Por outro lado, ao longo das reformas iluministas, a Igreja sob pombal – diferentemente dos jesuítas que só respondiam à Roma, as ordens tuteladas pelo estado português durante o setecentos, respondiam ao *rei* antes de tudo –, mostrou-se preocupada em mais uma vez regrar rigorosamente o corpo do fiel. Ou seja, o Estado, por meio, fundamentalmente do seu braço religioso parece preocupado em suprimir qualquer zona de vacuidade que permitisse a germinação de uma moral individual, como Kosselleck, a partir do Hobbes, defende ter ocorrido em outras cortes europeias no mesmo período.

Se, como observa Kosselleck, foi o desinteresse do Estado pela consciência do sujeito que permitiu a expansão de ideias revolucionárias, podemos observar como Portugal esteve na *vanguarda* da contenção. Isto é, a Portugal pombalina (assim como a de Maria I depois) simultaneamente, apregou o poder de exceção do corpo político do príncipe e sua desvinculação de uma moralidade e, por meio do braço religioso, que respondeu, durante estes anos, diretamente ao monarca, atuou para limar a possível margem de ampliação dessa consciência.

O que estou tentando afirmar com alguns rodeios, é que o “Despotismo esclarecido português” aliou a teoria política absolutista à

moral individual da conversão católica da vontade. Em certo sentido, os dispositivos pombalinos prefiguraram as instituições de subjetivação que tão bem descreveu Foucault em seus trabalhos sobre a ideia de “biopoder”. Penso que uma das ideias fundamentais de Foucault sobre o biopoder é justamente pensar não mais o poder como uma força que se exerce verticalmente numa mesma direção; mas o poder como uma multiplicidade com diversas zonas de intensidade (FOUCAULT, 2019). Justamente, depois da revolução francesa talvez fique mais evidente esse modo múltiplo de atuação do poder. Na medida em que se possui como horizonte a supressão do evento revolucionário, para que algo como esse evento não aconteça de novo. Então, nesse momento, multiplicam-se os dispositivos que Foucault mapeou bem, a escola, a prisão, o sanatório, justamente para *coibir, produzir e sequestrar* essas possíveis intensidades do sujeito. Garantir que não haja nenhuma zona de vácuo do privado na ordem pública. E nesse sentido, a *pastoral* portuguesa do século XVIII não parece distante da ordem do *dispositivo*.

Logo, se o príncipe hobbesiano possuía como édito uma disjunção entre o cumprimento da lei e a vontade individual, a moral católica do despotismo esclarecido parece manter a disjunção, separando inequivocamente os campos do dever e da consciência, ao mesmo tempo em que opera sobre a consciência para aplacar qualquer sombra de furor que ameaçasse o campo do *dever*.

## **As letras e o Estado sob Pombal**

Tendo estabelecido em linhas muitos gerais a articulação entre teoria política e moral religiosa no período pombalino, faz-se caso de pensar o papel das *letras* nessa conformação do aparelhamento do poder. Como demonstrou o trabalho seminal de Ivan Teixeira (1999), o controle sobre a publicação impressa, inclusive sobre as obras de ficção mostrou-se fundamental. E a partir daqui, é pensável relacionar a prática religiosa e a prática letrada, ou seja, como duas frentes de produção de uma moral individual. As letras pombalinas são, sobretudo, *propaganda*. Ou para usar termos mais acurados, dispositivos de invenção de lugares comuns retamente regrados por uma razão de estado que, no ato mesmo de leitura e produção de leitores, visa suprimir possíveis impulsos dissonantes à lógica de cessão das

vontades individuais em prol do contrato. Para pensar isso, talvez seja importante lembrar que em 1768 é fundada a Real Mesa Censória, um aparato de Estado que retirou a hegemonia da censura do tribunal do Santo Ofício. A Real Mesa Censória foi presidida por essa importante figura do XVIII português, que é Manuel do Cenáculo, bispo de Beja e confessor do dom José I, então o rei nominal de Portugal. Nesse período, a totalidade de publicação impressa no reino, inclusive nas colônias, passava por esta mesa que, ainda mais do que o Santo Ofício, praticava um expurgo de teor, poderia se dizer, mais *ideológico* do que moral. O Manuel do Cenáculo, inclusive, é uma figura paradigmática interessante, em razão de sua fundamentação iluminista.

Ivan Teixeira, em “Mecenato pombalino e poesia neoclássica” torna possível pensar, que sob esse aparelhamento do Estado, os múltiplos gêneros poéticos passam a ser tutelados pela lógica do *encômio*, inclusive no que tange à preceituação retórica. Nesse sentido, há uma passagem deste poeta e acadêmico português, Inácio da Silva Alvarenga, que em seu *O desertor* (1774), poema herói-cômico, que parece revelar a relação entre *poesia* e políticas de Estado. A certa altura do poema – que é um grande panegírico contra o método jesuítico de ensino, a *ratio studiorum* –, o narrador compara a imprensa a uma turba de papagaios que: “encobre a luz do Sol, e que em feios gritos/É semelhante a um povo amotinado/Assim vão as Notícias: e estas vozes/Pelo campo entre os rústicos semeiam” (ALVARENGA, 1774, p. 33). Os versos revelam a preocupação com a ordenação, tendo em vista que o perigo do desregramento da elocução está na possibilidade de fazer germinar, entre os rústicos, vontades verdejantes e possivelmente dissonantes, como se revela pelo acúmulo da metáfora animal e vegetal. O corpo desregrado e contaminado por influos livres, aproxima o animado do inanimado, o racional do irracional. E nesse sentido, contra os possíveis arroubos da irracionalidade dos brutos insuflados pela sofisticada imprensa, a Portugal pombalina se defende pelo regramento da elocução e do corpo.

O que Alvarenga faz na passagem é contrafazer o Horácio, na medida em que censura a liberdade de imprensa a partir da doutrina da *ut pictura poesis*. Horácio, na *Arte Poética*, descreve como há poemas que devem falar a muitos, uma vez só, e com clareza, caso do decoro dos épicos; enquanto outros, devem ser lidos individualmente, muitas vezes, pois demandam leitores/ouvintes mais *educados*. A notícia da imprensa, enquanto gênero do discurso, desregula a *ut*

*pictura poesis* por seu caráter pretensamente democrático de falar a qualquer um, e nesse sentido ela produz motim, fazendo germinar algo na turba dos rústicos, nos não educados. Ou seja, há uma desregulação da tradicional tripartição dos decoros que não pré-seleciona, na invenção mesma, o tipo de público que se intenta mover.

Em um texto breve, chamado “As líras de Gonzaga: entre a retórica e o valor de troca”, João Adolfo Hansen (1997) já demonstrou como Tomás Antônio Gonzaga, figura, pela imitação da tópica pastoral virgiliana, valores eminentemente modernos, como a família burguesa e a propriedade privada. As *bucólicas* virgilianas que elencavam argumentos de teor *político*, isto é, relativos a *polis*, aos serem imitadas por Gonzaga revelam aquilo mesmo que se entende nesse momento por político, isto é, um pensamento do Estado.

De modo que, principalmente a partir desse texto do Hansen, penso ser lícito observar como a velha proposição de *sedes de argumentos* prováveis, como define Cícero, passou a ser usada para transpor as verdades do Estado. Isto é, o Cícero, no esteio da concepção de Aristóteles, pensa a *invenção*, parte fundamental da constituição da oratória, como a *procura e seleção* de um conjunto de argumentos convenientes para a ocasião de performance. Pensando com Cícero, nesse sentido, as *letras* transformam-se em importante dispositivo de assujeitamento do corpo social no Estado português, na medida que as tópicos disponíveis para sua *invenção* são muito restritas. O critério setecentista passa a ser menos o *provável*, *to eikos* para os gregos, e mais o *verdadeiro*, como figura em diversos tratados de poética e retórica do período. E nesse caso, uma *verdade* de Estado. Nesse sentido, torna-se possível realizar um mapeamento no que tange às artes retóricas do século XVIII, que diz respeito à progressiva substituição da categoria *verossímil* em prol da de *verdade*. Ludovico Muratori, retor e historiador italiano, muito lido por autores portugueses como Vernei e Cândido Lusitano, entende em seu *Da perfeita poesia*, que a poesia e a ciência possuem matéria análoga, precisamente a verdade, e que elas se diferenciam apenas em seu fim, isto é, o da ciência em *conhecê-la* e o da poesia em *retratá-la*, torná-la palatável aos leitores (MURATORI em ACÍZELO, 2014). Vernei em seus comentários sobre a poesia no *Verdadeiro Método*, repete Muratori (que foi seu amigo e correspondente) *ipsis litteris* (VERNEY, 1746).

De modo que, esse talvez seja o argumento que move o meu trabalho, isto é, perceber que entre a poesia neoclássica pombalina e a

pastoral ilustrada, observar-se um entrecruzamento, inclusive, performativo que visa adequar o corpo do fiel/leitor, exortando-o a um conjunto muito restrito de cursos de ação. Se para o absolutismo hobbesiano, a sujeição ao pacto garante a liberdade de consciência, então a ação conjunta de letrados e clérigos no setecentos garantiu que esta consciência não fosse assim *tão livre*. Se é o desejo individual a última fronteira não sobredeterminada pelo jugo absolutista, então a pastoral deve, sobretudo, ensinar a desejar. Judicializar mesmo o próprio desejo.

Nessa esteira, para não me alongar muito, gostaria de ler e comentar brevemente algo da produção desta figura importante do fim de século, Antônio Pereira de Sousa Caldas. Este autor esquecido talvez tenha restado enquanto *arkhé* para as gerações subsequentes, em especial por sua *Ode ao homem selvagem* de possíveis contornos rousseanianos (ou, que ao menos, assim foi lida pelos românticos). Neste cruzamento entre teoria política e teologia moral, Sousa Caldas me parece como um caso interessante (ainda que não propriamente representativo), na medida em que é pioneiro na elaboração de poemas que, performativamente, parecem operar uma espécie de conversão.

Seu conjunto de poemas sacros constitui-se, no mais das vezes, em um estilo temperado, na tripartição clássica da retórica greco-latina, aproximando-se da matéria séria da especulação metafísica, mas sem arroubos grandiloquentes de linguagem. O que parece haver de engenhoso em sua invenção é a incorporação de uma *aparente* dialogia. No mais das vezes, suas odes à semelhança das bucólicas de Virgílio, figuram um interlocutor ausente; mas neste caso, tenta-se convertê-lo à fé cristã. Por exemplo na “Ode V: sobre a necessidade da revelação”, lê-se uma exclamação que convoca os gregos para adjurá-los, cito: “Ó Sócrates! Ó Grécia! Ouve, e modera/Teu ânimo ansioso/Retumba enfim a voz doce e sincera/Da cândida verdade, que severa/Seu rosto melindroso/Escondeu tantas vezes ao valente/Altivo esforço de teu gênio ardente” (CALDAS, 1836, p. 63).

O poema sacro exortativamente, ao longo da duração de seus versos, canaliza o pensamento do leitor à meditação pia sobre os temas especulativos da fé crista, limando possíveis desregramentos da paisagem mental. Na passagem, a voz recomenda ao filósofo moderação, evidenciando a impossibilidade de contato não-mediado à verdade. Poeticamente, entende-se as limitações da consciência individual em sua impotência de guiar os cursos da ação, sem recurso a uma

autoridade exterior, que no caso, é o Texto. Em outro momento, na “Ode VIII” é a própria leitura, em sua capacidade de mover os afeitos que é figurada; ao ler passagens das epístolas paulinas, afirma a personagem que: “A minha voz sincera move, e alenta/Nem já paixão insana/O peito dos mortais cativa e engana” (CALDAS, 1836, p 107). Observa-se como ao ler o poema que exorta a moderação pela leitura do texto sagrado, o próprio leitor real repete o gesto figurado no texto. Nesse sentido, o exercício de leitura se prefigura como ferramenta de conversão da vontade individual à regra preceituada no escrito. Este é um expediente análogo àquele descrito por Agamben em “Altíssima pobreza” (2014, p. 85), quando nota como a leitura das regras monásticas no contexto dos exercícios espirituais, já realiza, performativamente, a própria regra que prevê a leitura.

Todo o livro de Sousa Caldas, neste sentido, parece se erguer sobre a concepção medieval da *lectio spiritualis*. Ao ler o poema, o sujeito navega por uma teia suave de meditações metafísicas que concatena um pensamento piedoso ao outro. A própria leitura, portanto, atua na conversão da vontade, ao menos no interim de seu desdobramento. Apesar de não tratar, evidentemente, de tópicos que reconheceríamos como políticas, a leitura dos poemas de Caldas orienta aquilo que deve ser pensado e moderado no âmbito privado.

E nesse sentido, não seria um exagero pensar a leitura de poesia, durante a segunda metade do setecentos, como uma forma de regramento do ócio. Isto é, como forma de garantir, pelo hábito, o regramento das práticas individuais quando *o Estado não está olhando*. Se para Cícero e outros antigos, a poesia é um momento de destacamento da ordem pública, aqui, para Caldas (e talvez outros de seus contemporâneos) a poesia suplementa a ordem pública. Sua invenção de lugares morais se afina à teologia política do Estado e assegura sua continuidade. Nestas linhas, a poesia de Sousa Caldas não está muito distante da proposta do reitor e professor José Antônio Vernei, que seu polêmico libreto de 1746, *O verdadeiro método de estudar*, defende para a poesia a função de figurar *verdades* úteis à república (1746, p. 189). Contra a multiplicidade de argumentos possíveis para a formulação dos lugares genéricos dos diferentes espécimes poéticos, a poesia sob Vernei se concentra em uma verdade restrita que se repropõe proceduralmente como um exercício de internalização na leitura.

Ao que reitero, a partir dessas notas, que seria o caso de pensar, com mais calma, no lugar e expressão da poesia neste delicado

arranjo de subjugação da vontade moral frente à ordem política que parece ter marcado o mundo ibérico nas últimas décadas do século XVIII.

## Referências

- AGAMBEN, G. *Altíssima pobreza: regras monásticas e forma de vida*. Trad: Selvino J. Assmann. São Paulo: Boitempo, 2014.
- AGOSTINHO. *A Cidade de Deus, Parte II*. Trad: Oscar Paes Leme. 2ª Ed. Petrópolis: Vozes, 2012.
- CALDAS, A. *Obras poéticas*. Coimbra: Imprensa de Trovão & Comp, 1836.
- DELUMEAU, J. *A confissão e o perdão: A confissão católica séculos XIII a XVIII*. Trad: Paulo Neves. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.
- FALCON, F. *Despotismo esclarecido*. São Paulo: Ática, 1986.
- FERREIRA, B. *Economia da natureza: a história natural, entre a teologia natural e a economia política (Portugal e Brasil, 1750-1822)*. Tese de doutoramento apresentado ao Departamento de História da FFLCH-USP, 2016.
- FOUCAULT, M. *A história da sexualidade, Vol 1 – A vontade de saber*. Trad: Maria Thereza da Costa Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque. 9ª Ed. Rio de Janeiro/São Paulo: Paz e Terra, 2019.
- HANSEN, J. “As liras de Gonzaga: entre retórica e valor de troca” Em *Via Atântica*. São Paulo, n 1, mar. 1997.
- HESPANHA, A. *História das instituições: Épocas medieval e moderna*. Coimbra: Almedina, 2004.
- KOSSELLECK, R. *Critique and crisis: Enlightenment and the Pathogenesis of Modern Society*. MIT Press, 1988.
- MURATORI, L. “Da perfeita poesia” Em ACÌZELO, Roberto (org.). *Do Mito das Musas à Razão das Letras*. 1ª Ed. Chapecó: Argos, 2014.
- SUÁREZ, F. *Selections From Three Works: De Legibus, Defensio Fidei Catholicae, De Triplici Virtute Theologica*, Vol II. Trad: Gwladys L. Williams, Ammi Brown e John Waldron. Oxford: Clarendon Press, 1944.
- OLIVEIRA, A. *A ação pastoral dos bispos da diocese de Mariana: mudanças e permanências (1748-1793)*. Dissertação de mestrado apresentada ao IFCH da UNICAMP, aprovada em 26/04/2001.

- VERNEY, L. *Verdadeiro método de estudar para ser útil à Republica, e à Igreja*. 2 vol. Valença: Oficina de Antonio Balle, 1746.
- ZANON, D. *A ação dos bispos e a orientação tridentina em São Paulo (1746-1796)*. Dissertação apresentada ao Departamento de História do IFCH da UNICAMP, aprovada em 15/12/1999.

## Antonio Candido e o debate político-literário dos anos 1960 em “Literatura e Subdesenvolvimento”

Gabriel dos Santos Lima<sup>1</sup>

O presente artigo se propõe a reler o ensaio “Literatura e Subdesenvolvimento”, publicado por Antonio Candido no ano de 1970. Tentar-se-á, para tal, realizar três movimentos: 1) descrever resumidamente a sua contribuição à crítica; 2) situar o texto em seu respectivo contexto histórico-literário; e 3) discutir brevemente sua atualidade. Nosso interesse, a título de problema crítico, concentra-se principalmente nesse último ponto. Pode-se concordar com o que Roberto Schwarz disse em sua fala por ocasião do falecimento de Antonio Candido em 2017 – a saber, que “Literatura e Subdesenvolvimento” é “um texto para ler e reler” (2018a) e que sua reinterpretação, se feita com a devida distância crítica, pode levantar questões que continuam relevantes. Sem mais delongas, procedamos então à (primeira) tarefa de lembrar algumas formulações do ensaio, bem como definir o lugar que este ocupa na obra de seu autor.

Em se tratando de um texto escrito na segunda metade do século, “Literatura e Subdesenvolvimento” é posterior à publicação da obra candidiana máxima, *A Formação da Literatura Brasileira*, de 1949. Desta, para os fins da presente exposição, é importante recordar um aspecto que perpassa toda a reflexão de Candido acerca da produção literária de nosso país e que será fundamental às suas reflexões ulteriores: o projeto de “estudar a formação da literatura brasileira como síntese de tendências particularistas e universalistas” (2013, p. 25). Como se sabe, tal intenção se encontra já expressa nas primeiras páginas de *A Formação* e dá a tônica na análise de todos seus “momentos decisivos” (2013), desde a versificação da paisagem mineira com métrica e espírito arcades nos poetas inconfidentes, até o romantismo indianista na lírica de Gonçalves Dias ou no romance alencariano.

Para Candido, um requisito básico para o funcionamento de uma tal literatura formada, com características locais e universais, seria a

1. Doutorando em Teoria Literária e Literatura Comparada na Universidade de São Paulo, com estágio de doutorado-sanduiche na Yale University (EUA). Ex-professor do Departamento de Letras da Universidade Federal de São Carlos.

existência de um “sistema literário” (2013, p. 26) – o conhecido pressuposto sociológico de uma tríade escritor-obra-público, onde a poesia e a prosa pudessem circular, constituindo um complexo cultural mais ou menos estável. Daí o crítico, n’*A Formação*, dedicar páginas ao surgimento das primeiras academias e grêmios, à criação das primeiras Escolas Superiores no período joanino e à (incipiente) massificação do ensino no Segundo Reinado.

Em “Literatura e Subdesenvolvimento”, essa ideia de uma oscilação literária entre o telúrico e o cosmopolita, operando sociologicamente, reaparecerá, agora, porém, em outra chave, sobretudo porque visando objetos de estudo diferentes. Dessa vez, de maneira bastante panorâmica e ensaística, em detrimento das leituras cerradas mas sem prejuízo da agudeza crítica, Candido ampliará seu olhar para todo o continente latino-americano. No mesmo sentido, estenderá seu alcance temporal para discutir objetos cronologicamente tão distintos quanto a poesia dos românticos, o romance machadiano, os contos de Jorge Luis Borges, a *novela de la tierra*, o regionalismo brasileiro e, por fim, o interesse principal do ensaio, o romance latino-americano dos anos 1950 e 1960.

Fundamentalmente, se poderia dizer que a prosa de “Literatura e Subdesenvolvimento” avança do século XIX ao XX analisando as obras também à luz do problema do particular-universal. Assim, primeiramente, observa o ufanismo do romantismo brasileiro na descrição do território, que revelaria uma “consciência de país novo” (2011, p. 191) – isto é, uma ânsia por estilizar nossas paisagens, com uso do sentimento romântico importado, mediante exuberâncias adjetivas no tocante à fauna e à flora. Embora Candido não deplore essa tendência, enfatizará seu localismo.

Em seguida, então, o crítico elogiará a busca de Machado de Assis e Jorge Luis Borges por formas mais elaboradas, sem preocupação com a cor local. Em “Literatura e Subdesenvolvimento”, Borges surgirá mesmo como o primeiro caso de autor periférico a influenciar os escritores dos países europeus dos quais os moldes literários costumavam ser trazidos. Segundo Candido, o argentino “representa o primeiro caso de incontestável influência original, exercida de maneira ampla e reconhecida sobre os países-fontes através de um modo novo de conceber a escrita” (Idem, p. 185). Ao que se acrescenta em seguida:

Machado de Assis, cuja originalidade não é menor sob este aspecto, e muito maior como visão do homem, poderia ter aberto rumos novos no fim do século XIX para os países-fontes. Mas perdeu-se na areia de uma língua desconhecida, num país então completamente sem importância (Ibidem, p. 185).

Aqui, o crítico se refere especificamente à meta-narrativa em abismo de Borges e ao narrador “elíptico”, “fragmentário” (2017a, p. 22) de Machado, cujo caráter inusitado já apontara no texto “Esquema Machado de Assis”, de 1968. As prosas borgiana e machadiana seriam novos momentos-chave da formação literária: simultaneamente locais e universais, poderiam até mesmo exercer papéis norteadores no concerto internacional das formas.

De modo bastante entusiasmado, Candido apontará ainda o desenvolvimento dessa tendência na narrativa latino-americana dos anos 1960. Seu exemplo modelar é o romance *La Ciudad y los Perros* (1963), de Mario Vargas Llosa, com seu narrador em primeira pessoa cuja identidade no enredo é oculta até os últimos capítulos, nos quais a revelação dá nova perspectiva a toda a trama. Palavras de Candido:

Esta técnica parece uma concretização da imagem que Proust usa para sugerir a sua (...); mas significa algo muito diverso, num plano diverso de realidade. Aí, o romancista do país subdesenvolvido recebeu ingredientes que lhe vêm por empréstimo cultural dos países de que costumamos receber as fórmulas literárias. Mas ajustou-as em profundidade ao seu desígnio, para representar problemas do seu próprio país, compondo uma fórmula peculiar: Não há imitação nem reprodução mecânica. Há participação nos recursos que se tornaram bem comum através do estado de dependência, contribuindo para fazer deste uma *interdependência* (2011, p. 187).

Por um lado, então, o olhar de Candido recaía sobre o grau de tecnicificação literária, considerando a narrativa em seu sentido imanente e dando significado político à análise formal. Moderna e original, a obra de Vargas Llosa representaria um novo estágio em um almejado processo de emancipação da cultura, na medida em que superaria a dependência estética.

Por outro lado, em se tratando do século XX, Candido não deixará de apontar a existência de outras vertentes latino-americanas, tecnicamente menos universais e mais preocupadas com o aspecto representacional da vida no continente, talal o caso do regionalismo.

Vale notar que, nesse âmbito, a posição do crítico recusa dualismos simplistas. Embora negue valor à *novela de la tierra*, depreciando o centaurismo de seus vaqueiros e gauchos, Candido valoriza escritores localistas mais sóbrios. Diz, por exemplo, que a obra de Graciliano Ramos abandona o “encanto pitoresco” e o “cavalheirismo ornamental”; e classifica *Vidas Secas* (1938) como um romance de “alta expressão” (Idem, p. 192), fazendo juízo similar de diversas obras do regionalismo de 1930. Para o crítico, da “consciência de país novo” que marcava nosso romantismo, essa narrativa representaria a passagem ao conceito de “consciência do subdesenvolvimento” (Ibidem, p. 171), denunciando nossa “miséria pasmosa” e nossa “incultura paralisante” (Ibidem, p. 172).

Desse modo, enxergando valor em duas vertentes romanescas bastante diversas, Candido apontaria ainda um caminho de síntese das mesmas. Tratar-se-ia do “super-regionalismo” (Ibidem, p. 195) – vertente cujos grandes artífices, a seu ver, seriam José María Arguedas, Gabriel García Márquez, Augusto Roa Bastos e Guimarães Rosa. Na dialética do particular-universal, pensava Candido, tais autores se localizariam em pontos culminantes, na medida em que equilibrariam a “alta consciência técnica” (Ibidem, p. 191) a uma “consciência dilacerada do subdesenvolvimento”, que “opera uma explosão do tipo de naturalismo que se baseia na referência a uma visão empírica do mundo” (Ibidem, p. 195). A “explosão” em questão, obviamente, se refere aos indiretos-livres, monólogos, fluxos de consciência e visões simultâneas dos escritores mencionados. Com tais técnicas avançadas, o ângulo crítico do regionalismo *tout court*, que observava o atraso desde um ponto de vista externo, adquiriria dimensão psicológica e mais profunda.

Essa posição crítica de Candido, à altura da publicação de “Literatura e Subdesenvolvimento”, representava uma verdadeira lufada de ar fresco para a intelectualidade. À época, o que caracterizava o debate latino-americano era, ainda, a polêmica bizantina entre modernismo e arte engajada que preocupara a Europa na primeira metade do século. Vide, a propósito, os críticos que Candido menciona em seu ensaio: por um lado, o venezuelano Manuel Pedro González, que se opunha às “técnicas marginais e as piruetas de estilo e pontuação que Paris e Nova York exportam” (1967, p. 36); por outro lado, o uruguaio Rodríguez Monegal, cuja publicação *Mundo Nuevo*, financiada pela Agência de Inteligência Americana, defendia a arte abstrata

contra o engajamento<sup>2</sup>. Nesse universo crítico bipolar, característico da situação periférica em meio à Guerra Fria, penso que Candido teve o mérito indubitável de oferecer uma saída inteligente, nem xenófoba, nem aculturada.

Contudo, no que diz respeito ao projeto formativo, a aparente conquista estética não lhe bastava. Como na *Formação da Literatura Brasileira*, Candido se preocupava em dar lastro material a esse progresso da cultura, procurando modos de reforçar um sistema literário continental onde a literatura pudesse circular e adquirir organicidade. O desafio, agora, era ainda maior, dado o que o crítico percebia como o nascimento de uma indústria cultural local, com o avanço “do rádio, da televisão, da história em quadrinhos” (2011, p. 175). Considerada a tendência homogeneizadora da comunicação de massa, bem como o monopólio desta pelos países desenvolvidos que detinham seu *know-how*, Candido temia pela manipulação das sociedades periféricas no sentido de interesses imperialistas.

Daí que o crítico enfatizasse também a necessidade de uma constante luta política e pedagógica, com vistas a fazer frente a essa ameaça. É característica sua denúncia das nossas “políticas educacionais ineptas ou criminosamente desinteressadas” (2011, p. 172) como óbices à criação de uma verdadeira cultura literária. Seria preciso empreender urgentemente um esforço no sentido do avanço material e cultural, a fim de acompanhar e sustentar o melhoramento literário que parecia já acontecer. Aqui, dialeticamente, a própria literatura, com sua “consciência do subdesenvolvimento”, poderia mesmo cumprir um papel de relevo, denunciando o atraso e pressionando no sentido do progresso, que por sua vez impulsionaria o avanço literário e assim por diante.

Vejamus brevemente, agora, o contexto que favoreceu a elaboração dessas formulações. Como se sabe, os anos 1960 são a década de ouro da famosa CEPAL (Comissão Econômica para a América Latina e o Caribe), *think tank* das nações unidas que se notabilizaria por recomendar, através de informes produzidos por seu secretário Raúl Prebisch, uma política de “substituição de importações” (PREBISCH, 1949, p. 88) – isto é, a valorização, via subsídios e incentivos estatais,

2. Para um estudo detalhado das relações entre Mundo Nuevo e a CIA, ver: MUDROVICIC, María Eugenia. “Mundo Nuevo”: *Cultura y Guerra Fría en la década del 60*. Rosario: Beatriz Viterbo, 1997.

da produção manufatureira do continente, com vistas a industrializar seus países. As políticas cepalinas subsidiariam diversos governos desenvolvimentistas do período, como o do presidente Arturo Frondizi na Argentina, de Juscelino Kubitschek no Brasil e do Partido Revolucionário Institucional do México.

Nesse sentido, Schwarz acerta ao aproximar o ensaio de Candido aos clássicos da sociologia e da economia. De fato, por seu temário, por seu arcabouço ideológico e até por seu título, “Literatura e Subdesenvolvimento” se associa a uma série de ensaios da CEPAL, como *Desenvolvimento e Subdesenvolvimento* (1961) de Celso Furtado e *Dependência e Desenvolvimento na América Latina* (1969), de Fernando Henrique Cardoso e Enzo Faletto. Todos esses textos, em que pese suas especificidades e divergências, sugeriam equilibrar os termos de troca globais – no caso dos cepalinos, em sentido comercial; no caso candidiano, em sentido literário. Corretamente observou Grínor Rojo: “O que Prebisch, Cardoso e Faletto querem em economia não é muito diferente, em última análise, do que Candido postula em literatura” (2018, p. 167)<sup>3</sup>.

Vale acrescentar, porém, que não se trata, da parte do crítico brasileiro, apenas de aceitar o progresso moderno ou meramente desenhando um *telos* abstrato do romance. Além da simpatia pelos desenvolvimentistas, Candido revelava um forte empenho anti-imperialista, um repúdio à indústria cultural<sup>4</sup> e um clamor por políticas educacionais que erradicassem a medonha situação de iletramento no Terceiro Mundo<sup>5</sup>. Para tudo isso, à diferença da CEPAL, não descartava alternativas radicais, afirmando ser “preciso fazer revoluções para alterar as condições de analfabetismo predominante, como foi o caso lento e incompleto do México e o caso rápido de Cuba” (2011, p. 173) – no que, aliás, se aproximava muito menos de Fernando Henrique do que de seu amigo pessoal Florestan Fernandes, cujas ideias expostas no clássico *Sociedade de Classes e Subdesenvolvimento* (1968) compartilhava largamente<sup>6</sup>.

3. Rojo se refere mesmo ao ensaio de Candido como “a ‘teoria do desenvolvimento’, mas em aplicação cultural” (2018, p. 163).
4. Nas palavras de Rojo, “Candido não oculta certas reservas frankfurtianas” em relação à cultura de massas (Idem, p. 164).
5. Como observaria Roberto Schwarz, o analfabetismo afligia 50% da população brasileira quando da publicação de “Literatura e Subdesenvolvimento” (2018b).
6. Uma das teses apresentadas por Florestan Fernandes na referida obra, por exemplo, diz respeito à necessidade da luta democrática em concomitância

Poderíamos dizer, portanto, que “Literatura e Subdesenvolvimento” configurava uma aposta na alta literatura, sem prejuízo da militância transformadora. Um apoio a uma escrita de forte volta-gem estética, cuja consciência dilacerada pressionaria o combate político, que, por sua vez, impulsionaria a criação de um público instruído, capaz de ler aquela mesma literatura. Em outros termos: o bom romance atuaria em favor da sociedade e vice-versa. Considerando os ecos do desenvolvimentismo, com o agravante explosivo da Revolução Cubana de 1959, a ideia parecia mesmo fazer todo o sentido.

A óbvia pedra no meio desse caminho eram as Ditaduras Militares, que àquela altura, já se haviam estabelecido em Brasil, Argentina, Peru e Guatemala. Candido, claro, demonstrava bastante consciência do problema ao afirmar que éramos “um continente sob intervenção” (2011, p. 176). Seu elogio de Cuba como “admirável vanguarda da América na luta contra o subdesenvolvimento e seus fatores” (2011, p. 188) revelava tanto voluntarismo quanto coragem em um momento em que o AI-5 já operava e a luta armada brasileira dava seus primeiros passos.

Em todo caso, todos conhecemos os próximos capítulos dessa história. As vias radicais da esquerda foram fechadas a sangue. Nem a emancipação continental, nem o progresso material ou educacional aconteceram. Na ressaca do desenvolvimento híbrido dos anos Geisel, que aumentara a desigualdade e a dependência ao invés de diminuí-las, Roberto Schwarz, em um texto de 1986, se perguntava: “como seria a cultura popular se fosse possível preservá-la do comércio e, sobretudo, da comunicação de massa? O que seria uma economia nacional sem mistura?” (2012, p. 32). O próprio crítico respondia: “De 64 para cá, a internacionalização do capital, a mercantilização das relações sociais e a presença da mídia avançaram tanto que estas questões perderam a verossimilhança” (2012, p. 32).

à luta pelo desenvolvimento, sem a qual o progresso capitalista brasileiro tenderia a produzir uma sociedade tão ou mais desigual do que àquela do subdesenvolvimento. Palavras de Florestan: “A instauração da democracia deve não só ser compreendida como o requisito número um da ‘revolução burguesa’. Ela também será o único freio possível a esta revolução. Sem que ela se dê, corremos o risco de ver o capitalismo industrial gerar no Brasil formas de espoliação e iniquidades sociais tão chocantes, desumanas e degradantes como outras que se elaboraram em nosso passado agrário” (2008, p. 167).

Tendo em vista esse novo cenário, o que restaria do modelo da interdependência candidiana, cujo pressuposto *sine qua non* era uma modernização que colocasse a periferia em condições culturais e sociais similares às do centro? Em que medida seria ainda possível pensar em um diálogo literário global, considerando sociedades tão desiguais? Por fim, o valor dos romances dos anos 1950 e 1960 evocados estaria mesmo em seu teor de universalidade e em sua capacidade de influenciar a Europa e os Estados Unidos?

Para responder a essas perguntas, pode-se levar em conta a opinião de dois críticos de orientação diversa. Em primeiro lugar, Roberto Schwarz:

É claro que o abandono das ilusões iniciais de autarquia tem algo de progresso crítico, apontando para um horizonte menos iludido, ou mais relacional, em que a originalidade almejada resulta da influência recíproca e livre entre as nações. Por outro lado, é claro também que este horizonte é ilusório por sua vez, pois as realidades do imperialismo e de nossas estruturas sociais inaceitáveis, postas em evidência pela teoria do subdesenvolvimento, fazem da reciprocidade universal um voto pio (2018b).

Trocando em miúdos: a esfera da utopia literária integracionista, realizada no âmbito artístico, teria se desvinculado de sua base concreta e de fundo histórico<sup>7</sup>. Com efeito, tal desligamento já faz soarem enviesados alguns procedimentos de “Literatura e Subdesenvolvimento”, como aquilatar o valor de Guimarães Rosa e Juan Rulfo por seu cosmopolitismo, julgar Vargas Llosa um autor comparável a Proust, ou compreender José María Arguedas e Gabriel García Márquez nos termos de um refinamento técnico. Certamente se pode argumentar em favor de tudo isso, principalmente em face das circunstâncias em que o ensaio veio a público. No entanto, gostaríamos de

7. Com efeito, anos mais tarde, no ensaio “Uma palavra instável” (1989), Antonio Candido se referiria a tal situação em nova chave, ainda que não revendo substancialmente sua teoria da interdependência. Palavras do crítico: “no terreno social e político, o país atrasado e novo precisa ser nacionalista, no sentido de preservar e defender sua autonomia e a sua iniciativa; mas no terreno cultural, precisa receber incessantemente as contribuições dos países ricos, que economicamente o dominam. Daí uma dialética extremamente complexa, que os modernistas brasileiros sentiram e *procuraram resolver a seu modo*” (2017b, p. 221, grifos nossos).

propor teses outras, inclusive – o que é fundamental – resgatando a própria chave de reflexão que Candido sugere.

Para isso, levamos em conta o que disse Davi Arrigucci em uma entrevista sobre o estudo de literatura modernista na América Latina: “é perfeitamente legítima a retomada de procedimentos alheios, desde que seja feita com eficácia. E sabemos que a condição dessa eficácia está na adequação do procedimento aos demais elementos que integram o todo que é a obra literária” (1999, p. 113). Sendo a visão social um desses “elementos”, seria preciso avaliar, caso a caso, em que medida o ajustamento de técnicas ao romance periférico funciona – ou seja, até que ponto cada escritor é capaz de operá-lo de modo historicamente consciente, tendo em vista (por privilégio da distância atual) o fato de que a condição subdesenvolvida, ao invés de superada, se mostrou ínsita.

Aqui, julgamos fundamental ter em mente a categoria candidiana de “consciência catastrófica de atraso” (2011, p. 172). Em determinadas passagens de “Literatura e Subdesenvolvimento”, a mesma aparece como um sinônimo da “consciência dilacerada” que marca as narrativas super-regionalistas, acompanhando adjetivos como “agônica” e “pessimista”. Como argumentaremos, trata-se de enxergar em determinadas objetos estéticos uma antevisão da catástrofe, na medida em que eles foram, de fato, atravessados pela experiência comum da dependência, da pobreza, da exploração imperialista e do autoritarismo, formalizando uma situação de calamidade geral passível de se prolongar. Sob essa lente, a ênfase do crítico na universalidade e nos procedimentos certamente diz muito sobre o espírito da época, mas não invalida o alcance histórico, indiscutivelmente presente. Seria preciso apenas investigar em que medida ambos os fatores se equilibram – ou se entrelaçam - nos respectivos objetos.

Nesse sentido, certamente o valor de “Literatura e Subdesenvolvimento” não está em sugerir uma teleologia latino-americana do domínio técnico. Muitos dos juízos positivos de Candido sobre a narrativa dos anos 1960, de fato, repousam sobre a originalidade de determinados expedientes modernistas, como o monólogo de Riobaldo no Grande Sertão ou as obras abertas de Julio Cortázar. E é fato que romances como os de Roa Bastos e Vargas Llosa propõem formas análogas. Todavia, a ideia de uma “interdependência” entre América Latina e Europa soa algo culturalista após fracassado o projeto de libertação periférica que lhe daria chão.

Do mesmo modo, podemos questionar o quanto determinados romances discutidos por Candido lograram, de fato, abandonar o pitoresquismo. Se observadas as cifras comerciais alcançadas por alguns deles no quadro do chamado “boom literário” dos anos 1960, devemos mesmo nos perguntar se determinadas apostas no localismo, ou no chamado “realismo mágico”, não correspondem aos anseios literários exotistas da indústria editorial mundializada. Tal parece mais claramente ser o caso de algumas obras elogiadas em “Literatura e Subdesenvolvimento”.

Entretanto, seria possível reler alguns desses romances à luz das promessas desenvolvimentistas que não se cumpriram. Para isso, a ideia candidiana de uma “consciência dilacerada do subdesenvolvimento” (2011, p.195) permanece, sem dúvida, bastante atual, pois parece registrar justamente aquilo que seria a América Latina caso o projeto emancipatório da formação fosse obstruído. Essa consciência, nota-se nas leituras, está presente nas inúmeras narrativas do fracasso modernizador. Com ou sem as técnicas da última hora – isso agora é o de menos – tais obras parecem registrar o que o desenvolvimentismo não havia ainda cumprido e não cumpriu até o nosso presente. A isso concorre, também, a forma de muitos desses romances, cujo tempo circular parece sugerir uma incapacidade de avançar, ou uma tendência a avançar retrocedendo.

É nesse sentido que “Literatura e Subdesenvolvimento” parece, apesar de seu acento “de época” – ou melhor, de sua fidelidade ao momento histórico - ainda bastante atual: não como promessa de futuro, mas como antecipador de uma leitura negativa e a contrapelo de romances que talvez já pressentissem o que seria um eventual revés do desenvolvimentismo. Essa leitura, nos anos 1970, talvez ainda encontrasse entraves. Hoje, olhando o processo histórico em retrospectiva, já podemos fazê-la.

## Referências

- ARRIGUCCI, Davi. “Tradição e Inovação na Literatura Hispano-Americana”. Entrevista a Flávia Wolf de Aguiar e José Miguel Wisnik. Em: *Outros Achados e Perdidos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- BOSI, Alfredo. “Prefácio”. Em: MOTA, Carlos Guilherme da. *Ideologia*

- da Cultura Brasileira (1933-1974) – Pontos de Partida para uma Revisão Histórica* (1985). São Paulo: 34, 2008.
- CANDIDO, Antonio. “*Esquema de Machado de Assis*” (1968). Em: *Vários Escritos* (1995). Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2017a.
- CANDIDO, Antonio. *Formação da Literatura Brasileira - Momentos Decisivos* (1959). Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2013.
- CANDIDO, Antonio. “*Literatura e Subdesenvolvimento*” (1970). Em: *A Educação Pela Noite* (1987). Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2011.
- CANDIDO, Antonio. “*Uma palavra instável*” (1989). Em: *O Albatroz e o Chinês* (2004). Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2017b.
- CARDOSO, Fernando Henrique; FALETTO, Enzo. *Dependência e desenvolvimento na América Latina: Ensaio de Interpretação Sociológica* (1969). Quarta Edição. Rio de Janeiro, Zahar Editores, 1977.
- FERNANDES, Florestan. *A Revolução Burguesa no Brasil – Ensaio de Interpretação Sociológica* (1975). São Paulo: Contracorrente, 2000.
- FURTADO, Celso. *Desenvolvimento e Subdesenvolvimento* (1961). São Paulo: Contraponto, 2009.
- GONZÁLEZ, Manuel Pedro. “*Reparos al Premio Rómulo Gallegos*”. Em: *Zona Franca*. Nº 51. Caracas: Novembro, 1967.
- MUDROVICIC, María Eugenia. “*Mundo Nuevo*”: *Cultura y Guerra Fría en la Década del 60*. Rosario: Beatriz Viterbo, 1997.
- PREBISCH, Raúl. “*O Desenvolvimento Econômico da América Latina e seus Principais Problemas*”. Em: *Revista Brasileira de Economia*. Nº 3. Rio de Janeiro: Setembro, 1949.
- ROJO, Grínor. “*Antonio Candido em diálogo com a teoria do desenvolvimento, o desenvolvimentismo e a teoria da dependência*”. Tradução: Roberto Schwarz. Em: FONSECA, Maria Augusta; SCHWARZ, Roberto (Org.). *Antonio Candido: 100 Anos*. São Paulo: 34, 2018.
- SCHWARZ, Roberto. “*Antonio Candido*”. Em: FONSECA, Maria Augusta e SCHWARZ, Roberto (org.). *Antonio Candido – 100 Anos*. São Paulo: 34, 2018a.
- SCHWARZ, Roberto. “*Marco Histórico*” (1985). Em: *Que horas são? – Ensaios. 1964-1969*. 2ª Edição. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.
- SCHWARZ, Roberto. “*Roberto Schwarz Reflete Sobre Quatro Tentativas de Modernização do Brasil*”. Entrevista a Bruna Della Torre de Carvalho Lima e Mónica González García. Em: *Folha de São Paulo*. Sessão: Ilustríssima. São Paulo, 21, jul. 2018b.

## **A Família Agulha: representações na prosa de ficção oitocentista de Luís Guimarães Júnior**

Rogério Pereira Borcem (UFPA)<sup>1</sup>

### **Introdução**

O estudo aqui apresentado trata de uma pesquisa em andamento, desenvolvida a partir do curso de Mestrado em Letras, estudos literários, do Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Federal do Pará (PPGL/UFPA). Nesse sentido, os aspectos abordados tratam de alguns pontos importantes traçados no decorrer dessa caminhada, os quais se voltam exclusivamente para um objeto literário pouco conhecido no âmbito dos estudos literários mais atuais: o romance *A família Agulha* (1870), do Autor Luís Guimarães Júnior. Para tanto, neste primeiro momento, cabe ressaltar que não será apresentada ainda uma análise literária da obra, pois os resultados estarão presentes no texto final e oficial da pesquisa.

Por conseguinte, *A família agulha* é uma obra composta por trinta e cinco capítulos mais uma conclusão criada pelo referido autor e publicada, primeiramente, em formato de folhetim no *Diário do Rio de Janeiro* e posteriormente em formato de livro pela editora Garnier (SUSSEKIND, 2003). A obra é classificada como romance humorístico e elucida as diversas ações consideradas condenáveis na segunda metade do século XIX. Para Salviato (2014), no que concebe essas ações condenáveis, a descrição de forma satírica dos costumes e situações da época são características comuns nos romances humorísticos desse contexto.

Em Sussekind (2003), importante intelectual brasileira que se debruçou sobre a produção literária de Guimarães Júnior, encontram-se algumas considerações que mostram que o romance *A família Agulha*, assim como *Memórias de um Sargento de Milícias* e outras

1. Graduado em Letras (UEPA), Especialista em Ensino-aprendizagem de língua portuguesa e suas práticas literárias (FIBRA), Mestrando em Letras – Estudos literários – (PPGL/UFPA), Membro do grupo de pesquisa em Literatura Oitocentista (UFPA), Professor da rede municipal de ensino (SEMED/ São Miguel do Guamá – PA).

narrativas da segunda metade do século XIX, enquadram-se, principalmente, num quadro de descrição dos tipos, costumes, paisagens e representações da sociedade carioca oitocentista. Para a autora, as características presentes nesses romances, isto é, as descrições da figuração, os personagens construídos pelo narrador, às cenas históricas entre outras, dão sempre indícios a uma representação crítica de um Brasil presente nesse contexto. Ademais, em seu ensaio denominado *A família agulha: prosa em ziguezague*, Sussekind (2003), mostra-nos que a referida obra pode ser incluída em uma lista de produções literárias “cujo procedimento nuclear era a representação fiel” (SUSSEKIND, 2003, p. 8), observados, principalmente, nos romances de costumes, caricaturas, e uma série de outras obras. Esses eram considerados, pois, referências na construção do efeito cômico nos periódicos desse contexto, e é por esse motivo que a autora defende que o romance de Guimarães Júnior deveria ser visto como escrita que, também, volta-se a esse estilo.

No entanto, a proposta estabelecida na pesquisa, diferentemente do ponto de vista levantado pela autora, entende a respectiva obra não como representação fiel da sociedade carioca do segundo momento do século XIX, mas como produto de um processo que toma essa realidade do mundo e a transforma em um componente de uma estrutura literária, como muito bem enfatiza Candido (1993). Assim, a escrita do autor é marcada por referências ao contexto social e literário do momento, uma vez que o social se encontra presente como elemento interno das produções literárias. Texto e contexto fundem-se formando um todo significativo. Nesse caso, as relações existentes entre os elementos presentes na organização interna das obras e os elementos sociais, extratextuais, estão intimamente relacionados, desempenhando papéis na constituição estrutural da própria produção literária, como muito bem destacou o crítico. O social, pois, influencia diretamente na estrutura das obras literárias, combinando-se, para a compreensão do próprio fenômeno literário (CANDIDO, 2019).

### **Luís Guimarães Júnior: um importante homem das letras no século XIX**

Muito embora pouco estudado hoje, Guimarães Júnior pode ser considerado um importante colaborador para a formação de uma

tradição literária no país, sobretudo se analisar-se o que a crítica literária do referido contexto coloca em evidência. Nascido em 17 de fevereiro de 1845, na cidade do Rio de Janeiro, e falecido em 20 de maio de 1898 em Lisboa, foi um dos escritores eleitos para completar o quadro de fundadores da Academia Brasileira de Letras, criando a cadeira de número 31, segundo informações colhidas na biografia do autor na ABL. Romancista, poeta, jornalista, cronista, contista, teatrólogo, diplomata, o autor buscou construir uma vida dentro do mundo das letras tanto durante o período em que residiu no Brasil quanto nos últimos decênios do século XIX, quando já estava fora da pátria vivendo sua vida na diplomacia.

Seus estudos básicos ocorreram no Rio de Janeiro, assim como em São Paulo, quando buscou prosseguir com os preparativos para a carreira diplomática, passando a estudar no curso de direito durante o período de cinco anos (1864 – 1869), em Recife. Teve uma vida ativa no mundo das letras desde 1862 com a publicação de seu primeiro romance *Lúrio Branco*, tendo como auge de sua carreira no país os anos de 1869 a 1872, quando foi um dos responsáveis pelos entretenimentos no *Diário do Rio de Janeiro*. Por questões financeiras, segundo a biografia da ABL, em 1873 aceitou a vida na diplomacia oferecida pelo poeta Pedro Luís, ministro dos negócios estrangeiros, e partiu em direção a muitos lugares fora da pátria até a sua morte em Lisboa no ano de 1898.

Luís Guimarães, assim como muitos outros autores do período, exerceu diversas funções na sociedade, não só relacionadas à carreira literária, mas também à vida política, econômica e social do país, e por esse motivo caracteriza-se como um exímio *polígrafo das letras*, ou seja, aquele que exerceu as mais diversas funções juntamente com a carreira de escritor. Tal façanha era muito comum dentre os grandes nomes da literatura brasileira oitocentista, a exemplo de Joaquim Manuel de Macedo:

Muito embora Macedo não tenha recebido tal caracterização, explicitamente, poderia muito bem fazer jus a ela, afinal, o exercício de variadas atividades ao lado do ofício da escrita literária é marca de nossa literatura desde que o Brasil passou a ter um sistema literário, tomando como base aqui a noção de Antonio Candido. Em outros termos, desde que temos em terras brasileiras a tríade autor/obra/público, há escritores que, além de produzir peças de teatro, poesias e romances, desempenharam os mais variados

papéis sociais e institucionais na esfera pública. Sendo assim, não há como negar a interferência direta, ao observarmos a formação do nome de um determinado autor, de seu nome também como professor, médico, deputado, ministro, sobretudo no século XIX, momento em que a produção de romances se consolidava em terras brasileiras e que o projeto de construção de uma literatura nacional estava diretamente ligado à construção de uma nação, recém independente de Portugal (QUEIROZ, 2011, p. 23 - 24).

Seguindo esse raciocínio, pode-se dizer, portanto, que com Luís Guimarães também não foi diferente, pois o autor produziu textos em gêneros distintos, assim como atuou socialmente em diferentes áreas, seja referente à literatura, à política ou à sociedade. A afirmativa pode ser constatada ao levar-se em consideração, por exemplo, os textos que vão desde as críticas de Romero no século XIX até a contemporaneidade com os estudos de Flora Sussekind.

Além disso, dentre tantas façanhas da vida de Luís Guimarães Júnior que poderiam ser devidamente destacadas neste estudo de apresentação, aquela que mais se evidencia para a compreensão da vida do autor referente à literatura é justamente o valor atribuído às suas obras, ponto importante levantado na pesquisa, bem como o lugar dedicado ao escritor no quadro geral da literatura brasileira. Assim, de antemão, destaca-se aqui algumas hipóteses a respeito desse ponto de vista. Nesse sentido, lembra-se primeiramente da crítica ferrenha construída por Silvio Romero no IV volume de sua *História da Literatura Brasileira* (1980), uma vez que a partir dela foi-se formando uma imagem a respeito do autor, mesmo que dados referentes ao mercado editorial da época dissessem o contrário<sup>2</sup>.

2. Na dissertação, buscou-se evidenciar que apesar das críticas levantadas por Romero (1980), o escritor era detentor de uma popularidade exacerbada. Conseguiu-se provar o referido ponto de vista consultando dados referentes ao mercado editorial da época e periódicos os quais o escritor trabalhou durante 1869 a 1872. Nos dados observou-se que o autor era bem recebido pelo público leitor, uma vez que assinava com uma das principais casas editoriais presentes no Brasil, a então editora francesa *Garnier*. Nesse sentido, a *Garnier* editava livros apenas de autores já renomados e muito bem recebidos pelo público leitor (EL FAR, 2010), o que de certa forma faz enxergar a popularidade e a importância do escritor no contexto literário do século XIX, contradizendo o posicionamento de Silvio Romero.

A apreciação de Romero, conforme dito anteriormente, pode ser encontrada no capítulo dedicado exclusivamente ao escritor. Dentre alguns elogios e julgamentos negativos, o crítico elenca pontos importantes para pensar a vida e obra do autor, pois, para ele, era muito difícil colocar o escritor na primeira ordem dos autores brasileiros, cabendo apenas a segunda categoria como o seu lugar.

Cabe destacar, também, que esse julgamento ocorre sobretudo pelo fato de que o crítico enxergava em Guimarães Júnior uma espécie de estrangeiro, um ser ausente da pátria, por não estar adequado a suas exigências críticas ou não estar de acordo com o seu método, processo que exaltava, principalmente, as vias da nacionalidade e de uma colaboração ativa para o progresso do país. Por esse motivo, acusava Luís Guimarães de ser um estrangeiro para o Brasil, justamente por não atender tais expectativas e por ter vivido muito tempo fora do país. Dessa forma, o crítico considerava, pois, que grande parte da culpa pelo autor ser detentor desses aspectos estrangeiros, verificado sobretudo no rebuscamento e na exaltação da forma em suas obras, sejam suas atividades na diplomacia: “aí ainda mais se apurou o ceticismo elegante, o dandismo artístico de nosso compatriota. Ele é quase um estrangeiro para nós” (ROMERO, 1980, p. 1327). Para Sussekind (2003), “mesmo a poesia produzida ainda quando Luís Guimarães Júnior não deixara o Brasil merece algumas ressalvas de Romero” (SUSSEKIND, 2003, p. 14).

Em consonância com a autora, destaca-se um ponto curioso em relação a essas críticas, uma vez que o próprio Sílvio Romero elenca certa relevância aos folhetins publicados pelo autor, visto que esse, de certo modo, pinta a cor local do Brasil nessas produções literárias publicadas nos periódicos. Segundo Sussekind (2003, p. 14-15), “é pela via da nacionalidade que o crítico sergipano acaba atribuindo alguma relevância aos seus folhetins. Porque nele o autor é mais abundante em notas locais, algumas bem-apanhadas e descritas com habilidades e agudezas”. A exemplo disso, em *A família Agulha*, o autor realiza a construção de uma narrativa que pinta essa cor local do Brasil, deixando em evidência, principalmente, os costumes, os hábitos e a realidade ficcional observada no romance.

Nunca havia lido nada de Luís Guimarães. Em 1868 e 69 – conheci-o no Recife e não sei que espécie de preocupação afastou-me dele e privou-me em absoluto de lê-lo.

Então já o moço fluminense tinha levado à cena o drama as *Quedas Fatais* e publicado na imprensa pernambucana bom número de poesias e de folhetins.

Faço esta confissão que poderia calar e que a muitos parecera extravagante, porque a dela vou tirar uma conclusão favorável ao nosso poeta e folhetinista.

Li agora por obrigação do officio, seus livros, e declaro que me deixaram agradável impressão. Não desgostei deles: mas justamente na ordem inversa à estabelecida pelo geral dos leitores.

Acho que em sua fase brasileira, entre 1862 e 72, o poeta foi mais espontâneo, mais sincero, sua arte mais sentida, mais humana; então o contista o contista e o folhetinista era mais despreocupado, mais vivaz, mais lúcido do que depois parecia ser (ROMERO, 1980, p. 1828)

Romero entendia que o escritor produziu com mais brilhantismo e êxito no período que ainda residia no Brasil, como é o caso de seus contos e folhetins. Considerava que as obras publicadas após a sua saída do país não possuíam tanto brilhantismo, principalmente as de cunho poético, uma vez que apesar de seu amadurecimento relacionado à forma e à escrita, faltava-lhe um bem maior: a alma. Por conta disso, o crítico considerava os *Corimbos* (1869) superiores aos *Sonetos e Rimas* (1880), visão esta que seguia em direção contrária a de muitos outros estudiosos que valorizavam a produção poética do autor, principalmente a de sua fase parnasiana, quando já não estava mais no país.

Silvio Romero valorizou muito mais as obras do início da carreira de Guimarães Júnior, mesmo sendo tomadas como insignificantes pela maioria dos outros críticos literários, e por isso levanta o seguinte questionamento: como poderia um livro publicado no interior, em papel simples, ser considerado melhor que os livros rebuscados, chiques, elegantes advindos do estrangeiro? É nessa concepção que o estudioso confessa não seguir esse caminho, considera superior a obra do autor produzida sob solos nacionais em detrimento das obras publicadas no exterior, sobretudo por acreditar que a poesia e arte como um todo devem partir de solos de sua pátria.

A razão parece militar do meu lado. A poesia é uma dessas instituições e efusões íntimas que só tem vida quando partem do coração, bem acalentado e aquecido pelo bafejo da pátria.

[...] A intitulada lei dos meios, com toda a sua influência, não será um caso de sugestão espontânea da natureza e da sociedade?

Ninguém se pode furtar à ação de seu tempo e de seu ambiente físico e social; todas as nossas ideias são oriundas das impressões que dali nos vêm; o meio é, pois, o grande sugestor de nossos pensamentos. Tais verdades são ainda mais instantes e iniludíveis n'alma sensível e facilmente agitável dos poetas (ROMERO, 1980, p. 128).

Ao esclarecer o seu método crítico, enfatizando que a poesia precisa ser aquecida pela própria pátria, Romero exhibe um julgamento um tanto quanto determinista, no sentido da consideração do meio físico enquanto formador do pensamento e da alma dos poetas. Assim, considerava que Guimarães Júnior não era detentor de tal configuração, acreditava que ninguém tem o poder de apagar a ação do tempo e do ambiente que está presente, caso contrário o autor seria considerado por ele um exímio representante da literatura brasileira.

Por essas e outras questões, o crítico atribui a Guimarães Júnior lugar nada proeminente no quadro geral da literatura Brasileira, o que contribuiu também para a posição que o escritor se encontra hoje em relação aos estudos literários. Concomitante a isso, levanta-se mais duas hipóteses importantes para essa questão de valor, isto é, o que também pode ter contribuído diretamente para o esquecimento do escritor na atualidade.

A segunda possibilidade, pois, encontra-se no fato do escritor está presente em uma ocasião de instabilidade categórica entre dois momentos importantes para a literatura brasileira do final do século XIX: o movimento romântico e o movimento parnasiano. A ficar conhecido inclusive, para muitos estudiosos, como um dos primeiros poetas parnasianos brasileiros quicá um dos precursores do parnasiano no país, como enfatizou Araújo (2010) ao prefaciá-la edição de *Sonetos e Rimas* (2010), obra poética tida como uma das mais importantes do autor, reeditada pela *Academia Brasileira de Letras*. Assim, ousa-se dizer, aqui, que tal fato pode ser entendido também como razão para o esquecimento do autor, já que, de modo geral, o Parnasianismo foi um dos movimentos mais estigmatizados na historiografia literária brasileira, por conta da perspectiva modernista que deu forma à própria historiografia literária do país no século XX.

Curioso observar como se transforma a recepção da lira teofilianna quando saímos do século XIX e rumamos para o século XX.

Nas últimas décadas do oitocentos aos debates acerca dos ideais científicistas fundiam-se ao julgamento de uma obra. À medida que rumamos para o XX, o que se discute acerca dos versos de nosso poeta recai sobre a presença ele realiza d'as *Flores do Mal*. Se, por um lado, não podemos passar ao largo da influência baudelairiana na poesia de Teófilo Dias, por outro, tal viés pode nos induzir a um jogo de dados viciados: como clivar questões líricas e posicionamentos ideológicos quando ambos, no final do XIX, apresentam-se intimamente ligados? (CASEMIRO, 2008, p. 63).

As reflexões necessárias para a compreensão de tal afirmativa são encontradas na dissertação de Mestrado de Fábio Martinelli Casemiro denominada *Carne, imagem e revolta na Lírica de Teófilo Dias* (2008), apresentada ao instituto de estudos de linguagem da Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). Ao apresentar um estudo crítico acerca da poesia de Teófilo Dias – um dos primeiros parnasianos, o pesquisador demonstra as principais divergências entre a crítica literária do final do século XIX e início do século XX, a respeito do poeta, passando por Machado de Assis, Sílvio Romero, José Veríssimo para Antônio Candido entre outros críticos mais atuais.

No referido estudo, Casemiro (2008), mostra como os parnasianos foram julgados erroneamente, por parte da crítica moderna, como passadistas, bem como uma série de outros adjetivos os quais atribuíram ao movimento, nesse caso a partir da figura de Teófilo Dias, lugar nada proeminente na historiografia literária brasileira. Assim, quando se ruma para o século XX, tem-se ligado ao movimento e à lírica do poeta questões fortemente ideológicas, o que faz com que Teófilo Dias acabe caindo no esquecimento. No entanto, a pesquisa apresentada por Casemiro (2008), mostra como a poesia parnasiana, portanto o próprio autor, possuía um forte impulso modernizador, diferente das concepções que lhes foram atribuídas negativamente e injustamente.

Se seguirmos esse mesmo norte interpretativo para o caso de Guimarães Júnior, podemos tirar conclusões semelhantes, uma vez que o escritor, poeta, é fortemente reconhecido como um poeta parnasiano, sofrendo as mesmas atribuições que Teófilo Dias, o que ocasionou, de certo modo, o seu apagamento por conta desse olhar estigmatizado que recai sobre o movimento parnasiano, o que pode ser um dos motivos pelos quais o escritor Luís Guimarães Júnior também tenha caído no esquecimento.

Uma outra possibilidade a respeito desse apagamento, tema que recai sobre o escritor, é justamente o gênero o qual ele se dedicou em algumas obras. Isto é, o gênero humorístico. Tudo isso faz-se pensar o seguinte: será se o fato de Guimarães Júnior ter se voltado para o gênero humorístico não contribuiu analogamente para o seu suposto esquecimento no decorrer da história? Isto posto, lembra-se aqui do ensaio de Margareth Cohen<sup>3</sup> denominado *Narratology in the archive of literature*, traduzido para o português por Rodrigo Cerqueira (2016), uma vez que a pesquisadora mostra como os gêneros são como instituições sociais, e como o gênero humorístico, por exemplo, tornou-se um subgênero em detrimento de gêneros “maiores”, tidos pela crítica. De fato, no Brasil o gênero humorístico não “vingou”. Nesse sentido, vale a pena estudar-se os pressupostos e as questões envolvidas dessas colocações, o que naturalmente estará melhor desenvolvido no texto final dessa pesquisa.

Tem-se noção do quanto é espinhoso passear por terrenos como esses, da crítica literária, do juízo de valor e principalmente do porquê de uma obra literária ou de um autor específico, representado aqui pela figura de Luís Guimarães Júnior, ter caído no esquecimento enquanto outros, seus contemporâneos, prosperam nas páginas das historiografias literárias. Como dito anteriormente, são possibilidades que precisam ser exploradas mais minuciosamente a fim de possibilitar o estudo de resgate de um importante contribuinte da literatura brasileira, nesse caso da literatura humorística de certo modo. Assim, traçou-se pequenas considerações julgadas importantes a respeito do lugar que Guimarães Júnior ocupa no cenário atual, isto é, acerca dos motivos circunstanciais que permitiram tal proeza.

### **Uma ou outra amarração/curiosidade sobre o escritor**

Atrelado a isso, recorda-se um pouco acerca da postura de Guimarães Júnior em relação às mulheres desse período, sobretudo no que concerne à participação feminina na literatura. Em 1870, Luís Guimarães Júnior foi um dos oradores do ciclo de conferência sobre cultura feminina, organizado pelo Liceu de Artes e Ofícios do Rio de Janeiro.

3. Professora de literatura comparada e de língua e literatura francesa na Universidade de Stanford.

Tal episódio foi muito bem narrado por Gilberto Araújo na apresentação da edição de *Sonetos e Rimas*, obra lírica do autor, pertencente à coleção Afrânio Peixoto, organizada pela Academia Brasileira de Letras, e publicada em 2010.

No texto, Araújo (2010) realiza um longo ensaio sobre Luís Guimarães e sua obra poética, assim como elenca suas relações com o papel da mulher na literatura. O respeito às mulheres se estende à vida de Guimarães Júnior de maneira clara, pois o escritor realizou uma campanha de incentivo para a maior participação da figura feminina na vida cultural brasileira. Desse modo, em 1870, ministrou conferência denominada *A nova legião* apoiando a participação das mulheres nas letras, e por esse motivo teve uma excelente recepção pelas senhoras que estavam presentes no evento.

O respeito às mulheres estende-se à vida de Guimarães Júnior. No artigo “As Mulheres na Literatura Brasileira”, inserido em *Românticos, Pré-românticos e Ultrarromânticos*, Brito Broca comenta a campanha do poeta em prol da maior participação das mulheres na vida cultural e narra um episódio emblemático: em 1870, Luís Guimarães ministrou a conferência “A Nova Legião” no Liceu de Artes e Ofícios, apoiando a presença das mulheres nas letras. Em agradecimento, um grupo de senhoras ofereceu-lhe um banquete; ele então discursou: “Vinde! O País está convosco. É hora. Fazei desta Atenas em perigo uma Esparta reabilitada. Senhoras, curvome reverente aos vossos pés... Que digo? Aperto-vos as mãos de homens do futuro” (ARAÚJO, 2010, p. 17).

O apoio à causa feminina, como percebe-se na citação, é um dos grandes pontos que se destaca na carreira do autor, pois esse ato em um período em que o patriarcado regia a vida literária no Brasil era extremamente raro. A simpatia pela causa, por parte do escritor, pode ser percebida não só no discurso pronunciado, mas também na forma como Guimarães Júnior desenhava suas personagens em muitos de seus poemas, crônicas e contos, encontrados nos jornais nos quais colaborou. Um exemplo claro de tal posicionamento pode ser percebido inclusive no próprio romance *A família agulha*, ao observar-se, por exemplo, os comportamentos da personagem Caxuxa, que desbravava o mundo seguindo suas próprias vontades, apesar da repressão socialmente sofrida. A personagem, pois, apontava para uma ruptura do que normalmente se esperava para uma

personagem romântica, abstraindo-se, inclusive, da punição por todos os seus atos na trama.

Além dessa exemplificação no romance, lembra-se também de duas grandes mulheres desenhadas pelo escritor: Cornélia Herculana – presente em sua obra humorística *D. Cornélia Herculana (Perfil político)* (1870), bem como a personagem Hermínia presente no conto *Philippina* do livro de contos *Philagranas* (1872). Tal figura, assim como Caxuxa e Cornélia Herculana, é construída pelo autor como detentora de um verdadeiro ar subversivo, pois era ágil, cheia de promessas e malícias, um verdadeiro “demônio”, como descreve o narrador do conto. Uma moça dona de suas próprias vontades. Logo, Guimarães Júnior constrói um universo ficcional que também demonstra, de certa forma, sua postura frente às mulheres desse período, uma vez que nos textos produzidos em gêneros diversos era favorável à individualidade feminina, bem como à participação da mulher na literatura.

Outro fato curioso a respeito da vida de Guimarães Júnior é a amizade que ele teve com o autor Machado de Assis. Nesse sentido, o fato de o escritor ter percorrido um caminho amplo, passando pelos diversos meios de circulação, como no próprio caso do jornal, envolveu-se com grandes nomes das letras. Assim, autores como Machado de Assis, Ramalho Ortigão e Fialho d’Almeida estiveram ao lado de Guimarães Júnior, exaltando sua produção literária. Um fato interessante sobre a vida do autor foi a relação de proximidade com o escritor Machado de Assis, pois ambos sempre dialogaram a fim de colaborarem, em parceria, com as suas respectivas carreiras literárias. A exemplo disso, em *Instituto de nacionalidade*, famoso ensaio escrito por Machado de Assis, nota-se um trecho dedicado exclusivamente à produção literária de Guimarães Júnior:

No gênero dos contos, à maneira de Henri Murger, ou à de Trueba, ou à de Ch. Dickens, que tão diversos são entre si, têm havido tentativas mais ou menos felizes, porém raras, cumprindo citar, entre outros, o nome do Sr. Luís Guimarães Júnior, igualmente folhetinista elegante e jovial. É gênero difícil, a despeito de sua aparente facilidade, e creio que essa mesma aparência lhe faz mal, afastando-se dele os escritores, e não lhe dando, penso eu, o público toda a atenção de que ele é muitas vezes credor. (ASSIS, 1973, p.4)

Ao analisar a então atual realidade da literatura brasileira, Machado de Assis evidencia a elegância da escrita do autor, dando ênfase ao fato de que o público leitor, de certo modo, não direcionava a atenção que Guimarães Júnior merecia, por ser um “folhetinista elegante e jovial”. Muito embora o ensaio do escritor, publicado em 1873, seja um dos mais conhecidos até hoje, destaca-se que esses diálogos começaram muito antes. Como prova disso, pode-se verificar na cronologia da prosa de ficção brasileira durante o século XIX, desenvolvida por Germana Sales<sup>4</sup>, que Luís Guimarães Júnior, aos 16 anos, publica seu primeiro romance – *Lírio Branco* (1862) – e o dedica exclusivamente a Machado de Assis.

O referido episódio é narrado inclusive por Múcio Leão (1943) em uma edição especial do Suplemento Literário de Amanhã. Observe-mos a colocação:

Está ainda nos dezesseis anos. E escreve um livro *Lírio Branco*. Vai ao encontro de Machado de Assis [...]. Machado de Assis mais tarde narrara o episódio [...]. “Há cerca de seis anos encontrei na rua um moço [...] – gentil criança[...] – o qual me disse rapidamente com a viveza impetuosa da idade: “Está no prelo um livrinho [...] oferecido ao senhor. [...] Mesmo para S. Paulo dei ordem à tipografia para me mandarem um exemplar. Obrigado. “Como se chama? – Luís Guimarães”.

Machado de Assis leu o livro; e escreveu ao poeta animando-o a prosseguir na carreira das letras. (LEÃO, 1943, p.1)<sup>5</sup>

O fato de *Lírio Branco* ter sido escrito e publicado em homenagem a Machado de Assis, como nota-se nas colocações de Múcio Leão, em um momento que antecedia o ensaio destacado anteriormente, prova que as relações entre ambos preexistiam muito antes desse momento, pois em 1862, aos dezesseis anos, Luís Guimarães Júnior escreveu seu primeiro romance e dedicou ao então aclamado escritor, recebendo críticas do próprio Machado que o animavam a continuar

4. SALES, Germana Maria Araújo. *Palavra e sedução: uma leitura dos prefácios oitocentistas (1826 – 1881)*. Tese de Doutorado, Campinas: UNICAMP, 2003.
5. Devido à dificuldade na leitura da fonte primária, suprimiram-se algumas partes da citação que estavam impossibilitadas de serem lidas. Porém, acredita-se que a ideia que se pretendia mostrar, de modo geral, não foi alterada.

no mundo das letras. A respeito dessa questão, em Azevedo, Dusilek e Callipo (2017), encontramos a seguinte reflexão:

Se havia na corte aqueles que torciam o nariz às homenagens que Machado de Assis recebia de pessoas como José de Alencar, por outro lado, poucos podiam se vangloriar como ele de ter contribuído, graças ao seu exercício da crítica imparcial e independente, para o amadurecimento da obra de um escritor, como foi o caso de Luís Guimarães Júnior. Quando Machado colaborava em *o futuro*, noticiou na crônica de 1º de Janeiro de 1863 o primeiro romance de Luís Guimarães Júnior, *Lírio Branco*, “livrinho modesto, cândido pela forma e pelo fundo, páginas escritas, reunidas por um talento que alvorece, terno e ingênuo”. Na crítica de 2 de janeiro de 1870, longa e elogiosa ao volume de poemas – *Corimbo*, publicada na *Semana ilustrada*, Machado recordava o seu primeiro encontro com o então escritor (AZEVEDO, DUSILEK E CALLIPO, 2017, p. 31).

No estudo denominado: *Machado de Assis crítica literária e textos diversos*, as autoras discorrem acerca da crítica tecida por Machado em relação a Guimarães Júnior, e como o renomado autor colaborou diretamente para o amadurecimento da carreira literária de nosso escritor. Nesse sentido, na citação observa-se que Machado de Assis enaltece o talento do referido escritor ao entrar em contato com o romance *Lírio Branco*, dando ênfase no fato deste ser encharcado de um talento que alvorece. Assim, essas relações entre ambos, de certo modo, contribuíram de maneira direta para a popularização de Guimarães Júnior, como as autoras destacam, segundo Azevedo, Dusilek e Callipo (2017, p. 31), pode-se dizer que, de certa forma, “depois de mais de dez anos de militância, o crítico podia creditar com orgulho o aperfeiçoamento de algumas carreiras, graças às suas certas intervenções”, como exemplo disso temos o caso do próprio escritor Luís Guimarães Júnior.

Fatos interessantes a serem acrescentados às considerações são justamente as correspondências trocadas entre ambos os autores. Em virtude disso, em vinte e um de março de 1865, quando o autor se transferiu para Recife a fim de continuar o curso de direito, escreveu a seguinte correspondência para o amigo:

Recife, 21 de março de 1865.

1Machado, meu amigo e meu irmão,

Aqui estou aqui estarei e sempre comigo as sombras de um desgosto, que me há de matar, eu o sei. Tenho sofrido o que é possível sofrer quando a desgraça e o pensamento sombrio chegam a enlutar uma cabeça cheia de quimeras como esta que trago por cima dos ombros. Sabes por que sofro? Compreendes-me? Ah! meu amigo, como me passamos pela imaginação aquelas noites em que conversávamos até o romper da aurora, e como eu sinto a ausência de uma alma como tua em que derrame as minhas lágrimas! Não tenho gosto para mais nada; se escrevo é por vaidade, por capricho, por estupidez. Lembra-me, lembra-me, lembra-me sempre.

Nem sei o que te escrevo. Adeus, vê se a nossa boa Gabriela2 vem para cá. Adeus e escreve-me; lembra-te de um desgraçado que não sabe se terá a ventura de tornar a ver-te.

Teu e teu sempre

Luís

Ilustríssimo Senhor

Joaquim Maria Machado de Assis

Diário do Rio

Rua do Rosário Corte (ASSIS, 2008, p. 98).

Na correspondência, em tom quase confessional, Guimarães Júnior refere-se a Machado como um grande amigo e irmão, confessando a falta que sente do companheiro, das noites em que conversavam até o romper da aurora, sentindo sua ausência para derramar as suas lágrimas. Por diversos momentos na carta, o autor dirige-se ao crítico de maneira afetiva, “Teu e teu sempre, Luís”, e isso vai se perdurar por no mínimo treze cartas, encontradas no tomo I das correspondências de Machado de Assis entre 1860 a 1869, organizadas por Irene Moutinho e Sílvia Eleutério, na coleção Afrânio Peixoto da ABL.

Essas curiosidades e outras mais também encontrar-se-ão no estudo que está em andamento. Como dito anteriormente, essas considerações, de modo geral, apresentam as principais questões que se encontram em discussão. Cabe, portanto, entender que Luís Guimarães Júnior também esteve ativamente participando da construção de uma tradição literária brasileira e merece lugar especial nos estudos literários de modo geral.

## Algumas considerações sobre o romance *A família Agulha*

Em 21 de janeiro, sexta-feira, de 1870, nas páginas do *Diário do Rio de Janeiro*, iniciavam-se as publicações graciosas e cômicas, quase que diárias, dos folhetins de Guimarães Júnior que deram origem ao romance humorístico *A família agulha*. Ordinariamente, a partir das pesquisas na *Hemeroteca Digital Brasileira*, conseguiu-se encontrar e reunir a obra original, de maneira quase completa, e por meio da comparação dos folhetins com a edição do romance em livro, bem como de um estudo sobre questões ligadas à recepção da obra, percebeu-se alguns tópicos importantes sobre essa produção do autor. Detalhes esses que subsidiarão os estudos em busca da compreensão de um romance quase desconhecido atualmente, mas não menos importante para âmbito dos estudos literários.

Assim, destaca-se o fato curioso sobre o folhetim e a edição em livro do romance, fato este de extrema relevância para a compreensão futura da obra. Em primeiro lugar, ao observar-se os folhetins de Guimarães Júnior nota-se que logo no início, o autor institui como título central: *Histórias para gente alegre*; em seguida, adiciona uma dedicatória exclusiva à Ex. Sra. D.M.A.G, para depois acrescentar o título *A família agulha*.

A grande dúvida, ao analisar-se os referidos títulos, era se originalmente a obra se chamava *Histórias para gente alegre* ou se realmente sempre se chamou *A família agulha*, como bem aponta o primeiro folhetim da produção. Seguindo esse norte interpretativo, conseguiu-se encontrar a resposta para essa questão em José Ramos Tinhorão, no volume I da coletânea de livros intitulados *A música popular no romance brasileiro*, bem como no volume III da *História da inteligência Brasileira* de Wilson Martins.

Cabe destacar que os trabalhos de ambos os autores estão entre os poucos que se voltam ao romance *A família agulha*, e por isso merecem destaque nesta pesquisa. Tinhorão (2000), por exemplo, realiza uma análise minuciosa acerca da tradição musical popular presente nas produções do século XIX e XX, abordando mudanças ocorridas nessa tradição musical e na prosa de ficção desde *O filho do pescador* (1843) até romances da modernidade. Este material teórico é fruto de mais de quinze anos de pesquisa, a partir da leitura de romances brasileiros. Assim, dentre as obras destacadas na pesquisa do estudioso, ele demarca lugar especial à obra escrita por Luís Guimarães

Júnior, tratando-a como uma produção literária negligenciada pelos historiadores e críticos literários, bem como elenca pequenas informações que são essenciais para a compreensão de detalhes sobre as edições e sobre a forma de apresentação do romance.

Doravante isso, retornando ao ponto levantado anteriormente acerca do título da obra, observa-se, pois, as considerações realizadas por Tinhorão (2000) e Wilson Martins (1993). “A cena é de um romance humorístico do poeta Luís Guimarães Júnior, e que, publicado em folheto no rodapé do jornal *Diário do Rio de Janeiro*, de janeiro a abril de 1870, sob o título *A família agulha*, e com a indicação geral de *Histórias para gente alegre* [...] (TINHORÃO, 2000, P. 154). Na visão do estudioso, *Histórias para gente alegre* seria, então, uma indicação geral da obra, um apontamento do que se trataria o conteúdo desta.

Arelado a isso, Wilson Martins (1993) destaca:

Referência especial [no ano de 1870] merece o “romance humorístico” *A família agulha*, uma das “histórias para gente alegre”, publicadas nesse ano por Luís Guimarães Júnior, na Casa Garnier (a outra é o perfil político *D. Cornélia Herculana*, constante do segundo tomo. É um dos nossos livros mais injustamente esquecidos (MARTINS, 1993, p. 339 – 340).

Assim, compreendemos de modo mais claro, a partir da colocação do crítico, que o “suposto” título nada mais é do que, de fato, uma indicação geral. Curiosamente, nesse caso, essa demarcação está relacionada à indicação de uma dupla de obras produzidas pelo escritor e publicadas no mesmo ano. Então, as *Histórias para gente alegre* seriam compostas pelo romance *A família agulha* e pela novela *D. Cornélia Herculana*. (*Perfil político*). Ambas as produções estavam presentes, assim, nos dois tomos publicados em 1870 pela casa editorial Garnier, segundo as informações expressas por Wilson Martins.

A respeito dessa segunda obra, que juntamente com o romance *A família agulha* completava os tomos lançados pela Garnier, *D. Cornélia Herculana* (*Perfil político*), pode-se afirmar que se trata de uma produção literária muito mais apagada dos manuais críticos da literatura brasileira do que o próprio romance que está em foco nesta pesquisa. Nesse sentido, foi por meio da procura na *Hemeroteca Digital Brasileira* que conseguiu-se visualizar a novela e compreender qual o conteúdo ali presente. O que facilitou, também, de certa forma, a referida compreensão desse objeto foi justamente as considerações

contundentes, a respeito dessa produção humorística, tecidas por José Pereira Leitão Júnior, encontradas na *Revista da sociedade de ensaios literários* publicada no ano de 1872.

No documento em questão, publicado no dia 30 de novembro de 1872 e intitulado *Estudos literários: Histórias para gente alegre* por L. Guimarães Júnior. – *A família agulha. D. Cornélia Herculana. – 1870*, pode-se encontrar considerações de cunho crítico realizadas pelo escritor. Leitão Júnior (1872) destaca:

*Cornelia Herculana* é apenas um ensaio photographico; como typo engraçado, mas disforme. Entre nós, apesar de ser a politica a occupação de todo mundo, ainda felizmente não chegou até ás mulheres; mas venturosos do que outros povos, cujos negócios andam frequentemente á mercê dos caprichos femininos, por hora não nos chegou ao desembaraço que caracteriza outras sociedade; pareceu-nos portanto que n'aquelle tipo antes se poderia vêr uma valente Yankee cansada de *Flirtation*, occupando-se da transformação dos habitos e trajes de seu sexo, do que uma brasileira, embora sabedora dos negocios publicos, comtudo sempre solicita pelo bem estar de sua casa e de sua família. (LEITÃO JÚNIOR, 1872, p. 741)

O crítico parece desmerecer o perfil político feminino criado pelo autor, elencando o caráter engraçado do texto, mas disforme, e dando graças por este ainda não ter chegado ao acesso das mulheres nesse período. Tal afirmativa refere-se a um posicionamento contrário acerca da postura de Luís Guimarães Júnior, pois, como viu-se, o autor era um exímio apoiador da causa feminina no século XIX, desenhando personagens e enredos que traziam mulheres autônomas, e em alguns casos subversivas, como *D. Cornélia Herculana*. O que não agradou, pois, de certo modo, o referido crítico literário em destaque.

A narrativa em questão, traz a história do perfil político de uma mulher à frente de seu tempo. Cornélia Herculana, pois, é pintada pelo narrador, desde a sua infância, como alguém que brincava com coisas naturalmente para meninos e pensava em ter um paletó e um chapéu alto. Passando à fase da adolescência, ela tornou-se uma mulher que acompanhava a política do país, bem como defendia que a realidade feminina estava “inaudita” e por isso lutava pelo direito ao voto, pela aniquilação da cadeia que prende a mulher aos afazeres domésticos do lar etc. Tudo isso foi construído sobre uma lisonjeira galhofa, com traços humorísticos, compondo, assim, o outro lado das *Histórias para gente alegre*.

De modo geral, juntamente com *D. Cornélia Herculana* estava *A Família Agulha* criada em meio a galhofas e recursos cômicos que dão indícios às sátiras desenhadas pelas mãos de Luís Guimarães Júnior em relação às instâncias e organizações sociais da segunda metade do século XIX. O próprio autor cria uma ambientação em que se nota, de forma clara, o processo de reducionismo dos costumes, dos vícios e do próprio cenário político da época. “Riamos, pois, e acreditemos que todos riem como nós! O século é ligeiro, é vaporoso, é alegre, é sedutor como um diploma, e amável como um... diplomata!” (GUIMARÃES JÚNIOR, 2003, p. 34).

Dessa forma, a narrativa segue contando as aventuras de Anas-tácio Agulha, Eufrasia Sistema e Bernardino Agulha, e nesse narrar observa-se algumas situações que chamam atenção, principalmente aquelas de cunho sociocultural, uma vez que o Brasil, nesse momento histórico, é regido pelo sistema imperial, especificamente no período do segundo reinado, marcado pela liderança de Dom Pedro II.

Segundo Machado (2001), *A família agulha* foi criada sob à luz de uma comicidade latente, uma vez que o autor se divertia no ato de escrita dessa narrativa, pois “o jovem jornalista redigia sobre o balcão do *Diário do Rio de Janeiro*, conversando com os colegas, rindo, contando piadas, ouvindo pilhérias” (MACHADO, 2001, p. 46). Nessa perspectiva, Sussekind (2003) afirma que o romance de Luís Guimarães Júnior possui traços explícitos de um jogo com o *nonsense*, visto que na obra a fidelidade com a trama fica para segundo plano, já que se inicia com o nascimento de Bernardino Agulha e se encerra com o este correndo sem qualquer conclusão.

Dentre essas e tantas outras questões, o romance deve ser considerado um importante marco para os estudos literários. Assim, o intuito aqui é justamente esse, mostrar como uma obra esquecida atualmente deve ser lembrada e conhecida como importante objeto para a construção de uma tradição literária brasileira, especificamente da literatura humorística no país.

### **Considerações parciais**

Depois de finalizar-se as análises, espera-se contribuir com os estudos literários acerca da vida e da obra de Luís Guimarães Júnior, a fim de evidenciar que o autor de e o romance *A família agulha* possuem

grande relevância para a constituição da literatura brasileira na segunda metade do século XIX. Nesse sentido, buscar-se-á analisar criticamente o romance *A família agulha* (1870) de Luís Guimarães Júnior, a evidenciar tanto os aspectos relativos ao reducionismo estrutural referente à representação ficcional da sociedade carioca oitocentista, como o seu lugar na historiografia literária brasileira. Dando ênfase, pois, sobretudo aos mecanismos de construção da narrativa, que desembocam na crítica social ao referido contexto de produção observado na obra de Luís Guimarães Jr, tudo isso sendo construído a partir de mecanismos humorísticos.

## Referências

- Academia Brasileira de Letras. *Biografia do autor*. Disponível em: <<http://www.academia.org.br/academicos/luis-guimaraes-junior/biografia>>. Acesso em: 12 mai. 2020.
- ASSIS, Machado de. Notícias da atual literatura brasileira: instituto de nacionalidade. In. *Obra completa*. 3. ed. Rio de Janeiro: Aguilar, 1973.
- ASSIS, Machado. *Correspondência de Machado de Assis, tomo I: 1860 -1869*. – Rio de Janeiro: ABL, 2008 (Coleção Afrânio Peixoto, 84).
- AZEVEDO, Sílvia Maria. Dusilek, Adriana. CALLIPO, Daniela Mantarro. *Machado de Assis: crítica literária e textos diversos*. – 1. ed. – São Paulo: Editora Unesp Digital, 2017.
- CANDIDO, Antonio. Crítica e sociologia. In: *Literatura e Sociedade*. 2. ed. São Paulo: Nacional, 2019.
- CANDIDO, Antonio. Dialética da Malandragem. In. *O Discurso e a Cidade*. – São Paulo: Duas Cidades, 1993.
- CASEMIRO, Fábio Martinelli. *Carne, imagem e revolta na lírica de Teófilo Dias*, 2008. 206 f. Dissertação (Mestrado em Letras) Universidade Estadual de Campinas, instituto de estudos da linguagem. Campinas, SP: UNICAMP, 2008.
- COHEN, Margareth. *Narratologia no arquivo da literatura*. Tradução de Rodrigo Cerqueira. História e cultura, Franca, v. 5, n. 2, p. 20 -50, set. 2016.
- EL FAR, Alessandra. Ao gosto do povo: as edições baratíssimas de finais do século XIX. In. *Impresso no Brasil: Dois séculos de livros brasileiros*. – São Paulo: Editora UNESP, 2010

- GUIMARÃES JÚNIOR, Luís. *A família agulha (romance humorístico)*. 3ª ed. Rio de Janeiro: Vieira e Lent: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2003.
- GUIMARÃES JÚNIOR, Luís. *Filigranas*. – Rio de Janeiro: B. L. Garnier, 1872.
- MACHADO, Ubiratan. *A vida literária no Brasil durante o romantismo*. Rio de Janeiro: EDUERJ, 2001.
- MARTINS, Wilson. *História da inteligência brasileira*. São Paulo: TA. Queiroz, 1993.
- QUEIROZ, Juliana Maia de. *As múltiplas facetas de Joaquim Manuel de Macedo: um estudo de A carteira do meu tio, Memórias do sobrinho do meu tio e A luneta mágica*. Campinas, SP: [s.n], 2011. 159 f. Tese (Doutorado em Letras) Universidade Estadual de Campinas, instituto de estudos da linguagem. Campinas, SP: UNICAMP, 2011.
- ROMERO, Silvio. *História da literatura brasileira*. 4ª volume. Rio de Janeiro: J. Olympio; Brasília: INL/MEC, 1980.
- SALES, Germana Maria Araújo. *Palavra e sedução: uma leitura dos prefácios oitocentistas (1826 – 1881)*, 2003. 387 f. Tese (Doutorado em Letras) Universidade Estadual de Campinas, instituto de estudos da linguagem. – Campinas, SP: UNICAMP, 2003.
- SALVIATO, Anna Viana. *A família agulha: romance alinhavado por um narrador afiado*. Mafuá, Florianópolis SC, 2014.
- SUSSEKIND, Flora. *A família Agulha: prosa em ziguezague*. In. *A família agulha: romance humorístico (1870)*. 3ª ed. Rio de Janeiro. Vieira e Lent, Fundação Casa de Rui Barbosa, 2003.
- TINHORÃO, José Ramos. *A música popular no romance brasileiro: V. I séculos XVIII e XIX*. São Paulo: Ed. 34, 2000.

### **Fontes primárias digitalizadas**

- DIÁRIO DO RIO DE JANEIRO. Ed. nº21, Sexta-feira, 21 de janeiro de 1870 (*Hemeroteca digital brasileira*).
- GUIMARÃES JÚNIOR, Luís. D. Cornelia Herculana (Um perfil político). In. *Distrações: semanário humorístico e Satyrico*. Ano II, N. 67, Rio de Janeiro, 16 de Janeiro de 1886. (*Hemeroteca digital brasileira*)
- GUIMARÃES JÚNIOR, Luís. *Histórias para gente alegre: A família Agulha*. Diário do Rio de Janeiro, 21 de Janeiro de 1870, ed. 21. P. 1 (*Hemeroteca digital brasileira*)

LEÃO, Mucio. *Notícias sobre Luís Guimarães Júnior*. Autores e livros. *Suplemento literário de A manhã*, Vol. V, n.º 3. Ano III, 18/7/1943. (*Hemeroteca digital brasileira*)

LEITÃO JÚNIOR, José Pereira. *Estudos literários: Histórias para gente alegre por L. Guimarães Júnior — A família Agulha — D. Cornélia Herculana..* Rio de Janeiro, RJ: Revista Mensal da Sociedade de Ensaio Literários. 1872. (*Hemeroteca digital brasileira*)

## A História da literatura como matéria romanesca: leitura de *Semíramis*

Marilene Weinhardt (UFPR/CNPq)

*As leituras mudam nosso pensamento. Para bem, para mal.*

ANA MIRANDA (2014, P. 233)

### Selecionando o objeto

A apropriação de escritores pela ficção é traço marcante da produção das duas últimas décadas do século passado e não arrefeceu nos anos já decorridos do século XXI, ainda que a ficção histórica como um todo não mostre, em termos numéricos, a mesma pujança do período precedente. Em estudos já publicados, procurei realizar o levantamento dos títulos que ficcionalizam a História da Literatura e apreender os traços marcantes do conjunto (WEINHARDT, 1998; 2010).

Para apresentar os resultados de modo muito simplificado, constatei que os escritores que mereceram mais atenção dos ficcionistas são os canônicos. Destaca-se, pela frequência com que aparece, nossa grande figura da história da literatura e da vida literária do século XIX, Machado de Assis. O recurso narrativo bastante frequentado e mais singular, nas obras que revisitam Machado, é a inclusão no enredo, no mesmo plano, da figura do escritor com figuras que são criações suas. Nesse recorte, como é de se prever, os destaques são Capitu e o Conselheiro Aires.

Nesta abordagem, a proposta inicial era me deter em três lançamentos, todos de meados da década que ora se finda: *Semíramis* (2014), de Ana Miranda; *Machado* (2016), de Silvano Santiago; e *Neve na manhã de São Paulo* (2017), de José Roberto Walker. Nessa seleção, não se verifica novidade quanto à preferência pelos ficcionalizados. Escritores canônicos por excelência continuam no centro de interesse. José de Alencar, Machado de Assis e Oswald de Andrade, respectivamente. Quanto aos autores, dois são nomes muito conhecidos no panorama da ficção contemporânea, e a produção de ambos já registra títulos nessa modalidade. Santiago inaugurou a ficcionalização de escritores no Brasil com *Em liberdade*, de 1981, em que cria o seu Graciliano Ramos. Ana Miranda, com a ficcionalização do poeta Gregório

de Matos, em *Boca do inferno*, de 1989, ganhou cidadania literária em grande estilo. Seguiu com a ficcionalização de poetas, Augusto dos Anjos em *A Última quimera* (1995) e Gonçalves Dias, em *Dias e Dias* (2002). No caso de José Roberto Walker, trata-se de estreia na ficção.

A intenção de partida era investigar que conceitos de história da literatura aparecem em cada uma dessas instâncias narrativas, seja pela explicitação assumida, seja pela seleção e organização dos materiais disponíveis, tanto provenientes da produção dos escritores como da história da literatura e da fortuna crítica. No entanto, o trabalho de análise do primeiro, eleito como porta de entrada pela data de lançamento, determinou uma correção de rota. Daí a epígrafe, extraída da obra que provocou a reprogramação: “As leituras mudam nosso pensamento.” No caso, foi a releitura. A citação segue: “Para bem, para mal.” Para mal, certamente foi a limitação. Espera-se que em benefício do aprofundamento e, especialmente, da exploração dos elementos que surgiram em leituras mais apuradas. A explicitação desse percurso de seleção do *corpus* decorre de dois objetivos: (a) inscrever o romance selecionado em uma vertente da ficção contemporânea, objetivo este remanescente da proposta inicial; (b) marcar esse modo específico de leitura, ou seja, apresentar uma análise cujos caminhos resultam do convívio atento e demorado com o texto de criação, assumindo a alteração da rota prevista em decorrência do que o texto oferece de mais instigante.

Na segunda leitura de *Semíramis* me dei conta de que a sensação de estranheza inicial, ou mesmo incômodo experimentado no primeiro contato, se transforma em vista de uma percepção revelada nesse momento. A expectativa, dado que se sabe de antemão tratar-se da ficcionalização de Alencar, é que este logo apareça, preferencialmente inscrito na história da literatura, ou mesmo no momento e no espaço que lhe foi dado viver, na posição de epicentro. Nenhum desses movimentos se mostra desde logo. A hipótese com que trabalho, depois de voltar ao texto com olhos que tentei despir de condicionamentos, é de que a revisitação à história da literatura nessa obra não está em comentários explícitos ou outros procedimentos que transpareçam na superfície do texto, como eu havia proposto apreender nos três romances, e sim em camadas mais profundas das opções narrativas, revelando-se refinada técnica de narrar e percepção sutil de aspectos da história da literatura. Daí a decisão de me ater a este romance e me alongar, na tentativa de bem fundamentar a possibilidade desse

modo de ler, no romance, uma forma bastante particular de revisitar a História da Literatura Brasileira.

### **Uma chave de leitura**

Começo por via corrente na análise literária, detendo-me no foco narrativo e em algumas anotações sobre personagens.

Ana Miranda cria uma narradora, Iriana, figura secundária no plano da ação, que divide sua atenção entre duas personagens, à primeira vista ambas parecem protagonistas. Inicialmente, o olhar da narradora repousa na própria irmã, de quem empresta o nome para dar título à narrativa. A partir de certa altura, esse interesse é partilhado com a preocupação em acompanhar a trajetória de um cearense alguns anos mais novo do que ela, narradora, identificado com Cazuzza, ou Cazuzinha, conterrâneo que virá a se consagrar como grande figura no mundo das letras nacionais.

Enquanto a narradora se declara feia, baixa e gorda, bem como incapaz de impressionar quem quer que seja em uma conversação, Semíramis é o oposto dessas características negativas, motivo de encantamento não só da família, que vive no Crato, província do Ceará, mas de toda a vila, notadamente do pároco. Mocinha, casa-se com um político e muda-se para o Rio de Janeiro. Em cartas, dá notícias à irmã da vida na Corte e do percurso do nordestino Cazuzza, que também migrara, ainda criança, para o centro político e cultural do país.

Nessa altura já fica evidenciado o cruzamento das linhas dos protagonistas. Mas é preciso examiná-los antes em separado, por questão de método. Ainda sobre voz narrativa, note-se que, nas cartas já referidas, erige-se mais um narrador. No entanto, esse discurso não aparece como tal, é filtrado pela primeira narradora, seja pelos recortes que decide fazer, seja porque efetivamente não cede a palavra. Iriana parafraseia as narrativas da irmã, de forma nada ingênua. Sirva de exemplo passagem que sucede conturbada visita de Semíramis ao Crato, que a narradora percebe como desculpa para se aproximar do escritor, que também visitava a terra natal por aqueles dias. Semíramis contara a Iriana de sua paixão e dos ciúmes do marido. No bloco intitulado “Cartas endereçadas”, enviadas depois do retorno de Semíramis à Corte, a narradora constata: “Agora eu sabia a quem se destinavam suas cartas, mesmo endereçadas a mim, eram para

Calixto. Semíramis agradeceu os dias *calmos* que passamos juntas...” (MIRANDA, 2014, p. 254). Segue-se a descrição do tempo do convívio, das atividades e distrações com que se entretiveram as irmãs nesse período, para concluir: “Calixto, ela dizia como se dissesse a mim, [...] havia percebido o bem que a sublime viagem lhe fizera, [...] apesar da companhia um tanto amuada do senhor doutor Alencar, por graça de Deus apenas no vapor, onde era obrigada a conviver com figura tão desassossegada” (MIRANDA, 2014, p. 199). Engraçado é que, como leitores, nos deixamos envolver nas ambiguidades de Semíramis, só próximo ao final vamos perceber que as pistas para o desvelamento pontuam todo o texto, em referências esparsas ao gosto de Semíramis pelo teatro, pela dramaturgia, até o momento em que decide que quer atuar de fato e o marido cria uma sala para apresentações na própria casa.

Ocorre também a apropriação de outras narrativas, ainda que estas apareçam incidentalmente. É o recurso para registrar outros pontos de vista sobre a vida daquela comunidade, sob a aparência de contestação à impressão que os de fora, particularmente os estrangeiros, registram. Um capítulo inteiro, dos mais extensos – poucos vão além de uma página – intitulado “O livro de ofensas”, parafraseia o relato de um viajante: “Padre Simeão chegou trazendo um livro escrito em inglês, daquele Mister Gardner que esteve no Crato em 39. [...] Era um diário, obra de merecimento, com belas descrições de nossa natureza, mas recheado de mentiras” (MIRANDA, 2014, p. 139). Segue-se o registro de todas as mazelas que o estrangeiro vê naquela comunidade, desde “a intriga dos filhos naturais” dos padres, passando pela pobreza da vila e rusticidade das casas, pela rebeldia dos habitantes às leis, pela ocorrência reiterada de crimes bárbaros. O livro de Gardner consta nas obras listadas no final. O capítulo subsequente é uma réplica ao olhar do estrangeiro: “Tudo o que disse o escocês eram mentiras e as piores, que são as *meias verdades*. Eu conhecia bem a vila do Crato...”. Segue-se a descrição do cotidiano, das pessoas, para concluir: “Assim era o nosso povo. Mas quem haveria de nos entender e explicar, senão nós mesmos?” (MIRANDA, 2014, p. 141). Esse é um tema caro a Alencar. Suas reivindicações nacionalistas são bem conhecidas. Mas Ana Miranda não compra o pacote alencariano fechado. A evocação a “meias verdades” introduz uma cunha no imaginário do espaço brasileiro tal como foi desenhado no romantismo.

Síntese apresentada dessa forma oferece a impressão de composição com estrutura bastante trivial, usando recurso corriqueiro para multifacetar o ponto de vista. Pode ser esse o efeito da primeira leitura. Ainda que os capítulos sejam breves – talvez seja mais adequado designá-los como blocos, constituídos por um único parágrafo, como é recorrente em alguns romances de Ana Miranda – não é o tipo de narrativa que prende o leitor pelo suspense. A tensão não é alcançada por esse recurso. Não se trata de narração ágil, não poderia ser, considerando-se o que é o limitado cotidiano de Iriana. Pode-se supor que recorrer a uma voz feminina faz parte do projeto de promover a narrativa da mulher, como a autora já fizera em obras anteriores e declarou em diferentes ocasiões. Narradora secundária no plano da ação pode ser recurso para deixar o cenário livre para destacar a personagem apropriada da história da literatura, personagem que figura na epígrafe do romance e é anunciada na orelha assinada por Marco Lucchesi, José de Alencar. No entanto, o nome próprio do escritor tarda muito a aparecer na narrativa, enquanto a irmã da narradora, Semíramis, em destaque até altura avançada, aparentemente é a protagonista.

Entretanto, a presença das irmãs não decorre apenas de um projeto de escrita feminina. Trata-se de condição estruturante indispensável para o modo de refigurar o escritor. Chama a atenção o jogo entre o que é explicitado e o que vem implícito nos comentários sobre as atitudes da personagem. Nessa heroína, pseudo-heroína, a despeito do caráter sedutor proclamado pela narradora, o leitor a apreende logo como superficial, falsa, interesseira, e, sobretudo, prototípica. Declarando amor extremado e admiração exagerada, dizendo do incontestável sucesso da irmã em todos os campos e com todas as gentes, sub-repticiamente, ou nem tanto, há expressões que, consideradas apenas na relação fraterna, pode-se entender como a concorrência que seria bastante habitual em uma relação dessa ordem, uma mescla de admiração e despeito típicos nos laços entre irmãos. Ou ainda, dada a mesmice da vida de Iriana, pode-se supor que ocorre uma espécie de transferência e identificação, de viver pela vida da outra. Esse encaminhamento de leitura pela via psicanalítica concluiria que se está diante de uma narrativa bastante convencional. Tal obviedade merece desconfiança. Atentemos para uma passagem: “Comigo, Semíramis só falava em Calixto, ou melhor, no que Calixto dizia do Rio de Janeiro, e percebi: ela estava apaixonada pelo Rio

de Janeiro. Não demorou um ano e se casaram” (MIRANDA, 2014, p. 82). A lógica diz que Semíramis casou-se com Calixto, mas a narradora não é ingênua na sintaxe. No jogo entre paixão e casamento, o casamento de Semíramis foi com o Rio de Janeiro. Podemos apreender, nos termos de Wayne Booth, uma narradora “pouco digna de confiança” (1980, p. 172). A ambiguidade, que por vezes se deixa tingir por tintas de denúncia, está na sua própria voz, como deve ter ficado patente em algumas das citações acima. É o caso dos modos de desmascarar a irmã e o da questão do nacionalismo, já mencionados.

Tomando essa malícia entre o dito e o sugerido como chave de leitura, creio que é possível alcançar outro rendimento, sem forçar a mão. Ou melhor, apreendendo-se assim o projeto do romance. Para tanto, creio que convém voltar a um recurso narrativo já aflorado de passagem, a intertextualidade. Evocando, mais uma vez, as impressões da primeira leitura, o leitor percebe diferentes tipos de ecos da narrativa alencariana, efeitos que podem ser paráfrase, ou paródia, ou simulacro, diferentes formas de citação, conforme Antoine Compagnon (2007). A apropriação de discursos aparece seja na caracterização de personagens, seja nas descrições da natureza ou da cena social, seja nas construções linguísticas. Neste último caso muitas vezes se dá reforço, com destaque gráfico representado em trechos mais ou menos longos grafados em itálico. Por exemplo, a descrição de dona Ana Josefina, poucas horas antes do nascimento do filho Cazuzinha, é puro Alencar: “aquela jovem senhora, meiga, determinada, o *favo de jati* não era doce como seu sorriso” (MIRANDA, 2014, p. 69, itálico do original). Nem todos os trechos com esse destaque gráfico são apropriações do texto alencariano. Na posição corriqueira do item Referências, em obra de pesquisa, a autora registra extensa listagem, sob o título “Livros consultados” (MIRANDA, 2014, p. 265-267). Está dada a pista, de forma bem evidente, para quem se interessar pela localização dos trechos originais apropriados.

Ainda outra forma de simulacro está presente no enredo. Os efeitos folhetinescos, caros ao romance romântico e habilmente trabalhados nas narrativas alencarianas, pontuam a narrativa, particularmente o fio dedicado a Semíramis. Ou seja, aquela impressão inicial que se pode resumir grosseiramente em “cadê Alencar” nessa obra anunciada como “retrato soberbo de José de Alencar” (LUCCHESI, 2014, primeira orelha), vai se atenuando, com a percepção de que Alencar não está na superfície do texto, sua presença deve

ser buscada em camadas mais profundas. Quando Iriana encontra um volume de *A Dama das Camélias* que pertenceu a Semíramis, anota: “manuseado a ponto de estar amarfanhado [...], em francês, com frases sublinhadas em diversas páginas, e nas margens a tradução”. (MIRANDA, 2014, p. 254). Segue-se a suposta tradução feita por Semíramis de longa listagem de frases, em itálico indicando a transcrição, não por acaso o capítulo é intitulado “Frases soltas”, todas obviamente fazendo menção a amor infeliz e desajuste com o mundo à volta, para concluir: “Semíramis falava de si mesma, e não de seus desejos e fantasias, nem de como devia ser o mundo. Usando palavras alheias, falava de si”. (MIRANDA, 2014, p. 254). A chave para o paralelismo está dada no último período. *Mutatis mutandis*, usando a narradora, que aparentemente trata de Semíramis, Ana Miranda trata, não de si, mas a Alencar.

À presença falsamente rarefeita de Alencar soma-se outro aspecto intrigante desde a primeira folheada; o destaque dado a Semíramis, título e personagem. Sua volubilidade é patente. Fútil, autocentrada, manipuladora, a condição de heroína romântica não se mantém nem na leitura mais distraída. É uma personagem nos moldes do romantismo, mas figurada de modo irônico, pondo a nu a idealização. Não corresponde a personagem específica da galeria alencariana, mas lembra traços de algumas dessas personagens, certamente não as figuras fortes como Iracema, Cecília ou Aurélia. Parece ecoar criações dos romances urbanos conhecidos como “perfis de mulher”, em que a carga de atributos das personagens centrais evidencia a idealização. A própria narradora, além dos indícios disseminados ao longo da obra, trata de desmascará-la no desfecho, quando percebe e põe a nu suas falsificações. A certa altura, Semíramis, entre outras queixas contra o marido, o havia acusado de ter presenteado a cantora Charton, por quem ele estaria apaixonado, segundo a esposa, com um par de brincos de brilhantes com pérolas. No baú de lembranças da falecida, Iriana encontra uma foto da irmã:

[...] percebi algo estranho naquela foto, que me deixou ainda mais intrigada e pensativa: os brincos de Semíramis, brilhantes com um pingente de pérola, eram os mesmos que ela descreveu ao contar a trama de Calixto com a cantora Charton. Os brincos eram de Semíramis. Isso revirou a minha cabeça, voltaram as suspeitas e dúvidas, suas tramas inventadas, as frases decoradas nos

romances, os papéis falsificados, um turbilhão de lembranças, mas acabei sorrindo, rindo com as dramaturgias de minha irmãzinha [...] (MIRANDA, 2014, p. 255)

A leitura dessa passagem ilumina o final de um bloco precedente. Quando conta que escreveu aos sobrinhos, pedindo “algumas cousas de minha irmã”, anuncia a intenção: “eu guardaria tudo num pequeno gabinete de curiosidades, meio templo, meio teatro” (MIRANDA, 2014, p. 251). A tripla qualificação do gabinete não é casual: de “curiosidades”, dadas as singularidades da irmã; “templo”, pela admiração que promove divinização; a referência a “teatro”, nessa altura, à primeira vista soa como homenagem pelas tentativas de Semíramis de se tornar atriz. No entanto, a referência a “dramaturgias” referindo-se a encenações que Semíramis promovia em seu cotidiano, a evocação do espaço cênico ganha outra dimensão, remetendo a representação como fingimento.

Poucos blocos adiante, a narradora relata outro episódio que põe em questão as narrativas de Semíramis. Na correspondência, ela dizia não apenas do sucesso de Alencar, mas também, a partir de certo momento, do convívio com o escritor e, sobretudo, da paixão por ele, eventualmente sugerida como recíproca. Anos mais tarde, depois do desaparecimento da Semíramis, quando a narradora tem oportunidade de conversar com Alencar, em visita deste à terra natal, fica sabendo que o escritor mal se lembra da existência da irmã dela. Portanto, o relato da grande paixão, com sugestões de idílio realizado, ou mesmo de relações de amizade, era produto da fantasia de Semíramis. Ou estará ele disfarçando a relação adúltera? Verdade e invenção dançam uma quadrilha, para usar uma figura fiel aos hábitos da época, trocando de lugar e de parceiro constantemente.

Aproveito a passagem a propósito de época para comentar que, além de figuras da cena cultural como cantoras, a narrativa cria oportunidades para dizer de relações mais ou menos estreitas de Alencar com os poetas “senhor Alves” (MIRANDA, 2014, p. 234) o “doutor Dias” (MIRANDA, 2014, p. 173), o escritor Machado, e ainda o “maestro senhor Gomes” (MIRANDA, 2014, p. 242). A cena cultural da época, mais precisamente a história da literatura, se faz presente também nesses registros. Uma referência merece citação, seja pelo papel da personagem na história da literatura do século XIX, seja pela relevância da relação pessoal entre as personagens empíricas, seja ainda

pela forma de colocar em interação personagens criadas no romance e personagens com referente: “Calixto era um homem de bom coração, disse Semíramis. Encontrou na porta do teatro um amigo de Cazuzinha, um jovem chamado senhor Machado, muito talentoso, que estava a se impor como crítico e poeta nas folhas galhofeiras” (MIRANDA, 2014, p. 133). Há outras passagens em que Machado de Assis é referido, sobretudo na atividade de cronista e crítico.

Personagens ficcionais, ao contrário de pessoas de carne e osso, não têm nomes ao acaso. De onde saiu o resgate da denominação da personagem mítica assíria, soberana de grande poder, responsável pela construção da Babilônia? Muito provavelmente é pista para o poder que a personagem tem no seio familiar, ou que a narradora entende que tem. A referência não fica por conta do acaso da atenção do leitor. Quando da morte de Semíramis, a narradora registra: “com as asas de um anjo voou para o céu em forma de pomba como a rainha antiga.” (MIRANDA, 2014, p. 249). Na mesma frase se dá a evocação da peça dramática de Alencar, *As Asas de um anjo*, e da rainha mítica. No entanto, o leitor de Alencar apreende que, na verdade, as duas referências são ao autor homenageado. Em passagem do capítulo X de *Sonhos d'ouro*, uma personagem secundária faz referência, de forma muito enviesada, à peça de Rossini intitulada *Semíramis*. Nesse romance, em um encontro social, folheando um álbum de paisagens europeias e conversando sobre o gosto por viagens, as personagens deparam-se com a imagem de uma cidade suíça que identificam como pátria de Guilherme Tell. Daí evoca-se a apresentação da ópera com esse título no Brasil, “esse primor e harmonia, a música tão sublime do autor de Semíramis” (ALENCAR, 1872, p. 164). Pode-se objetar que a evocação do título da peça, na voz da personagem do romance de Alencar, em lugar do nome do compositor, é apenas um torneio estilístico. O trecho apresenta um diálogo entre as personagens. Esse cuidado estilístico não é habitual na oralidade. Parece antes uma exibição de cultura, que por sinal não destoa da personagem que fala. No entanto, pode-se conjecturar que a escolha, da parte de Ana Miranda, tem ainda mais um recado. A lista de diferentes expressões artísticas em que o tema de Semíramis foi apropriado é extensa, sendo possível ver aí uma chamada de atenção para a prática da retomada em arte, da citação, para mais uma vez usar o conceito de Compagnon (2007). Ainda que o olhar não se estenda tão retroativamente, alcançando obras mais antigas, não dá para ignorar

que a ópera de Rossini é calcada na tragédia de Voltaire, com o mesmo título (1748)<sup>1</sup>. A peça de Voltaire está listada nos “Livros consultados”. Ou seja, a noção de reescrita, de retomada de obra precedente paira bem marcada.

## Espelhamentos

A propósito de hábitos da época, em levantamento ligeiro já se verifica que o cotidiano que Semíramis relata viver na Corte espelha as descrições da vida das personagens dos romances de Alencar. É evidente que, contrapondo-se à ideia de espelhamento específico, pode-se evocar as características de romance de costumes oitocentistas. Logo, uma narrativa que situasse a ação na Corte brasileira não poderia fugir ao registro de bailes, frequência ao teatro, presença de cantoras de ópera e consequentes paixões que despertam. Mas há evidências muito gritantes. Não há espaço aqui e nem fiz levantamento de todos os paralelismos e apropriações. Entretanto, convém referir alguns, ilustrando a fusão da ficção de Alencar com a biografia da personagem criada por Ana Miranda. A certa altura, Semíramis conta que Alencar experimentou sua primeira paixão, avassaladora. A amada o despreza. Em ocasião social, teria acontecido episódio ambíguo. Chiquinha, objeto da paixão rejeitada, durante a realização de um baile, passa por um grupo que conversa em pé. A cauda de seu vestido enrosca-se na ponta do sapato de um cavalheiro a ponto de se rasgar. Ela reage com ostensivo desprezo ao causador de tamanho estrago, ninguém menos do que o próprio escritor. Mais uma vez, o leitor de Alencar experimenta sensação de *déjà vu*. No capítulo V de *Diva* encontra-se relato de cena muito semelhante, que se dera entre o casal protagonista. O moço apaixonado conta a um amigo:

Hás de te lembrar das colunas que ali [no antigo Cassino] havia. Eu me apoiara a uma delas, esperando que se formassem as quadrilhas. A fímbria de um vestido roçou por mim. Emília passava pelo braço de uma de suas amigas; passava altiva, desdenhosa, meneando com gestos soberanos a linda cabeça coroada pelas tranças bastas do ondeado cabelo. Fiquei imóvel entre ela e a coluna,

1. <http://resumodaoopera.blogspot.com/2010/04/237-o-dominio-dos-italianos-rossini-8.html>. Acesso em 10: 10 abr. 2020

acompanhando com a vista, sem querer, o garboso desenvolvimento daquele passo de sílfide. De repente ela descaiu o corpo no movimento que fazem as senhoras quando sentem presa a cauda do vestido. Com essa inclinação as ondas da escumilha me envolveram os pés. Ouvi o rechino de lençarias que se rasgassem com violência. Empalideci!... Os folhos do elegante vestido, composto com tanto esmero, rojavam espedaçados pelo chão. Emília retraiu o passo, e abateu uns olhos frios para o estrago do traje mimoso, que tantos elogios e maior inveja excitara. Depois esbeltou-se para dardejar-me sobranceira outro olhar, mais frio ainda, que me traspassou. – Nem de propósito!... Ah! Paulo, se tu ouviras a voz com que me foram ditas estas palavras! O ferro boto não penetra, serrando as carnes, com dor mais intensa, do que deixavam essas palavras rasgando-me os seios d'alma! Ainda me adiantei exclamando:

– É uma injustiça, minha senhora!... Por toda resposta, ela curvou-se para colher as orlas espedaçadas do vestido; arrancando uns fragmentos que arrastavam ainda, atirou-os de si; eles vieram cair a meus pés, e eu apanhei-os estupidamente. Duvidei de mim um momento. Teria eu insensivelmente pisado a fímbria da saia? Mas como, se ficara imóvel, e nem sequer me voltara? Junto de mim não estava outra pessoa; era pois ela própria quem, para não roçar-me passando, rasgara sem querer o seu vestido, e se aproveitara do incidente para mortificar-me. Podia eu imaginar que ela tivesse por acinte a mim sacrificado deliberadamente sua elegância e os triunfos que lhe prometia o baile, coisas que só ao entusiasmo da primeira paixão sacrificam raras mulheres, as heroínas do amor? (ALENCAR, 1864, p. 43-44. Ortografia atualizada)

Cazuza e Chiquinha, personagens de Ana Miranda, vivem a mesma cena. No entanto, o rebaixamento da cena romântica se dá já no título do capítulo, “A ponta da anágua” (MIRANDA, 2014, p. 151).

Mais um exemplo desse tipo de apropriação: todo leitor de *Senhora*, romance de 1875, lembra da condenação proferida por Alencar a respeito da valsa, em termos moralistas, lembrança que se deve pela patente contradição entre a voz que anatematiza essa prática social e o rendimento alcançado com os volteios de Fernando e Aurélia no baile, em efeito erótico em dosagem algo acima do padrão para a época (ALENCAR, 1979, p.187-190). O Cazuza de Ana Miranda condena a valsa depois que Chiquinha o despreza. O título do capítulo que relata a resistência do escritor à valsa se dá em registro galhofeiro e atual, “Espinafrando a valsa”, em contraste com o registro oitocentista do trecho em itálico, marcando a paródia, seguido de linguagem que, se não chega a ser chula, tem um pé no grotesco:

A valsa para Cazuzinha passou a ser uma cousa insuportável, capaz de tornar feia a mulher mais bela, *quando os traços firmes e suaves se decompõem e o sorriso se desfaz num arfar cansado e ofegante e as rosas secas de uma face parecem papoulas ao meio-dia*, a valsa estrompava até as primeiras valsistas e seus sete pares entregues à audácia de carícias e estreitos abraços, os movimentos galopados, sacudidos, e transpiração igual, um gafanhoto em negócios com uma embezerrada vermelha, esfalfados...” (MIRANDA, 2014, 154. Itálico do original)

Note-se que, nesse procedimento narrativo, a crítica biográfica sofre inversão do vetor. As cenas ficcionais são apropriadas para a biografia, ao invés de a obra ser explicada pela biografia do autor. Suposta biografia, uma vez que se trata da biografia criada por Ana Miranda. História da literatura e da crítica são ressignificadas.

A propósito, convém lembrar que a narração não perde oportunidade para dialogar com a crítica, seja resgatando o que se escreveu à época, seja refletindo a propósito do estilo alencariano. No caso de críticas negativas, a narradora, coerente com sua posição de desvelar pelo avesso, diz das restrições apontadas para questioná-las, como no trecho em se se refere ao lançamento de *O Guarani*: “Quem não gostava do Cazuzinha, quem era invejoso, ciumento, malfadado, dizia que ele estava apenas remoçando um velho manuscrito que havia encontrado [...]. Que os índios não eram nada daquilo, Peri e seus guerreiros não passavam de indígenas de ópera cômica” (MIRANDA, 2014, p. 171). A leitura de *Iracema* é oportunidade para, mais uma vez jogando com o implícito no explícito, evocar um dos aspectos mais discutidos na leitura de Alencar, a adjetivação:

Que livro belo, amoroso, equilibrado, casto, vasto, eterno... Fiz uma lista de adjetivos que Cazuzinha usava no romance: bravo, líquido, alvo, ensombrado, e numa só frase: verde impetuoso, aventureiro, manso. Afoito rápido fresco frágil jovem branco selvagem intermitente vibrante, fugitivo, tênue, inocente, agro, lindo, fosco, brioso, altivo revoltado brando airoso... isso só no primeiro capítulo. Cansei-me, a lista era longa. (MIRANDA, 2014, p. 228)

Começando com recurso parodístico, Iriana adjectiva o romance. Passa ao levantamento como se fosse por admiração, logo expressa o enfado pela abolição da vírgula na enumeração, para em seguida constatar o acúmulo em uma frase e no primeiro capítulo,

confessando enfim o cansaço. A homenagem não é cega, não deixa de denunciar os abusos.

### **A narradora e o herói**

Cumprir dar mais atenção à ordem de relações da narradora com seu outro centro de atenção, ou melhor, o centro da narrativa de fato. A rigor nem cabe chamar de relação, que pressupõe movimento de duas mãos. É antes a fixação dela no percurso desse indivíduo que, por obra do acaso, Iriana praticamente viu vir ao mundo. O avô da narradora, ativo político no Crato, onde mora D. Bárbara, a lendária matriarca conhecida como a primeira prisioneira política no Brasil, viaja para um encontro de caráter político com o padre Martiniano, filho de dona Bárbara, então morando no Alagadiço Novo. Iriana acompanha o avô. A amizade entre a família da narradora, criação romanesca, e a família do padre Martiniano, apropriada da instância histórica, é motivo para detalhadas descrições, bem distribuídas ao longo da narrativa, comportando a situação política da província nordestina e do império brasileiro. O discurso é de quem vive, desde o nascimento e na condição de mulher, naquelas circunstâncias, alcançando o significado do momento graças ao convívio com adultos, sobretudo com o avô. A viagem oferece, ainda, oportunidade para descrições de várias ordens: cenas da natureza, incluindo fauna e flora, tipo de alimentação consumida e cotidiano familiar. Estes aspectos são relevantes para a abordagem que privilegia a classificação da obra como romance histórico, o que não está especificamente em questão no momento. De qualquer forma, esses procedimentos emulam o romance do século XIX. Cumprir observar também que a narração evidencia vivência da região, que é a de Ana Miranda, também de Alencar, e um dos espaços ficcionais de *Semíramis*. Evidencia-se apurado conhecimento do período histórico, sem didatismo. O modo de leitura dependerá do repertório do leitor, como sempre, aliás. Faço o comentário para salientar que o discurso não assume caráter informativo explicitamente, mas a descrição cumpre a função de detalhar de dar conta do espaço-tempo, como é corriqueiro no romance oitocentista. Mais uma apropriação, ou um paralelismo.

Coincide com a viagem da narradora como acompanhante do avô ao nascimento de um filho do padre Martiniano com a prima com

quem vive maritalmente. Diga-se, entre parênteses, que a narradora diz da normalidade desse tipo de constituição familiar naquele espaço-tempo, mas não perde a oportunidade de registrar a estranheza provocada em observadores externos, representados pelos registros de viajantes estrangeiros parafraseados por Iriana, conforme referido ao tratar do viajante escocês Gardner.

Venho tentando chamar a atenção para o jogo entre o explicitado e sua contraface. Retomo o percurso do contato da narradora com o herói. O bebê é identificado com Cazuzinha. Na primeira vez em que o vê, a narradora fica seduzida e impressionada pela precocidade do recém-nascido, “de olhar atento, parecia já estar enxergando” (MIRANDA, 2014, p. 70). A próxima oportunidade de vê-lo acontecerá alguns anos mais tarde, quando a comitiva da família passa pelo Crato, em mudança para a Corte: “O Cazuzinha chamou logo minha atenção, miudinho, quando foi saltar do cavalo veio um escravo ajudar e ele deu ordem que parecia homem-feito, quis apear sozinho, [...] pisou o chão como se fosse o presidente da província” (MIRANDA, 2014, p. 98). Por um período as notícias ficam muito esgarçadas, até que nas cartas de Semíramis, entre os muitos comentários sobre sua vida como dama da corte e esposa de senador – trajetória que vai do deslumbramento ao desencanto – há notícias das atividades de Cazuzza, como estudante e como escritor, polígrafo que foi José de Alencar. A propósito, o nome como registrado na história literária só aparece nessa altura, além da metade do romance, ainda assim desmembrado: “ele não era mais chamado de Cazuzza, todos o tratavam de José. Ou doutor José. Ou senhor doutor Alencar” (MIRANDA, 2014, p. 147).

As informações prestadas por Semíramis incluem as diatribes políticas e as críticas literárias. O relato se concentra no período da publicação de crônicas, na representação da dramaturgia e nos primeiros romances. Essas informações na voz de Semíramis alcançam dois efeitos: registro sobre o modo como Alencar era lido na época; resgate das críticas que recebia na oportunidade da publicação das crônicas, do lançamento dos romances e da representação de suas peças; notícia sobre as diatribes e polêmicas que enfrentou, sobretudo no período inicial de sua presença no cenário cultural. Eventualmente Iriana recebe as obras, lidas avidamente. Depois da morte de Semíramis as notícias que Iriana recebe são esparsas. Ela volta a encontrar o escritor durante a já referida viagem deste ao Ceará, em 1873. É com as impressões desse momento que abre e fecha a narrativa. O

primeiro bloco, único sem título e inteiramente em itálico, só o entendemos no epílogo, que traz o mesmo texto, então recebendo um título, “Três minutos de ilusão” (MIRANDA, 2014, p. 262-263), sem o destaque gráfico do itálico. Em clima onírico, Iriana depara-se com “um senhor” que a reconhece como irmã de Semíramis. Amarram-se as duas pontas, fechando o percurso de rememoração.

Guardei como último argumento para insistir na minha leitura que vê paralelismo e subversão ao mesmo tempo no jogo intertextual com *Alencar*, o relato de uma ocorrência da vida da narradora, em geral tão pouco atrativa. A certa altura o avô decide que Iriana deve se casar com o filho de um correligionário político. Os noivos não têm escolha. Ela marca o protesto casando-se vestida de preto. Dele nada sabemos nessa altura. Na noite do casamento, ela bebe além da conta. Quando acorda está sozinha no leito conjugal. O noivo é encontrado “no fundo de uma cacimba, com os bolsos cheios de pedras” (MIRANDA, 2014, p. 92). O episódio é um incidente na vida da narradora. Não é esse acontecimento que determina que, junto com a avó e uma criada, as três sejam vistas pela comunidade como as parcas, conforme ela relata. Quando lê *A Viuvinha*, lançado em 1857, Semíramis diz a Iriana que o escritor deve ter se inspirado na história dela. Ora, no romance de Alencar os noivos são muito apaixonados, ele pretende se suicidar por razões de honra comercial, mas o acaso faz com que retorne com as dívidas saldadas e o idílio é retomado. Esse paralelismo, tão óbvio e ao mesmo tempo tão subvertido, é a chave para a relativização dos relatos de Semíramis, no plano do enredo. No plano da instância discursiva, entendo como a pista mais evidente de resignificação da história da literatura. O romance homenageia o escritor José de Alencar, mas nem por isso ignora ou relativiza o padrão de idealização romântica. Antes o escancara, chamando a atenção para as exacerbações próprias do tempo. Como bem diz Linda Hutcheon (1985), a paródia pode ser homenagem, mas por ser homenagem não precisa ser necessariamente acrítica.

### **A ficção que revisita a história da literatura**

Para fechar, quero insistir naquilo que tentei sugerir e talvez ainda não tenha ficado suficientemente claro: entendo que essa forma de romance histórico que venho designando com ficção-crítica pode

apresentar-se como um modo, entre outros, de rever e reler a história da literatura. No caso do romance *Semíramis*, a aparente quase ausência do romancista José de Alencar permite: (a) colocar em evidência o período da infância do escritor, sobre o qual os historiadores pouco terão a dizer, dada a escassez de fontes; (b) tratar longamente da condição de filho de padre e do significado de tal condição naquele espaço-tempo; (c) examinar o modo como Alencar foi lido no seu tempo, seja pelo público em geral, seja pela crítica especializada. Tudo isso do modo à vontade como só a ficção pode operar.

Ler esse tipo de criação como forma de revisitação da história da literatura não quer dizer que a entenda como uma forma de reescrevê-la. Não se trata de contestação ou mesmo revisão. Funciona, em relação à história da literatura, do mesmo modo como o romance histórico em relação à história: desestabilizar o lugar comum, o tido como assente. A opção de Ana Miranda, ao visitar José de Alencar, é insistir na origem, seja quanto ao espaço, seja quanto à família. Assim, inscreve-o em uma linhagem de políticos que tem como singularidade uma avó com papel de destaque no cenário de sua época, ao mesmo tempo que, na dimensão doméstica, põe em relevo a figura materna, que não é apenas “a mulher do padre”, mas a mãe carinhosa e atenta ao modo de ser do filho. Em se tratando de figura histórica que mereceu estudos biográficos de peso (MENEZES, 1965; NETO, 2006), além de todos os estudos críticos e referências na história da literatura, a opção é iluminar pontos sobre os quais a luz das pesquisas históricas não têm o poder de aclarar.

## Referências

- ALENCAR, José de. *A viuvinha. Cinco minutos*. Rio de Janeiro: Typ. Do Correio Mercantil, 1860.
- ALENCAR, José de. *Diva: perfil de mulher*. Rio de Janeiro: Garnier, 1864.
- ALENCAR, José de. *Sonhos d'ouro*. Rio de Janeiro: Garnier, 1872.
- ALENCAR, José de. *Senhora*. Ed. crítica. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos, 1979.
- BOOTH, Wayne. C. *A retórica da ficção*. Trad. Maria Teresa H. Guerreiro. Lisboa: Arcádia, 1980.

- COMPAGNON, Antoine. *O trabalho da citação*. Trad. Cleonice P. B. Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.
- HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da paródia*. Trad. Tereza Louro Pérez, Lisboa: Edições 70, 1985.
- NETO, Lira. *O inimigo do rei*. São Paulo: Globo, 2006.
- MENEZES, Raimundo de. *José de Alencar: literato e político*. São Paulo: Martins, 1965.
- MIRANDA, Ana. *Semíramis*. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.
- SANTIAGO, Silvano. *Machado*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.
- WALKER, José Roberto. *Neve na manhã de São Paulo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.
- WEINHARDT, Marilene. A biblioteca ilimitada ou uma babel ordenada: ficção-crítica contemporânea. *Cadernos de Estudos Culturais*, Campo Grande, MS, v. 2, n. 3, p. 81-102, jan./jun. 2010.
- WEINHARDT, Marilene. Quando a história literária vira ficção. In: ANTELO, Raúl e outros (Org.) *Declínio da arte Ascensão da cultura*. Florianópolis: ABRALIC/Letras Contemporâneas, 1998. p. 103-109.

## Conhecendo o outro lado da historiografia da literatura surda no Brasil

Diogo Souza Madeira (FURG)<sup>1</sup>

### Introdução

Este trabalho centraliza a questão de apresentar a outra literatura surda, que é desconhecida tanto para a comunidade surda sinalizante<sup>2</sup>, quanto para a ouvinte, no contexto da circulação. Em nenhum momento esta discussão se coloca em desconstruir a Literatura Surda, já bastante explorada e engajada, sobretudo em âmbitos acadêmicos. Este espaço busca minimizar, portanto, a representação exclusiva da literatura surda sinalizada, o que se considera, nos dias atuais, graças à socialização de pesquisas em crescimento sobre o tema, um equívoco, a ser tratado com urgência. Neste sentido, a ideia é apresentar a outra literatura surda com o viés historiográfico literário, no campo acadêmico, que, atualmente, se encontra nas circulações restritas. A teia de fatos acerca do tema consiste em uma arquitetura objetiva e breve da historiografia literária no Brasil, com o fim de encaminhar o ponto de interrogação da atuação de escritores surdos de períodos diferentes ao ponto de exclamação. Nesse sentido, a ideia da historiografia literária no Brasil, muito complexa por ter base de diferentes épocas da formação da literatura brasileira, será, além de discutida de forma direta, limitada ao desenvolvimento da literatura surda ao longo dos anos, desde a sua primeira manifestação literária surda ao público.

Existem muitas historiografias literárias no Brasil, tanto de indivíduos quanto de instituições, mapeadas por pesquisadores de literatura e de história, ao longo de muitos anos, já que essa tarefa não é muito simples em razão de o Brasil ser um país complexo, que passou por vários processos de política e de sistema de organização social, na constituição da identidade nacional. Assim, a história da literatura

1. Doutorando em Letras – História da Literatura – na FURG. E-mail: madeira.azrael@gmail.com
2. Comunidade Surda Sinalizante é uma referência aos surdos que usam a Libras (Língua Brasileira de Sinais).

brasileira é muito labiríntica, por possuir diferentes aspectos de definição e conceito, o que, portanto, não terá espaço para ser discutida, já que não há nenhum escritor surdo citado no sistema de historiografias literárias do Brasil, que sofre vários aspectos de formação, como político e cultural, o que explica a ausência de organização de acervos de documentos locais, nos períodos colonial e imperial.

Trazendo o olhar de Roberto Acízelo de Souza (2014) sobre a formação da história da literatura brasileira no comportamento estrutural e sistemático:

[...] como a inconsistência básica da história da literatura: sua incapacidade de ocupar-se com a literatura em si mesma, ou, em outros termos, sua condição de história meramente externa da arte literária, interessada antes nas causas ou condicionamentos extrínsecos do seu objeto do que em sua dinâmica própria e exclusiva. A história da literatura viu-se assim contestada na sua tríplice investidura já referida: como gênero, porque se mantinha fiel ao caráter linear e orgânico da narrativa tradicional, sem experimentar modos novos de escrever-se (ao contrário, por sinal, do que se passava com uma forma literária sua contemporânea e com ela estruturalmente aparentada, o romance, submetido a verdadeira reconcepção por influxo do modernismo); como ciência, porque persistia confiante no primado epistemológico da história, além de conservar-se presa a uma ideia de linguagem como instrumento, longe portanto da concepção sistêmica ou estrutural; como instituição, porque servia ao propósito burguês de consagração de um cânone homogêneo e normativo – recurso pedagógico de reforço à posição de classe dos bem-nascidos –, de que se excluíam por conseguinte produtos tidos “diferentes” ou extravagantes, justamente aqueles em alta segundo os critérios então revolucionários de vanguardas tanto artísticas quanto políticas. (2014, p. 64).

A caracterização técnica da história da literatura está sujeita a mudanças em seus aspectos, como de gênero, de estrutura literária, entre outros. Haver contestações sobre ela é visto como uma importância sistemática, já que a ideia da literatura está à mercê de olhares de grupos sociais e de movimentos revolucionários. Nenhuma literatura, portanto, sairá ileso de eventuais questionamentos. Sempre existem e existirão cânones literários surgindo, contestando ou acrescentando um ao outro.

A validação de uma historiografia literária ocorre por meio de uma inserção de critérios, com base nas subcategorias técnicas de

história, geografia, arquivologia e política. Antigamente, as historiografias literárias, nos primeiros anos do Brasil, no contexto da construção da identidade nacional, foram registradas pelas intervenções da burguesia e da Família Real, que não contemplavam os grupos sociais não padronizados. A Literatura Surda, porém, não surgiu, em nenhum lugar do mundo, nos séculos anteriores, em razão da falta de consolidação de pesquisas linguísticas que respaldariam o complexo do surdo, o que é, portanto, descartado para levantar discussões.

### **E as concepções da surdez nos séculos anteriores?**

Em muitos estudos sobre a concepção da surdez, nos séculos anteriores, ela é vista como uma doença, ou, inapta a receber uma educação semelhante à de ouvintes. Talvez, nestes períodos em que foram registradas as historiografias literárias, essa perspectiva tenha acarretado o não-registro de escritores surdos. Paddy Ladd (2013) documenta, em seu livro *Em Busca da Surdidade – Colonização dos Surdos*, publicado pela editora Surd’Universo, que havia um número expressivo de pintores surdos na Europa nestes séculos, especialmente na Itália e na Espanha. Além disso, segundo Ladd, é destaque a presença dos surdos na Revolução Francesa, quando ajudaram na produção e distribuição de panfletos políticos. Antigamente, a literatura era um acesso restrito às classes da elite. As famílias que possuíam muito capital ou que viviam em âmbitos intelectuais menosprezavam seus filhos surdos, que acabavam submetidos a uma única área que permitisse a capacidade de expressar seus sentimentos.

Enquanto a literatura surda sinalizada vem ganhando cada vez mais espaço, a nível nacional, desde a lei da Libras<sup>3</sup>, a outra literatura surda, com foco em escritores surdos que produzem literaturas em Língua Portuguesa, no entanto, não tem o mesmo engajamento da sinalizada por questões de perspectiva de público leitor. Isso faz com que leitores, surdos e ouvintes, leiam as produções surdas com acesso à Língua de Sinais. Muitos desconhecem a existência de literaturas surdas em línguas não visuais, por falta de divulgação ampla.

3. A Libras foi reconhecida como o meio de comunicação legal em 22 de abril de 2002.

Para deixar mais orientável o texto ao longo dos parágrafos, a partir desta linha, destacando as letras iniciais para deixar a distinção mais clara em momentos de discussão, literatura surda e outra literatura surda passarão a ser chamadas de Literatura Surda e Outra Literatura Surda.

Literatura Surda, inicialmente classificada como produção surda em Língua de Sinais, sistematiza a disseminação literária e poética de histórias de surdos e línguas de sinais entre surdos e ouvintes, ampara-se na concessão do acesso a obras literárias na língua do surdo, através do reconhecimento da Libras como o meio de comunicação legal. É uma historiografia literária no Brasil em que as obras surdas são produzidas em Língua de Sinais, no entanto, no curso a ser traçado, pois havia se introduzido no começo do século XXI.

Outra Literatura Surda é demarcada como o central objeto de pesquisa deste trabalho. É um território que abriga ilhas surdas existentes e extintas, que têm suas obras divulgadas em específicas circulações sociais. Portanto, este tema é um material em condição convidativa para momentos de discussão, em consonância com os teóricos que promovem historiografia literária, memória, arquivo, teoria literária, literatura surda e surdez, em benefício do repertório cultural dos leitores que não possuem nenhuma familiarização com tais temas, além de Literatura Surda.

A principal característica da Outra Literatura Surda é o acervo de obras de autores surdos em Língua Portuguesa, diferente da Literatura Surda, que valoriza a Língua de Sinais. Ambas se baseiam em distintos contextos de autores surdos, que vivem e convivem em suas comunidades surdas e constroem seus diversos discursos de surdez.

Literatura Surda e Outra Literatura Surda, portanto, têm seus caminhos diferentes no campo das ideias no contexto linguístico e sociocultural. Elas se encontram em conflito quando a discussão é voltada para os aspectos da identidade da literatura surda, por falta de clareza sobre os critérios de consideração de obras literárias. Agora, tratando-se da memória, esses lados da literatura surda são memórias seletas ou coletivas, ao menos em suas comunidades surdas? Em Maurice Halbwachs (2017), a definição da memória parte das intenções, tanto do indivíduo quanto do coletivo, em lidar com as questões políticas e sociais de seus grupos. De que forma as memórias da Literatura Surda são constituídas? Talvez de forma coletiva e histórica, uma vez que as comunidades surdas costumam transformar suas

narrativas orais e escritas em registros em eventos voltados para as discussões sobre a história do povo surdo. Portanto, os registros surdos são levados ao campo editorial a partir do que essas comunidades avaliam com o intuito de expandir suas manifestações políticas e sociais para a literatura.

Halbwachs (2017) defende ideias e sentimentos originados em outros grupos independentemente da natureza como as funções do tratamento de memórias, que podem auxiliar na formação de historiografias literárias:

(...) conosco ideias e sentimentos originados em outros grupos, reais ou imaginários; interiormente nos entretínhamos com outras pessoas e, percorrendo essa região, nós a povoávamos em pensamento com outros seres: tal lugar, tal circunstância agora assumiam para nós um valor que não poderiam ter para os que nos acompanhavam. Mais tarde, um dia talvez deparemos com um deles, que fará alusão a particularidades dessa viagem das quais se lembra e das quais deveríamos nos lembrar se houvéssemos mantido contato com os que a fizeram conosco e que, entre si, muitas vezes falaram sobre ela. (2017, p. 33-34).

Essa questão vai ao encontro de que o contato que o sujeito fizer com materiais como manuscritos e fotografias lhe trará novas perspectivas de memória e registro, já que a mesma sustenta que a importância da construção de perspectivas, em momentos de exploração e manuseio de objetos, é válida para a formação de historiografias literárias. Assim, tanto a Literatura Surda quanto a Outra Literatura Surda são baseadas em memórias individuais e coletivas, sobretudo a partir da subjetividade surda que costuma ser ignorada pela sociedade. São constituídas as memórias da Literatura Surda de forma histórica e política. Em termos de sentimento de valor e de representação, Joel Candau (2005) julga que a memória é:

geracional ao mesmo tempo horizontal e vertical que apresenta duas formas, uma antiga, a outra moderna. A forma antiga é uma memória genealógica estendida bem para lá do parentesco. Trata-se da consciência de pertencer a uma cadeia de gerações sucessivas de que o grupo ou o indivíduo se sente muito ou pouco herdeiro. É a consciência de sermos os continuadores dos nossos predecessores. (2005, p.177).

Visto que o genealogismo da literatura colabora para a exploração de conteúdos perdidos e desconhecidos, as gerações anteriores, atuais e futuras de escritoras e escritores têm um único propósito, levando em consideração os valores culturais e políticos ignorados pela sociedade, que é o de moldar e questionar, sempre, a ideia da literatura, ao longo dos séculos. Memórias são diálogos em conflito ou harmonia com quem se mantêm alinhado com o que está registrado no contexto do autoritarismo, sem nenhuma perspectiva de mudança e de consulta com o público. Historiografias literárias exercem a função de proteger suas memórias dos poderes autoritários, permitindo que sejam compartilhadas entre diferentes públicos específicos, ao passo que se consideram passadores de bastão de memórias para as próximas gerações de exploradores e estudiosos de revisão de literaturas. A Literatura Surda, portanto, não está isenta de ser revisada na perspectiva historiográfica, mesmo que ela tenha sido introduzida no início de 2000. Revisões literárias tendem a atualizar as concepções de seus conteúdos produzidos, promovendo seus grupos a reverter eventuais inconveniências em sistemas de historiografia literária.

Paul Ricoeur (1994) experimenta suas considerações sobre as ideias da memória:

(...) a memória é ao mesmo tempo um caso particular e um caso singular. Um caso particular, na medida em que os fenômenos mnemônicos são fenômenos psíquicos entre outros: fala-se deles como de afecções e ações; é a esse título que são atribuídos a qualquer um, a cada um, e que seu sentido pode ser compreendido fora de atribuição explícita. É sob essa forma que eles também entram no *thesaurus* dos significados psíquicos que a literatura explora, ora na terceira pessoa do romance em ele/ela, ora na primeira pessoa da autobiografia (“durante muito tempo, costumava deitar-me cedo”) (...). A mesma suspensão de atribuição constitui a condição da atribuição dos fenômenos psíquicos a personagens fictícios. (1994, p. 136)

As memórias surdas contêm suas particularidades linguísticas ao passo que exploradas por si mesmas por meio de seus campos sociais – minoritários e majoritários em que os surdos vivem. Portanto, é inegável existam casos diferentes, levando em consideração suas representações sociais e linguísticas.

Já a memória em questão, Maria Bernardette Porto (2009) defende que “viajantes da identidade, das memórias e de referências culturais, autores e personagens em trânsito negociam sentidos no jogo

aberto de práticas transculturais, alargando limites e garantindo as parcerias produtivas entre movências, inventividade e as promessas do devir.” (PORTO, 2009, p.39). Escritores surdos podem ser viajantes da surdez ou de seus cotidianos em confronto com os obstáculos sociais, eclipsando a surdez a partir das perspectivas de identidade.

Ricoeur (1994) sobre a narrativa temporal, define que qualquer narrativa que foi produzida pelo sujeito é carregada a ser disseminada para as próximas gerações de leitores. Leonor Arfuch (2010) discute a temporalidade e sua relação com a narrativa:

A relação entre temporalidade e experiência, crucial para a história, remete tanto a um passado que impõe sua marca quanto a uma antecipação para o imprevisível. Duplo movimento que é também, lembremos, o que acompanha o trabalho – o intervalo – da identidade narrativa. (2010, p.120)

A identidade narrativa é construída a partir de seus convívios alternativos – bem como literário e social. Percebe-se que a hibridização cultural decerto é uma âncora que possibilita contextos diferentes significativamente patentes ao produtor de memórias ao passo que a mesma lhe auxilia a fazer a leitura das questões complexas.

O espaço-tempo, no caso de escritos perdidos/esquecidos, também passa a ser referência de memória escrita. Arfuch (2010, p.36) define como narrativa temporal o modo de testemunhar o passado, seja por escrito ou por qualquer meio de veiculação. Para Arfuch (idem), a narrativa temporal é interpretada como restauração de danos memorialísticos como diários, cartas e outros meios.

A Literatura Surda e obras literárias de autores surdos, sem nenhuma relação com a surdez, não constam em nenhum sistema de registro de historiografias literárias no Brasil desde o período imperial ao começo do século XXI. O enfoque dado é mais para uma questão linguística e histórica do que para uma questão de critérios, o que sugerem os discursos de exclusão e hegemonia que as autoridades do mercado literário vinham fazendo durante esse tempo, sem deixar espaço às minorias e literaturas marginais, no caso, à surdez na esfera literária.

Os cenários imperiais e novecentistas em que a Educação de Surdos<sup>4</sup>, cujo termo foi consolidado no contexto da pedagogia e da lin-

4. Os primeiros sinais da Educação de Surdos coincidiram com o surgimento do INES – Instituto Nacional da Educação de Surdos – em 1875.

guística somente nos anos 90, se encontrava em embrião, passaram por um processo nacional e político, em todos os sentidos. Nestes tempos, as literaturas romancistas e realistas são produzidas pela burguesia letrada, enquanto as literaturas marginais suam conquistando seu espaço diante das autoridades literárias em razão da falta de representividades à tona nos anos imperiais, quando a literatura é somente para a burguesia letrada. Será que, por isso, a Literatura Surda não tem espaço?

Afrânio Coutinho (2008) em *Conceito de Literatura Brasileira* assinala que a verdadeira literatura começa, somente, após a Independência:

Por não terem entendido a literatura senão como um epifenômeno da vida social e política, ligaram a origem da literatura brasileira à autonomia política, e dela decorrente. A verdadeira literatura no Brasil só teria existido após a Independência, e dessa ou daquela maneira os historiadores coincidiam em admitir uma divisão em dois grandes períodos, o colonial e o nacional, ou a literatura colonial e autonômica. (2008, p.19).

Nestes períodos, sem o respaldo da Educação de Surdos, a ausência de escritores surdos se deve ao senso comum da sociedade em relação à surdez, que é vista como uma doença, que sugere a incapacidade de pensar em razão da ausência de audição. O campo literário, em especial nos períodos autoritários e aristocráticos, se dirige às classes da elite, ou seja, aos grupos sociais que desprezam as minorias, o que explicita

a valoração sistematicamente positiva de uma forma de expressão, em detrimento de outras, faz da manifestação literária o privilégio de um grupo social. A exclusão das classes populares não é, obviamente, algo distintivo da literatura, mas um fenômeno comum a todos os espaços de produção de sentido na sociedade. (DALCASTAGNÈ, 2007, p.21)

Literatura Surda e Outra Literatura Surda, por fazerem parte de suas comunidades surdas com diferentes contextos linguísticos, são considerados grupos marginalizados em razão das dificuldades que têm enfrentado em conseguir visibilidade ao longo dos anos. A literatura do testemunho, talvez seja um exemplo adequado para evidenciar a importância do grupo marginalizado, por caracterizar “sua especificidade uma conexão direta dos textos com a defesa de direitos

civis, em contrariedade a autoritarismos institucionais.” (GARCIA, 2003, p.10).

As memórias surdas criam conexões, conotativamente ou denotativamente, vindo dos dedos prosaicos e poéticos surdos para preservar suas peculiaridades linguísticas e subjetividades surdas. A escrita ou sinalização do testemunho não pode ser limitada apenas ao depoimento direto, mas à “elaboração atenta dos recursos de linguagem escolhidos” (GINZBURG, 2008, p.4).

### **Por que Literatura Surda e Outra Literatura Surda?**

A Literatura Surda, bastante prestigiada graças ao respaldo da lei da Libras, vem atuando em diferentes formatos de publicação, como vídeo e ilustração digital, além de textos breves em Língua Portuguesa, com a ênfase à Língua de Sinais. A discussão sobre a invisibilidade da Outra Literatura Surda deverá passar por processos diferentes, como o de comprovação científica em tratamento da linguística do surdo, pois seria imprudente, se for fazer comparações no valor de produção entre duas literaturas surdas.

Cada historiografia literária é processada com obras exploradas e base de discussões entre as instituições, acerca de arquivos literários de autores, considerando que a literatura é uma imensidão de conceitos. O tradicionalismo ou os padrões rígidos da classificação de obras, porém, não são mais contemplados, em pleno século XXI, repleto de mudanças drásticas na estética da literatura. A historiografia literária, nos dias de hoje,

não se apresenta como uma impossibilidade; o que hoje torna-se impossível e indesejável é a história tradicional, monumental e de visão totalizadora e unificada. No seu lugar, advoga-se uma história da literatura ampla, abrangente, com diversidade de pontos de vista, aberta a gêneros literários considerados menores ao paraliterário. (PÓVOAS, 2017, p.64)

As duas literaturas surdas em questão são sistemas literários, mas com ideias diferentes, dispensadas de avaliação tradicional, dando espaço para tentativa de elogiar os fazeres literários voltados para a surdez, que haviam sido surgidos na era da *internet* que permite visibilidade e possibilidades de interação com seus públicos leitores.

O que se percebe nas produções da Literatura Surda investigadas é a atribuição do acesso a obras em Língua de Sinais, adaptadas (em maioria, sobretudo, em meados da primeira década de 2000) para dar destaque à representação da Cultura Surda e pessoais, como forma de contestação à opressão ouvintista<sup>5</sup>. Da Outra Literatura Surda, o que se representa são as obras de autoras surdas e autores surdos em Língua Portuguesa, com narrativas a partir de eles usarem essa língua, dando destaque às suas representações surdas ou não.

Lodenir Karnopp (2006) indica as funções da Literatura Surda:

[...] inúmeras histórias são contadas em línguas de sinais pelos surdos, mas que não são registradas em livros para a divulgação e leitura das mesmas em escolas de surdos e na comunidade em geral. Nesse sentido, utilizamos a Literatura surda para histórias que têm a língua de sinais, a questão da identidade e da cultura surda presentes nas narrativas. Literatura Surda é a produção de textos literários em sinais, que entende a surdez como presença e não como falta, possibilitando outras representações de surdos, considerando-os como um grupo linguístico e cultural diferente. (2006, p.102)

A autora não menciona nenhum ponto que se relaciona a textos surdos literários em Língua Portuguesa, provavelmente por falta de conhecimento sobre o outro lado da literatura surda ou em razão da falta de materiais específicos para pesquisa na sua época.

Diferentemente da Literatura Surda, no âmbito acadêmico, em nenhum momento alguma obra surda em Língua Portuguesa é mencionada com maior efeito; uma problemática a valorizar o questionamento sobre o não efetivo material, a partir de análise de materiais literários de autores surdos em língua majoritária, com o fim de buscar compreender os critérios da Literatura Surda em considerar obras surdas. Em termos de orientação, questionar a Literatura Surda requer cautela, além de buscar compreender a ideia de como se desenha a outra historiografia da literatura surda, sem interferir no ritmo de suas atividades de acordo com tais critérios.

As sujeições literárias podem ser investigadas através de inserções linguísticas em textos; desabafos cotidianos e vivências particulares dos escritores surdos como sugestões de análise, já que, como dito,

5. Os ouvintes atrelados à visão médica insistem em corrigir ou moldar o surdo para que tenha os padrões do ouvinte.

nem todo surdo apresenta o mesmo pensamento a respeito da surdez por terem vivido em situações diferentes.

Com esta pesquisa em curso, recorre-se à revisão da literatura de autores que consolidam seus territórios conceituais ligados a memória, acervo, literatura, arquivo e educação de surdos e à análise de textos acadêmicos que se preocupam em qualificar, sobretudo, a Literatura Surda em detrimento da outra, que aborda as faces diferentes da surdez, como o comportamento da Língua Portuguesa do surdo no seu dia a dia. Isso porque, desde o início do século XXI, as duas literaturas surdas opostas vêm tentando definir seus critérios de consideração de obras literárias de autoras surdas e autores surdos, conforme suas perspectivas de língua e de convívio social e político, que entornam suas comunidades surdas. Cada literatura é um lugar de fala específico, expondo os aspectos psicológicos, culturais, políticos e sociais das narrativas. Portanto, essas literaturas surdas, que traçam seus caminhos diferentes, sustentam seus lugares de fala por meio das experiências biográficas e ficcionais de cada autor surdo. Toda classe marginal no espaço literário é poeta, carregando sua posição crítica, a ponto de conscientizar o mundo com suas representações sociais. Surdos, em conformidade com suas línguas particulares, são poetas com o intuito de criticar a sociedade pela ignorância imposta sobre a surdez, bem como a linguística do surdo.

Jean-Paul Sartre (2015) compartilha seu ponto de vista sobre a função do poeta:

(...) o poeta se afastou por completo da linguagem-instrumento; escolheu de uma vez por todas a atitude poética que considera as palavras como coisas e não como signos. Pois a ambiguidade do signo implica que se possa, a seu bel-prazer, atravessá-lo como a uma vidraça, e visar através dele a coisa significada, ou voltar o olhar para a realidade do signo e considerá-lo como objeto. (SARTRE, 2005, p.19)

Poeta, uma definição condizente a aventureiro, constrói sua própria linguagem em confronto com a infertilidade cultural da sociedade. Em outras palavras, os lugares de fala, propriamente das minorias, tanto étnicas quanto linguísticas, induzem a sociedade à consciência da diversidade social e cultural com o fazer literário e poético. Então, as duas literaturas surdas experimentam o contraste com suas perspectivas sobre a surdez, porém fazem a diferença para

a sociedade em razão da pluralidade do surdo no contexto linguístico. A Outra Literatura Surda, pouco explorada no âmbito acadêmico por causa de seus lugares de fala que não contemplam o contexto da Língua de Sinais, se considera “a surdez ouvintizada<sup>6</sup>” que sugere a normalização do surdo e as vivências de ser surdo sem fronteiras, entre os mundos diferentes em que ele vive – em outras palavras, ser surdo multicultural<sup>7</sup>. Nitidamente, são sistemas literários semelhantes em alguns aspectos, como o cultural e o linguístico, proporcionando a diferença neles. São as vivências surdas e a língua.

Um dos papéis importantes da historiografia literária que podem mudar a história, no caso, do Brasil e da Comunidade Surda é que textos literários se consideram como fonte para a história, uma linguagem permitindo o leitor ter acesso com facilidade e se sentir instigado a explorar tal assunto para ampliar seu conhecimento. Gabriela de Lima Grecco (2014) assina a relevância da participação de textos literários na construção da história:

Tanto a escrita histórica como a literária compartilham um ambicioso projeto de apreender as realidades humanas, evidenciando a força das representações do passado propostas por esses dois discursos. Nesse sentido, pode-se verificar que a aproximação entre história e literatura já tem um percurso respeitável, de modo que muitos historiadores reconhecem no texto literário a possibilidade de se trabalhar com discursos que, em grau variado, revelam o campo de produção simbólica. (GRECCO, 2014, p.45)

Desde o começo do século XXI, com o crescimento da *internet*, as duas literaturas surdas passam a abrir possibilidades de resgate de histórias de surdos em todos os aspectos, como pedagógicos e políticos, aumentando as pesquisas acadêmicas sobre as faces da surdez. A Outra Literatura Surda, no entanto, ainda está aquém da Literatura Surda por falta de diálogo em relação aos critérios de avaliação de obras surdas, já que as ambas se sustentam com seus discursos diferentes, mesmo que percorram o mesmo caminho em lidar com a invisibilidade de suas produções surdas. O que mais afeta

6. Ser surdo atrelado às atitudes do ouvinte ou é educado como uma “pessoa ouvinte”.
7. Surdo é instruído a conhecer culturas diferentes a partir do acesso a sua língua, a Língua Portuguesa.

a representação literária de surdos usuários da Língua Portuguesa é a incompreensão das instituições responsáveis pelos sistemas de historiografia literária, bem como pela Educação de Surdos. Janete Inês Müller (2012) defende a consolidação do grupo de estudos surdos presente em muitas instituições educacionais como um trunfo para a visibilidade das duas literaturas surdas, especialmente a literatura surda sinalizada:

[...] o lançamento de livros produzidos por autores surdos ganhou espaço nos últimos anos, a partir dos movimentos surdos, da implantação de políticas públicas e do crescimento das pesquisas no campo da Educação, sem contar os investimentos financeiros que incentivam propostas de educação inclusiva. Além disso, diante de um público consumidor, as editoras também abriram suas portas para as produções culturais surdas, inclusive contando com o apoio de órgãos e projetos de fomento da cultura. (2012, p.37)

Atualmente o grupo de estudos surdos tem ensaiado a resistência em analisar as obras surdas não sinalizadas que se veem, em maioria, favoráveis ao uso da pedagogia conservadora com tendências ouvintistas, o que provavelmente deixa mais travado o diálogo entre a literatura não sinalizada e o grupo de estudos surdos que valoriza a linguística e a condição cultural do surdo.

Qualquer literatura, tradicional ou não, não está isenta de inquições técnicas e acadêmicas com o intuito de valorizar a diversidade de pontos de vista sobre cada proposta literária. A Outra Literatura Surda, conforme as análises de algumas obras de autores surdos, dá espaço ao dia a dia, em ficção ou não, que os surdos vivem, enfrentando obstáculos e a incompreensão por parte da sociedade. Tais questionamentos, como: De que forma a historiografia da Literatura Surda Sinalizada é definida ou sendo definida? De que modo a Outra Literatura Surda, em valorização a obras surdas na Língua Portuguesa pode ser discutida para se consolidar como uma historiografia literária?

### **Considerações parciais**

Nos dias de hoje, o tema encontra-se em aberto para agregação de novos olhares de pesquisadores, por ter surgido no começo do século XXI, no panorama acadêmico brasileiro. Os resultados iniciais

sugerem o tema a ser explorado, em restrição a duas áreas, a da Educação e a dos Estudos da Tradução, e a análise dos critérios do acervo da literatura surda, que considerariam produções literárias em Língua de Sinais e a falta de olhares acadêmicos à Outra Literatura Surda. Os períodos imperiais e novecentistas não tinham nenhuma obra surda de destaque a nível nacional, o que explica a pedagogia com perspectivas médicas nessas épocas centralizava todas as preocupações em normalizar o surdo, prejudicando seu desenvolvimento intelectual e linguístico. Supõe-se que antigamente os critérios de registros de obras literárias teriam sido rígidos, acarretando na exclusão de obras surdas e marginais por interesses políticos. Quando o Brasil era colônia de Portugal, havia “um critério político aplicado à definição das produções literárias” (COUTINHO, 2008, p.53), que teria causado restrições à participação de outros grupos sociais. O que indica imaturidade na organização de grupos literários e possíveis preconceitos por parte da burguesia, além da categoria de leitores escassa que não teria sido capaz de se posicionar para expandir a visão da literatura brasileira para outras classes sociais. Essas questões contribuirão para novas histórias da literatura surda a ponto de discutir a ausência de registro de obras surdas nos períodos imperiais e novecentistas.

## Referências

- ARFUCH, Leonor. *O espaço biográfico: Dilemas da Subjetividade Contemporânea*. Rio de Janeiro-RJ: Editora ED UERJ, 2010.
- CANDAU, Joël. *Antropologia da Memória*. Lisboa-Portugal: Editora A Trinunfadora, 2005.
- COUTINHO, Afrânio. *Conceito de Literatura Brasileira*. Petrópolis-RJ: Editora Vozes, 2008.
- DALCASTAGNÈ, Regina. *A auto-representação de grupos marginalizados: tensões e estratégias na narrativa contemporânea*. Letras de Hoje. Porto Alegre-RS, v. 42, n. 4, p. 18-31, dezembro de 2007.
- GARCÍA, Gustavo V. *La Literatura Testimonial latinoamericana*. Madrid: Pliegos, 2003.
- GINZBURG, Jaime. *Linguagem e Trauma na Escrita do Testemunho*. Revista Conexão Letras, UFRGS: Porto Alegre-RS, v., n.3, 2008.
- GRECCO, Gabriela de Lima. *História e Literatura: entre narrativas*

- literárias e históricas, uma análise através do conceito de representação.* Revista Brasileira de História & Ciências Sociais. Rio Grande-RS, v. 6, n. 11, p. 39-51, julho de 2014.
- HALBWACHS, Maurice. *A Memória Coletiva*. São Paulo-SP: Editora Centauro, 2017.
- KARNOPP, L. B. *Literatura Surda*. Educação Temática Digital, Campinas-SP, v.7 n.2, p. 98-109, jun. 2006. - ISSN: 1676-2592.
- LADD, Paddy. *Em Busca da Surdidade 1 – Colonização dos Surdos*. 1ª Ed. Lisboa – Portugal: Editora Surd’Universo, 2013.
- MÜLLER, Janete Inês. *Marcadores Culturais na Literatura Surda: Construção de significados em produções editoriais surdas*. Dissertação (Mestrado). Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Programação de Pós-Graduação em Educação, Porto Alegre - RS, 2012.
- PORTO, Maria Bernadette. *Identidades em Trânsito*. Niterói-RJ: Editora EDUFF, 2004.
- PÓVOAS, Mauro Nicola. *Uma história da literatura: periódicos, memória e sistema literário no Rio Grande do Sul do século XIX*. Porto Alegre-RS: Editora Buqui, 2017.
- RICOEUR, Paul. *Tempo e Narrativa*. Campinas: Editora Papyrus Editora, 1994.
- SARTRE, Jean-Paul. *Que é a Literatura?* Petrópolis-RJ: Editora Vozes, 2015.
- SOUZA, Roberto Acízelo de. *História da literatura: trajetória, fundamentos, problemas*. 1ª ed. São Paulo: Editora É Realizações, 2014.

## O pai Goriot: considerações sobre o romance histórico

Sammea Lira (UFG)<sup>1</sup>

### Introdução

Orientando-se pela concepção marxista da história discutida por György Lukács em *História e consciência de classe* (2003), compreende-se que o passado só se torna “transparente” quando se pode desenvolver através dele uma crítica pontual do presente. Em *O romance histórico* (2011), esta questão da articulação entre tempo e forma é discutida pelo filósofo húngaro com uma nítida delimitação cronológica: a Revolução Francesa e as guerras napoleônicas marcam a progressiva conexão dos indivíduos com a sociedade. Neste momento em que a totalidade se tornou possível pela “vivência das massas” foi garantido à literatura a articulação de uma nova concepção da história. Durante o séc. XVIII, a história estava apresentada no enredo como mero pano de fundo: havia recuperação do cenário social, mas as personagens circulavam sem serem afetadas pela história. Em resposta à celeridade das mudanças sociais diante da Revolução Francesa, por toda a Europa surgiam convulsões econômico-políticas, responsáveis por transformar o homem no sentido de fazê-lo se reconhecer como ser pertencente à historicidade: sua realidade é agora compreendida como algo historicamente condicionado. Discutido por György Lukács como a “epopeia burguesa” (2011, p. 167), o romance é consagrado na França durante o séc. XIX como o mais fiel dos resultados do que seria a sociedade vigente: para o crítico húngaro, o romance formaliza o passado como pré-história do presente. A partir disto foi possível compreender nas bases do passado os apontamentos do presente, esta foi a condição básica econômica e ideológica para o desenvolvimento do subgênero romance histórico.

Dominic Lacapra, em “História e Romance”, argumenta seguindo a mesma orientação de Lukács ao defender que o valor referencial de um romance é reconhecido quando traz em seu enredo a totalidade histórica. Sobre este caráter documental do romance, Lacapra

1. Licenciada em Letras – Português (UFG) e mestranda em Estudos Literários (PPGLL-UFG).

aponta Balzac como o favorito e explica que o romancista francês em sua *Comédia Humana* “manifestadamente procurou proporcionar uma visão panorâmica da vida contemporânea e explicitamente comparou o romance à ciência social” (1984, p.116). Outra importante referência ao caráter histórico da escrita balzaquiana é lembrada por Fernando Ainsa ao dizer sobre a recomendação de Karl Marx, argumentando que “para conocer la historia de Francia no había nada mejor que leer a Balzac” (2003, p. 44).

A cargo de retratar em seu contexto histórico o período da França de 1789 a 1848, Honoré de Balzac é o último dos romancistas franceses a representar uma literatura realista de problemáticas históricas essencialmente conectadas ao poder do capital. Na França, influenciado pelo modelo de escrita do romance histórico tradicional do escocês Walter Scott, Balzac empreendia a totalidade: na premissa de que os passos de um homem em sua singularidade se conectam com os de outro indivíduo e suas mazelas particulares, encontra-se a origem do que é mais universal, o caminho histórico pelo qual se enreda toda a sociedade. O historiador Eric Hobsbawn reconhece na escrita de Balzac solidez monumental:

Foi somente na década de 1830 que a literatura e as artes começaram a ser abertamente obsedadas pela ascensão da sociedade capitalista, por um mundo no qual todos os laços sociais se desintegravam exceto os laços entre o ouro e o papel-moeda [...]. A *Comédia Humana* de Balzac, o mais extraordinário monumento literário dessa ascensão, pertence a esta década. (HOBSBAWN, 2014, p. 58)

Dentre os 96 romances e novelas finalizados que compõem a grandiosa *Comédia Humana*, este estudo destaca para análise *O pai Goriot*<sup>2</sup>, romance que oferece “em pequena escala os elementos de uma sociedade completa” (BALZAC, 2015, p. 28). Desafiando sua própria ideologia ao retratar uma das faces da história contemporânea, este

2. Honoré de Balzac, *O pai Goriot*. São Paulo, Penguin Classics Companhia das Letras, 2015. De acordo com a cronologia apontada nesta edição, o romance é publicado pela primeira vez entre dezembro de 1834 e fevereiro de 1835, na *Revue de Paris*, dividido em quatro partes. A primeira publicação em livraria acontece em março de 1835, que figurará em *A comédia humana*, de acordo com o Catálogo de 1845, como um título de “Cenas da Vida Privada”.

grande realista e crítico expõe a decadência e dissolução moral da aristocracia da contrarrevolução. No sentido de compreender como se dá o esquema lukacsiano do romance histórico clássico em *O pai Goriot*, esta reflexão – se divide em cinco partes: o caráter dramático da ação dos indivíduos na construção dialógica; o critério com que se realiza o movimento descritivo espacial; o distanciamento temporal entre narrador e fato narrado; a aparição de personalidades históricas influenciando direta e indiretamente o cotidiano dos indivíduos; a figuração de uma realidade histórica condicionada e, por fim, a representação do herói médio.

O enredo de *O pai Goriot* será o fio condutor do trajeto deste estudo, por meio dele serão acentuados como os arranjos em que se apresentam as classes sociais de Paris configuram um romance histórico clássico. Personagens secundários apenas serão citados em momentos oportunos para destacar em sua descrição ou em sua fala características do romance histórico clássico. De antemão, deve-se compreender a articulação das classes dos arrivistas, comerciantes, aristocráticos e banqueiros representados respectivamente nas figuras de Eugène de Rastignac, do pai Goriot e da Sra. Vauquer, da Condessa de Beauséant e finalmente do Barão de Nucingen, entre outros. Assim, a reflexão aqui proposta não se limita em discutir o enredo trazendo citações lineares ou buscando revelar ao leitor informações aleatórias dos acontecimentos de cada personagem.

### **O caráter dramático da ação e o jogo de engrenagens sem óleo (sem dinheiro)**

Comparado pela fortuna crítica a *Rei Lear*, de Shakespeare, porque trata do abandono de um pai por suas duas filhas após divisão da herança<sup>3</sup>, em *O pai Goriot*, Balzac conta a história do amor infinito de um comerciante por suas filhas, este amor lhe custa tudo o que tem – e deixa de ser correspondido quando esgotado seu dinheiro. Em determinado momento do enredo, quando é contada a trajetória da

3. Apesar de ser contundente o levantamento de semelhanças, Roberto Schwarz diz que em *O pai Goriot*: “A vida está desgastada. Nem as dores sentem-se mais. O torvelinho não é vivo, como nas cenas populares de Shakespeare, mas embotado.” (SCHWARZ, 1965, p.150) e aqui adotamos a perspectiva deste crítico.

vida do velho comerciante, a Duquesa de Langeais (personagem aristocrática pertencente a uma obra da *Comédia Humana* que leva seu nome) diz sobre a triste realidade do protagonista:

Vemos isso por toda parte. Esse pai Goriot não teria sido uma mancha de gordura no salão das filhas? [...] Nosso coração é um tesouro, esvaziam-no de uma só vez e estarão arruinados. Não perdoamos um sentimento que se mostrou por inteiro, assim como não perdoamos a um homem por não ter um vintém. Esse pai dera tudo. Dera, por vinte anos, suas entranhas, seu amor; dera sua fortuna em um dia. Uma vez o limão bem espremido, suas filhas deixaram a casca no canto das ruas. (BALZAC, 2015, p. 88)

A vida do Sr. Goriot e de suas filhas se entrelaça com a de um estudante de direito, Eugène de Rastignac, um arrivista que circula entre a Casa Vauquer e a classe aristocrática de Paris, sendo este último o ambiente ao qual logra pertencer. Sentindo pena deste pai, ele critica a atitude das filhas de Goriot: faz companhia, conta sobre como suas filhas estavam felizes nos bailes, compra remédios e custeia até o velório do pobre velho, evento ao qual as filhas não atendem. Entretanto, nada disso sana o débito de Eugène com os valores morais: para ascender socialmente ele abandona alguns de seus princípios mais básicos, cedendo ao capitalismo impiedoso de Paris. Eugène é classificado como herói médio, o que será discutido mais detidamente no decorrer desta reflexão.

Para o entendimento do processo histórico em que está engendrada a vida parisiense desta época, algumas falas do enredo serão destacadas neste estudo; considera-se que um dos mais formais processos de figuração em um romance histórico clássico seja o caráter dramático da ação de cada personagem: em *O pai Goriot*, os ímpetos e as vontades, a sede pelo dinheiro são revelados pelo farto uso do diálogo.

A inclusão do elemento dramático no romance, a concentração dos acontecimentos, a suma importância dos diálogos, isto é, do conflito imediato entre concepções opostas que se manifestam na conversação, têm íntima conexão com o empenho em figurar a realidade histórica tal como de fato ocorreu, de um modo que seja humanamente autêntico e a torne passível de ser vivenciada pelo leitor de uma época posterior. (BALZAC, 2015, p. 58)

Tanto pela construção dialogal (capaz de expor as intenções dos indivíduos, como se fosse inclusive possível ouvir o tom de voz deles) quanto pela linguagem do narrador verifica-se ao longo do enredo que os indivíduos são norteados pela conquista de dinheiro. No livro de ensaios críticos *A sereia e o desconfiado*, Roberto Schwarz diz que “para ser consistente em coisas de dinheiro é preciso ser inconsistente nas outras, conforme a conveniência do dinheiro dite” (1965, p. 150) e isto se aplica perfeitamente nos moldes em que se arquiteta o cotidiano dos personagens de *O pai Goriot*. Direcionemos o olhar para algumas cenas que destacam esses costumes pela narrativa bem como pelas construções dialogais. O narrador trata desta pensão burguesa e de sua proprietária como se a existência de uma apenas se justificasse pela da outra:

Sua cara velhusca, [...] sua pessoa roliça como um rato de igreja, seu corpete muito apertado e desalinhado estão em harmonia com a sala que destila infelicidade, em que se esconde a especulação, e cujo ar ardorosamente fétido a Sra. Vauquer respira sem sentir enjoo. [...] Enfim, toda sua pessoa explica a pensão, assim como a pensão implica sua pessoa. [...] A corpulência macilenta dessa mulherzinha é produto dessa vida, assim como o tifo é consequência das exalações de um hospital. (BALZAC, 2015, p. 19)

Os pensionistas da Casa Vauquer tinham as faces “frias, duras, apagadas como as dos escudos fora de circulação” (BALZAC, 2015, p. 22), sentiam uns pelos outros certa desconfiança resultante de situações da vida particular de cada um: “semelhantes a velhos cônjuges, já não tinham nada a se dizer. Portanto, só restava entre eles relações de uma vida mecânica, o jogo de engrenagens sem óleo” (BALZAC, 2015, p. 27). Essas pessoas eram bem ou mal vistas pela Sra. Vauquer dependendo da quantia que dispensava cada um à velha. É uma avarenta que calcula desde a quantidade de pão da casa consumido pelos pensionistas até o tipo de lençol barato que poderia ceder para servir de mortalha ao pobre Goriot, no final do enredo. Quando Eugène vai até ela pedir por lençóis para cobrir o corpo, Balzac nos traz a seguinte construção:

A viúva foi até ele, assumindo o jeito azedamente meloso de uma comerciante desconfiada que não gostaria de perder seu dinheiro nem de aborrecer o freguês. – Meu caro Sr. Eugène, – ela

respondeu –, sabe bem como eu que o pai Goriot não tem mais nenhum tostão. Dar lençóis a um homem que está esticando a canela é perdê-los, tanto mais que será preciso sacrificar um para a mortalha. [...] Enfim, ponha-se no meu lugar. Meu estabelecimento acima de tudo, é minha vida, a minha. (BALZAC, 2015, p. 280)

Depois disso, Eugène paga pelos lençóis e a Sra. Vauquer manda separar os tecidos mais velhos e gastos porque estes “são bastante bons para um morto” (BALZAC, 2015, p. 281), ela diz. Ainda sobre o episódio que trata do enterro do Sr. Goriot, são dispensadas críticas ácidas inclusive à moral do clero: “Os dois padres, o menino do coro e o sacristão chegaram e deram tudo o que se pode dar por setenta francos numa época em que a religião não é rica o bastante para rezar de graça” (BALZAC, 2015, p. 288). Apesar de ser grande a participação do narrador para compor as impressões sobre a sociedade parisiense daquele tempo, encontra-se nos diálogos uma parcela significativa de indícios destes costumes, ainda nesta cena do enredo, destacamos a fala do padre: “Não há séquito, poderemos ir depressa, a fim de não demorarmos, já são cinco e meia” (BALZAC, 2015, p. 288). Esta é uma das últimas cenas do enredo, a intenção de trazê-la ao leitor no momento inicial de nossa discussão é demonstrar que, do começo ao fim, Balzac submete em descrição minuciosa as pretensões interesseiras de cada personagem – mas nada disto é identificável com tanta facilidade quanto ao se tratar da Sra. Vauquer e sua pensão.

O fato de ela dedicar aos sete pensionistas atenção e cuidados proporcionais ao montante de suas pensões explica a mudança de tratamento em relação ao personagem que dá nome à obra. O Sr. Goriot era bastante afortunado quando iniciou sua estadia na Casa Vauquer, e por esse motivo exclusivo chamava atenção da dona – que se desapontou ao notar que o inquilino recebia toda semana em seus aposentos moças muito jovens e bonitas. Enquanto o valor dedicado à pensão pelo senhor era de mil e quinhentos francos, Vauquer sofria calada; foi quando ele passou a pagar apenas novecentos francos que ela sentiu a “autoridade” de questionar tantas visitas. O inquilino não se ofendia: explicava que eram suas duas filhas que o visitavam, Anastasie de Restaud e Delphine de Nucingen. A primeira se interessou por explorar o campo da aristocracia parisiense, casou-se com o conde de Restaud; a segunda *gostava de dinheiro*, casou-se com Nucingen, um banqueiro alemão que se tornou barão. Os maridos

se apossaram de seus dotes, as duas viviam casamentos infelizes e o único motivo que as aproximavam do pai era a necessidade financeira – ele mesmo reconhece esse interesse quando diz às filhas “Só devo a presença de vocês às suas dores. Vocês só me fazem conhecer as suas lágrimas” (BALZAC, 2015, p. 240). A cena acontece pouco depois de Delphine anunciar a seu pai que precisa de ajuda para se separar de seu marido para assumir relacionamento com Eugène: o barão de Nucingen é um banqueiro ardiloso e logra utilizar o dote da esposa para lucrar em investimentos, ainda que eles estejam separados. Esta é parte da resposta do pai Goriot quando descobre que sua filha é ameaçada financeiramente pelo barão: “Graças a Deus você é casada com separação de bens; [...] O dinheiro é a vida. A moeda faz tudo” (BALZAC, 105, p. 233). Ainda conversando com seu pai sobre a situação em que se encontra, Delphine diz que seu casamento é “uma associação desonesta e de ladroagem” (BALZAC, 2015, p. 235), o que de fato define o amor em Paris como um mecanismo de escalada social em que os alpinistas estão sujeitos à pior das quedas caso contrariem seu par.

### **O anacronismo necessário e o movimento descritivo: espaço e linguagem**

Um importante procedimento para a representação histórica é o “anacronismo necessário” discutido por Lukács. Comparando Paris a um oceano cuja profundidade ainda é desconhecida, a narrativa balzaquiana tem início em novembro de 1819, tratando da Restauração dos Bourbon, mas o passado retomado no enredo data de 1780, década da Revolução Francesa, tempo que determina o futuro dos personagens principais – há um distanciamento histórico significativo de mais de 50 anos da data de primeira publicação do livro, maio de 1835. Este distanciamento do narrador em relação ao que está sendo narrado, sua externalidade e onisciência propiciam aproximação com o leitor atual, o que indica que estamos diante de um romance histórico clássico. Fazer com que a linguagem do narrador seja compatível com a do leitor atual é ferramenta indispensável para compreender o passado:

E é lei geral da arte narrativa que isso ocorra a partir de episódios apresentados de maneira plástica, que a compreensão e a aproximação do ser das personagens, das condições sociais e naturais, dos costumes etc., sejam o caminho pelo qual a psicologia dos homens de tempos remotos se torne compreensível para nós. (LUKÁCS, 2011, p. 240)

Somada à ideia do anacronismo necessário, para compreender a realidade de cada personagem a partir dos motivos pelos quais se dão suas ações, identifica-se um empenho descritivo de muito critério: a construção da materialidade através da linguagem remonta com cautela desde os espaços gerais em que cada personagem se localiza até o mais ínfimo detalhe de sua vestimenta, da mobília nos aposentos. Em *O pai Goriot*, o horário em que cada personagem almoça diz muito sobre sua classe social no início do séc. XIX: a alta sociedade se reunia à mesa farta com lindas pratarias a partir do meio-dia, na pensão Vauquer as sobras do jantar são requentadas e servidas entre as dez e onze da manhã no ambiente nojoso que é a sala de jantar. Vejamos que, para a realização de um romance histórico aos moldes lukacsianos, não basta mera “cópia da efetividade empírica”, faz-se necessária a caracterização de uma parte da realidade que traga ao leitor a impressão da totalidade do processo social de desenvolvimento em que ele está inserido. Para além de mero acessório linguístico, a narrativa de *O pai Goriot* apresenta uma descrição espacial necessária para a compreensão do tempo, esse movimento descritivo se mostra criteriosamente fiel a ambientes de fato existentes em Paris.

Descrita como uma das “monstruosidades curiosas” parisienses constantemente esquecidas pelos chamados mergulhadores literários, de início é apresentada a “Casa Vauquer – pensão burguesa para os dois sexos e outros” (esta era uma expressão comum na época). Está localizada na parte mais baixa da Rue Neuve-Sainte-Genève, entre o Quartier Latin e o Faubourg Saint-Marceau, a narrativa conta que por tão íngreme a passagem, pouquíssima gente se aventurava por lá, quicá arriscavam seus cavalos. Isso interfere diretamente no fato de que a Casa Vauquer neste tempo é um lugar periférico onde poucos chegam – e muitos encontram nisso a justificativa para evitarem visitar certos pensionistas. Argumentando o narrador que “ali um parisiense perdido só enxergaria pensões burguesas ou instituições” (BALZAC, 2015, p. 14), há uma nota que diz:

Pierre-Georges Castex, organizador da obra *A comédia humana* de Balzac na Bibliothèque de la Pléiade, inventariou pelos anuários da época diversas pensões e instituições na antiga Rue Neuve-Sainte-Geneviève, atual Rue Tournefort: a pensão Bardot para “doentes e válidos”; [...] a pensão Crouzet, no número 24, no lugar onde teria sido a pensão Vauquer que inspirou Balzac (BALZAC, 2015, p.292)

### **Scott e Balzac, do público ao privado: o caráter histórico da literatura**

Nas últimas décadas, tem sido admitida estreita relação entre a história e o romance histórico. Estudos sobre o que de fato compõe o imaginário coletivo de uma sociedade têm sido privilegiados pela História como parte indispensável desta disciplina. Isso fomenta questionamentos a respeito do caráter científico da própria História e faz crescer também considerações acerca de seu caráter literário. Este é um dos principais pontos de discussão de Fernando Ainsa em “Reescribir el pasado”, em que ele comenta que a literatura é grande fonte documental para o historiador (2003, p.45), e com a finalidade de desenvolver uma justificativa plausível para os acontecimentos do passado, o campo dos estudos históricos se estende para o âmbito literário. A respeito desta ampliação, Eric Hobsbawn cita a própria construção de Balzac, a *Comédia Humana*, dizendo que isso:

Aumenta a dificuldade técnica de se escrever história. Como apresentar essas complexidades? Não admira que os historiadores experimentem diferentes formas de tal apresentação, incluindo notadamente os que tomam de empréstimo as antigas técnicas de literatura (que faz suas próprias tentativas ao expor *La Comédie Humaine*). (HOBSBAWN, 1991, p. 42)

A principal discrepância entre o romance histórico e a historiografia é identificada pela troca de abordagem de fatos públicos em geral para representações de acontecimentos específicos da vida privada, estes se configuram como legitimadores das mazelas sociais. Há uma espécie de continuidade entre a realidade vivida e a obra literária, porque o processo histórico se torna experiência coletiva. Diferente do estudo historiográfico, o romance histórico retrata as causas geradoras de um fato histórico: representa os motivos sociais que movem a ação particular do personagem, e por menores que sejam,

ilustram os problemas monumentais da história. Portanto, no romance histórico emprega-se duplamente a ficção e a veracidade, sobre esta problemática, há uma discussão muito contundente proposta por Walter Mignolo em “Lógica das diferenças, políticas das semelhanças da Literatura que parece História ou Antropologia e Vice-Versa”, apesar de serem feitas considerações a respeito da antropologia, nosso olhar está voltado para o momento em que ele retoma um de seus estudos dizendo que:

Quando no romance (que implica a convenção de ficcionalidade) imita-se o discurso [...] historiográfico (que implica convenção de veracidade, estamos diante de um duplo discurso: o ficcionalmente verdadeiro do autor (porque ao enquadrar-se na convenção de ficcionalidade, não mente) e o verdadeiramente ficcional do discurso historiográfico [...] imitado (porque, ao invocar a convenção de veracidade, está exposto ao erro e há a possibilidade da mentira). (MIGNOLO, 1993, p. 133)

De acordo com Mignolo, compreende-se que o teor de verdade na ficção do romance é identificado pela remontagem de um discurso que desde sua origem se valha do enquadramento de um enredo dentro da condição de veracidade histórica. Ainda a respeito do valor histórico de um romance, Ainsa afirma que “para elaborar una novela historica hay que contar, por lo pronto, com el valor historico de lós hechos novelados. [...] El contexto se configura gracias al apoyo documental” (2003, p.88 e 89). Em *O romance histórico*, Lukács defende que a realidade cotidiana média representada neste tipo de narrativa abarca, a partir de sofrimentos da vida particular, a totalidade. Os parâmetros deste subgênero foram delineados em sua forma mais expressiva na escrita do romancista escocês Walter Scott: “A grandeza de Scott está em dar vida humana a tipos sociais históricos” (2011, p. 51), fazendo ser reconhecido o empenho em figurar na história e no destino particular dos personagens lutas e oposições da história humana.

O projeto estético de *O pai Goriot* oferece a possibilidade de representar personagens médios e tipos sociais nos quais é possível reconhecer a própria identidade de um povo e seus costumes. Isto pode ser observado em uma cena decisiva do enredo, em que Vautrin tenta ludibriar Eugène com um ensinamento sobre os meandros da vida parisiense: “Eis a vida como ela é. Isso não é mais bonito que a

cozinha, fede da mesma maneira, e temos que sujar as mãos se quisermos nos deliciar; saiba pelo menos limpar-se direito: aí está toda a moral de nossa época” (BALZAC, 2015, p. 118). A respeito deste empenho em acentuar as maneiras de um povo, a fortuna crítica comumente nomeia Balzac como romancista de costumes sem de fato considerar que as ações “costumeiras” por ele retratadas podem ser reconhecidas como a grande causa de fracassos históricos na sociedade. Lukács reconhece a influência scottiana sobre o romancista francês, mas defende que “em Balzac, essa determinação não é um simples retrato histórico dos costumes” (2011, p. 106). Analisando *O pai Goriot* verifica-se que Balzac atende à necessidade histórica da caracterização do presente em sua pré-história imediata, apresentando por meio de figuras complexas o reconhecimento da situação econômica do período da Restauração Bourbon. Diante disso, assume-se nesta reflexão que o romance balzaquiano contempla os moldes de Scott, e até o supera em alguns aspectos. Para Lukács:

Balzac trata do grande problema de sua própria época de transição: a tarefa de apresentar a história francesa moderna na forma de um ciclo coerente de romances que figuraria a necessidade histórica do surgimento da nova França. No prefácio de *A comédia humana*, a ideia de ciclo já aparece como uma crítica cuidadosa e criteriosa da concepção scottiana. Balzac vê na ausência de conexão cíclica dos romances de Scott uma carência de sistema em seu grande antecessor. Essa crítica, ligada àquela de que Scott seria muito primitivo na representação das paixões, porque estaria preso à hipocrisia inglesa, é o momento estético formal em que a transição de Balzac da figuração da *história passada* para a figuração do *presente como história* se torna visível. (LUKÁCS, 2011, p. 106)

Mantendo o princípio de que a História se configura como compreensão de um passado transparente, em *O pai Goriot* a linearidade dos acontecimentos históricos ganha nova proposta: o passado está contido no presente em vez de estar simplesmente seguido por ele. Assim, antes de linearmente apresentar o passado do velho comerciante, são feitas considerações importantes sobre seu presente. Relacionando o sucesso e o fracasso de alguns personagens ao processo histórico, compreende-se que os acontecimentos na sociedade do período da Restauração são engendrados pela ascensão social, recentemente possibilitada pela acumulação de capital. Este é outro ponto forte de comparação entre o romancista da *Comédia Humana* e o de

*Ivanhoé*, Lukács afirma que “Scott não possui a grandiosa e profunda dialética psicológica dos personagens que caracterizam o romance do último grande período do desenvolvimento burguês” (2011, p. 51). A dimensão histórica da narrativa geral é compreendida pela inserção de narrativas particulares, Balzac trata de como o capitalismo promove uma série de complicações e lutas sociais: o nome aristocrático é agora menos importante que o dinheiro acumulado, “este é o traço que distingue a pensão de um quadro medieval: o acanhamento e a escassez não são mais da condição humana; poderiam ser removidos com dinheiro *existente* - embora à custa do próximo” (SCHWARZ, 1965, p. 152).

A circulação e a menção de indivíduos da história francesa é recorrente na *Comédia Humana*, mas é importante ressaltar que não basta simplesmente pinçar um sujeito histórico apropriando-se de sua biografia e de outras personalidades públicas citadas aleatoriamente e valer-se disso como argumento para representação de um romance histórico – ainda assim, isso é citado em diversos trabalhos quando se trata de classificar neste seguimento determinadas obras literárias. O conhecimento de uma época se dá pelo o produto entre o fato histórico e as contingências da vida humana originadas dele. Há momentos em que só é possível compreender o processo histórico de um personagem proposto pelo enredo de *O pai Goriot* se o leitor manter atenção às referências a acontecimentos históricos e quais foram suas principais causas – em alguns momentos a citação de personalidades históricas não é necessariamente o ponto de sustentação desta obra como romance histórico clássico. Pensemos por exemplo, em como o estudante de medicina Bianchon traz algumas referências históricas: primeiro, fala a Vautrin que a Srta. Michonneau lhe dá arrepios e justifica que conheceu Joseph Gall (1758-1828), um anatomista contemporâneo a eles, que julgava ser possível reconhecer um criminoso pelo formato do crânio – apesar disso o rapaz jamais desconfia que Vautrin é de fato um criminoso em disfarce e que seu nome verdadeiro é Jacques Collin; depois, Bianchon se mostra muito influenciado tanto por Gall quanto por outras tendências naturalistas, o que se justifica por suas aulas no Jardin des Plantes com Georges Cuvier (1769-1832), professor naturalista do Museu de História Natural; por último, o estudante fica sabendo da morte do irmão de Victorine porque é anunciada pelo jornal *Le Pilote*: um professor do Collège de France, Pierre-François Tissot (1768-1854), foi demitido

pela Restauração, e em 1821 publica este jornal de oposição cujos principais colaboradores eram amigos de Balzac<sup>4</sup> e Bianchon sai às ruas balançando esta pérfida notícia felicitando Rastignac, por pensar que o amigo amava Victorine – que acabara de ficar milionária. O jovem estudante de direito se martiriza pela proporção que tomaram suas atitudes em relação ao plano de Vautrin, mas não há como reverter a situação que causou: a notícia já foi espalhada pelo jornal e Rastignac teme aparecer nas folhas dele.

Estas são referências a personalidades históricas que provocam certa interferência no momento de uma ou outra cena específica, mas em geral não abalam o destino de nenhum deles, muito menos ajudam a compreender o presente a partir do passado – em especial se estas cenas são comparadas às que de fato são essenciais para a compreensão histórica do que se passou em Paris a fim de que todos chegassem onde estão social e economicamente quando se passa a narrativa. Acompanhemos a seguir o melhor exemplo de como realmente a referência histórica se configura a fim de conferir a *O pai Goriot* o caráter de um romance histórico clássico.

### **De 1789 e 1821: a realidade historicamente condicionada do Sr. Goriot**

A dança dialética que dita o ritmo em que se moveria a sociedade futura (os parisienses de 1819), resultante de lutas passadas (mais agudas no final do séc. XVIII) pode ser acompanhada diante da realidade historicamente condicionada do personagem que dá nome à obra:

Jean-Joachim Goriot era, antes da Revolução, um simples operário macarroneiro, hábil, econômico e bastante empreendedor para ter comprado o negócio de seu patrão, que o acaso tornou vítima do primeiro levante de 1789. Estabelecera-se na Rue de Jussienne, perto da Halle-aux-blés, e tivera o grande bom senso de aceitar a presidência de sua seção, a fim de fazer seu comércio ser protegido pelas pessoas mais influentes dessa época perigosa. Essa sabedoria fora a origem de sua fortuna, que começou durante a

4. Todas as informações estão dispostas no capítulo de notas da editora da obra balzaquiana selecionada.

epidemia de fome, falsa ou verdadeira, em seguida à qual os grãos alcançaram um altíssimo preço em Paris. (BALZAC, 2015, p. 97)

Para compreender quem é de fato o Sr. Goriot e o que o fez estar ali na pensão Vauquer no presente narrado, é preciso investigar com atenção o trecho citado fazendo importantes considerações sobre esta época perigosa, a Revolução Francesa<sup>5</sup>. Estavam sucateadas a estrutura fiscal e administrativa do reino: a tributação dos mais pobres era absurda, passava-se por um período de terrível estiagem e a má colheita fez com que a fome e a inflação incomodassem tanto o campesinato quanto o pequeno trabalhador cidadão. No livro *Era das Revoluções 1789 – 1848*, Eric Hobsbawn aponta duas principais oportunidades para a realização da Revolução Francesa. Numa tentativa de satisfazer interesses governamentais, a aristocracia ignorou a crise pela qual passava a França naquele momento: em 1787, houve a convocação da assembleia de notáveis, desta reunião não se pode propor nenhuma reforma substancial (os membros eram revolucionários e não estavam de acordo com os aristocratas); em 1789, restou ao rei Luís XVI a convocação dos Estados Gerais, assembleia feudal do reino esquecida desde 1614 – ainda mais enfurecida com os nobres e o clero (HOBBSAWN, 2014, p. 58).

Pensando na divisão social, a França estava tradicionalmente ordenada em três classes: o clero, a nobreza e o terceiro estado – cada uma concentrava sérias divergências dentro do seu próprio segmento, esta reflexão se interessa mais pelas particularidades do terceiro estado figuradas por Balzac. Apesar de possuir certo dinheiro por meio do mercado, o terceiro estado não influenciava as decisões políticas francesas. Para se organizarem politicamente ingressavam na maçonaria, fundavam pequenas sociedades secretas e assim articularam em pouco tempo ideias revolucionárias que muito incomodavam as duas primeiras classes citadas. Guiada pelo liberalismo, esta chamada “burguesia” concentrava diferentes tipos de indivíduos: parte dela formada por comerciantes ricos e banqueiros de sucesso que

5. A Revolução Francesa será abordada de maneira que nos faça compreender um pouco mais sobre como se dá o processo histórico-social de vida do sr. Goriot. Para um estudo mais aprofundado, indica-se o grandioso trabalho de Eric Hobsbawn – não apenas o livro que trata das revoluções, mencionado neste trabalho, mas das eras históricas em geral.

vinham em essencial do ocidente da Alemanha para defender os ideais burgueses da Europa. No romance, identifica-se o alemão barão de Nucingen como uma personalidade representante desta classe mais rica de burgueses, é “um rico banqueiro que finge ser adepto do rei” (BALZAC, 2015, p.87). Sobretudo no estágio inicial da Revolução, os chamados girondinos preferiam firmar compromisso com a classe aristocrata: não eram democratas, tendiam a apoiar a monarquia constitucional e não avançavam muito porque temiam consequências - poderiam perder sua riqueza pomposa em prol do ideal de igualdade extrema proposto pelos liberais exaltados.

A solução moderada não atendia às urgências da outra parte burguesa formada por pequenos comerciantes e trabalhadores mais pobres; na luta extrema por seus direitos, os chamados jacobinos levaram os ideais da revolução das pequenas cidades para o campesinato após a icônica queda da Bastilha em 1789. Um grupo ainda mais agitado se apresentava como a principal alternativa para estes jacobinos, os chamados “sans-culottes”: eram revoltosos dispostos em “seções” para reuniões políticas parisienses, buscavam “expressar os interesses da grande massa de ‘pequenos homens’ que existia entre os polos do ‘burguês’ e do ‘proletário’, frequentemente talvez mais próximos deste do que daquele porque eram, afinal, na maioria pobres” (HOBSBAWN, 2014, p. 113). No romance é dada a informação de que o Sr. Goriot era chefe de sua seção, identifica-se portanto sua participação junto aos sans-culottes; seu patrão é vítima dos ataques da época do Grande Medo em 1789, provocados pelos levantes dessa classe revolucionária, este foi um momento oportuno para que Goriot comprasse o estabelecimento do patrão desesperado. É importante dar destaque à referência de localização utilizada por Balzac, a Halle-aux-blés é um tradicional mercado ao ar livre que funcionava por cerca de três dias na semana e atraía comerciantes que trabalhavam com gêneros que lá eram vendidos<sup>6</sup> – o Sr. Goriot enriquece neste lugar, também por motivos históricos.

Os últimos anos da década de 1780 tinham sido um período de grandes dificuldades praticamente para todos os ramos da economia

6. Informação disponível na página 91 do artigo: “Os mercados públicos: metamorfoses de um espaço na história urbana”, de Maria Pintaudi Silvana, publicado na Revista Cidades v. 3, n. 5, 2006.

francesa. Uma má safra em 1788 (e 1789) e um inverno muito difícil tornaram aguda a crise. As más safras faziam sofrer o campesinato, pois significavam que enquanto os grandes produtores podiam vender cereais a preços de fome, a maioria dos homens tinha que comprar alimentos àqueles preços. [...] Obviamente as más safras faziam sofrer também os pobres das cidades, cujo custo de vida – o pão era o principal alimento – podia duplicar. (HOBSBAWN 2014, p. 108 e 109)

O macarroneiro conseguia grãos mais baratos na Ucrânia e na Sicília, dominava com maestria a importação e exportação desse material – politicamente inteirado da crise, compra o estabelecimento de seu antigo patrão, estuda o mercado de grãos e fornece pão a *preço de fome*, para proteger seu negócio se torna chefe de sua seção durante a Revolução e acompanha as reuniões dos sans-culottes para se aproximar de pessoas influentes que assegurem a solidez de seu estabelecimento. Com a finalidade de demonstrar o movimento do dinheiro neste período histórico, Balzac figura no sr. Goriot a demonstração clara de como se dá a “Fórmula Geral do Capital” discutida por Marx:

A circulação de mercadorias é o ponto de partida do capital. A produção de mercadorias e o comércio, forma desenvolvida da circulação de mercadorias constituem as condições históricas que dão origem ao capital. [...] O dinheiro que é apenas dinheiro se distingue do dinheiro que é capital, através da diferença na forma de circulação. (MARX, 2017, p.177)

Enquanto ainda é um rico comerciante, com seu dinheiro compra uma mercadoria onde está barata, depois vende tudo a preços exorbitantes devido à alta demanda. Em vez de se prestar como um meio de fazer circular as mercadorias, o movimento capitalista tem fim em si mesmo: Goriot vende a mercadoria não para comprar outra, mas para substituir a forma mercadoria pelo dinheiro, e isso o faz ser muito mais que apenas tolerado e respeitado: ele é amado, afinal “o dinheiro compra tudo, até mesmo filhas!” (BALZAC, 2015, p. 269). A relação entre o aristocrata conde de Restaud, o grande banqueiro alemão barão de Nucingen e o nosso pequeno comerciante de massas é bastante instável, o sogro é *tolerado* pelos genros apenas durante um período muito seletivo:

Na época do Império, os dois genros não se escandalizaram muito por ter esse velho Noventa-e-três na casa deles; com Bonaparte ainda era tolerável. Mas, quando os Bourbon retornaram, o homem incomodou o Sr. de Restaud, e mais ainda o banqueiro. (BALZAC, 2015, p. 87)

Goriot é insultado em referência ao ano 1793, ano do Terror, quando revolucionários jacobinos e sans-culottes atacaram e guilhotinaram a oposição girondina. Desde quando enriquece durante a Revolução até o fim do Império de Napoleão Bonaparte, o velho Goriot é tolerado porque, além de ser extremamente rico, a política não o desfavorece: durante a Revolução a classe aristocrática vivia em fuga e sob constante ameaça, o macarroneiro enriqueceu aproveitando-se do período de crise e não estava em condições financeiras tão diferentes das do recém chegado banqueiro alemão; e depois, com a ascensão de Bonaparte, ainda que o imperador atendesse com prioridade os interesses da classe girondina, nada anulava sua história de luta ao lado de Robespierre e todos os jacobinos. Entretanto para os nobres, com a queda do Imperador, fica cada vez mais clara a necessidade de ser encerrada de vez esta difusão de ideias de libertação e igualdade extrema entre todas as classes. O período da Restauração do poder de Luís XVI é a garantia de que ainda há uma chance de afirmarem a superioridade dos mais nobres em detrimento dos pequenos trabalhadores; bastou que o regime de Napoleão se mostrasse fragilizado por meias derrotas para que o velho Goriot deixasse de ser bem-vindo na casa dos genros, no ano de 1813 é admitido na Casa Vauquer, depois de largar os negócios porque suas filhas se envergo-nhavam dele como pequeno comerciante macarroneiro.

### **O herói médio: quanto custou Eugène?**

Acompanhar os conflitos e lutas do enredo apenas pelo viés de suas extremidades não permitiria acesso integral das contingências do processo histórico (a ascensão do capitalismo na França) em sua totalidade, nisso se justifica a escolha de Eugène de Rastignac neste romance como o “herói médio” aos moldes de Lukács. É um personagem de transição em se identifica o melhor e o pior da sociedade representada em toda obra; ele circula entre ambientes sociais antagônicos, frequentados por pessoas que lutam por ideais distintos – isso permite ao

leitor uma visão completa de todo o prisma social, em vez de acompanhar a trama por apenas uma das perspectivas. Do enorme novelo que é a ascensão do capitalismo na França, Eugène está no centro do embaraço, todos os fios da economia passam por ele: sua família está no campo e as cartas que recebe o inteiram da situação na província; na capital tem contato com duas pessoas que vivem acima das regras da vida parisiense pelo dinheiro: o criminoso Vautrin (Jacques Collin) e a aristocrata em decadência Condessa de Beusèant; além disso na própria pensão Vauquer o jovem conhece comerciantes e outros indivíduos fracassados cuja única semelhança com os mais afortunados vistos por ele nos formosos bailes é a ganância, força motora de todas as ações na obra. O crítico Roberto Schwarz acentua que se resalta a diferença entre essas pessoas quando é analisado o significado que elas atribuem ao dinheiro (SCHWARZ, 1965, p. 157).

O estudante pede com urgência para sua mãe e irmãs todas as economias da família (que já passa por dificuldades no interior para mantê-lo na capital); em troca do empréstimo promete bom retorno financeiro e afirma que toda sua vida depende disso – mas, na verdade compra roupas de luxo e esbanja dinheiro para sustentar uma imagem que justifique sua presença no meio dos mais afortunados em Paris. Sua irmã Laure acompanha, junto ao montante enviado, uma cartinha recheada de episódios que acentuam o esforço pessoal de cada membro da família para lhe conseguir aquelas economias – cada quantia tem uma peculiar anedota e um valor de uso muito específico. Diante disso, Schwarz afirma que “Laure acha glorioso o seu dinheirinho [...]; mas não faz conta de dá-lo. Eugène, pelo contrário, faz questão de recebê-lo, embora não o possa achar glorioso” (SCHWARZ, 1965, p. 159). Como representante do capitalismo, Eugène não se interessa tanto pela procedência ou pelo destino específico de cada quantia – tudo será recebido, gasto e consumido aleatoriamente; sendo o objetivo final do jovem capitalista o dinheiro, tudo independe do esforço pessoal realizado por suas irmãs ou por sua mãe. Esta perspectiva em que Balzac nos apresenta a ascensão do capitalismo em Paris muito se enquadra no conceito marxista de que “nunca se deve considerar o valor de uso objetivo imediato do capitalista” (MARX, 2017, p. 183), porque o que lhe importa de fato é o dinheiro em si. É importante reconhecer a ingenuidade tanto da família de Eugène quanto do pai Goriot quando tentam comprar o amor dos filhos, de acordo com Schwarz:

Na relação com o mercado parisiense a economia provinciana levará sempre a pior, pois é menos ajustada à natureza do dinheiro. A lamentação dos esforços longos é choro oco, de quem guardou dinheiro como se fosse lealdade, e não poder. Rastignac e as moças Goriot, comportando-se *mal*, provam o contrário e a verdade quando gastam em dois tempos a versão monetária do amor de seus pais. (SCHWARZ, 1965, p. 162)

Diferente de sua família na província, que enxerga valor na *mercadoria*, no trabalho suado despendido para fazer bebida com bagaços da prensa e comercializá-la para enfim conquistar aquele montante, o jovem entende que o dinheiro tem sua finalidade em si mesmo e se cerca de pessoas que não têm critérios éticos para conseguirem lucro. Já os critérios de nosso herói mediano são *precificados*, o jovem vira mercadoria em Paris e circula tanto entre as mãos pérfidias de Vautrin na rue Neuve-Sainte-Geneviève quanto entre as de condessa de Beuséant no luxuoso Faubourg Saint-Germain. Ainda que as duas figuras sejam econômica e socialmente opostas, seus entendimentos sobre a Paris capitalista e os modos de dominá-la são dos mais semelhantes; após ver e ouvir os ardilosos conselhos vindos de ambas as partes, Eugène reconhece a diferença entre os dois: “Ele me disse cruamente o que a Sra. de Beuséant me dizia cheia de rodeios” (BALZAC, 2015, p. 124).

As roupas luxuosas com que Rastignac se vestia para frequentar a alta sociedade com a condessa se sujariam demais se percorresse o caminho lodoso que Vautrin propõe para obter dinheiro. Apesar disso, em momentos de apuro Eugène pondera constantemente sobre ceder ao plano de Jacques Collin: a jovem Victorine Taillefer, também moradora da Casa Vauquer, pertence a uma família muito rica e é renegada por seu pai e irmão. O plano consistia em Vautrin matar o irmão da jovem a fim de torná-la única herdeira, assim Eugène se casaria com Victorine e passaria uma pequena parte do dote milionário para o assassino. Inicialmente o jovem sente por Vautrin a mesma repulsa que desfere às filhas Goriot, afinal um dos argumentos usados pelo criminoso para convencê-lo foi que em Paris os caminhos apenas se abrem pelo *brilho do gênio* ou pela *corrupção*, afinal a “honestidade não serve para nada” (BALZAC, 2015, p. 117). Aos poucos, Rastignac considera que “para converter o amor em instrumento de fortuna, teria de beber toda a vergonha e renunciar às nobres ideias que são a absolvição dos erros da juventude” (BALZAC,

2015, p. 163), e assim se aproxima da Srta. Taillefer fazendo parecer aceito o plano. Para surpresa de todos, jovem escolhe se casar com Delphine, Victorine acaba sofrendo muito a perda repentina de seu irmão e recebe o dote sem saber da pérfida intenção do estudante por trás do assassinato.

Percebe-se neste e em outros casos que a moral elástica e precipitada de Eugène tanto o faz vítima quanto responsável pelo que de pior ali se passa. É enviado às custas de sua família a Paris para estudar, ainda assim passa noites acordado em bailes e gasta todo dinheiro; quer ver bem o Sr. Goriot e escolhe a moça que mais lhe parece gostar do pai, ao mesmo tempo dá esperanças a Victorine e deixa Vautrin entender que o plano está em andamento. Dentre todos esses momentos, duas passagens se destacam para melhor definir seu caráter mediano neste romance, a primeira acontece quando ele se endivida e constata qual será a melhor *abordagem* para ascender em Paris:

Por essa época Rastignac perdera seu dinheiro e se endividara. O estudante começava a entender que lhe seria impossível continuar essa existência sem ter recursos fixos. Mas, embora gemendo sob os prejuízos constrangedores de sua situação precária, sentia-se incapaz de renunciar aos prazeres excessivos dessa vida, e queria continuá-la a qualquer preço. [...] Às vezes, vendo-se sem nenhum tostão, sem futuro, ele pensava, apesar da voz de sua consciência, nas chances de fortuna cuja possibilidade um casamento com a srta. Taillefer Vautrin lhe demonstrara. (BALZAC, 2015, p. 162 e 165)

Não é suficiente que o jovem se disponha a ser o filho que o velho macarroneiro jamais teve, ele é ganancioso e veio a Paris para uma escalada de muito fôlego. Seus primeiros passos não demonstrados em *O pai Goriot*, mas o eterno herói-médio Rastignac irá posteriormente (em outras obras da *Comédia Humana*) ser banqueiro ao lado do barão de Nucingen e enriquecer a partir de seus pérfidos ensinamentos sobre o dinheiro, ambos se beneficiando do dote de Delphine. No livro que mostra o início de sua jornada, é possível reconhecer no jovem arrivista a sede de um capitalista em formação, em especial na cena que finaliza o enredo. Depois de sofrer as retaliações da grosseira Sra. Vauquer sobre o preço dos lençóis, depois da tentativa de mostrar seu coração nobre ao custear tudo o que era necessário para velar e enterrar o corpo do pai Goriot, sozinho e sem esperanças de ver ali as filhas daquele pobre homem, olha com atenção

para a cidade. Na última página, percebe-se que Eugène “lançou sobre essa colmeia zunindo um olhar que parecia de antemão extrair-lhe o mel, e disse essas palavras grandiosas: - Agora somos só nós dois!” (BALZAC, 2015, p.289). O arrivista é a promessa do capitalismo impiedoso que está prestes a engolir as pérolas ainda desconhecidas do oceano de Paris.

### Considerações finais

É possível classificar *O pai Goriot* como uma obra que contempla os moldes lukacsianos de um romance histórico clássico pelas características pontuais apresentadas durante esta reflexão. Em primeiro lugar, identificou-se a construção da personalidade e das intenções de cada personagem conectados à compreensão de seus respectivos processos históricos a partir do caráter dramático da ação contida em seus diálogos, ricos em informações indispensáveis. Em seguida, acentuou-se o minucioso critério de reconstrução espacial, Balzac foi fiel à Paris do início do séc. XIX, isso orienta o leitor no sentido de marcar grandiosos contrastes entre o território nobre e as condições de vida dos que ali habitam e o território pobre onde nem os cavalos passam. Somou-se às duas primeiras características o distanciamento temporal entre o narrador e o fato narrado, certamente um movimento de recuo fulcral que assegura a construção de um terreno neutro em que se aproximam forças sociais contrárias, a certeza histórica é garantida porque o narrador se apropria da história como algo objetivo que apresenta resultados sociais diretos, e não como um acontecimento casual utópico e contestável. Associou-se a isso a constante aparição e citação de personagens históricos influenciadores diretos e indiretos do ambiente em que circulam os personagens ficcionais, e apesar de figurados ali, as personalidades históricas não estavam sob os holofotes da narrativa. As convulsões sociais na França despertaram o entendimento da história nacional e determinaram substancialmente a vida cotidiana, econômica e cultural de todo o mundo: outra valiosa particularidade de *O pai Goriot* como romance histórico clássico pautada no trabalho foi a figuração de uma crise histórica dentro das singularidades de vidas privadas, isto é, a realidade historicamente condicionada dos principais personagens do enredo. Não menos importante, foi destacada por

último a criteriosa escolha de um herói médio que se movimentava de maneira a possibilitar a interação completa entre os polos de interesses mais contrários, o que permite ao leitor o conhecimento da história em sua totalidade.

## Referências

- AÍNSA, Fernando. *Reescribir el pasado: historia y ficción en América Latina*. Merida – VENEZUELA: Celarg, 2003.
- BALZAC, Honoré de. *O pai Goriot*. Tradução de Rosa Freire d'Aguiar. 1º ed. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2015.
- FRATTINI, P. Walter Scott e Balzac: romancistas da história. *Dissertação de Mestrado*. São Paulo: USP, 2010. Disponível em: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8151/tde-29112010-100912/en.php> Acesso em: 03 de Março de 2020
- HOBBSAWM, E. O ressurgimento da narrativa: alguns comentários. *Revista de história*, v. 2, n. 3, São Paulo. 1991, p. 39 a 46.
- HOBBSAWM, E. *Era das revoluções: 1789 – 1848*. São Paulo, Paz e Terra, 2014.
- LACAPRA, D. *História e o Romance*. Tradução de Nelson Shapochinik. History & Criticism, Ithaca e Londres, 1984.
- LUKÁCKS, G. *O romance histórico*. Tradução de Rubens Enderle. 1ª ed. São Paulo: Boitempo Editorial, 2011.
- LUKÁCKS, G. *História e consciência de classe*. Tradução de Rodnei Nascimento. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- MARX, K. *O Capital: Crítica da Economia Política*. Livro 1, volume 1 – O Processo de Produção do Capital. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 2017.
- MIGNOLO, W. Lógica das diferenças e política das semelhanças da literatura que parece história ou antropologia, e vice-versa. In: *Literatura e história na América Latina*, São Paulo: Ed. USP, p. 5-161, 1993.
- PINTAUDI, S. Os mercados públicos: metamorfoses de um espaço na história urbana. *Revista Cidades*, v. 3, n. 5, São Paulo, 2006. Disponível em: <http://revista.fct.unesp.br/index.php/revistacidades/article/view/505> Acesso em: 20 de março de 2020.
- SCHWARZ, R. Dinheiro, memória, beleza (O pai Goriot). *A sereia e o desconfiado*, Rio de Janeiro: Civilização Brasileira S.A., 1965.

**República, povo e identidade nacional em *Os Sertões*,  
*Triste fim de Policarpo Quaresma* e *A Conquista*:  
questões para a história da literatura**

Prof. Dr. Adeíto Manoel Pinho (UEFS)<sup>1</sup>

A intenção desse trabalho é realizar algumas provocações atravessando os três primeiros temas, da seguinte forma: a identidade nacional no contexto político da chegada da República e as visões do que se compreendia por povo brasileiro. Tais acomodações políticas fomentaram e foram percebidas em algumas obras fundamentais da literatura brasileira. O desaparecimento ou a proeminência de algumas dessas obras no horizonte de leitura e no cânone interferiu na capacidade de acompanhamento da identidade nacional. A literatura não tem a obrigação de exercer este papel, no entanto, como já advertiu Antonio Candido, relativo aos momentos decisivos, a literatura brasileira empenhou-se nesta função social.

O papel de cada livro de literatura consagrado, para além da sua competência linguística superior, é marcar e dar ênfase a um imaginário que o coloca em evidência durante todo o tempo. Nisso há uma responsabilidade que não poderá ser negada ou ocultada. Alguns dos livros consagrados da literatura brasileira são *Os Sertões* (1902), de Euclides da Cunha, e *Triste Fim de Policarpo Quaresma* (1915), de Lima Barreto. Há dois motivos para eles constarem nesta reflexão: o seu teor de consagração, portanto de lembrança na cultura brasileira, e seu conteúdo cultural e ideológico *constante* (psicanalítico). Para que não seja também somente uma questão de consagração, mas de fazer literário e por desconfiança das correntes de poder cultural na literatura, trago outro livro importante para a segunda questão, cultural e ideológica, do conteúdo em literatura. O livro é *A Conquista* (1913), de Coelho Neto (1864-1934).

*Os Sertões* (1902) e *Triste fim de Policarpo Quaresma* (1915) são dois livros sobre a República. Cada um se expressando de maneira diferente sobre o regime político que vai organizar a sociedade brasileira a partir do último decênio do século XIX. Sobre eles há diversas

1. Doutor em Letras pela PUCRS (2008). Professor Titular pela Universidade Estadual de Feira de Santana, Ba.

questões. Da mesma forma, os dois livros têm suas representações próprias sobre a ideia de povo, mesmo que contundentes e insinuantes. De um lado, a ciência fará a condução, de outro, a origem popular, no caso de Lima Barreto parece ser o que mais importa para a realização de suas narrativas, e não o caráter biográfico *lato sensu*, como insistem alguns estudiosos. *Os Sertões*, para se referir à República, vai ambientar-se num conflito nos longínquos sertões baianos.

Numa passagem do livro *Homem*, Euclides da Cunha em tom de interpretação sedutora, narra a trajetória de Antônio Conselheiro e seus “trabalhos”. Impressionado pela capacidade de pregar e arrebanhar pessoas, se vê em momento no qual o beato profere seus discursos:

Este abeirava-se de uma mesa pequena. E pregava...

Pregava contra a República; é certo.

O antagonismo era inevitável. Era um derivativo à exacerbação mística; uma variante forçada ao delírio religioso.

Mas não traduzia o mais pálido intuito político: o jagunço é tão inapto para apreender a forma republicana como a monárquico-constitucional.

Ambos lhe são inacessíveis. É espontaneamente adversário de ambos. Está na fase evolutiva em que só é conceptível o império de um chefe sacerdotal ou guerreiro.

Insistimos sobre esta verdade: a guerra de Canudos foi um refluxo em nossa história. Tivemos, inopinadamente, resurrecta e em armas em nossa frente, uma sociedade velha, uma sociedade morta, galvanizada por um doído. (CUNHA, 2000, p. 330- 331).

Chama a atenção como o narrador estava bem informado a respeito do personagem sobre quem declamava. A certeza do conhecimento que detinha do célebre personagem que demonstra ir além da pesquisa, fazendo suposições. Uma dessas suposições era sobre quem o Conselheiro pregava: contra a República. Aqui fica demonstrado de onde Euclides fala, ou seja, o seu lugar de fala: um republicano. Nisto não há qualquer surpresa. É até normal que assim fosse, para o sucesso da empreitada de escrita do livro e da narrativa. O outro elemento explícito é a posição do homem de ciência. O narrador aponta a inaptidão do jagunço, tipo representativo classificatório de Conselheiro, para a complexidade política. Assim, não há chance da narrativa dar qualquer oportunidade ao beato. Suponho eu, que

só resta condenação. Juntamente com a declaração de inaptidão ao personagem, também relega a percepções ultrapassadas, a religião com o termo “sacerdotal” e da ordem, com o termo “guerreiro”, talvez aí até incluindo a constituição militar. Não podemos esquecer que a primeira República é formada por militares. Somente tornando-se civilista depois, após campanhas públicas. Afinal o narrador não é especialista na área das doenças mentais, toda a retórica política e científica é coroada com o vocábulo condenatório e ofensivo “doido”.

Mais adiante, quando Euclides convém denominar Canudos de nossa Vendéia, certamente para explicitar os saques que se poderia fazer a uma rica cidade. Para ele este é o saque mais pobre da história. É evidente que o termo parece muito pouco apropriado, não há nada a saquear. Porém são encontrados pobres papéis:

Ora, no mais pobre dos saques que registra a História, onde foram despojos opimos imagens mutiladas e rosários de cocos, o que mais acirrava a cobiça dos vitoriosos eram as cartas, quaisquer escritos e, principalmente, os desgraciosos versos encontrados. Pobres papéis, em que a ortografia bárbara corria parelhas com os mais ingênuos absurdos e a escrita irregular e feia parecia fotografar o pensamento torturado, eles resumiam a psicologia da luta. Valiam tudo porque nada valiam. Registravam as Prédicas de Antônio Conselheiro; e, lendo-as, põe-se de manifesto quanto eram elas afinal inócuas, refletindo o turvamento intelectual de um infeliz. Porque o que nelas vibra em todas as linhas, é a mesma religiosidade difusa e incongruente, bem pouca significação política permitindo emprestar-se às tendências messiânicas expostas. O rebelde arremetia com a ordem constituída porque se lhe afigurava iminente o reino de delícias prometido. (CUNHA, 2000, p. 332)

De toda a passagem incoerente e equivocada, não podemos deixar de valorizar o talento do autor em fechos de impacto, para não dizer o contrário! Na observação de longo prazo sobre *Os Sertões*, percebemos que a obra não deixará de ser lida com facilidade, mesmo em vista do seu lastro de equívocos. Por um justo equilíbrio de leituras, se percebe que o narrador não é nem um pouco compreensivo, devendo portanto que a leitura atual seja devidamente rigorosa e sólida na interpretação. Euclides não foi brando na transmissão do conhecimento sobre os homens e mulheres da região, formando uma opinião devidamente saboreada pelos leitores que já haviam sido colonizados no imaginário pelos jornais da época: O povo de Conselheiro era perigoso e precisava ser contido.

Por isso não permite que as leituras contemporâneas sejam brandas agora. A recomendação é de leitura rigorosa que faça aparecer todos os defeitos, todos os erros, equívocos e ofensas, posto que não são ofensas a uma pequena porção de indivíduos desaparecidos, mas a porção maior da população do país. Ler Euclides é ver a reprovação e ofensa da maior porção e mais contundente fisionomia da nossa sociedade. Isto deve ser frisado para que cada um saiba, identificado ou não, saiba com as ideias e constatações de Euclides. Inclusive acrescentando o fato de que a narrativa tem o galardão de grande clássico da nossa literatura. Ou seja, se não conseguimos dar à luz a uma obra com a clarividência dos grandes clássicos ocidentais, fizemos uma imensa obra que reprova a nossa constituição étnica.

A expressão “o rebelde arremetia” faz duvidar do domínio do dicionário: o povo liderado por Conselheiro não é capacitado a nenhuma mobilidade. Estão no seu ambiente de vida e afetividade, e assim o ficariam permanentemente. À luz da crítica cerrada e sem concessões podemos chegar a outra grande inverdade euclidiana e republicana: “Canudos não se entregou.” Começemos por perguntar a quem serve esta afirmação? No primeiro momento, é um engrandecimento dos sertanejos, como é outra frase de efeito de Euclides, “o sertanejo é, antes de tudo, um forte!” (CUNHA, 2002, p. 270). Então, parece que as duas frases elogiam o combatente sertanejo. Euclides diria “jagunço”. Porém não são postas para isso. Elas agem com outro objetivo muito óbvio mas pouco explorado.

Chegou a hora de explorar nossos medos e fantasmas. Os combatentes de Canudos/Belo Monte nos assombram pedindo a justa leitura, a justa memória do que houve naqueles anos de 1897. Por trás da expressão “não se entregaram” está encoberta a maior prova do massacre, o exército veio para destruir. Quem se desloca dos mais longínquos rincões para os combater, ou seja quem “arremete”, são a ordem e o poder. A eles que são humildes, não fracos, “deformados” ou endoidecidos, mas milhares de pessoas abandonadas das autoridades que os deveriam proteger e conduzir. Devo informar que a palavra “arremeter” é bem conhecida do sertanejo. Por estar lá imóvel no seu lar, havia, por parte do mais forte, toda condição de diálogo e estabelecer condições e condutas. No entanto, não foram diálogo ou correção de conduta oferecidas aos viventes do sertão. Pelas palavras do narrador, não valia a pena o esforço para quem era possuído do “turvamento intelectual”. A ordem estabelecida “arremetia

primeiro” e perguntava depois. O bode arremete, o carneiro arremete. Mais à frente, a constatação definitiva da inimizade entre o personagem declarado “bronco” e a ordem constituída:

Prenunciava-o a República – pecado mortal de um povo – here-  
sia suprema indicadora do triunfo efêmero do Anti-Cristo. Os ru-  
des poetas rimando-lhe os desvarios em quadras incolores, sem  
a espontaneidade forte dos improvisos sertanejos, deixaram bem  
vivos documentos nos versos disparatados, que deletreamos pen-  
sando, como Renan, que há, rude e eloquente, a segunda Bíblia do  
gênero humano, nesse gaguejar do povo. (CUNHA, 2000, p. 332).

Euclides, como quem escolhe ao acaso, porque tem a certeza de  
que a totalidade tem a mesma ordem de significados e feição, apre-  
senta um exemplo. Isto por si, pode ser pensado como atitude arro-  
gante de quem já tem um veredictum na algibeira para a ocasião.  
Diz ele:

Copiemos ao acaso alguns:  
Subiu D. Pedro segundo  
Para o reyno de Lisboa  
Acabosse a monarquia  
O Brazil ficou atôa!  
A República era a impiedade:  
Garantidos pela lei  
Aquelles malvados estão  
Nós temos a lei de Deus  
Elles tem a lei do cão!  
Bem desgraçados são eles  
Pra fazerem a eleição  
Abatendo a lei de Deus  
Suspendendo a lei do cão!  
Casamento vão fazendo  
Só para o povo iludir  
Vão casar o povo todo  
No casamento civil!  
O governo demoníaco, porém, desaparecerá em breve:  
D. Sebastião já chegou  
E traz muito regimento  
Acabando com o civil  
E fazendo o casamento!  
O Anti-Cristo nasceu  
Para o Brazil governar

Mas ahi está o *Conselheiro*  
Para deles nos livrar!

---

Visita nos vem fazer  
Nosso rei D. Sebastião.  
Coitado daquelle pobre  
Que estiver na lei do cão!

(CUNHA, 2000, p. 332-3)

As quadras demonstram que os sertanejos estão informados sobre as mudanças políticas e administrativas e desejam também emitir uma opinião. Baseados no cotidiano, o casamento civil, tradicionalmente relativo a quem tem posses, tem mobilidade geográfica e social, é quase algo desconhecido para eles. Se desconhecido, também é rechaçado. Faz bem pouco tempo, a maioria deles era vítima nas senzalas.

O fecho dessa passagem é singular da percepção de Euclides, com a caracterização retórica conclusiva e performática, para o qual justificou o uso da força e da violência que o mesmo autor, no início do livro, declara ter sido um crime que deseja denunciar com a obra. Ao que parece, aqui esqueceu-se de revisar:

A lei do cão...

Este era o apotegma mais elevado da seita. Resumia-lhe o programa. Dispensa todos os comentários.

Eram, realmente, frágeis aqueles pobres rebelados...

Requeriam outra reação. Obrigavam-nos a outra luta

Entretanto enviamo-lhes o legislador Comblain; e esse argumento cínico, incisivo, supremo moralizador – a bala. (CUNHA, 2002, p. 333)

Interessantíssimo, o argumento de que é o sertanejo, em sua desdita no fim do mundo em pleno abandono, quem “obrigavam-nos”. Todo o tempo a narrativa sofre de algum tipo de dissimulação solidificada. Sem titubear, Euclides posiciona o povo de Conselheiro como o atizador do conflito. São eles que ofendem a República, arremetem (uma alegoria de Conselheiro e seus terríveis exércitos aportando na Praça 15, no Rio de Janeiro, para a luta) contra a ordem estabelecida e obrigam à luta. Qualquer um que faz a leitura do grande livro, sai dele convencido da culpa e da falta de razão e competência em seus intentos sertanejos. No máximo, uma comoção pela insensatez

do confronto. Merecedores do terrível fim que os atingiu. Porém, a história é outra, tanto na capital Rio de Janeiro quanto nas caatingas do sertão baiano. A suspeita é de que este comportamento é causado pelo regime social contraditório que vigorou por todo o século dezanove, ser escravocrata e desejar ser liberal. Não podemos esquecer que a República chega também em reação à abolição da escravidão (CARVALHO, 2014, p. 29).<sup>2</sup>

Como a crítica e a negação ao regime recém inaugurado ia da capital, Rio de Janeiro ao sertão “atrasado”, e do sertão “atrasado” à cosmopolita capital, há uma importância nesses sertões irrisórios barbarizados e sub-racializados que o narrador não deseja admitir. Do contrário, não se investiria tanto e com tanto furor contra eles. Os messiânicos e barbarizados eram perigosos para a República. A República chegou ao país sem a participação do povo e dele se manteve afastada até a sua primeira renovação em 1930. Quer queira quer não, Conselheiro e seus seguidores eram uma parcela do povo brasileiro. Em vez de ameaçar a ordem estabelecida, eles eram uma pequena parte que criticava e exigia atenção. Outra parcela estava no Rio de Janeiro em pleno combate com essas mesmas forças republicanas. Na verdade, a República manteve o modelo de Canudos/Belo Monte como forma de diálogo com as parcelas populares. Demonstrando que o livro é mais do que sobre a República, o próprio Euclides é a metáfora da primeira República, assim como o seu argumento mor, a bala, não deu certo! Por isso, é com desgosto que o nosso autor se refere ao conflito: “Entretanto enviamo-lhes o legislador Comblain; e esse argumento cínico, incisivo, supremo moralizador – a bala.” (CUNHA, 2002, p. 333).

2. José Murilo de Carvalho assim compreende a relação Monarquia, República e abolição: “Mas há um ponto que é preciso salientar. O fato de a República ter favorecido o grande jogo da bolsa e perseguido capoeiras e o pequeno jogo dos bicheiros sugere uma recepção diferente do novo regime por parte do que poderia ser chamar de proletariado da capital.” (...). “Eu diria mesmo que a Monarquia caiu quando atingia seu ponto mais alto de popularidade entre esta gente, em parte como consequência da abolição da escravidão. A abolição deu ensejo a imensos festejos populares que duraram uma semana e se repetiram no ano seguinte, cinco meses antes da proclamação da República”. (CARVALHO, 2014, p. 29).

As narrativas do romancista Lima Barreto tomam o tempo histórico da primeira República. Carmem Lydía de Sousa Dias destaca esta perspectiva em seu artigo de apresentação ao romance. Segundo ela:

Quanto a nós, leitores – os da época e os de hoje – graças ao Policarpo conhecemos uma das representações ficcionais mais abrangentes (e atualizáveis) do quadro social nos primeiros anos da República. Nota-se que o romance se ocupa de aspectos relativos a fatos sócio-históricos ocorridos quase vinte anos antes da sua elaboração, tempo da presidência de Floriano Peixoto (1891-1894). (BARRETO, 1991, p. 5)

O retorno a este tempo tão anterior (1895) tem uma razão de ser no imaginário do autor. Quando circula uma nova nacionalidade nas renovações de Pereira Passos e o próprio ideal Republicano. Sabemos que muitas dessas ideias foram atropeladas pela administração republicana, pela imigração vertiginosa para o Rio de Janeiro após a abolição da escravatura, as revoltas, e outras circunstâncias. Barreto traz à tona no espaço literário as expressões populares, chegando quase a comunicar aquilo que contemporaneamente chamamos de *cultura popular*, cultura do povo, e, sabemos, a literatura anterior e do período tem explícitas dificuldades em expressar, manifestar ou representar. No romance, logo no início, a opção inusitada por estudar violão surpreende a todos:

– Janta já?

– Ainda não. Espere um pouco o Ricardo que vem jantar hoje conosco.

– Policarpo, você precisa tomar juízo. Um homem de idade, com posição, respeitável, como você é, andar metido com esse seresteiro, um quase capadócio – não é bonito!

O major descansou o chapéu-de-sol – antigo chapéu-de-sol, com a haste inteiramente de madeira, e um cabo de volta, incrustado de pequenos losangos de madrepérola – respondeu:

– Mas você está muito enganada, mana. É preconceito supor-se que todo homem que toca violão é um desclassificado. A modinha é a mais genuína expressão da poesia nacional e o violão é o instrumento que ela pede. Nós é que temos abandonado o gênero, mas ele já esteve em honra, em Lisboa, no século passado, com

o Padre Caldas, que teve um auditório de fidalgos. Beckford, um inglês notável, muito elogia.

– Mas isso foi em outro tempo, agora ...

– Que tem isso, Adelaide? Convém que nós não deixemos morrer as nossas tradições, os usos genuinamente nacionais... (BARRETO, 1991, p. 20)

Num primeiro plano, chama a atenção que Lima Barreto dificilmente chegaria a um personagem como Policarpo Quaresma, pela percepção cultural de elite. Há a desconfiança de que ele olha a cultura brasileira de outro lugar. Mesmo a defesa inegociável do personagem das coisas nacionais poderia seguir a linha consagrada da natureza e do passado histórico. Nesse caso ele muda para o presente cultural representado pelo instrumento popular que é o violão. E vai mais além, incorporando à narrativa a problematização social dessa linhagem cultural. Em outras palavras, Lima Barreto traz a lume aquilo que Silviano Santiago chama de literatura anfíbia, subterrânea (SANTIAGO, 2004). O violão é uma síntese de uma cultura densa e complexa que está fixando-se e consagrando-se nas vielas, subúrbios e pontos marginais das cidades, principalmente da cidade do Rio de Janeiro. Muito ao contrário do que pensa a irmã Adelaide, não será uma expressão do passado, mas uma força cultural do futuro, apesar de toda reprovação das parcelas privilegiadas da sociedade brasileira.

Aliás, “inusitada” é a palavra para expressar a figura do personagem de Lima Barreto. Se fôssemos pensar em pontos de união, Lima Barreto seria um desses pontos, pois iniciado na cultura de elite, é conhecedor da cultura popular pelas origem e vivência nessas parcelas da população. Ou seja, cultura e povo são comuns a este intelectual. Outro elemento pode ser aderido a ele. Barreto é um frequentador de bares, lugares populares por essência, onde a brasilidade, do ponto de vista social, é gestada e amadurecida. Será desses lugares que retira muito dos seus personagens.

Noutra parte do romance, o protagonista dedica-se a estudos dos costumes nacionais, ou seja, por consequência, dos tupinambás, que irá tomar quase toda a narrativa. A noção de povo não poderia excluir negros, indígenas e outras desinências. Talvez seja preciso aprofundar o quanto ele tinha consciência do peso dessa percepção para as suas pretensões a romancista:

Desde dez dias que se entregava a essa árdua tarefa, quando (era domingo) lhe bateram à porta, em meio de seu trabalho, Abriu, mas não apertou a mão. Desandou a chorar, a berrar, a arrancar os cabelos, como se tivesse perdido a mulher ou um filho. A irmã correu lá de dentro, o Anastácio também, e o compadre e a filha, pois eram eles, ficaram estupefactos no limiar da porta.

– Mas que é isso, compadre?

– Que é isso, Policarpo?

– Mas, meu padrinho...

Ele ainda chorou um pouco. Enxugou as lágrimas e, depois, explicou com a maior naturalidade:

– Eis aí! Vocês não têm a mínima noção das cousas a nossa terra. Queriam que eu apertasse a mão... Isto não é nosso! Nosso cumprimento é chorar quando encontramos os amigos, era assim que faziam os tupinambás. (BARRETO, 1991, p. 35)

Lima Barreto compreende o ambiente social a partir do seu olhar crítico popular. Percebe o que parece ser um não cumprimento da identidade nacional ligada a renovação republicana, em oposição ao imperialismo europeu do antigo regime.

O fato é que, apesar das duas narrativas mencionadas e citadas até aqui representarem momentos de importância fundamental para a mudança de rumo da cultura brasileira, parecem deixar de lado um acontecimento fundamental para as suas economias ficcionais, das quais são até devedores. Falta ou parece faltar a abolição em suas narrativas. O povo 13 de maio, os libertos, segundo cartas de personagens de poder envolvidos no conflito (Cartas ao Barão) são a grande maioria da população de Canudos. Ou seja, se não fosse a libertação ocorrida seis anos antes do grande conflito, provavelmente não haveria a torrente de escritos e de temores que atormentaram a República. Talvez a República ainda não viesse, uma vez que tanto senhores abastados quanto a população aprovavam a administração do velho Pedro II, chegando o Brasil ao século vinte como império (CARVALHO, 2014). Da mesma forma, tais acontecimentos modificariam sensivelmente a visão dos subúrbios pelo menino mestiço Lima Barreto e seus futuros romances. Faltava então uma narrativa literária para dar conta de maneira sólida sobre este momento histórico decisório. Este é o universo de *A conquista* (1913), de Coelho Neto.

*A conquista* (1913) é um dos poucos romances completos sobre o momento da abolição da escravatura. Talvez seja o único. Uma análise mais detalhada do romance de Coelho Neto está no ensaio publicado na revista *Literatura em Debate* (PINHO, 2009) Também, ao reconstruir o ambiente do que pode ser o mais importante evento da história do Brasil, o qual irá desencadear a identidade brasileira e todos os seus problemas, o autor o narra de maneira positiva e festiva. Neste romance, o autor tem interesse em reunir os dois pontos “mananciais” de cultura social no Brasil, o popular e o da alta cultura, manifestando através da literatura um momento em que o país parece ter apontando de maneira coerente para uma nacionalidade deixando surgir o inevitável: a cultura do povo. A partir desse momento, será possível perceber a possível aparência das nossas identidades, e como era previsível, dos nossos problemas. A narrativa traz os romancistas e poetas da boemia de ouro na empreitada da abolição. O ápice é assim descrito no trecho:

Foi com a violência inesperada de uma erupção vulcânica que irrompem na Camara o projecto de lei extinguindo a escravidão. Discutido com a urgência ferosa dos propagandistas que o reputavam uma “necessidade nacional”, venceu impetuosamente a primeira represa, subindo ao Senado onde foi acolhido com *sympathia* quase unanime.

Os mais ferrenhos opositoristas, que haviam procurado travar a propaganda, sentiram-se mesquinhos diante da massa avassaladora que se impunha ameaçando, com energia, o próprio throno. O projecto da Camara tinha, a bem dizer, a feição ostensiva de um *ultimatum* e os senadores mantiveram a toga suspensa.

Candido Oliveira, requerendo que a 3<sup>a</sup>. Discussão e subsequente votação fossem excepcionalmente feitas no domingo, 13 de maio, precipitou o desfecho. A certeza da victoria poz o povo em alvoroço. Os representantes da imprensa reuniram-se no Club de Esgrima para discutir o programma dos festejos comemorativos, todas as associações convocaram os seus membros e, no dia do pronunciamento do Senado, a cidade amanheceu festiva; às janelas de algumas casas tremulavam bandeiras. O povo affluia às imediações do Senado ocupando as ruas adjacentes, enchendo o parque, como um exército sitiante. O sol dardejava rijo sobre a multidão; as copas dos chapéus de sol moviam-se como carapaças que flutuassem, lenços agitavam-se. As janellas do Senado estavam atupidas e foi necessario que a tropa interviesse para vedar a entrada no recinto. (COELHO NETO, 1913, p. 397-8)

A descrição de Coelho Neto demonstra como há uma aceitação geral da ação de abolição. De maneira ficcional, o que se passa na capital federal é uma verdadeira unanimidade do pleito. Na longa duração do estudo de fontes históricas, compreendemos que estes momentos de aceitação entusiasmada repercutem na ordem social. Melhor dizendo, negar depois tais acontecimentos poderia trazer a desordem percebida pela separação entre as classes sociais e até nos planos de governo.

A descrição de Neto corrobora as fotografias históricas daquele momento. Aquilo que é entusiasmo de simpatizante, vai demonstrar que, de alguma forma, o grande evento foi capaz de juntar a esfera social do povo com algumas partes das elites, principalmente a Família Real e os intelectuais, os quais estão presentes nos festejos. O fato histórico já está consolidado, de fato ocorreu dessa forma. Agora, resta somente consolidar na memória, registros, comemorações. Deveríamos estar lendo mais textos e assistindo mais monumentos sobre o momento histórico irremediavelmente acontecido e deflagrado. Negar traz desconforto, obriga um gasto de energia de apagar e negar. Mais esforço ainda em tornar importante, quando, na verdade, trouxe satisfação. Se fosse possível a filmagem daquele momento, ouviríamos o burburinho, o frisson, os gritos e as manifestações de um prazer, desconfio, que muitos deles sabiam que estavam testemunhando a história. Poderiam, no dia seguinte ir à missa fazer suas preces com um peso a menos em suas caixas de pecado comum: a escravidão havia finalmente terminado. Nesse sentido, o momento é raro e deveria ser melhor lembrado e explicitado. É dessa vivência que se alimenta uma nacionalidade que tende à formação da cidadania. Há de fato, registros sobre aquele momento, dos quais apresento o endereço de duas fotografias.<sup>3</sup>

Em trabalho recente, dediquei-me a comparar os dois eventos históricos, abolição e Proclamação da República, descobrindo que enquanto o primeiro veio de uma campanha que culminou numa festa organizada, integrativa das classes sociais, a proclamação passou sem uma única fotografia. Ela foi tão surpreendente que a comoção

3. Apresento o endereço de duas fotografias da época: [http://brasilianafotografica.bn.br/?page\\_id=736](http://brasilianafotografica.bn.br/?page_id=736) e <https://www12.senado.leg.br/noticias/materias/2020/05/13/senadores-destacam-o-dia-da-abolicao-da-escravatura-e-pregam-o-fim-do-preconceito-racial>.

gerada foi no sentido da surpresa. O termo da época relativo a ela foi *bestializado*, devido à confusão, os desentendimentos no momento da realização e depois com a sua instalação. Segundo fontes históricas (CARVALHO, 2014) imprensa, autoridades e povo não souberam o que estava acontecendo. É possível que alguns anos depois, no interior do Brasil, muita gente ainda não estivesse suficientemente informada da mudança de regime, causando conflitos ou os inflamando, como o ocorrido em Canudos. A própria cidade do Rio de Janeiro demorou muito tempo para adaptar-se administrativamente ao novo regime.

Coelho Neto (1913), em outro momento, informa sobre a grandeza da conquista:

Súbito uma detonação abalou os echos. O povo conteve, por momentos, o alacridade; outro estampido longínquo – eram os fortes e os navios saudando a Redenção da Patria.

O entusiasmo recrudescceu chegando ás raias do delírio, mas á porta do Senado sahindo – eram os guiões do exercito benemérito e o povo recebia-os como se, effectivamente, eles voltassem gloriosos de campos cruentos de batalha. E, de tranco, asphyxiado, rouco, a gesticular, chorando e rindo, vinha um homem de bronze por entre o tumulto, de braço em braço como um ídolo quisessem veneradamente tocar e sentir – era Patrocínio. E fez-se desfilada em direção ao Paço da cidade onde a princesa regente, que descera de Petropolis, esperava os triumphadores. (COELHO NETO, 1913, p. 400).

A comoção era tão intensa que, segundo a narrativa, o surgimento do exército, para garantir a segurança do evento foi saudado com simpatia e premiações da multidão. Todos somente desejavam “lavar a alma” com aquele ato parlamentar. Tanto os que seriam beneficiados, quanto os que até aquele momento eram beneficiados, talvez cansados de ver, nos periódicos, que os benefícios os ridicularizava, envergonhava e implicava até em crime. A poesia já falava há décadas de cumplicidade em crime. Isso tudo, obviamente, relativo ao ambiente que se descreve na capital Rio de Janeiro. Será preciso depois perceber tais reações em outras capitais, cidades menores e regiões rurais.

Na compreensão do narrador, com o gesto imenso da abolição, a Pátria redimia-se de um grave erro. Começando a saldar uma dívida social pesada, preparando-se para um arranco para o futuro de grandes expectativas. No entanto, o desenrolar da história não será

por esse caminho. Ao que parece, é daqui que devemos olhar qualquer projeção ou ação para o país. Desse momento inicial. Se havia escravidão, ainda não tínhamos favelas. Digamos que, a grosso modo, a legislação pouco criminalizava, pois não havia a quem ainda atribuir os crimes cometidos. Tudo irá mudar com a libertação oficial do cativo. Talvez aí esteja o motivo do desconhecimento do romance de Coelho Neto, ao que parece, trata de um tempo que somente caberia na ficção.

O tema do livro é a representação literária da Abolição, sendo, portanto, sua personagem principal. Junte-se a isso o grande destaque dedicado, na narrativa, ao jornalista José do Patrocínio. Ele é o incentivador, publicista e aclamado vencedor daquele momento digno de ser memorizado na escrita de Coelho Neto. Em uma das fotografias sugeridas para verificar a grandiosidade do evento, José do Patrocínio está próximo a Machado de Assis, muito perto da Princesa Isabel.

Os estudos históricos e literários têm se dedicado a resolver em que momento a identidade brasileira de fato se forma e começa a progredir rumo a um desenvolvimento e aperfeiçoamento. Da mesma forma inúmeros estudos da literatura brasileira dedicam-se a saber em que momento começa a literatura brasileira. São questões polêmicas e delicadas. Sabemos agora que a depender de onde se está fazendo tais questões também são definidoras das respostas encontradas. Em se tratando de cultura brasileira, um dos argumentos mais poderosos foi a partir da vontade de ser Brasil. Ou seja, desde o momento em que se sonhou ou houve necessidade de surgir uma nação. Dois desses importantes momentos estão no século XVIII dos inconfidentes mineiros e da proclamação da independência por D. Pedro de Alcântara, depois alçado a D. Pedro I. Um, por questões econômicas, e outro por riscos de perder a posse da colônia para outro país imperialista. Estes dois momentos culturais foram responsáveis por começar um perfil que originaria o que chamamos de brasilidade. A insistência de historiadores e intelectuais nestes momentos anteriores como fundantes da nacionalidade podem ter originado alguns problemas e obstáculos para a construção futura da nacionalidade? Ou a sua consolidação, em vista de conceitos e condições para a fixação e constituição desta nacionalidade? Cidadania, identidade, igualdade social, econômica e material são alguns dos conceitos e constituições.

Em alguns momentos da nossa história, a literatura resolveu tratar de temas sociais no Brasil, para sucesso ou prejuízo dos seus autores.

Sem dúvida, o poeta Gregório de Matos, com seus poemas satíricos e críticos, movimentou em plena era colonial ideias orgânicas de sociedade. As críticas em *As Cartas Chilenas* fizeram os poucos leitores coloniais das minas gerais saírem do cotidiano capitalista da extração febril do ouro. O importantíssimo relato e reminiscências de *As memórias de um Sargento de Milícias*, as quais inspiraram Antonio Candido a escrever um dos melhores ensaios dos nossos estudos literários Dialética da malandragem, explicam como funcionava a sociedade brasileira no tempo do velho rei.

Em tempos presentes, como refletido por Jessé Souza (2019) e outros, a nossa linguagem política e social tem beirado a “insensatez”, o que inspira a necessidade de reflexões sobre a nossa longa contemporaneidade (advindos de algum lugar do século XIX, há resíduos ainda vigentes em nossos dias: ou mais grave, culturalmente, ainda somos muito contemporâneos da sociedade cultural do século XIX).

Certamente houve e há um ressentimento perverso contra a Abolição da Escravatura (A República nasceu daí). Naquele momento de conquista nasceu o povo brasileiro. E já nasceu odiado, perseguido, responsabilizado por toda preguiça, toda desordem, toda falcatura. É preciso perceber o horror dessa afirmação. A expressão “ovo da serpente” é muito boa. As elites e as instituições brasileiras sempre estão chocando uma serpente. Não têm saída, porque, desde a escravidão, odeiam àqueles que os alimentam, os servem, os guardam. Que tipo de gordura, que tipo de riqueza, que tipo de felicidade advém, se odiamos àqueles que nos engordam, nos enriquecem, nos fazem felizes? A insensatez é como andar à beira do abismo de olhos vendados. Riem e andam à beira do abismo os insensatos. Resta sentir o gosto do abismo! Que estejam fortes e lúcidos todos os sensatos, pois haverá muito a fazer após a queda! A literatura deseja ser um desses lugares lúcidos e sensatos.

## Referências

- CANDIDO, Antonio. *O discurso e a cidade*. Duas Cidades: São Paulo, 2000.
- AZEVEDO, Aluisio. *O Cortiço* (1900). São Paulo: Ática, 1990.
- BARRETO, Lima. *Triste fim de Policarpo Quaresma*. 8. ed. São Paulo: Ática, 1991. Série Bom Livro.

- CARVALHO, José Murilo de. *Os bestializados – o Rio de Janeiro e a República que não foi*. 3. ed. São Paulo: Companhia das Letras, (1987) 2014.
- COELHO NETO. *A Conquista*. Porto, PT: Livraria Chardron, 1913.
- CUNHA, Euclides da. Os sertões. In: SANTIAGO, Silviano (org). *Intérpretes do Brasil*. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar. 2002, v. 1, p. 169-606.
- FACIOLI, Valentim e OLIVIERI, Antonio Carlos. *Antologia da poesia brasileira – Romantismo*. São Paulo: Ática, 1985. (Série Bom Livro).
- MISSA *campal de 17 de maio de 1888*. Disponível em: [http://brasiliانا-fotografica.bn.br/?page\\_id=736](http://brasiliانا-fotografica.bn.br/?page_id=736). Acesso em: 15 ago 2020.
- PINHO, Adeílato Manoel. O sistema literário de A conquista: nomes, leitura e números para um romance de Coelho Neto. 2009. Disponível em: <http://revistas.fw.uri.br/index.php/literaturaemdebate/article/view/468/849>. Acesso em: 29 set 2020.)
- RAMOS, Péricles Eugênio da Silva. *Poesia romântica – antologia*. São Paulo: Melhoramentos, 1965.
- SAID, Edward W. Falar a verdade ao poder. In: *Representações do intelectual: as Conferências Reith de 1993*. Tradução de Milton Hatoum. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- SANTIAGO, Silviano. *O cosmopolitismo do pobre: crítica literária e crítica cultural*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.
- SCHWARCZ, Lilina Moritz. *Lima Barreto: triste visionário*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.
- SIMPSON, Pablo, MARQUES, Pedro, SINISCALCHI, Cristiane Escolástica (Orgs, sel, notas). *Antologia da poesia romântica brasileira*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, Lazuli Editora, 2007.
- SENADORES *destacam o dia da abolição*. Disponível em: <https://www12.senado.leg.br/noticias/materias/2020/05/13/senadores-destacam-o-dia-da-abolicao-da-escravatura-e-pregam-o-fim-do-preconceito-racial>. Acesso em: 15 ago 2020.

## O papel da descrição em *Vidas Secas*: o ditongo depois do hiato

Haroldo Ceravolo Sereza (UFSCar)<sup>1</sup>

*Toda forma sensível, desde a pedra ou a concha,  
falante. Cada uma traz consigo, inscrita em suas estrias  
e volutas, as marcas de sua história  
os signos de sua destinação.*

JACQUES RANCIÈRE

### Introdução

A descrição é um tema frequente nos debates em torno do romance realista. Essa questão do quê, do quanto e do como descrever esteve presente em boa parte da crítica do século XIX, adentrou o século XX e chega aos nossos dias. Quais os efeitos dessa forma nos romances que buscam, de algum modo, refletir ou expressar a realidade?

A questão fez-se problema não apenas nos textos teóricos dos escritores e sobre esses escritores. Também penetrou a própria trama dos romances. No mais conhecido romance naturalista mexicano, há uma personagem cega, o pianista do bordel Tívoli, onde a prostituta Santa, protagonista do romance que leva seu nome, alcançará a glória e a queda. Esta personagem, Hipólito, tem uma espécie de ajudante, Jenarillo, a quem pede que descreva, uma vez mais depois outras tantas, Santa:

– A mim, que me importa tudo o que você fala como um papagaio? Te peço que me contes como é, mas bem contado, começando por seu cabelo e acabando por seus pés... Anda, Jenarillo, anda, íamos que ela é muito firme e muito alta, continue... Considere que você a vê noite após noite, e que eu não a pude ver nunca..., pinte-me ela em palavras, pedaço por pedaço, falando devagar, até que eu compreenda e a imagine, como se você falasse a uma criatura...! como posso dizer criatura, se quase todas as criaturas veem...!, você tem falar-me como a um cego. (GAMBOA, p. 171; tradução minha)

1. Doutor em letras pela FFLCH-USP e professor convidado do Programa de Pesquisa em Estudos de Literatura da UFSCar.

O pedido de Hipólito é, de uma certa forma, a teorização de como deve ser, para o escritor naturalista, realizada uma descrição, ou seja, a transposição de uma cena ou de um cenário para a palavra escrita, a transição da imagem ou da pintura para a ficção. Ora, o leitor de romances é, em boa medida, também alguém que não pode enxergar. Ele não poderá nunca ver, diretamente, o que é apresentado nas obras, e o escritor cumpre, aqui, o papel de mediar, ou seja, de reconstruir com palavras, como o faz Jenarillo, uma dada realidade. Aí encontra-se a relevância das grandes estruturas escolhidas para isso. São essas escolhas que farão o cego, no caso o leitor, ter uma ou outra imagem de uma cena ou de um fato.

Não por acaso Zola sente-se na obrigação de escrever um grande manual de como fazer o romance naturalista, em *O romance experimental*. Se o projeto de literatura não é mais individual, parte do pressuposto de uma grande construção coletiva, em que cada um contribui, como na ciência, com seu gênio, sua capacidade de observação e com seu relato, próprio de sua personalidade, de uma grande questão humana, é preciso estabelecer um método mínimo que os escritores reconheçam como válido, de modo a que as construções sejam, também, uma grande exposição de cenas da vida cotidiana, da vida do trabalho, da vida da burguesia: da vida social, em suma.

A descrição surge, então, como um ponto que sustenta essa linguagem comum do naturalismo. Ela será a grande estrutura de escrita que aproximará os romancistas realistas do século XIX. Uns, como se propõe Júlio Ribeiro na dedicatória de *A carne*, iluminarão tanto quanto uma vela; outros, no caso Zola, como o Sol. Mas todos emitirão luz, não por acaso uma metáfora associada ao sentido da visão.

Esse método incomodará tanto Machado de Assis, em suas críticas no século XIX ao naturalismo e, especificamente, a Eça de Queiroz, quanto o pensador marxista György Lukács. Machado fará a analogia entre a descrição e uma “arte menor” que surgia no século XIX: a fotografia. A respeito de *O primo Basílio*, de Eça de Queirós, o escritor brasileiro afirmará que, até então, “não se conhecia em nosso idioma aquela reprodução fotográfica e servil das cousas mínimas e ignóbeis”:

Pela primeira vez, aparecia um livro em que o escuso e o – digamos o próprio termo, pois tratamos de repelir a doutrina, não o talento, e menos o homem – em que o escuso e o torpe eram tratados com

um carinho minucioso e relacionados com uma exaçaõ de inventário (ASSIS, p. 162-163).

Entre os exageros descritivos, Machado avalia que a nova poética, ou seja, o naturalismo (a que chama de realismo) só chegará à perfeição no dia em que nos disser o número exato dos fios de que se compõe um lenço de cambraia ou um esfregão de cozinha.

A oposição entre narrar e descrever, objeto de um texto canônico de György Lukács, ensejou também uma longa discussão entre os pensadores da literatura no século XX. Tal debate envolveu, além do próprio Lukács, Adorno, Bertold Brecht e Roland Barthes, entre outros. Uma importante contribuição recente ao debate foi dada por Jacques Rancière, que entende a descrição como a forma literária que permite a entrada no romance, como protagonistas, de personagens que, até a chegada do naturalismo de Goncourt e Zola e, no Brasil, de Aluísio Azevedo, permaneciam à margem da sociedade.

A forma descritiva, entendida de forma tão negativa por Lukács em sua análise da obra de Zola, corresponderia no romance à entrada no cenário político das camadas populares, em especial com a introdução do voto universal. Procurei dar conta de parte dessa discussão em meu doutorado, *O Brasil na Internacional Naturalista* (SEREZA, 2012). Não creio ser necessário, neste momento, retomá-la em sua plenitude, mas creio ser útil, aqui, identificar uma espécie de “descrição ideal” do romance naturalista segundo Lukács. Tratando da descrição da corrida de cavalos em *Naná*, seguramente um modelo de Gamboa na escrita de *Santa*, ele escreve:

A descrição da corrida é um esplêndido exemplo do virtuosismo literário de Zola. Tudo que pode acontecer numa corrida, em geral, vem descrito com exatidão, com plasticidade e sensibilidade. A descrição de Zola é uma pequena monografia sobre a moderna corrida de trote, que vem acompanhada em todas as suas fases, desde a preparação dos cavalos até a passagem pela linha de chegada, com a mesma insistência. A tribuna dos espectadores aparece com toda a pompa e todo o colorido de uma exibição de moda parisiense sob o Segundo Império. Também o que acontece na pista vem representado com exatidão em todos os aspectos: a corrida termina por uma grande surpresa e Zola não se limita a descrever esta surpresa, mas desmascara também a complicada trama que a causou (LUKÁCS, 1965, p. 47).

A citação sintetiza um longo trecho de *Naná*, mas a própria paráfrase de Lukács é mais extensa do que a maior parte das descrições contidas em *Angústia*, de Graciliano Ramos, que tomamos aqui como porta de entrada para a análise do uso que o escritor alagoano fará da descrição em seus romances.

Não obstante, a ligação do romance realista dos anos 1930 com a herança naturalista brasileira é já bastante conhecida. Na verdade, ela é muitas vezes explicitada pelos próprios autores, que foram leitores da variegada produção literária desse recorte produzida no final do século XIX. Do ponto de vista da reflexão sobre essa herança literária, cabe destacar os trabalhos de Flora Süssekind (1984) e, mais recentemente, de Tânia Pellegrini (2018). Pellegrini, sobretudo, estabelece a longa duração da forma realista, retomando os primeiros esforços nesse sentido de José Alencar e chegando à produção mais recente, em autores como Marçal Aquino e Marcelino Freire. Diferentemente de Süssekind, Pellegrini não parte de uma leitura a priori negativa do realismo, o que permite a ela discutir o processo de adaptação da prosa realista a cada “necessidade” surgida pelas mudanças na sociedades.

Nesse sentido, o esforço central desse trabalho é unir essas reflexões e retomá-las numa leitura bastante específica, mas que julgo ser produtiva para pensar diferentes rumos da prosa realista ao longo de seus mais de cento e cinquenta anos de história: como pensar a especificidade da forma realista em seus diferentes momentos, tomando por base um de seus elementos definidores, ou seja, a opção, que se delineia da passagem de Balzac a Zola, pela descrição. Como a descrição, que, como pensa Rancière, expressava no século XIX a emergência de uma sociedade mais democrática, ganha novos contornos no século XX.

A escolha da descrição na prosa de Graciliano Ramos permite a análise de elementos formais e também o que Flora Süssekind chamaria de extraliterários. Do ponto de vista da forma, entre os romancistas de cunho social do Realismo de Trinta, Graciliano é, reconhecidamente, um dos mais inventivos. Diferentemente de outros escritores do período – destacaria, neste caso, José Lins do Rego, Rachel de Queiroz e Jorge Amado nesta reflexão –, Graciliano abandona a ideia de que, de alguma forma, o romancista realista deve em seus textos aparentar um distanciamento tal que o torne pouco visível para o leitor. Graciliano busca, em cada palavra, mesmo em seus

textos críticos, expor-se enquanto escritor, não necessariamente enquanto indivíduo.

Isso não o impede de exigir, também, um retrato fiel da realidade por parte do romancista. Zola, ao escrever sobre o pintor Courbet, afirmou que, se fosse formular uma concepção de obra de arte, ela seria a seguinte: “uma obra de arte é um canto da criação visto a partir de um temperamento” (ZOLA, 1866, p. 25). Graciliano como que toma as duas pontas da equação para si, para ele o romance deve expressar tanto a realidade quanto o temperamento do escritor.

Graciliano também, ao seu modo, expressou no corpo de *Angústia* um projeto de descrição. Em dado momento da narrativa, Luís da Silva põe em evidência a forma como suas lembranças surgem e são representadas no corpo do texto. São lembranças, sobretudo, descritivas:

Há nas minhas recordações estranhos hiatos. Fixaram-se coisas insignificantes. Depois de um esquecimento quase completo. As minhas ações surgem baralhadas e esmorecidas, como se fossem de outra pessoa. Penso nelas com indiferença. Certos atos aparecem inexplicáveis. Até as feições das pessoas e os lugares por onde transitei perdem a nitidez. Tudo aquilo era uma confusão, em que avultava a ideia de reaver Marina (RAMOS, 1961, pág. 97).

A metáfora do hiato, aqui, é, tanto quanto a do cego, precisa para indicar o método descritivo de Graciliano. Longe de grandes painéis, de páginas e páginas descritivas, o que temos são sentenças curtas, associadas umas às outras por fragmentos, não raro com a presença de muitos sujeitos e objetos de pequenas e insignificantes, diante do conjunto, ações. Com frequência, temos três ou quatro personagens mencionadas num único parágrafo, em situações por vezes distantes no tempo e no espaço. Tomemos um exemplo (RAMOS, 1961, p. 155):

Que demora de Marina! D. Adélia chegava à janela. Seu Ramalho, cansado, um ombro alto e outro baixo, entrava sucumbido, assobiando por causa da asma, ia sentar-se à mesa de toalha rasgada, onde a comida esfriava. D. Adélia inventava desculpas: Marina tinha ido ali, tinha ido acolá, não tardava. Seu Ramalho fungava, enjoado: tudo mentira. Alguns dias depois Marina apareceria com vestidos caros, peles caras que não seriam compradas por ele. Abandonava o prato, detestava a mulher, detestava a filha, descia

ao quintal, passeava entre montes de lixo. Que família! Que miséria!  
 D. Rosária largava os meninos a Antônia, deixava a panela esturrar,  
 ia para a janela ganhar calor nos cotovelos, espionar os vizinhos.  
 D. Mercedes mandava dinheiro ao marido e tinha filha no colégio.

Neste pequeno trecho, temos quatro personagens nominadas: Marina, Adélia, Ramalho e Mercedes. Temos situações no presente e no passado, movimentações em espaços próximos, mas não os mesmos, ações ligadas diretamente ao sumiço de Marina, outra ligadas à ideia de prostituição, “D. Mercedes mandava dinheiro ao marido e tinha filha no colégio”, uma associação não direta com Marina. O efeito de realidade, aqui, se dá não pela descrição minuciosa e organizada, mas justamente pela confusão e pela livre associação que o narrador em primeira pessoa realiza.

Em *Angústia*, a prosa é repleta de descrições, mas descrições de curto alcance, fragmentadas, interrompidas, que jamais compõem um cenário. Não temos a corrida de cavalos, temos no máximo um tropel, que remete a outro tempo e espaço, a nova reflexão.

Muitas vezes há longos trechos descritivos, mas o uso de diferentes tempos verbais e diferentes focos permite que o narrador da história, Luís da Silva, jamais se fixe em um elemento, um espaço, um lugar. Por vezes, a estratégia permite, inclusive, a construção narrativa, com poucos verbos de ação, apenas com o retorno para um momento seguinte da cena anteriormente descrita.

Há alguns momentos em que a descrição é especialmente importante no romance. Cito, por exemplo, o momento em que Luís da Silva ganha a corda de seu Ivo, e passa a imaginar que ela é uma cobra. A descrição aqui não se limita ao real, mas avança sobre o imaginário do narrador, que a vê se multiplicar e surgir em diferentes lugares de sua casa. Ao mesmo tempo, a cobra é a imagem da tentação, do pecado original, o elemento que sugere que aquela corda porá em marcha o desejo de executar ou Marina ou o rival Julião Tavares. Após o crime, novamente, talvez no mais longo parágrafo do livro, o de encerramento, a descrição cumpre a tarefa de combinar presente e futuro, de modo a romper com a lógica temporal: Luís da Silva está preso numa cadeia ou preso à culpa, em sua cama, dentro de casa? É a descrição fragmentada, implodida, que permite a Graciliano, de forma verossimilhante, concluir o livro sem dar uma resposta precisa para essa situação.

Graciliano não rompe com o pacto do real, pelo contrário, busca aprofundar o efeito da realidade em sua obra. Não se trata de remeter para o espaço da consciência, da culpa, da psicologia, do “eu” em suas personagens. Se elas embarcam nesse caminho, é porque estão profundamente mergulhadas na suposta realidade: Luís da Silva teme a prisão, a solidão, a falta de comida e da água em caso de ser levado pela polícia e tenha de cumprir seus trinta anos de condenação.

### **Vidas secas e sua força imagética**

Até aqui, o texto traz, essencialmente, questões que apresentei no nosso Seminário Temático, na Abralic de 2019, questões que permaneciam não publicadas.

Se em *Angústia* é possível pensar nos hiatos descritivos, podemos dizer que, em *Vidas secas*, Graciliano adota outro recurso para descrever. Metaforicamente, e por oposição, mas também por aproximação, utilizo a ideia de ditongo, palavra que não aparece no romance.

A diferenciação é necessária porque, a meu ver, a descrição em *Vidas secas* também merece uma leitura especial, embora seu uso difira significativamente daquele que abordamos em *Angústia*. Nosso objetivo, no entanto, é semelhante. Pensar a descrição como forma de encontrar caminhos para a análise de romances de matriz naturalista, ou seja, não apenas aqueles que estão diretamente ligados à escola do século 19, mas também obras que recorreram e ainda recorrem a recursos dessa escola. A opção também é tática, uma vez que há uma longa trajetória de valoração negativa do naturalismo que acaba por interferir tanto na leitura de seus romances quanto na de suas formas mais recorrentes. Ou seja, a associação entre descrição e naturalismo como que congela uma leitura não apenas de lugares comuns sobre o naturalismo, como também sobre a própria forma descritiva. Assim, ao mergulharmos na forma descritiva tradicionalmente associada ao naturalismo, mas fora dele em sentido estrito, nos libertamos de alguns sentidos comuns da crítica especializada que dificultariam a compreensão de seus sentidos se partíssemos, por exemplo, para a análise da descrição em Aluísio Azevedo ou Adolfo Caminha.

Não são poucas as relações que se pode estabelecer entre Graciliano e o naturalismo. Temática social, adesão à ideia de realismo,

desejo de expressar “a verdade”, uso de metáforas fotográficas como referência literária, a relação entre personagens e natureza. A proximidade, para além disso, é destacada em muitos depoimentos, a começar de um dado em 1910, aos 18 anos, ao *Jornal de Alagoas*, em que o escritor afirma categoricamente:

A melhor escola é, em minha opinião, a que for mais sincera, mais simples, mais verdadeira. / Prefiro a escola que, rompendo a trama falsa do idealismo, descreva a vida tal qual é, sem ilusões nem mentiras. / Antes a “nudez forte da verdade”, que o “o manto diáfano da fantasia”. / Dizem por aí que os realistas só olham a parte má das coisas. / Mas, que querem? A parte boa da sociedade quase não existe. / De resto, é bom a gente acostumar-se logo com as misérias da vida. É melhor do que o indivíduo, depois de mergulhado em pieguices românticas, deparar com a verdade nua e crua. Prefiro o realismo, repito, e creio que o realismo será a escola do futuro (*apud* FACIOLI, 1987, p. 31)<sup>2</sup>.

Se Graciliano não é um escritor da escola naturalista em sentido estrito, ele é um escritor tributário dessa tradição e dessa estética. Assim, pensar o papel da descrição em obras como *Vidas secas* e *Angústia* abre caminhos para encontrarmos respostas sobre o papel da descrição em qualquer romance e, a partir daí, reavaliar o debate em torno do romance naturalista do século XIX, tão marcado pelo uso do descritivo como traço negativo – embora nem todo romance naturalista seja marcado pela descrição: pensamos, por exemplo, em *A carne*, de Júlio Ribeiro, um romance essencialmente narrativo.

Como já apontamos acima, a presença constitutiva do descritivo e seus sentidos são um tema frequente da crítica e da teoria literária, em debates que envolvem nomes como Lukács, Brecht, Adorno, Barthes, Rancière, alguns dos autores que discutiram, de forma profunda, o papel da descrição no romance naturalista e na arte. Rancière (2010), particularmente, recuperando debates anteriores, defende que a descrição é parte fundamental do processo de entrada no

2. São várias as manifestações de Graciliano Ramos sobre Aluísio Azevedo em sua trajetória. Nessa mesma entrevista, ele afirma que o escritor era “o mais sincero de quantos manejam a pena em nosso país; porque, afrontando uma sociedade atrasada e uma imprensa parcial e injusta, teve forças para derribar o romantismo caduco; porque em sua vasta obra, e fecunda, existe o que há de mais verdadeiro e mais simples” (*apud* FACIOLI, 1987, p. 31).

romance das classes populares e um fator que rompe com a organicidade tão cara à literatura romântica. O romance naturalista em geral, e a descrição em particular, criariam uma espécie de “monstruosidade” literária, rompendo com as hierarquias sociais antes representadas nessa forma tão burguesa, a do romance moderno. Romper com as hierarquias, defende Rancière, é o que permite o surgimento de personagens populares como Germinie Lacertaux e Gervaise, por exemplo, e que a vida do povo passe a interessar os leitores.

Num estudo sobre as relações de Freud com o debate estético, em diálogo com a ideia do psicanalista de que “tudo fala” e do que chama de “revolução estética” do final do século 19, Rancière acaba por registrar a visão tradicional que coloca a descrição como algo menor que a narração:

A grande regra freudiana de que não existem “detalhes” desprezíveis, de que, ao contrário, são esses detalhes que nos colocam no caminho da verdade, se inscreve na continuidade direta da revolução estética. Não existem temas nobres e temas vulgares, *muito menos episódios narrativos importantes e episódios descritivos acessórios*. Não existe episódio, descrição ou frase que não carregue em si a potência da obra. (RANCIÈRE, 2009, p. 36-37, grifo meu)

Se tudo fala, como fala a descrição no romance? Para tratar da questão, parti de uma definição bastante simples e objetiva: “Narração e descrição são dois modos independentes de representação, de ações ou acontecimentos para a narração, de coisas ou de personagens para a descrição. No entanto, sem dúvida, não há narração pura, pois os acontecimentos precisam de um espaço. A descrição tem por função permitir o relato garantindo seu funcionamento referencial” (GHAVINI e BASIRZADEH, 2014, p. 41-42, tradução minha). A descrição dá, portanto, o espaço, o lugar, a realidade (num sentido bem amplo, não necessariamente a realidade vivida, mas também a realidade ficcional) para o relato, para a narração. O desdobramento dessa questão leva à construção de uma série de perguntas sobre o sentido da descrição: “A que servem as descrições? Como elas se integram com o relato? Podemos saltar as descrições, como fazem os leitores apressados? Podemos conceber o narrar sem o descrever?” (GHAVINI e BASIRZADEH, 2014, p. 42).

Essa formulação é muito importante porque ela coloca as perguntas que permitem a ruptura com uma longa tradição, que coloca a

descrição como algo secundário em relação à narração. Lembremos o caso de Lukács, para quem o valor da narração é necessariamente superior ao da descrição; para ele, a descrição pode ser no máximo um apoio à narração. Quando o descrever ganha autonomia, como ocorreria nos romances de Zola, para Lukács, ele perde o sentido e passa a ser uma espécie de penduricalho, um estorvo para a verdadeira arte, que seria a de narrar. Essa ideia não é só do Lukács nem é tributária de seu pensamento marxista, embora essa visão seja bastante corrente nos pensadores de esquerda, inclusive por conta da influência de Lukács. Ela vem da sua formação anterior, como crítico da cultura e da literatura.

Philippe Hamon, em *Du descriptif*, rompe com uma série de ideias que renovam a leitura sobre o papel da descrição no romance. A partir dessa obra, de 1993, podemos dizer que o descritivo e a descrição deixam de ser secundários – ou até mesmo “parasitários” – em relação ao ato de narrar e passam a ser entendidos de maneira autônoma, como parte essencial do relato e, muitas vezes, mais significativos que a narração. Essa viravolta da crítica pode ser observada, por exemplo, num chamado de um dossiê sobre a descrição da revista *Fábula* (2012), que afirma: “(A descrição) nem sempre tem a finalidade de representar um referente que lhe é preexistente; ela pode, também, no coração mesmo do romance, criar um efeito de hibridação genérica, de modo que sua função se faz poética”. Dito de outro modo, cabe, muita vez, à descrição criar a própria realidade da ficção, e não apenas expressar uma realidade a ser emulada (ou reproduzida). Longe de ser apenas um apoio ou algo que deve servir à narração – e que pode, inclusive, atrapalhá-la, como Lukács entende, em sua leitura comparada dos romances do século 19, essa leitura permite perceber o papel poético da descrição, perceber que a descrição tem uma vida própria poética, autônoma em relação à narração.

Essa linha teórica apresenta um problema que, como aqueles no início dessa exposição, dirige-se a uma comunidade especializada de leitura, de críticos, pesquisadores e professores. Essa linha lembra também que a descrição, de um modo ou de outro, está presente em todo e qualquer texto ficcional, o que não é obrigatório para a narrativa. Nesse sentido, a narração, por depender da descrição, não poderia ser considerada algo superior ou mais relevante, talvez até o contrário. Vista dessa forma “a descrição não é o primo pobre da literatura, mas se oferece com uma *mais-valia* notadamente artística, no

momento em que a narrativa é decididamente recolocada ao lado do *consumo*” (MAVRAKIS, 2011). Ou seja, a descrição não apenas deve ser lida como uma forma autônoma no romance. Ela está lá e lá ela cria um valor único, que muito fala da obra de arte. É preciso, defende a autora, encontrar o valor próprio da descrição, que de algum modo nega o mundo da velocidade e do consumo típicos do capitalismo. A forma descritiva, assim, seria também, podemos ir adiante, uma forma de criar um tempo próprio, que liberta o leitor da opressão repetitiva do tempo do trabalho e da rotina.

Pensando *Vidas secas* em particular, cabe destacar a força imagética do livro. Tentaremos, ainda, encontrar algumas formas descritivas especiais, que fortalecem a especificidade do romance de Graciliano. Num romance que acompanha uma família em migração, rumo a uma “uma terra desconhecida” (a expressão aparece duas vezes, próximas, em RAMOS, 2013, posição 1.336 e posição 1.340) e em que não faltam elementos narrativos, não são as ações que permanecem como grande marca da obra<sup>3</sup>.

*Vidas secas* não é hoje apenas um livro em nosso imaginário social. E duas dessas derivações me parecem especialmente fortes: o filme *Vidas secas*, de Nelson Pereira dos Santos, e as gravuras de Aldemir Martins, ambas de 1963<sup>4</sup>. Uma das gravuras de Aldemir, que apresenta um homem de chapéu caminhando ao lado de uma cadeira, foi usada para ilustrar algumas reedições em capa dura de seus romances, servindo de cobertura não apenas para *Vidas Secas*, mas também para todas as outras obras suas. Assim, a imagem do Sol, de onde saem linhas duras e retas, em angulação fixa, tornou-se uma espécie de ícone do próprio texto de Graciliano, e não apenas de seus textos ficcionais. Junto com o solo rachado do filme de Nelson Pereira, esse sol geométrico expressa toda a potência descritiva de *Vidas Secas*. De tão poderosas, aliadas ao próprio romance que procuraram representar, tais imagens com que sedimentaram quase que

3. Como sintetiza Ana Paula Pacheco (2017, p. 96), “a família se arrasta pela planície comida pelo sol, janta um bicho de estimação tão magro quanto eles, tem sobre si aves que transformam em alimento os olhos dos seres ainda vivos”; além disso, os migrantes se fixam “numa fazenda abandonada, arranjam trabalho, fazem-na reviver, até que ao anúncio de nova seca o proprietário recolhe os bens e desaparece, obrigando-os a migrar novamente”.
4. É interessante pensar que Graciliano, morto em 1953, não viu nenhuma dessas duas representações.

definitivamente também uma larga tradição de romances regionais que trataram - da região e dos homens e mulheres que ali viviam.

Mas é preciso atenção a essas sedimentações: embora elas digam muito, elas não dizem tudo. Como argutamente observou Luís Bueno, embora a natureza seja um fator limitante na vida humana e seja instrumentalizada pela exploração econômica, *Vidas secas* não é, exatamente, “um romance da seca”, pois o ambiente em que circulam os personagens não é o de seca, “com exceção óbvia do capítulo inicial”. Assim, Bueno observa que, “por incrível que possa parecer, a maior parte do enredo se passa em tempos de fartura”, o que leva à conclusão de que, “mais do que a seca, fenômeno natural, e como tal, acima dos homens, oprime a família de Fabiano um se fenômeno social”: numa frase sintética, “as *vidas* são secas - e não a terra” (BUENO, 2006, p. 662).

O título do romance, *Vidas secas*, “junta ao substantivo um particípio com aspecto de perpetuidade, designando um estado sem fim à vista, vida sem fluidos vitais, vidas em estado de agonia” (PACHECO, 2017, 97). Essa forma tão marcante é talvez um dos instrumentos mais frequentes do livro: um substantivo e um único adjetivo, sem muito ou com nenhum adendo, que por falta de ideia melhor, chamei de “ditongo descritivo”, em diálogo com a apresentação de 2019. “Lama seca”, “lama rachada”, “banho luminoso”, “líquido escuro”, “mãos grossas”, “pés espalmados”, “calcanhares esfolados”, “mão suadas”: os exemplos são incontáveis e podem ser encontrados com frequência que torna desnecessário apontar a paginação. A forma já é evidente no primeiro parágrafo da obra, no qual temos:

Na *planície avermelhada*, os juazeiros alargavam duas *manchas verdes*. Os infelizes tinham caminhado o *dia inteiro*, estavam cansados e famintos. Ordinariamente andavam pouco, mas como haviam repousado bastante na areia do *rio seco*, a viagem progredira bem três léguas. Fazia horas que procuravam uma sombra. A folhagem dos juazeiros apareceu longe, através dos *galhos pelados* da *caatinga rala* (RAMOS, 2013, posição 56-57).

Essa economia de adjetivos por vezes se radicaliza: quando Baileia sonha, antes de morrer, ela imagina um Fabiano enorme, um pátio *enorme*, um chiqueiro *enorme*. “O mundo ficaria cheio de “preás, gordos, *enormes*”. Não temos aqui apenas a repetição da forma, mas a repetição insistente do próprio adjetivo, com os substantivos

individualmente *enormes*. A exceção é a presença, inesperada, do adjetivo “gordos”, que, no entanto, é apenas um sinônimo de “enormes”, insuficiente para ganhar autonomia ou modificar o adjetivo que se repete.

Um outro recurso utilizado por Graciliano é a recorrência de verbos que, mais do que ação, possuem uma conotação descritiva. Mais do que ação, indicam a construção de um estado. No mesmo primeiro parágrafo, os juazeiros *alargavam* duas manchas verdes. Os infelizes haviam *repousado*, e a folhagem dos juazeiros *apareceu* ao longe. São verbos em que ação indica, também, estado: os juazeiros surgiram porque estavam lá, passivos, como um quadro que se vê ao longe.

Ainda tratando dos verbos, é frequente a opção por ações que indicam sensibilidade. Se as personagens de *Vidas Secas* esforçam-se para raciocinar e para elaborar, elas têm uma capacidade gigantesca de observar. A frequência de verbos que denotam sensibilidade é enorme, o que, mesmo em momentos de ação, acaba favorecendo o tom descritivo do romance: “o menino mais novo *torcia* as mãos suadas”, Sinhá Vitória *cachimbava*, sai-se para *contemplar* as perneiras (RAMOS, 2013, posição 491-492). Ou seja, as ações têm efeito descritivo. Boa parte das ações de *Vida seca* são de observação, o que permite ao narrador em terceira pessoa transferir para eles a construção das imagens que se sucedem.

Graciliano, desse modo, extrai a tal *mais-valia* artística por meio da descrição. Embora narre um processo de migração para o sul, não é o embate da família retirante, seja com o poder (o Soldado Amarelo, por exemplo), seja com o capital (os proprietários das terras), que constrói a força do romance. Essa força vem da capacidade de observação de Fabiano, Sinhá Vitória, dos filhos e da cadela Baleia. Sinhá Vitória faz contas usando pedras, o que é um método rudimentar, típico de quem pouco aprendizado teve, mas também é uma forma descritiva de apresentar um cálculo matemático. As personagens dependem, para a própria sobrevivência, da compreensão descritiva do mundo.

## Conclusão

Chegamos ao fim do texto atravessando duas formas descritivas bastante distintas, realizadas por um mesmo autor. Se em *Angústia*

tínhamos trechos em que o narrador não consegue se concentrar numa descrição, pulando de uma personagem a outra, de uma situação a outra, configurando o tal hiato descritivo, em *Vidas secas* a descrição não encontrar rupturas frequentes, mas, sim, o efeito de criação de um espaço imagético e visual marcante e perene.

Nos dois casos, as escolhas não são fortuitas ou acessórias, mas centrais na constituição dos romances. Graciliano, assim, mostra-se um autor profícuo para repensarmos o papel da descrição na construção do romance que busca no real uma referência e uma experiência fundantes.

## Referências

- ASSIS, Machado de. *Crítica litteraria*. São Paulo/Rio de Janeiro/Porto Alegre: W. M. Jackson, 1942.
- AUERBACH, Erich. *Mimesis* (4ª edição, 2ª reimpressão). Trad. não informado. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. Trad. de Mário Laranjeira. São Paulo: Brasiliense, 1988.
- BUENO, Luís. *Uma história do romance de 30*. São Paulo/Campinas: Edusp/Unicamp, 2006.
- CANDIDO, Antonio. *O discurso e a cidade*. 3ª edição. São Paulo/Rio de Janeiro: Duas Cidades/Ouro Sobre Azul, 2004.
- CARA, Salete de Almeida. *Marx, Zola e a prosa realista*. Cotia: Ateliê, 2009.
- CARONE, Ítalo. “A utopia naturalista”. Prefácio a ZOLA, Émile, *Do romance*. São Paulo: Edusp/Imaginário, 1995.
- FABULA. “Appel à contribution: poétiques du descriptif dans le roman français du XIX<sup>ème</sup> siècle.” Disponível em <[https://www.fabula.org/actualites/poetiques-du-descriptif-dans-le-roman-francais-du-xixeme-siecle\\_49489.php](https://www.fabula.org/actualites/poetiques-du-descriptif-dans-le-roman-francais-du-xixeme-siecle_49489.php)>. Acesso: 15 dez. 2020. Nice: Université de Nice-Sophia-Antipolis, 2012.
- FACIOLI, Valentim. “Um homem bruto da terra”. In GARBUGLIO, José Carlos, BOSI, Alfredo e FACIOLI, Valentim. *Graciliano Ramos*. São Paulo: Ática, 1987.
- GHAVIMI, Mahvash e BASIRZADEH, Elham. “La description et sa place primordiale dans le récit”. Revista *La Poétique*, 1º ano, nº 4, p. 41-55. Teerã: Université Azad Islamique - Unité des Sciences et

- de la Recherche, Hiver 2014. Disponível em <[http://lapoetique.srbiau.ac.ir/article\\_5668\\_f20f86292ac51f276e6a9e3455bf0351.pdf](http://lapoetique.srbiau.ac.ir/article_5668_f20f86292ac51f276e6a9e3455bf0351.pdf)>. Acesso: 15 dez. 2020.
- HAMON, Phillipe. *Du descriptif*. Paris: Hachette Superior, 1993.
- LUKÁCS, Georg. *Ensayos sobre el realismo*. Trad. Juan José Sebreli. Buenos Aires: Ediciones Siglo Viente, 1965.
- LUKÁCS, Georg. *Ensaio sobre literatura*. Trad. de vários. Coordenação e prefácio de Leandro Konder. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965.
- MARQUES, Ivan. *Para amar Graciliano*. Barueri: Faro Editorial, 2017.
- MAVRAKIS, Annie. “C’est tout un’: Description et hétérogénéité”. Revista Recto/Verso nº 7. Paris: ITEM (Institut des Textes et Manuscrits Modernes), setembro de 2011. Disponível em <<http://www.revuerectoverso.com/spip.php?article206>>. Acesso em 15 dez. 2020.
- PACHECO, Ana Paula. “Faulkner e Graciliano: pontos de vista impossíveis. In ABDALA JR., Benjamin. *Graciliano Ramos – Muros sociais e aberturas artísticas*. São Paulo: Record, 2017.
- PELLEGRINI, Tânia. *Realismo e realidade na literatura – um modo de ver o Brasil*. São Paulo: Alameda, 2018.
- RAMOS, Graciliano. *Angústia*. 8ª edição. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1961.
- RAMOS, Graciliano. *Vidas secas*. 120 edição (e-book). Rio de Janeiro: Record, 2013.
- RANCIÈRE, Jacques. *O inconsciente estético*. 1ª edição, 2ª reimpressão. Tradução: Mônica Costa Netto. São Paulo: Editora 31, 2005.
- RANCIÈRE, Jacques. “O Efeito de Realidade e a Política da Ficção”. Trad. de Carolina Santos. Revista *Novos Estudos*, nº 86. São Paulo: Cebrap, março de 2010.
- SÜSSEKIND, Flora. *Tal brasil, qual romance?* Rio de Janeiro: Achiamé, 1984.
- ZOLA, Émile. *O romance experimental e o naturalismo no teatro*. Trad. De Italo Caroni e Célia Berrentini. São Paulo: Perspectiva, 1982.
- ZOLA, Émile. *Do romance*. Trad. de Plínio Augusto Coelho. São Paulo: Edusp/Imaginário, 1995.
- ZOLA, Émile. *Mes haines – causeries littéraires et artistiques*. Paris: Achille Faure, Libraire-Éditeur, 1866. Disponível em <<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k9603604x?rk=21459;2>>. Acesso: 15 mar. 2020.

Marta Bonach Gomes (PUC-GO)<sup>1</sup>**Introdução: Memória, Identidade e as representações do Cerrado**

O Homem do Cerrado<sup>2</sup> assim é chamado em Goiás pelos seus seguidores, leitores e conterrâneos, possui vasta e diversificada obra de ficção e memória. Cujos personagens são ligados as coisas do mundo sertanejo em sua saga de sobrevivência. O legado de Bernardo Elis, como escritor múltiplice, na literatura é bastante extenso. Assim, temos em vista refletir, especificamente, sobre a escrituração da escrita do autor goiano, a partir de concepções de seu discurso que se engendra nas relações imprevisíveis entre o homem, o tempo e o espaço na significação da história. Dessa forma, buscaremos investigar alguns contos de Élis (1959), no desejo de capturar a história, a oralidade, o espaço da realidade e a opressão do trabalhador vistos pela ótica do autor com estilo próprio, que abriu perspectivas para movimentos e teorias da atualidade.

O acervo vocabular produzido em obras literárias se vincula ao modo como cada cultura interpreta a realidade. A proeza maior do autor ultrapassa, em muito, esse modo usual de cernir um tema – ele traduz o microcosmo político-social alinhado às relações humanas nas paisagens “gerais” o sentimento dos logos estéticos que nos fazem escrever este texto.

Goiano não só porque nascido naquele Estado (Corumbá de Goiás, 15/11/1915), mas principalmente porque, de modo consciente – como convinha a um escritor engajado nas lutas sociais – tomou a si a tarefa de revelar ao Brasil os desmandos praticados naquele “Goiás, onde não há o que não haja” segundo as palavras de Monteiro Lobato, numa carta a ele dirigida. (ELIS 2000, 7)

1. Graduada em Pedagogia (UFG), Mestre em Letras (Puc-Go), é docente na Instituição Secretaria de Educação do Estado de Goiás desde 1993.
2. Bernardo Élis Fleury de Campos Curado, advogado, professor, poeta, contista e romancista, nasceu em Corumbá de Goiás, Go, em 15 de novembro de 1915.

Acreditamos que é tarefa contemporânea argumentar, a partir da ideia política e social, temáticas que têm pontuado nosso texto, que criam e revelam a criação literária de Bernardo Élis, depois transformada na oralidade estilística de lavrar a alma na obra *Ermos e Gerais*, obra ficcional que traz em si um enigma, um segredo, uma verdade. “Essa ausência de Goiás do panorama cultural nacional mexia com meus bríos e me fazia prometer a mim mesmo que resgataria, um dia, o nome de minha terra, fazendo-a integrar-se na comunidade literária nacional”. (ÉLIS 2000, p.78)

As obras de Bernardo Élis ocupam-se, assim, das experiências, sociabilidades e práticas do homem camponês ou provinciano no Centro-Oeste brasileiro. O título de *Ermos e Gerais* (contos goianos) é elo ficção-real com segurança singular acerca da centralidade do ambiente físico na geografia do sertão ou na conformação dos dramas vividos por seus personagens: os “ermos” definem lugares distantes, ainda em grande parte desabitados e compostos por terras devolutas, e somam-se às “gerais”, forma coloquial de referir-se ao Cerrado.

Bernardo Élis (1959) se impõe no cenário de *Ermos e Gerais*, evidencia-se no tempo, no espaço, o tecer da ficção e a linguagem coloquial, paralelamente ao modo de pensar do narrador e ao colocar-se no mundo do cerrado cria uma realidade na multiplicidade da literatura regional. Abrange a criação e fala, a narrativa dialoga com o micro e macro mundo, lugar no qual os dramas de suas personagens misturaram-se ao ambiente físico do cerrado, num cenário realista e denunciador das condições de vida na isolada fronteira e sua vastidão de significados.

O cenário descrito pelo autor, enfatiza o Sertão e o marginalizado dos confins de Goiás, esses são modulados por viés dos artifícios da arte de contar o modo de vida simples do homem no cerrado. Contudo, o narrador sendo fruto de uma época, transforma num elemento próprio, nascido da realidade, a ficção sem lançar mão dos atavios da literários, não consegue se desligar da visão depreciativa atribuída ao camponês, no contexto de uma determinada época no campo regionalista do sertanejo. A obra trata de possibilidades expressivas, dos estereótipos, e revela o homem por meio da sensibilidade numa dimensão mais secreta da experiência do ser.

No momento em que Bernardo Élis surge no cenário literário brasileiro, o sertão nordestino, que já havia sido incorporado à cultura do país desde o regionalismo, visto em Graciliano Ramos, se torna

um nome significativo fixado no regionalismo goiano que parte dos confins de Goiás enaltecendo a literatura dramatista. Observa-se não só em suas histórias, em geral, mas o crítico social que aponta a miséria, a degradação da população sertaneja de Goiás, vitimados pela ignorância e pelo pauperismo mergulhados na superstição.

Algumas proximidades poderiam ser demarcadas nesta reflexão de Élis, como a preocupação que o autor possui de buscar uma linguagem justa, direta e concreta em contos inesquecíveis em Ermos e Gerais, nesse proceder, pinta com exatidão e caráter os costumes de um povo com uma originalidade vital e espontânea. “a proximidade da fala popular volta a fecundar a literatura. O coloquialismo aparece, não como traço dominante, mas como sintoma de que a língua dos escritores mergulhou na sua fonte eterna...” Assevera Merquior (1996, p. 49).

A linguagem destaca-se tanto por veicular a importância de um modo de expressar do cerrado goiano como no modo de falar, a obra de Élis traz um sabor novo tanto às letras modernas, quanto para colocar-se para o mundo, uma maneira de garantir a esse novo homem um espaço nos domínios do Cerrado.

### **Dilemas locais e conflitos no conto:**

#### **Nhola dos Anjos e a Cheia do Corumbá e André Louco**

Sociabilidades, paisagens e sensibilidades formam as características da relação natureza/homem, bens vigentes na composição expressa nos contos de Élis (1959), que enaltecem o ambiente na perspectiva dos dramas humanos no Centro-Oeste do Brasil. Mas o aspecto talvez mais notável dessa obra está na linguagem político-social meticulosamente elaborada: a descrição do Cerrado e dos moradores dos confins, povo sofrido, sem tratamentos nas doenças, vivendo de forma sub-humana, esquecidos no interior do mundo rural goiano. Élis (1959) mergulha nesse mundo devastado do interior do Brasil – o mundo do Cerrado – e cria uma escala de representações bem específicas de linguagem e estudos sobre a formação econômica, social e cultural, no desejo de capturar as sensibilidades humanas.

As profundidades com que construiu sua obra, Elis parte da ideia que entendemos a linguagem como produtora de sentidos, pois é pela

experiência de mundo vivenciada que cada indivíduo vai expressar-se. Desse modo, a cultura é responsável por uma obtenção da linguagem impregnada por um determinado contexto social, de forma hodierna, extensa meditação sobre a vida humana, que não poderia dispensar uma ficção com atitude real do intelectual e do pensamento de grande valor em nossa literatura. É interessante mencionar a relação ao uso da linguagem, esta pode-se depreender dessa definição que a língua é considerada como um instrumento para comunicar a realidade física e cultural do povo que a criou, ou seja

A língua- e esta consideração sobreleva todas as demais - é, a cada momento, tarefa de toda a gente; difundida por uma massa e manejada por ela, é algo de que todos os indivíduos se servem o dia inteiro. Nesse particular, não se pode estabelecer comparação alguma entre ela e as outras instituições. As prescrições de um código, os ritos de uma religião, os sinais marítimos etc., não ocupam mais que certo número de indivíduos por vez e durante tempo limitado; da língua, ao contrário, cada qual participa a todo instante e é por isso que ela sofre sem cessar a influência de todos (SAUSSURE, 2006, p. 88).

A criação de hábitos comuns inerentes a cada grupo, sendo perpassados pela interação social e transmitidos como uma herança, de geração em geração. Portanto, a língua funciona como um elemento de interação entre o indivíduo e a sociedade em que vive. O perfil do ser fictício, em como suas ações e seu destino associam-se, o lugar de mistério que se alia ao imaginário se estendem. Contudo, é por meio da língua que os traços culturais de um povo se evidenciam, e através dela se expressa.

A velha debatia-se, presa ainda à jangada por uma mão, despreendendo esforços impossíveis por subir novamente os buritis. Nisso Quelemente notou que a jangada já não suportava 3 pessoas. O choque com o tronco de árvore havia arrebentado os atilhos e metade dos buritis havia-se deslizado e rodado. A velha não podia subir, sob pena de irem todos para o fundo, ali já não cabia ninguém. Era o rio que reclamava uma vítima. (ELIS. 1959, p. 15)

Nesse sentido, o fazer artístico de Élis leva-nos a pensar que seja possível suas intenções terem adiantado, a seu modo, e em seu tempo, uma necessidade contemporânea da reflexão político-social, tão suficiente quanto necessária e faiscante de maneira altamente metafórica: Era o rio que reclamava sua vítima. Vamos, portanto, olhar

com minúcia este mesmo verso, com o fechar quase abruptamente do conto, o movimento do parágrafo, nessa inesperada metáfora, encerra-se o círculo do acontecimento trágico dos personagens narrados, o que enriquece e valoriza intrinsecamente seus contos.

Reconduzido ao clima da reflexão, Bernardo Élis (1959) vasculhou amiúde as situações práticas próprias do mundo rural goiano. Esse regionalismo goiano pode ser conferido em várias passagens na obra *Ermos e Gerais*, conforme podemos identificar nas falas de Quelemente com Nhola dos Anjos no conto respectivo a esse tema:

Dependurou numa forquilha a carocha – que é a maneira mais anal-fabeta de se esconder da chuva, – tirou a camisa molhada do corpo e se agachou na beira da fornalha.

– Mãe, o vau tá que tá sumino a gente. Êste ano mesmo, se Deus ajuda, nois se muda.

Onde ele se agachou, estava agora uma lagoa, da agua escorrida da calça de algodão grosso.

A velha trouxe-lhe um prato de folha e êle começou a tirar, com a colher de pau, o feijão quente da panela de barro. Era um feijão brancacento, cascudo, cozido sem gordura. Derrubou farinha de mandioca em cima, mexeu e pôs-se a fazer grandes capitães com a mão, com que entrouxava a bocarra.

Agora a gente só ouvia o ronco do rio lá em baixo

– Ronco confuso, rouco, ora mais forte, ora mais fraco, como se fosse um zunzum subterrâneo. (ÉLIS, 1959, p 10)

A paisagem criada pelo narrador, nesse texto, reassume um de seus significados mais estritos, a representação pictórica de um cenário natural de acordo com modelos perceptivos que permitem que ele seja fruído como objeto estético, ao mesmo tempo, a escrita valoriza o lugar em sua capacidade de despertar memórias, sensações, emoções e sugestões.

O gesto de escrever é o modo humano de proteger (desafiar) a privacidade da verdade. Insistimos no fato de que são nesses poderes inerentes que Élis (1959) propõe sua forma única como uma vontade criadora que descreve o mundo sertanejo em que a época produzia. Enfim, sua literatura seja no conto, no romance restitui o brilho à ficção goiana, encanta o leitor e restitui a cultura regionalizada. Há tal crueldade, força realista num sentido interpretativo, racional

e alegoricamente narrativo em suas histórias, que são palpáveis: sucessão de significações antes de ações. Assim, a obra bernardiana alicerça-se nos múltiplos saberes no âmbito da sociologia, da filosofia, da psicanálise e de críticas literárias cujos textos/obras analisadas são sobre a coerção-social e alteridade.

Minha literatura, então era matéria difícil, porque focalizava problemas goianos tidos como indignos do lazer literário. Procurava sublinhar a humanidade do homem sem terra, mostrando a injustiça do latifúndio e da opressão feudal, responsáveis pelo atraso e pelos males sociais de que éramos vítimas. Minha literatura refletia a linguagem popular de uma sociedade onde falar pelos padrões de Portugal europeu é sinal de status social. (ÉLIS 2000 p. 99)

Todo discurso requer uma escolha diferente de palavras, que determina o estilo da mensagem. A obra *Ermos e Gerais* retrata uma sociedade muito homogênea no contexto da época, obra iniciada com certo receio pelo autor que se via acuado por sua própria criação, sua obra era mal vista por alguns de seus familiares, no qual se achavam representados em seus vários contos. Confessa em entrevista no livro editado no ano de 2000 *O resto são as Sobras* “Ao publicar *Ermos e Gerais*, sobretudo meu grupo familiar se viu retratado e reagiu violentamente”. (ELIS 2000, 197) a sociedade goiana era muito homogênea, talvez pelo seu isolamento que se passa em cidadezinhas do interior, seja por uma certa pressão de impedimento no ato de fazer a literatura, o que na verdade o autor nunca retratou ninguém. Entretanto, possivelmente Élis viu neles a representação da voz na figura dos homens que falam, discutem ideias e procuram posicionar-se no mundo.

Pensamos agora em uma aproximação na qual a referência político-social de Goiás como fronteira e periferia foi responsável pela criação de leituras negativas sobre os seus habitantes e seu espaço. O autor transforma o artista em espectador, Élis é um informador visual. Podemos verificar isso no conto “André Louco”, na fala da personagem:

Daí a pouco ouvi um barulho de corrente se arrastando nas pedras das calçadas, lá fora. A cachorrada latia desesperadamente pela cidade inteira. Os do largo do cemitério latiam e os da rua de baixo respondiam. A estes, os do largo da matriz secundavam, e depois

a cidade toda era latidos. Mamãe olhou par mim de um jeito estranho e eu balbuciei:

– André Louco.

Ela não respondeu; continuou rezando a “magnífica”. Mas um terror medonho se me apoderou dos músculos. Um medo danado de que o louco entrasse ali e matasse meu pai, me matasse, matassem minha mãe, quebrasse os santos e desse pescoções na preta Joana, que rezava estalando a beíçorra, como se comesse rapadura. (ÉLIS, 1956, p. 31)

Sendo o autor um participante solidário daquele universo cultural, o jogo ficcional que ele conduz é muitas vezes movido a partir do olhar dos personagens, em suas crenças e valores. Percebe-se, portanto, que o narrador no conto “André Louco” tem a preocupação de buscar uma linguagem justa. É um tipo de texto que possui uma narrativa dinâmica e dramática ao mesmo tempo concentrada em várias ações e não se atém em analisar personagens, as ações que engendram cenas ininterruptas provocam sensações de angustia no leitor.

Os moradores da cidade nutriam um medo amorfo pelo personagem, principalmente quando foram constatados seus primeiros assassinatos, razão que os levou a criar superstições, mitos e casos assombrosos sobre a figura de André, como em: “De noite, assombrava a cidade com os urros. No silêncio de desespero da cidade desfalecida de atraso e trevas, o grito rouco de André acordava assombrações e pesadelos.” (2005, p.24).

Qual lugar nesse universo não tem um André louco? Um sujeito que reflete o cotidiano da cidade, aquele que nos fala das situações drásticas que circunda o mundo. “André, desde mocinho, tinha um gênio insuportável.” (ELIS 1959, p.31) personagem animalizado e altamente dessacralizado, por ser um doente mental é tratado como um animal, muitas vezes como o próprio diabo. Partindo da história humana, ficção ou estória, dominação e poder, é o mesmo Élis que nos aponta um horizonte de marginalizados e sugere a possibilidades de sobrevivência ao quadro de uma cultura de massa.

O pessoal do largo da cadeia mudou-se quase todo, porque André gritava o que dava o dia e a noite. Aqueles gritos horríveis, irracionais e dolorosos. Outras vezes ria, dando pancadas contra as paredes, contra a porta do calabouço, contra a grade. Um riso estertoroso e enervante. De noite, assombrava a cidade aos urros.

No silêncio de desespero da cidade desfalecida de atraso e de trevas, o grito rouco de André acordava assombrações e pesadelos. (ELIS, 1959, p. 33)

Há, portanto, uma seleção de palavras que caracterizam esse personagem, um repertório vocabular no cenário do e no interior do ser. Seja na periferia, seja à beira do Rio Corumbá, seja nos confins. Percebemos que o objetivo do autor é incomodar e levar o leitor a uma reflexão social, provocar mudanças. Os personagens são corpos vazios, em que o leitor pode se perceber, estão ligadas pela ficção, ou seja, são realizações de si mesmas além da transcendência. No lugar do regionalismo, uma literatura essencialmente urbana; em vez de mitos fundadores, o dia-a-dia doloroso de gente comum e humana; substituindo uma escrita rebuscada, o silêncio constrangedor de experiências que não se podem narrar; contrapondo-se à imagem do cerrado que caminhava rumo a passos lentos, a história do que este caminho, como restos nas margens das cidades representam.

Dos elementos marcantes nesses contos de Bernardo Élis é a morte, na maioria das vezes provocada por assassinatos, casos comuns levando-se em consideração uma determinada época. São histórias que se fecham tragicamente e nos revelam a vida sofrida daqueles habitantes, a visão geográfica descrita nos contos do autor: o lugar isolado, a região inóspita, o lugar das léguas vazias em que a civilização e a justiça passavam de largo, a extensão territorial na qual arvoram as cores da privação do vazio da ruína, a degradação da crueldade da corrupção, o atraso congruente na fronteira.

## **Considerações finais**

A nova visão, do narrador na obra *Ermos e Gerais* e estudos que contemplam tanto o resgate de obras publicadas, quanto a investigação bibliográfica brasileira sobre temas de inspiração e estética, marcam um significativo cuidado especial com a história além de uma abordagem na ficção e verdade, um mergulho usual da palavra.

Propusemo-nos a investigar, inicialmente, ancorados no ponto de vista de Otávio Paz, que sinaliza:

O que tocamos e vemos e ouvimos e degustamos e sentimos e pensamos, as realidades que inventamos e as realidades que nos veem, nos

ouvem e nos inventam, tudo o que tecemos e destecemos e nos tece e destece, instantâneas aparições e desapareções, cada uma distinta e única, é sempre a mesma realidade plena, sempre o mesmo tecido que se tece ao destecer-se: também o vazio e a mesma privação são plenitude (talvez seja o ápice, o cúmulo e a calma de plenitude)tudo está cheio até as bordas, tudo é real, todas essas realidades inventadas e todas essas invenções são reais... (PAZ, 1988, p.52)

Entretanto a observação de Paz (1988), é sugestiva para o nosso ensaio, fecharemos assim o último círculo de nossa reflexão neste texto. Sugerindo que a experiência artística, em sua fidelidade à verdade visa captar o imaginário, alcança o leitor e surpreender com a beleza das e nas relações mais espontâneas da vida. Ver e compreender a realidade e penetrar com cuidado no espaço sombrio das diferenças revelam a simples brotação magnífica das forças da realidade-interpretada, cujas malhas prendem o homem ao mundo. O gesto de escrever é o modo humano de proteger (desafiar) a privacidade da verdade. Insistimos no fato de que é nessa posse que Élis (1959) propõe sua forma única em que a época produzia.

Enfim, todas essas características ratificadas em *Ermos e Gerais* mostra-nos a grandeza dessa obra: a história da cultura de um povo, o seu extremo valor literário e, particularmente, linguístico. Convém ressaltar, que *Ermos e Gerais* é o primeiro livro de Bernardo Élis, constituído por dezenove contos e uma novela, publicado em primeira edição no ano de 1944. É uma obra de extremo valor literário e linguístico, profundamente arraigada à situação econômica, política e social da época em que Bernardo Élis viveu em Goiás. Em consequência disso vale dizer que esta obra foi produzida em um período em que a região era dominada pelos coronéis poderosos, que seguiam uma política de proteção aos seus interesses, desprezando, de forma desumana e cruel, os trabalhadores rurais.

É um trabalho intencional criado a partir de dados do mundo real, por meio dos recursos próprios da literatura e modulado por meio dos artifícios da linguagem. É, sem dúvida, uma verdadeira obra-prima, que alavancou definitivamente a trajetória artística de Bernardo Élis, alcançando um status privilegiado na literatura brasileira.

Assim, sem dúvida, uma verdadeira obra prima que alavancou definitivamente Bernardo Elis, alcançando um status privilegiado na literatura brasileira, muito atual, encontrarmos o sertão, fonte que nomeia o ser, o homem sertanejo em Goiás.

O Rio Corumbá no cenário goiano paralelamente transformou o modo de pensar do narrador, assume relevo trágico na história e na ficção e o colocar-se no mundo do cerrado, oferece ao leitor de iluminar de outros “novos” instantes na história. Tal pressuposto, parte do desprender a estigmatização social, que se refere as possibilidades como passado verdadeiro da realidade mais que real das personagens vitimadas pela ignorância e pauperismo da população sertaneja de Goiás.

## Referências

- ALMEIDA, N. A. *Regionalismo*; Bernardo Élis. In: ALMEIDA, Nelly Alves de. *Estudos sobre quatro Regionalistas*. 2. ed. Goiânia: Ed. da Universidade Federal de Goiás, 1985.
- BAKHTIN, M. *Questões de Literatura e de Estética a Teoria do Romance*: Hucitec. São Paulo, 1998
- BAKHTIN, M. *Os gêneros do discurso*. Paulo Bezerra (Organização, Tradução, Posfácio e Notas); Notas da edição russa: Seguei Botcharov. São Paulo: Editora 34, 1992.
- BENJAMIN, W. *O Narrador*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1986b. (Obras Escolhidas, v. 1)
- BENJAMIN, W. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet; prefácio de Jeanne Marie Gagnebin. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BHABHA, H. K. *O local da cultura*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 1998.
- DE PAULA, Marcelo Ferras. *Poesia e diálogos numa Ilha Chamada Brasil*. 2012. 201f. Tese (Doutorado em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.
- ÉLIS, B. *Ermos e Gerais* (contos goianos). Goiânia: OiÓ, 1959.
- ÉLIS, B. *A vida são as sobras*. Ed Kelps, 2000.
- ÉLIS, B. *Ermos e Gerais*. São Paulo: Martins Fontes. 2005.
- HEIDEGGER, M. (1889-1976). *Vida e Obra*, consultoria de Marilena de Souza Chauí. São Paulo: Abril Cultural, 1979.
- MERQUIOR, J. G. *Razão do Poema*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1996.

- PAZ, O. *O mono gramático*. Trad. L. de Barros e J. Simão. Rio de Janeiro: Guanabara, 1988.
- PAZ, O. *Itinerário*. México: Fondo de Cultura Económico, 1994.
- RICOEUR, P. *Ética e Hermenêutica*:Loyola. Londrina, 2000
- RICOEUR, P. *La métaphore vive*, Paris: Le Seuil, 1975 (A Metáfora Viva, São Paulo: Edições Loyola, 2000)

## Marcas do gosto na Inquisição portuguesa: primeiro olhar

Carlos Gontijo Rosa (PUC-SP)<sup>1</sup>

A ideia inicial deste capítulo, proferido como comunicação no Congresso da Associação Brasileira de Literatura Comparada (ABRALIC) 2020, parte de uma inquietação surgida nos *Encontros Antônio José da Silva: texto e cena*, organizados por nós em 2013, quando estávamos pesquisando materiais para a Tese de Doutoramento no Centro de Estudos de Teatro da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa (GONTIJO ROSA, 2017). No primeiro dos dois dias de encontro, compareceram os professores do referido Centro de Estudos para prestigiar as falas das colegas Profa. Dra. Maria João Brilhante e Profa. Dra. Isabel Pinto<sup>2</sup>, então uma dúvida surgiu: por que, ao longo de todo o século XVIII há tantas coletâneas e textos que receberam, diretamente ou indiretamente, a adjetivação “português”?

Este procedimento foi levantado pelo Prof. Dr. José Camões, que completou: é algo a se pesquisar. Naquele momento, o que suscitou a questão foram justamente as duas coletâneas de textos trabalhadas por mim e pela Dra. Isabel Pinto, respectivamente, *Teatro Cômico Português*, cuja autoria se atribui a Antônio José da Silva pelo acróstico “Ao Leitor Desapaixonado” publicado em seu prefácio, e *Comédias Portuguesas* ou as *Óperas Portuguesas*, assinadas pelo copista Antônio José de Oliveira.

Recentemente, ao participar do também por nós organizado *Colóquio Internacional de Teatro Português: presente e passado*, na

1. Bacharel em Artes Cênicas (UNICAMP), Mestre em Teoria e História Literária (UNICAMP), doutor em Literatura Portuguesa (USP), é pós-doutorando em Estudos da Linguagem na PUC-SP com bolsa FAPESP.
2. Professora e pesquisadora pós-doutoranda do Centro de Estudos de Teatro da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, respectivamente. As professoras participaram, no âmbito do evento, do encontro relacionado à obra de Antônio José da Silva enquanto literatura dramática, no dia 15 de maio de 2013, sala 5.2 da referida Faculdade, às 18 horas. Também estiveram presentes o Prof. Dr. José Camões, alocado no mesmo Centro de Estudos, e outros pesquisadores, doutorandos e mestrandos.

Universidade de São Paulo<sup>3</sup>, o mesmo Prof. José Camões sugeriu uma reflexão para o “estilo português” atribuído a estes e inúmeros outros textos publicados ou copiados no século XVIII, a partir do que diz Almeida Garrett no seu prefácio à peça *Um auto de Gil Vicente*:

Drogas que se não fazem na terra, que remédio há senão mandá-las vir de fora! O marquês de Pombal mandou vir uma Ópera italiana para el-rei.

O povo compôs-se a exemplo do rei: traduziam em português as óperas de Metastásio, metiam-lhes graciosos, — chamava-se a isto *acomodar ao gosto português*; — e meio rezado, meio cantarolado, lá se ia representando. Vinha o entremez da *Castanheira* no fim, ou outro que tal: e que mais queriam? (GARRETT, s/d, p. 160, [grifo no original])

A leitura do Prof. José Camões, como sempre muito acertada perante os estudos atuais do texto dramático e do teatro português, resgata na historiografia uma leitura já anteriormente feita por outros críticos, como, por exemplo, Andréa Crabée Rocha (1969, p. 21-22), quando estuda as leituras do mito de Anfitrião na literatura dramática:

O cômico, num e noutro [no inglês John Dryden e no português Antônio José da Silva], vive sobretudo do trocadilho, e da alusão obscena. Finalmente, ambos tiraram proveito de maquinismos, alçapões e bailados fantásticos, desviando a atenção para peripécias meramente espetaculares. [...] Como se vê, o público pagava, mas aproveitava. Simplesmente, por este caminhar, o tema perderia em breve todo o crédito. [...] Só] nos primeiros anos do século XIX, um grande poeta assume a responsabilidade de o tirar [o tema das peças] do atoleiro e de lhe dar novamente um potencial poético e uma problemática.

Especificamente no que concerne à dramaturgia do português Antônio José da Silva, o Judeu, um olhar que entende como banalização

3. Evento realizado nos dias 9 e 10 de maio de 2018, na sala 261 do Edifício Prof. Antonio Candido de Mello e Souza (Prédio da Letras), na Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da referida Universidade. Além da participação do professor português José Camões, contamos com a presença do Prof. Dr. Marcio Muniz (UFBA), de pesquisadores externos e de estudantes e pesquisadores do Grupo de Estudos Gambiarra, coordenado pela Profa. Dra. Flavia Maria Corradin.

da escrita a atenção ao gosto do público também pode ser visto em críticos consagrados da literatura portuguesa e brasileira, como Hernani Cidade e até Machado de Assis. Numa perspectiva mais aproximada da nossa posição axiológica, Patrice Pavis, no seu *Dicionário de Teatro* (2008, p. 188), no verbete “gosto”, diz que

o gosto em sentido amplo – o de expectativa e de avaliação – é, em compensação, um dado essencial para apreciar a maneira pela qual o público recebe o espetáculo, lê o texto ou percebe a enenação em função de códigos, a forma, também, pela qual os gostos se modificam como o tempo e com as ideologias, como o bom e o mau gosto estão sujeitos a constantes variações [...]. Os estudos sobre o gosto exigem, portanto, pesquisas empíricas sobre os públicos de teatro, sua composição, cultura e hábitos.

A solução encontrada por Almeida Garrett e corroborada pela crítica oitocentista e novecentista, a nosso ver, reduz as formas de produção literário-teatral setecentista, cujo panorama cultural complexo a que pertence buscava contemplar: “De fato, não importa qual aspecto da expressão-enunciado considerarmos, ele será definido pelas condições reais do enunciado e, antes de tudo, pela *situação social mais próxima*” (VOLÓCHINOV, 2017, p. 204), além de deixar patente “o papel ativo do *outro* no processo de comunicação discursiva” (BAKHTIN, 2016, p. 27, [grifo no original]). Existe um aspecto do pensamento setecentista que se deve também assegurar e legitimar, embora não corresponda aos ideais do belo artístico romântico e romantizado, mas em favor do lucro que provinha do público, compondo, portanto, um “*horizonte social* típico e estável para o qual se orienta a criação ideológica do grupo social e da época” (VOLÓCHINOV, 2017, p. 205, [grifo no original]). Ao contrapor mercado e produção artística, a idealização da figura do poeta produzida no Romantismo interfere numa mirada contextualizada dos meandros da produção artística portuguesa, e por que não dizer lisboeta, do período. Assim, ressalta-se o que Volóchinov, (2017, p. 203) critica quanto ao excesso de valor atribuído ao subjetivismo pelos românticos, para os quais “tudo que é essencial se encontra no interior e o exterior pode se tornar essencial apenas ao se converter em um recipiente do interior, isto é, a expressão do espírito”.

Portanto, não nos indispomos com a identificação do mecanismo de rebaixamento do texto dramático estrangeiro para a representação

nos palcos portugueses, que se mostra acertada pois, enquanto novo enunciado, “se constrói levando em conta as atitudes responsivas, em prol das quais ele, em essência, é criado” (BAKHTIN, 2016, p. 62). Nossa questão parte da valoração depreciativa ou descaso em relação a esse mecanismo por parte da crítica especializada. Para tanto, lembramos o conceito de “arena discursiva” evocado por Magalhães e Queijo (2015, p. 169, [grifo no original]):

Como arena, por constituir espaço de disputa e de luta; de natureza discursiva porque, a despeito dos embates físicos ali travados, a matriz da tensão são os valores projetados sobre o evento. Nessa condição de arena discursiva, as manifestações guardam um caráter de tensão entre o discurso oficial e o não oficial, que permite identificar aspectos de carnavalização no modo como se articula.

Nesse sentido, também aqui entendemos um jogo de forças ideológico entre as culturas oficial e não oficial, tendo como palco o teatro a ser representado em Lisboa na segunda metade do século XVIII. Para contrapormo-nos a uma questão valorativa inerente ao discurso vigente, propomos olhar para a teoria desenvolvida por Mikhail Bakhtin, centrando nossa leitura na ideia de *carnavalização* como forma de manifestação da cultura popular nos ambientes eruditos.

Em *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*, Bakhtin (2010) empreende seu mais aprofundado estudo acerca do conceito de *carnavalização*. A partir dos estudos sobre os textos rabelaisianos *Gargântua* e *Pantagruel*, Bakhtin desenvolve sua teoria acerca do *mundo às avessas* que opera a partir da comicidade destes textos frente aos ritos oficiais medievais. Conscientemente, autores como Rabelais colhem, na cultura popular, o imaginário para a construção de um mundo alternativo à dureza da vida medieval e renascentista. Na Península Ibérica, cujas limitações oficiais eram duramente impostas pelo estado monárquico absolutista e pela Inquisição católica, tal comicidade ganha relevo nas novelas picarescas, sendo Lazarillo de Tormes sua principal figura, e nos diversos subgêneros teatrais surgidos no Século de Ouro espanhol, cujas figuras baixas dos graciosos e criados representam em cena esta outra forma de lidar com o mundo que se lhes apresenta.

Sobre o estudo do Século de Ouro espanhol, não podemos deixar de destacar um grupo de estudiosos espanhóis que elaboraram um pensamento acerca do teatro menor publicado e representado na

Espanha seiscentista, cujo cerne do pensamento reside justamente no conceito bakhtiniano de *carnevalização*. Entre esses autores, estão Javier Huerta Calvo (1995) e Alfredo Hermenegildo (1995), além do dossiê especial “Teatro e Carnaval” publicado no periódico *Cuadernos de Teatro Clásico* (n.12, 1999). Também na segunda parte de nossa Tese de Doutorado, já citada acima, exploramos essa linha de pensamento para a leitura das peças de Antônio José da Silva.

Em Portugal, o principal dramaturgo que trabalha em seus textos o diálogo com um público mais popular é o autor de óperas joco-sérias Antônio José da Silva, também conhecido como O Judeu. A nomenclatura adotada por Antônio José da Silva, por um lado, aproxima seus textos à tradição tragicômica espanhola, uma vez que mescla os vocábulos “jocoso” e “sério” como adjetivos atribuídos às suas óperas; por outro, por serem óperas, com entrecantos cantados, remetem ao gênero recém-chegado da Itália. Assim, o teatro do Judeu se inscreve na atualidade da cena teatral portuguesa setecentista.

Em seus textos, há a mistura, já tragicomicamente delimitada por Lope de Vega (1609, v. 174-180), em texto dirigido à Academia de Letras de Madri, do ambiente elevado dos salões e da corte, com o ambiente baixo e popular dos criados:

O trágico e o cômico mezclados,  
e Terêncio com Sêneca, ainda que seja  
como outro Minotauro de Pasífae,  
terão grave uma parte, outra ridícula,  
que esta variedade agrada muito;  
bom exemplo nos dá a natureza  
que por tal variedade tem beleza.<sup>4</sup>

Como pudemos desenvolver em nossos estudos progressos sobre o tema<sup>5</sup>, a figura do gracioso é uma unanimidade entre a audiência de

4. Tradução nossa. No original: “Lo trágico y lo cómico mezclado, / y Terencio con Séneca, aunque sea / como otro Minotauro de Pasife, / harán grave una parte, otra ridícula, / que aquesta variedad deleita mucho; / buen ejemplo nos da naturaleza, / que por tal variedad tiene belleza”.
5. Estes estudos remetem à nossa Dissertação de Mestrado, defendida em 2011 e publicada em livro em 2014 (*O criado e o semideus: o tragicômico em “O Precipício de Faetonte”*, de Antônio José da Silva. Saarbrücken/ Alemanha: Novas Edições Acadêmicas). Uma síntese do pensamento pode também ser encontrada em artigo de 2016 (GONTIJO ROSA, Carlos. O precipício de Chichisbúe:

suas peças de bonifrates, pois, além de auxiliar no desenvolvimento do enredo, ela também opera como um fio condutor para que o público, especialmente aquele mais popular, acompanhe a intriga elevada.

Entretanto, na segunda metade do século XVIII, a presença dos graciosos no teatro representado nos palcos portugueses nem sempre é bem recebida como foi em Antônio José da Silva na primeira metade do mesmo século. Mesmo esse autor foi alvo de duras críticas no final do século XVIII, quando, em 1798, o Censor Régio Francisco Xavier de Oliveira analisa o pedido de publicação da tragédia *Electra*:

também aqui não se acham transformações como nas *Variiedades de Proteu*, nos *Encantos de Medeia*, em outras chamadas óperas que compõem o nosso Teatro Cômico Português, cheias todas destas charlatanâncias e ridículas visualidades que só podem agradar a crianças e à estúpida plebe que se embasbacam com o frívolo espetáculo dum urso dançando e dum macaco fazendo cabriolas. (ANTT, Real Mesa Censória, caixa 36, n. 20b)

No século XIX:

Deixemos os trocados e equívocos, que são um chiste de mau gosto, mácula de estilo, que o poeta exagerou até a puerilidade, cedendo a si mesmo e ao riso das plateias. (ASSIS, 1942, p. 303-304)

E mesmo no início do século XX:

[O cômico do Judeu,] quando não consiste no burlesco das situações, é assim tecido ou do ridículo da frase solene de metáforas despropositadas [...] ou, com igual frequência, de *jogos verbais*. Estes pululam, variadamente. Uma vez pode constituí-los [...] a repetição das palavras num outro arranjo de frase, em geral antitética. [...] Ou ainda este, mais expressivo de um processo construtivo que busca a ideia que convenha à frase, antes do que a frase que convenha à ideia. [...] Pode ainda consistir no uso – e abuso! – dos trocadilhos. [...] Estes os processos mais frequentes. Muito mais raras as frases em que o cômico não resulta apenas da grosseira observação das relações vocabulares, mas da observação mais aguda do ridículo das coisas. (CIDADE, 1935, p. 41-42)

o ‘gracioso’ feito à sombra do ‘galán’ em *O precipício de Faetonte*, de Antônio José da Silva. *Acta Scientiarum Language and Culture*, Maringá/PR, v. 38, n. 3, jul-set/2016, p. 311-319).

Da mesma forma, com o mesmo olhar sobre a comicidade, os textos da segunda metade do século XVIII, muitas vezes, por serem “traduções ao gosto português” de peças sérias consagradas no exterior, sofreram a mesma ou pior depreciação, como pode ser visto no depoimento publicado em *Cartas de um viajante francês a um seu amigo*, conservadas na Biblioteca Nacional de Portugal (Cód. 1448 - F. 1245), com data de 1784, e colhido por Camões e Pinto (2012, p. 211):

As peças que se representam são quasi [sic] todas traduzidas dos trágicos e cómicos de França, Itália e Castela. Porém, que miseráveis e péssimas traduções! Sucedeu-me ver representar aqui algumas peças de Voltaire, Metastásio, Goldoni, Molière, etc., que tinha lido nos originais e não as conhecer senão depois de me dizerem que eram aquelas. Quasi [sic] todas estas peças dizem no frontispício «traduzida segundo o gosto do teatro português», o que consiste unicamente em lhe embutirem, se são tragédias ou óperas, dois ridículos bufões, ou graciosos, que dizem mil sensorias e frioleiras, com que fazem perder ao drama muita parte do seu interesse e viveza. (76-77)

Esta visão corrobora aquela apresentada por Almeida Garrett no século XIX, de um teatro que não corresponde à medida erudita iluminista-romântica. Mas, como se percebe pela proficuidade de textos e de representações apresentada nas bases de dados do Centro de Estudos de Teatro da Universidade de Lisboa<sup>6</sup>, havia público para este tipo de representação:

A concepção do destinatário do discurso (como o sente e imagina o falante ou quem escreve) é uma questão de enorme importância na história da literatura. Cada época, cada corrente literária e estilo ficcional, cada gênero literário no âmbito de uma época e cada corrente têm como características suas concepções específicas de destinatário da obra literária, a sensação especial e a compreensão do seu leitor, ouvinte, público, povo. O estudo histórico das mudanças dessas concepções é uma tarefa interessante e importante. Mas para sua elaboração eficaz faz-se necessária uma clareza teórica na própria colocação do problema. (BAKHTIN, 2016, p. 67)

6. Informações encontradas nas bases de dados do Centro de Estudos de Teatro da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa: *CETbase*; *HTPonline: Documentos para a História do Teatro em Portugal*; *Teatro de Autores Portugueses do Séc. XVII e Teatro proibido e censurado em Portugal no século XVIII*.

Como deve ter dado a perceber, estou às voltas, nos meus estudos atuais, com a teoria de Bakhtin e o seu Círculo.

C. S. Lewis, em *A experiência de ler* (2000), alerta para as variadas formas de se aproximar de um texto, ressaltando que, ao leitor-crítico, é recomendável a leitura apetrechada de tais textos, ou seja, cercado-se o quanto possível do contexto daquele texto, isentando-se ao máximo do seu próprio redor. Na atual pesquisa pós-doutoral que empreendo junto ao Programa de Estudos Pós-Graduados em Linguística Aplicada e Estudos da Linguagem da PUC-SP, pesquiso, portanto, o teatro português da segunda metade do século XVIII, sob perspectiva bakhtiniana. Uma das delimitações que impus ao meu *corpus* é a interdição quanto à publicação ou representação pela Inquisição portuguesa do período, especialmente aquelas que incluem, em seu parecer, comentário de ordem estética. Recorro à base de dados *Teatro proibido e censurado em Portugal no século XVIII*, do Centro de Estudos de Teatro da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, que frequentei no meu estágio de pesquisa no exterior durante o doutorado. No que concerne à documentação histórica, essa base remete aos *Documentos para a História do Teatro em Portugal*, do mesmo Centro de Estudos.

Bakhtin e o Círculo entendem que não é possível, ao leitor ou pesquisador, isentar-se de si mesmo no encontro com qualquer outro discurso. Também, o leitor bakhtiniano deve compreender o contexto de produção e recepção do texto como um espaço-tempo que tem passado, presente e futuro, e com os quais o texto interage:

em qualquer uma dessas formas os manuscritos e livros já se encontram nas fronteiras entre a natureza morta e a cultura; se os tratamos como portadores do texto, eles integram o campo da cultura, em nosso caso, o campo da literatura. Naquele tempo-espaço totalmente real onde soa a obra, onde se encontra o manuscrito ou o livro, encontra-se também o homem real, que criou o discurso sonoro, o manuscrito ou o livro, encontram-se ainda os homens que ouvem e leem o texto. Evidentemente, esses homens reais – autores e ouvintes-leitores – podem (e costumam) encontrar-se em diferentes tempos e espaços, às vezes separados por séculos e pela distância espacial, mas mesmo assim se encontram num mundo histórico real uno e inacabado, que está separado do mundo *representado* no texto por uma nítida fronteira principal. (BAKHTIN, 2018b, p. 230)

Uma máxima saussureana já diz que “o ponto de vista cria o objeto” (SAUSSURE, 1975, p. 15), portanto, nossa delimitação do *corpus*, embora limitada, vai construir nosso objeto de pesquisa, que capta nossa própria perspectiva de pesquisadores da história do teatro português. Optamos, portanto, por perseguir o caminho do sintagma “ao gosto português” como mote de nossa pesquisa sobre o teatro português do século XVIII. Esse gosto é a preferência estética de uma sociedade ou grupo social, que levou a uma produção teatral que reflete e refrata essa mesma sociedade. Neste trabalho, bakhtinamente, o “gosto” é entendido enquanto o signo no qual se lerá a realidade ao mesmo tempo em que ele próprio interfere e ressignifica essa realidade.

Nesse aspecto, consideramos o conceito de *carnavalização*, pois, a partir dos estudos de Bakhtin (2010 e 2018a), podemos delimitar uma cultura não oficial que corre em paralelo à cultura oficial, cujo representante máximo das festividades é o Carnaval. Ao se trabalhar sobre a esfera artística de cariz popular e sua mundividência, opostas à cultura oficial, são levantadas outras questões. Como se percebe no excerto do censor Francisco Xavier de Oliveira, há uma hostilidade perante os espaços do riso no ambiente erudito. Bakhtin (2010, p. 100) identifica esta mudança quando afirma que “a atitude diante do riso mudou radicalmente. No século XVI, todos riam, lendo o livro de Rabelais, mas ninguém o desprezava porque fazia rir. No século XVIII, o riso alegre tornou-se desprezível e vil; o título de ‘bufão número um’ é agora digno de desdém”. Entretanto, o mesmo Bakhtin (2010, p. 99), quando chama ao texto Molière, afirma que “na verdade, existiam ainda nessa época [século XVII] obras cômicas bastante importantes inspiradas nas tradições da festa popular”.

Portanto, ao nos perguntarmos se tais produções são legítimas, devemos olhá-las pelo viés da cultura não oficial, popular, direcionada a um público iletrado e, geralmente, menos afeito à erudição. O contexto sociocultural lisboeta da segunda metade do século XVIII é um momento histórico de grande transformação, especialmente aquela empreendida pelo Marquês de Pombal após o Terremoto de 1755. Ao estudar a presença do teatro na vida do português, estamos nos distanciando dos parâmetros eruditos do ambiente letrado iluminista e voltando à tradição teatral barroca.

Assim, o gênero a que pertencem essas peças não é reconhecido pela cultura oficial, mas é legítimo dentro do contexto da cultura

popular coetânea. Requisitamos, assim, a ideia de *cronotopo*, que Bakhtin define como “a interligação essencial das relações de espaço e tempo como foram artisticamente assimiladas na literatura” (BAKHTIN, 2018b, p. 11). Ou seja, de forma mais ou menos direta, um texto terá reverberações do momento histórico, cultural ou social, enfim, do momento em que foi enunciado. Dessa forma, portanto, há muito de seu próprio momento histórico nas releituras tardias das peças renascentistas ou barrocas, mas provavelmente enunciadas a partir de uma visão de mundo que se desvincula da oficialidade.

Isso porque a necessidade enunciativa, seja ela do momento, do contexto ou das relações interpessoais, altera o texto enunciado.

Em primeiro lugar, a obra se orienta para os ouvintes e os receptores, e para determinadas condições de realização e de percepção. [...] Na primeira orientação, a obra entra em um espaço e tempo real: para ser lida em voz alta ou em silêncio, ligada à igreja, ao palco, ou ao teatro de variedades. Ela é uma parte das festividades ou simplesmente do lazer. Ela pressupõe um ou outro auditório de receptores ou leitores, esta ou aquela reação deles, esta ou aquela relação entre eles e o autor. A obra ocupa certo lugar na existência, está ligada ou próxima a alguma esfera ideológica. (MEDVIÉDEV, 2016, p. 195)

Já vimos isso em Antônio José da Silva, quando entendemos que ele é um autor “comercial”, no sentido empregado por Doménech Rico (2008, p. 356):

Em um teatro comercial, como era o do Século de Ouro, é necessário introduzir pequenas, mas muito perceptíveis, mudanças a um esquema já conhecido para se obter êxito. O público se cansa de ver a mesma obra e exige esse jogo de variações que lhe ofereça a dose de novidade que lhe permita manter a capacidade de surpresa, que é o tempero da diversão no espetáculo teatral. Como dizia Agustín de Rojas, “todo novo agrada”, e não carece relembrar como a novidade era um elemento fundamental naquele teatro.<sup>7</sup>

7. Tradução nossa. No original: “En un teatro comercial, como era el del Silgo de Oro, es necesario introducir ligeros, pero muy perceptibles, cambios a un esquema ya conocido para tener éxito. El público se cansa de ver la misma obra y exige ese juego de variaciones que le ofrezca la dosis de novedad que le permita mantener la capacidad de sorpresa que es la salsa de la diversión en el espectáculo teatral. Como decía Agustín de Rojas, ‘todo lo nuevo aplace’, y no hay que recordar cómo la novedad era un elemento fundamental en aquel teatro”.

Ou seja, longe do sentido pejorativo que os meios eruditos da cultura atribuem ao termo, entendemos o teatro comercial como aquele que busca primeiramente cativar e despertar o interesse do público, agradá-lo, pois precisa dele para sobreviver. Assim, Antônio José não segue um padrão erudito de elaboração, mas contempla seu público, aquele que vai ao teatro e paga o bilhete, ou, como diz Lope de Vega:

e escrevo pela arte que inventaram  
os que o vulgar aplauso pretenderam  
porque como as paga [às peças] o vulgo, é justo  
falar-lhe em néscio para dar-lhe gosto.

(VEGA, *Arte nuevo*, v. 46-49)<sup>8</sup>

Da mesma forma, ao trabalhar o conceito bakhtiniano de cronotopo, busca-se os contextos de produção desses textos de maneira mais produtiva.

Ao propormos um primeiro olhar para estas obras, nos ocorre o que disse Marília Amorim (2004, p. 108) acerca do seu próprio trabalho:

Ao contrário, o que pretendemos é expor a parcialidade de nossa interpretação. Trata-se de uma construção, uma leitura interessada [...]. Ligamos trechos que foram escritos em obras diferentes, em momentos diferentes de seu pensamento; colocamos nossa ênfase naquilo que, muitas vezes, não passava de um simples comentário.

Assim, nossa leitura interessada olhará para os textos presentes na plataforma *Teatro proibido e censurado no século XVIII em Portugal*. A base de dados sobre o século XVIII conta atualmente com 335 registros de textos teatrais avaliados e proibidos pelos censores inquisitoriais na segunda metade do século XVIII, contendo registros datados de 1755 a 1812. Este, por enquanto, será nosso escopo, que pode se refinar e se ampliar com pesquisa documental.

A título de primeiro olhar, vejamos o espetáculo *Artaserse*, do dramaturgo italiano Pietro Metastásio, “representado, com música de Vinci<sup>9</sup>, a primeira vez em Roma, no carnaval do ano de 1730, no teatro chamado das Senhoras” – um grande sucesso de público e crítica.

8. Tradução nossa. No original: “y escribo por el arte que inventaron / los que el vulgar aplauso pretendieron / porque como las paga el vulgo, es justo / hablarle en necio para darle gusto”.
9. Leonardo Vinci, músico italiano setecentista.

Em Portugal, foi traduzida como *O mais heroico segredo, ou Artaxerxe* e, ademais, foi classificada pela tradução como *comédia*, que pode bem explicitar o teor cômico que carregará, diferentemente do original italiano, como o próprio gênero aurissecular muito difundido na Península Ibérica.

Acerca desta adaptação do texto metastasiano, fala o parecer censório emitido em 14 de dezembro de 1770 pelos Freis Joaquim de Santa Ana e Silva, João Baptista de São Caetano e Francisco Xavier de Santa Ana:

A comédia intitulada *O mais Heróico Segredo ou Artaxerxe*, composta pelo abade Pedro Metastásio e traduzida com uma nova forma em a língua portuguesa, e já impressa nesta Corte em o ano de 1758, está muito desfigurada do seu original. *O tradutor lhe acrescentou dois graciosos que, em algumas passagens, rompem em expressões pouco sérias e menos decentes.* Acresce que na sobredita comédia se trata do homicídio do rei Xerxe, feito por um seu vassalo, o qual entra no escandalosíssimo projecto de matar também ao rei Artaxerxe. Todas as sobreditas razões persuadem não ser conveniente que a sobredita comédia se imprima, nem se represente. É pois o meu parecer que a sobredita comédia fique suprimida. Foram do mesmo parecer os deputados adjuntos. (ANTT, Real Mesa Censória, caixa 6, nº 144, grifo nosso)

Na passagem destacada, os censores apontam a inserção dos dois graciosos – mas não comentam sobre a criada –, os quais corromperiam a virtude moral presente no texto original, quando usam “expressões pouco sérias e menos decentes”. Na base de dados portuguesa, mais duas peças de Metastásio são apontadas como possíveis alvos de censura pela inserção de graciosos: *A clemência de Tito* (“A obra apresenta um par de criados graciosos (Galeirão e Cotovia) ausente no original e nas versões portuguesas anteriores. Esta excessiva acomodação ao gosto português poderá ter causado a recusa, em Novembro de 1770”) e *Demofonte em Trácia* - “O facto de a proibição ser decretada na década de 70 leva a pensar que se tratasse da ópera *Mais vale amor do que um reino*, *Demofonte em Trácia*, que acrescenta as figuras dos criados graciosos ao elenco, prática consentânea com o gosto português”. Faz-se notar a evidenciação da questão do “gosto português” em ambas as críticas inquisitoriais.

Enquanto autores como José da Costa Miranda apontam que o que esteve em causa no parecer desfavorável à representação e impressão

da peça tenha sido “o zelo pelos esquemas políticos do tempo, a defesa do Estado e, não menos, da pessoa do Rei, personificando, em si, o Estado”; por outro percebe-se a importância da presença das figuras servis na trama adaptada, com relação a um público popular português:

Em resumo, encontramos sempre perante aquela duplicidade, aquela dupla face da moeda do temperamento lusitano, que parece querer algo diferente, outro, e que depois se rebaixa hipocritamente na aceitação calma das instituições que se encaixam no *happy end* normalizante. Tal função potencialmente subversiva da decodificação em termos populares do texto metastásico, utilizando frequentemente como forma privilegiada os recursos de ditados e provérbios comuns, ainda que adaptados para a ocasião, representa, contudo, uma forma de aproximação ao cotidiano que se exprime também através da proposta de quadros da vida popular provavelmente muito conhecidos do público<sup>10</sup>. (DI PASQUALE, 2007, p. 184)

Em Di Pasquale, é possível perceber a tentativa de legitimação de uma dimensão que extrapola a relação entre texto italiano e versão portuguesa, mas que considera o público ao qual essa versão é dirigida.

A questão suscitada é a de que a presença dos criados, e mais especificamente daqueles cujo desdobramento e função na intriga alçá-os à personagem-tipo do gracioso, podem representar um elemento carnalizante dos textos sérios europeus para acessibilidade de um público popular português – quando não, lisboeta.

E o ataque aos textos empreendido pela Inquisição leva a crer que ela não compactua com este gosto estético – nos levando a questionar a qual gosto estético ela está subvencionada. Ainda há muito a fazer.

10. Tradução nossa. No original: “Insomma, ci troviamo sempre di fronte a quella duplicità, a quella doppia faccia della medaglia del temperamento lusitano che sembrerebbe desiderare un che di diverso, d’altro, e che poi si svilisce ipocritamente nell’accettazione rasserenante delle istituzioni che si racchiude nello *happy end* normalizzante. Tale funzione potenzialmente sovversiva della decodificazione in termini popolari del testo metastasiano, utilizzando spesso come forma privilegiata il ricorso a detti e proverbi comuni anche se riadattati per l’occasione, rappresenta comunque una ofrma di avvicinamento al quotidiano che si esprime anche attraverso la proposta di quadretti di vita popolare probabilmente molto noti al pubblico”.

## Referências

- AMORIM, M. *O pesquisador e seu outro: Bakhtin nas Ciências Humanas*. São Paulo, Musa, 2004.
- ASSIS, J. M. M. Antônio José (1879). In: *Crítica teatral*. Rio de Janeiro: W. M. Jackson Inc., 1942.
- BAKHTIN, M. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. Tradução de Yara Frateschi Vieira. 7. ed. São Paulo: HUCITEC, 2010.
- BAKHTIN, M. *Os gêneros do discurso*. Tradução de Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2016.
- BAKHTIN, M. *Problemas da poética de Dostoiévski*. 5. ed. Tradução de Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2018a.
- BAKHTIN, M. *Teoria do romance II: as formas do tempo e do cronotopo*. Tradução de Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2018b.
- CAMÕES, J. (Coord.); ALMEIDA, M. J.; HENRIQUES, B.; NUNES, A. *Teatro proibido e censurado em Portugal no século XVIII*. ISBN: 978-989-95460-9-7. Centro de Estudos de Teatro, 2015. Disponível em <https://teatroproibido.ulisboa.pt/indexFirst.jsp>.
- CAMÕES, J.; PINTO, I. As traduções de Le Fanatisme ou Mahomet le Prophète na cena e na página: um caso de voltairomania nas últimas décadas do século XVIII português. *eHumanita*, v. 22, 2012, p.211-236.
- CIDADE, H. O lugar do 'Judeu' na história do teatro em Portugal. *Seara Nova*, Lisboa, ano 14, n. 435-436, 1935, p.40-42.
- DI PASQUALE, D. *Metastásio al gusto portoghese: traduzioni e adattamenti del melodramma metastasiano nel Portogallo del Settecento*. Roma: Aracne, 2007.
- DOMÉNECH RICO, F. Hacia una definición del personaje clásico. Claves para una comprensión del personaje, en el teatro del siglo XVII. In: HORMIGÓN, Juan Antonio. *Del personaje literario-dramático al personaje escénico*. Madrid: Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España, 2008, p. 347-382.
- GARRETT, A. *Um auto de Gil Vicente*. Lisboa: Replicação, 1996.
- GONTIJO ROSA, C. *O criado e o semideus: o tragicômico em O Precipício de Faetonte, de Antônio José da Silva*. Saarbrücken: Novas Edições Acadêmicas, 2014. ISBN: 9783639697452
- GONTIJO ROSA, C. O Precipício de Chichisbéu: o 'gracioso' feito à sombra do 'galán' em O precipício de Faetonte, de Antônio José da

- Silva. *Acta Scientiarum. Language and Culture (Online)*, v.38, p.311-319, 2016. Disponível em: <http://periodicos.uem.br/ojs/index.php/ActaSciLangCult/article/view/30059>.
- GONTIJO ROSA, C. *Antônio José da Silva: uma dramaturgia de convenções*. 2017. 491 f. Tese (Doutorado em Letras – Literatura Portuguesa). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo. São Paulo.
- HERMENEGILDO, A. *Juegos dramáticos de la locura festiva: pastores, simples, bobos y graciosos del teatro clásico español*. Barcelona: Oro Viejo, 1995.
- HERTA CALVO, J. *El nuevo mundo de la risa: estudios sobre el teatro breve y la comicidad en los siglos de oro*. Madrid: José J. de Olañeta Editor, 1995.
- HUERTA CALVO, J. (ed.). Dossiê Teatro y Carnaval. *Cuadernos de Teatro Clásico*, n. 12, 1999.
- LEWIS, C. S. *A experiência de ler* (1961). Tradução de Carlos Grifo Babo. Porto: Porto Editora, 2000.
- MAGALHÃES, A. S.; QUEIJO, M. E. S. A arena discursiva das ruas e a condição pós-moderna: da manifestação à metacarnavalização. *Bakhtiniana*, São Paulo, v.10, n.3, set./dez. 2015, p. 166-185.
- MEDVIÉDEV, P. *O método formal nos estudos literários: introdução crítica a uma poética sociológica*. Tradução de Ekaterina Vólkova Américo e Sheila Grillo. São Paulo: Contexto, 2016.
- METASTASIO, P. *Artaserse* (1730). In: *Tutte le opere*. Cura di B. Brunelli, v. 1. Milano: Mondadori, 1954. In: Progetto Manuzio. 1. ed. eletrônica 20 de fevereiro de 2003, disponível em <<https://www.liberliber.it/online/autori/autori-m/pietro-Metastasio-alias-pietro-trapassi/artaserse/>>. Acesso em: 15 jun. 2020.
- METASTÁSIO, P. *Comédia O mais heroico segredo, ou Artaxerxe composta na língua italiana pelo abade Pedro Metastásio* (1758). Lisboa: Oficina de Manoel Antonio Monteiro, 1763.
- MIRANDA, J. C. O teatro de Metastásio em Portugal no século XVIII. *Estudos Luso-Italianos. Poesia épico-cavaleiresca e teatro setecentista*. Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1990.
- PAVIS, P. *Dicionário de teatro*. Tradução de Jacó Guinsburg e M. Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- ROCHA, A. C. *Anfitrião e outros estudos de teatro*. Coimbra: Livraria Almedina, 1969.
- SAUSSURE, F. *Curso de Linguística Geral*. Cultrix: São Paulo, 1975.

- SILVA, A. J. *Obras completas* (1730-1738). Prefácio de José Pereira Tavares. Lisboa: Sá da Costa, 1957-1958. 4 volumes.
- VEGA, L. *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo* (1609). Madrid: Cátedra, 2006.
- VOLÓCHINOV, V. *Marxismo e filosofia da linguagem: problemas fundamentais do método sociológico na ciência da linguagem*. Tradução de Sheila Grillo e Ekaterina Vólkova Américo. São Paulo: Editora 34, 2017.

## O cânone adormecido: uma análise dos efeitos do ostracismo no processo de legitimação literária em John Williams

Juliano da Silva Lira (UFPE/FACEPE)<sup>1</sup>

### Introdução

Existem poucas informações a respeito de John Edward Williams (1922-1994). Uma delas é a de que, quando jovem, ele serviu à aviação americana, durante a Segunda Guerra Mundial. Naquela ocasião, ele trabalhava como operador de rádio e presenciou, junto aos seus companheiros, o avião em que estava ser alvejado e abatido. Williams foi um dos poucos sobreviventes (REIMANN, 2019). Para além dos horrores desse episódio, que o atordoariam até o fim de sua vida, John Williams foi editor e professor universitário na Universidade de Denver, nos Estados Unidos. Neste período, ele escreveu quatro romances e mais alguns trabalhos de poesia. Dentre os seus primeiros, encontram-se: *Nothing But the Night* (1948), *Butcher's Crossing* (1960), *Stoner* (1965) e *Augustus* (1972) – este último, um dos vencedores do *National Book Award* (1973)<sup>2</sup>.

A carreira literária de Williams ganhou pouco destaque diante dos olhos da sociedade norte-americana, e nem mesmo a premiação que recebeu foi capaz de alterar tal invisibilidade. Seus romances tiveram um número de vendas pouco expressivo em seus respectivos lançamentos, sendo contemplados apenas com singelas críticas por parte dos meios de comunicação. Tudo isso fez com que o autor viesse a falecer sem obter qualquer notoriedade ou lucro por suas criações.

Entretanto, no início do século XXI, o livro *Stoner* foi redescoberto no continente europeu. Neste momento, a obra tornou-se um fenômeno de vendas, recebendo tradução para diversos idiomas. Na época, surgiram questionamentos, por parte da crítica literária, a respeito do

1. Bacharel em Letras pela Universidade Federal de Pernambuco (UFPE) e Mestrando em Teoria da Literatura pela mesma instituição. Bolsista da Fundação de Amparo à Ciência e Tecnologia do Estado de Pernambuco (FACEPE), Brasil.
2. Tratava-se da primeira edição do *National Book Award*, na qual o prêmio foi dividido entre duas obras. Assim, além de Williams, com *Augustus*, *Chimera* (1972), de John Barth, também levou uma parte da premiação.

conteúdo da obra de Williams. Nesse sentido, o escritor Peter Cameron (2015, p. 314) interroga, no posfácio à edição brasileira: “O que há em *Stoner* para justificar esse grande apelo e esse enorme sucesso?”.

Neste mesmo raciocínio, é possível estender tal pergunta a todas as outras obras do autor, cujos números editoriais também vieram a crescer com a redescoberta de Williams: o que fez suas obras tornarem-se bem sucedidas, após mais de meio século de inatividade? Quais as causas e os respectivos efeitos do período de ostracismo dos trabalhos do autor? Seria John Williams um cânone em processo de legitimação?

Certamente, o período histórico em que a produção literária do autor estava inserida era bastante turbulento. Afinal, tratava-se do contexto posterior à Segunda Guerra Mundial, marcado por novos grandes conflitos e importantes mobilizações políticas e sociais. Notamos também, na prosa literária norte-americana desta segunda metade do século XX, em geral, muitas das marcas deixadas na sociedade por tamanha incerteza diante do cenário em questão. Restava, portanto, à literatura servir como uma possível resposta para melhor entendimento do caos. Logo, nomes como Salinger, Roth e Ellison direcionaram suas obras para aqueles pulsantes acontecimentos ao longo de toda a narrativa, elaborando fiéis relatos do sentimento de inadequação da época.

Em contrapartida, Williams parece, inicialmente, abdicar de qualquer espécie de conflito em suas personagens. Isso porque o escritor buscou construir narrativas com temáticas adversas aos alarmantes acontecimentos norte-americanos, os quais influenciariam veementemente a cultura do pós-guerra.

Com estes escritos, pretendemos apontar e analisar alguns dos possíveis efeitos do tempo no processo de legitimação literária em John Edward Williams, não descartando, logicamente, suas respectivas causas. Assim, abordamos desde o contexto vigente na época das publicações até as características presentes nas obras, com a finalidade de compreender o ostracismo na produção literária do autor.

Desse modo, esperamos dar maior visibilidade para as criações do autor, fazendo coro aos debates que possam surgir sobre seu verdadeiro lugar de pertencimento na historiografia literária. Afinal, como lembra Compagnon (2014, p. 246), “o tempo promove os verdadeiros valores, reconhece pouco a pouco autênticos clássicos nas obras áruas que inicialmente não encontram público”.

## Alguns no tempo

O tempo, juntamente com a crítica, o público e as características das obras, vêm a ser um dos aspectos mais importantes “na fruição dos textos e na constituição do cânone” (FIDELIS, 2008, p. 16). Isso porque, tendo a crítica, o conteúdo e o público erguido um Cãndido em sua publicação, é o tempo o responsável por apresentar-nos um *Rasselas*. Neste aspecto, sentencia Compagnon (2014, p. 246): “a obra que venceu a prova do tempo é digna de durar, e seu futuro está assegurado”. Neste processo de reconhecimento, contudo, é natural afirmar que “aquilo que é canonizado em certas épocas, é esquecido noutras; o que foi esquecido numa, é resgatado em outras” (MUZART, 1995, p. 96). Logo, crítica e público tornam-se vassalagos do tempo, e este, auxiliado pelas características que o objeto literário propõe, parece reinar absoluto, inserindo as obras em seus devidos lugares.

Há três fatores de incidência na obra de John Williams que abordaremos adiante. O primeiro constitui-se pela dominante da época, concernente às ideologias. Já o segundo trata das características das obras. O terceiro, por fim, diz respeito à incidência do tempo, que se faz presente na análise do ostracismo na carreira do escritor. Cabe ainda observar que optamos por tratar público e crítica dentro das categorias estabelecidas, visto que tal estudo demandaria dados editoriais precisos que não chegaram a ser revelados.

Tratemos, inicialmente, do primeiro ponto, a dominante da época: a prosa de ficção norte-americana da segunda metade do século XX. Segundo Bellei (2009), “a prosa literária que vai do final da guerra até aproximadamente meados da década de 1970 é marcada por um misto de desconfiança, medo, angústia e alienação”. Este contexto de pós-guerra foi, precisamente, o palco para a Guerra Fria, a crise dos mísseis cubana, a longa Guerra do Vietnã e, por fim, o movimento político dos Panteras Negras.

Todos estes acontecimentos resultaram em um sentimento de inadequação por parte da sociedade. Esta, perdida em meio a diversificadas ameaças políticas e influências culturais, teve, na literatura, o reflexo do caos em que se encontrava. Afinal, não foi por acaso, o aparecimento de personagens como os protagonistas Pecola Breedlove, do livro *The Bluest Eye*, escrito por Toni Morrison, ou Holden

Caulfield, criado por Salinger, em *The Catcher in the Rye*<sup>3</sup>. Desse modo, as obras literárias do período traziam consigo um forte viés psicológico e ideológico, sendo produzidas, inclusive, por muitos escritores judeus e negros.

Para termos uma ideia de quão difusa vem a ser a prosa daquela época, analisemos os apontamentos de Kathryn VanSpanckeren, criadora do enciclopédico *Outline of American Literature*. Ela aponta que: “a ficção da segunda metade do século XX refletia o espírito de cada década” (VANSPANCKEREN, 1994, p. 99). Nesse sentido, a década de cinquenta, por exemplo, apresenta, em parte, uma sociedade norte-americana com uma economia favorável, usufruindo da hegemonia conquistada após a Segunda Guerra. Ali, o *American Way of Life* tornou-se um modelo a ser seguido.

Por outro lado, bastaria uma simples análise da distribuição de renda para perceber que o sistema continuava favorecendo as minoritárias famílias ricas e alienando seus cidadãos. Estes lidavam com um modelo de vida comum, permeado pela presença de condutas machistas e racistas, conjuntura que levaria ao surgimento de movimentos de luta pelos direitos civis americanos (VANSPANCKEREN). Estas tensões sociais, inicialmente sutis, eclodiram no fim da década de cinquenta e adentraram os anos sessenta, quando políticas militares imprudentes, juntamente com a ineficácia governamental diante dos antigos problemas raciais, contribuíram para a geração de uma crise de identidade. Este problema, por sua vez, perduraria nas décadas seguintes, refletindo-se em muitas das produções culturais – fossem elas musicais, televisivas ou literárias.

A crise de identidade adentra o campo literário não apenas sob os temas das narrativas, mas vai além, abarcando as estruturas. É isso que nos mostram os romances contemporâneos do pós-guerra que apresentam narrativas híbridas, ou seja, em que uma única obra contempla distintas formas de narração. Em alguns casos, é perceptível até mesmo um cruzamento de gêneros literários diversos, como o faz Thomas Pynchon, em *Gravity's Rainbow*.

3. Sob a figura de Pecola Breedlove, Morrison trata de temas como discriminação, racismo e desigualdade, pontos em consonância com a luta pelos direitos civis da época. Já em Caulfield, temos a inadequação do período e o efeito das profundas modificações históricas para a figura de um jovem, o qual expõe os desastrosos efeitos do peso da modernidade.

Tais características estilísticas ajudam-nos a compreender o surgimento da figura do homem norte-americano moderno, e este, assim como na estruturação das obras, padece de um sentido. Neste aspecto, o indivíduo passa a viver em constante casualidade, elemento que, na narrativa, é representado pelos capítulos desconexos. Sendo assim, do acaso cria-se o tédio, e estas são marcas frequentemente presentes em grande parte das obras da segunda metade do século XX. Logo, a arte literária do pós-guerra traz consigo:

A essência de uma alma que parece ter realizado integralmente todas as suas possibilidades formais. Não se trata da vida externa, da conduta ou das instituições, porém de algo mais profundo e último: é o esgotamento interior do homem ocidental (ENCINAS, 2010, p. 103).

Há, no termo adotado por Encinas, de fato, uma escolha precisa para o período contemporâneo: esgotar, extrair até a última gota, parece ser uma imposição de um mundo indefinido. Porém, mesmo emergindo deste cenário, pautado por tantas transformações históricas, a escrita de John Williams parece não carregar notórias responsabilidades, tanto para uma redenção política e cultural, como para exemplificar a fragmentação do advento da modernidade. Isso pode ser verificado, inclusive, em uma entrevista dada pela própria esposa do autor:

Did he feel that a writer has a political or a social function? No. No, he had a personal one. He didn't feel he carried direct political responsibility with his writing. Though it did come into his writing in *Augustus*, in the sense of recording or at least inventing a world that bears some relation to our world, to the real world, as he explores the question of war. It's the same in *Stoner*. But as far as any immediate responsibility is concerned—for example, to go on television and say something—no not at all. (REIMANN, 2019)

Porém, de nada nos serviria analisar tais afirmações, as quais, até mesmo para melhor compreendê-las adiante, devem ser precedidas por uma tentativa primeva de observação sobre esse suposto modelo de escrita em Williams, o qual não aprofundaria os elementos pertinentes à crise de valores norte-americana. Logo, faz-se necessário adentrarmos nas características das obras do autor – e aqui chegamos ao nosso segundo ponto.

## Características das obras

Seguindo uma ordem cronológica dentro dos quatro romances de Williams, temos como ponto de partida *Nothing But the Night*. A história se passa em um dia da vida de Arthur Maxwell, personagem que carrega um forte trauma de um episódio de sua infância. Há, no romance *noir*, um foco na psique, já estabelecido como marca da prosa ficcional da segunda metade do século XX. No entanto, a construção de Williams volta-se para um conflito interno familiar, sem dar ao leitor margens dos acontecimentos sociais externos à personagem.

Maxwell habita uma cidade anônima, e grande parte de seus deslocamentos passam a ser relacionados aos sonhos e às memórias conturbadas dos seus períodos de embriaguez dentro do próprio quarto. Das poucas vezes em que o personagem arrisca sair de seu apartamento, as descrições voltam-se para seu frágil estado mental e colocam as características dos estabelecimentos em segundo plano. Trata-se, desse modo, da obra mais distinta de Williams, destoando facilmente de todas as outras. Elaborado durante seu período de convalescença, após machucar-se com a queda do avião durante a guerra, o livro é, predominantemente, marcado pela solidão e eclosão de traumas.

Por sua vez, com *Butcher's Crossing* conhecemos a história de Will Andrews, jovem que decide largar a faculdade de Harvard para isolar-se no Colorado, durante o ano de 1870. A expansão da fronteira americana para as planícies vastas do Oeste compõe o cenário do romance, com uma narrativa em que a caça aos búfalos torna-se um forte atrativo econômico. Inspirado pelas obras de Ralph Waldo Emerson e participando de um grupo de rudes caçadores, Andrews principia uma duradoura jornada. Esta, aliás, parece atuar como um rito de passagem para a personagem.

A caçada é extenuante e se estende por grande parte do livro, no qual são narrados episódios desenfreados de matança dos animais e a significação de todos aqueles atos para o protagonista. A sociedade, neste romance, assim como no anterior, é algo a ser evitado. Portanto, no início dessa obra de Williams, já nos deparamos com os cenários costumeiros do Oeste americano, sem qualquer menção ao abandono da carreira universitária vivida pelo protagonista.

A natureza é um elemento forte na obra, aos moldes do transcendentalismo. Andrews, em seu esforço para atingir um nível de

introspecção profunda, parece inicialmente pouco refletir, deixando-se abstrair pelos elementos da pequena cidade de Butcher's Crossing. Aos poucos, iniciada a caçada, as florestas fazem-no alcançar, pouco a pouco, a essência de sua busca.

Dos romances criados por Williams, *Stoner* é o que possui maior proximidade no tocante ao encontro das ideologias do período vivido pelo autor com o objeto literário. Acompanhamos a trajetória de um jovem pobre, filho de pais fazendeiros, em sua jornada para tornar-se professor universitário de literatura. O cenário de conflito encontra-se presente na narrativa pela eclosão da Segunda Guerra Mundial, a qual faz parte das personagens. Estas apresentam seus questionamentos acerca da realização ou não do próprio alistamento para aquele combate. Diante da necessidade de tomar a decisão, Stoner opta por não ir ao confronto, presenciando, posteriormente, as consequências da guerra pelas notícias que chegam à universidade.

Há, na personagem, uma postura estoica diante de todos os fatos em seu caminho, diferentemente do que ocorre com protagonistas como os da trilogia americana composta por Philip Roth. Nesta, o choque com os valores culturais vigentes na época é constante na narrativa, enquanto em *Stoner* existe uma escolha pela imperturbabilidade, independentemente das consequências disso. Cabe ressaltar que tais escolhas não tornam a personagem alheia ao mundo ao seu redor – característica notável nos romances anteriores. Há, em *Stoner*, a consciência dos fatos históricos. Por isso, podemos argumentar que a diferença faz-se pela forma como os personagens interpretam esses eventos, mas nunca pela exclusão destes da narrativa. A passagem da obra que aborda a eclosão da Segunda Guerra exemplifica essa questão:

E, embora a contemplasse com aparente impassibilidade, Stoner tinha consciência da época em que vivia. Durante aquela década em que as faces de muitos homens assumiram uma expressão de pesar permanente, como se olhassem para um abismo, William Stoner, para quem essa expressão era tão familiar quanto o ar que respirava, via os sinais de um desespero geral que conhecia desde menino. Viu homens de bem afundarem num lento declínio, perdendo a esperança, derrotados junto aos seus sonhos de uma vida decente. Via-os vagando sem destino nas ruas com olhos vazios como cacos de vidro quebrado. (WILLIAMS, 2015, p. 241)

Ainda que *Augustus* não se diferencie por manter aproximações com as ideologias do período de lançamento, como podemos observar em *Stoner*, a próxima obra de Williams surpreende por se tratar de uma narrativa histórica. A partir dela, somos levados a conhecer as origens do primeiro imperador romano, Augusto, o qual, quando iniciou seus caminhos, tinha como nome Caio Otávio. Sob a mescla de epístolas, documentos e trechos de relatos pessoais das personagens, o autor tece um enredo em que os conflitos do período são relatados das visões distanciadas de notórias personalidades do Império, como Júlio César, Marco Agripa, Mecenas, Tito Lívio, Sêneca, dentre outros.

Este distanciamento, contudo, é distinto da indiferença. Os escritos que chegam ao leitor são tomados entre as ações militares e políticas, e estas, em grande parte, trazem uma reflexão sobre os rumos do Império Romano. Nesse sentido, os escritos são também distantes, pois revelam consigo o fato, juntamente com suas diversas reverberações entre as esferas imperiais. Além disso, não há um caráter imediatista nos textos.

Ademais, há uma grande relevância nas batalhas ocorridas nas fronteiras de Roma e que resultaram no expansionismo desse Império. A função desses conflitos no enredo é, porém, a mesma que outras diversas tramas ali presentes: narrar toda a trajetória de Augusto, objetivo principal do autor.

A postura estoica adotada em *Stoner* permanece em *Augustus*. Através dela, Williams parece justificar o período da Pax Romana pela abdição dos conflitos e dos aplastamentos das intempéries por parte do imperador. Um dos trechos que demonstram tais imperturbabilidades pode ser observado logo no começo da obra, depois que o autor narra o falecimento de César: “[Augusto] parece estranhamente alegre, nem um pouco irritado. Ele sorri, bate papo, até ri. (É a primeira vez que ele ri desde a morte de César.) Em seu momento mais difícil, ele não parece ter nenhuma preocupação” (WILLIAMS, 2017, p. 49).

Assim como no romance anterior, a doutrina estoica apresenta-se em constante formação ao longo da narrativa de *Augustus*. Logo, a evolução de Augusto vem a ser percebida pelos companheiros de seu entorno. É o que ocorre com o general e assessor do imperador, Quinto Salvidieno Rufo, o qual registra algumas notas sobre essa questão em seu diário:

Otávio mudou; ele já não é mais o amigo que tínhamos em Apolônia. Raramente ri, quase não bebe vinho e parece desdenhar das distrações inofensivas e dos prazeres que antigamente tínhamos com as meninas. [...] Houve um tempo em que sabíamos tudo da vida um do outro; agora, ele se tornou contido, reservado, quase sigiloso. (WILLIAMS, 2017, p. 69)

Conhecidas as características das obras, partimos agora para uma reflexão sobre o terceiro ponto que nos propusemos a abordar: o tempo. Nesta parte, nos dedicamos a analisar as causas e os efeitos do ostracismo durante a carreira de John Williams, utilizando o período e os romances anteriormente apontados para complementação dos elementos teóricos.

### **Caminhos para legitimação**

Principiamos a parte concernente ao tempo pela análise do impacto das obras de Williams em seus períodos de lançamento. Neste aspecto, observamos, após brevemente pontuados o contexto e as características das narrativas do escritor, a possibilidade de estabelecermos uma distinção entre obras contemporâneas e obras atuais, relativas à segunda metade do século XX:

Obras contemporâneas são aquelas escritas e publicadas em meu tempo, independentemente da época de sua escrita ou publicação. De modo que muitas obras contemporâneas nada representam para o leitor e obras vindas do passado são plenas de sentido para a sua vida. (COSSON, 2006, p. 34)

Há, nas obras de Williams, uma resignificação para os conflitos que perpassaram a sociedade. As personagens construídas pelo autor abdicam tanto dos conflitos bélicos quanto dos embates que surgem das desavenças interpessoais. Estas visões, por sua vez, não são imbricadas aos explosivos protestos do pós-guerra. Logo, como produto literário contemporâneo, podemos presumir que os romances tornam-se secundários diante do que poderia ser entendido pelos cânones na prosa ficcional da época.

Entretanto, quando observamos as obras de Williams a partir da definição de Cosson, exposta anteriormente, é possível compreendê-las na perspectiva daquilo que vem a ser considerado como algo

atual. A redescoberta de *Stoner*, em princípios do século XXI, pode ser interpretada como um prevalecimento de temas filosoficamente atemporais. Nesse sentido, é possível apontar a doutrina estoica como fio condutor em maior escala, diante de todos os romances do escritor norte-americano. Essa atemporalidade na literatura mostra-nos a “capacidade de transcendência que uma obra possui, o que não significa necessariamente uma negação de tempo e época (de produção e de contexto da obra)” (FIDELIS, 2008, p. 17).

Assim, sendo outorgada a possível titulação dos romances de Williams como criações atuais, podemos perceber as suas fragilidades ao sustentarem-se em sua contemporaneidade, quando observados os cânones do período. Toni Morrison, Saul Bellow, Salinger e Roth são alguns dos nomes consagrados na prosa americana. Até mesmo John Barth, vencedor do *National Book Award* juntamente com Williams, foi uma figura presente em muitas das histórias da literatura americana do século XX. Todos eles carregam suas obras com as características já apontadas sobre as distintas inadequações morais. Por outro lado, Williams escapa até mesmo de classificações minuciosas, como aquelas tecidas por Kathryn Vanspanckeren, no *Perfil da literatura americana*.

Também há, inclusive, certa dificuldade em encontrar as breves críticas de jornais sobre o lançamento das obras de Williams. Além disso, os baixos números de venda – estima-se que *Stoner*, por exemplo, tenha vendido algo em torno de duas mil cópias à época – indicam um ostracismo precoce.

Passados os primeiros impactos dos romances escritos por John Edward Williams, suas respectivas causas e efeitos da recepção, adentremos a discussão tocante à passagem do tempo. Adormecidos os romances, sobrepostas as questionáveis profundezas das prateleiras não canônicas, há o seu ressurgimento. Nesse sentido, “o afastamento no tempo desembaraça a obra do seu quadro contemporâneo e dos efeitos primários que impediam que ela fosse lida tal como é em si mesma” (COMPAGNON, 2014, p. 247).

Assim, a filosofia de Williams, à qual a recepção inicial ofereceu grande resistência, revela-se como um tema “inesperado e inacessível” (JAUSS, 1994, p. 44), tendo na aceleração temporal do cotidiano moderno o seu devido lugar. Seus livros, redescobertos após meio século de inatividade, figuram como um antídoto para o frenesi contemporâneo. O estoicismo, antes frágil diante das inadequações

vividas pela sociedade norte-americana, parece encontrar agora, enfim, o seu espaço.

Das obras redescobertas no continente europeu até a sua comercialização em inúmeros países, as singelas médias iniciais que estavam na casa dos milhares, durante as décadas do século passado, ultrapassaram, no século XXI, a impressionante marca de um milhão de exemplares vendidos. Desse modo, observamos que “a valorização de uma obra, uma vez começada, tem todas as chances de acelerar-se, pois ela faz dessa obra um critério de valorização da literatura: seu sucesso confirma, pois, seu sucesso” (COMPAGNOM, 2014, p. 247). E, dentro de tal processo evolutivo, findando a passagem temporal, poderíamos interrogar-nos: tais feitos são capazes de legitimar Williams no paço dos cânones?

Optando por abordar a canonização do escritor, e não de uma obra específica, recorreremos ao que Even-Zohar designa como um processo dinâmico. Neste, a prevalência de um texto específico cede espaço para um modelo literário, o qual independe do tempo. Assim, figurando como um princípio produtivo no sistema devido aos seus elementos, concebe-se um cânone (EVEN-ZOHAR, 2013). Dito isto, findamos nossas reflexões com o modelo proposto por Williams.

Dentro dos romances filosóficos, parece válido propor a distinção de John Edward Williams pela criação de um modelo pautado na impassibilidade de suas personagens. Classificaremos essas obras como romances de *apatheia*, em que os protagonistas caminham, durante toda a narrativa, para um estado de libertação emocional pautado na filosofia estoica. Com exceção de *Nothing But The Night*, todos os outros romances carregam essa marca frutífera para os sistemas literários.

Logicamente, no tocante à esfera filosófica, toda e qualquer doutrina independe do tempo para que delas possam ser extraídos aprendizados atuais. No literário, são inúmeras as obras sobre o esmaecer de sentimentos. O diferencial a ser proposto por Williams é, exclusivamente, a produção de objetos literários completamente estruturados pela filosofia dos estoicos. Neste aspecto, os personagens Stoner, Andrews e Augustus compartilham um alargamento da compreensão filosófica estoicista mediante os avanços da narrativa.

Na figura de Stoner, observa-se um “conhecimento das privações, da fome, da resistência e da dor” (WILLIAMS, 2015, p. 240). Há um personagem sem entendimento da doutrina que lhe parece mais confortável. Assim, diante das colunatas gregas da Universidade de

Missouri, que “pareciam representar o estilo de vida que escolhera, exatamente como um templo representa um deus” (WILLIAMS, 2015, p. 21), o jovem William Stoner presente, mas nada conclui.

Se em *Stoner* temos um possível nascimento de sistema estoico, Will Andrews nos faz refletir sobre o processo para atingir a virtude estoica em meio à solitária jornada natureza adentro. E o protagonista faz isso pautado nas ideias de Ralph Waldo Emerson, as quais muitas vezes se encontram em sintonia com a doutrina do pórtico<sup>4</sup>. Andrews tenta compreender o verdadeiro significado de uma boa vida, para a qual bastaria, segundo os estoicos, apenas a virtude em suas diferentes formas: sabedoria, temperança, coragem e justiça.

Por último, *Augustus* nos apresenta a um ser estoico, consciente da doutrina, na qual se baseiam suas escolhas de vida: “adotei plenamente as doutrinas opostas de Parmênides e Zenão e me senti em casa naquele mundo absolutamente sólido e imóvel, sem nenhum sentido além de si mesmo” (WILLIAMS, 2017, p. 341). Notamos, desse modo, que a grandiosidade do Império não assusta o personagem, mas se torna imperturbável desde sua origem na narrativa.

Princípio, meio e fim. Os romances de *apatheia* parecem aqui decompor os elementos estoicos em fases. A primeira parte configura-se como elemento introdutório. A segunda obra, é um caminho de transformação. A terceira, por fim, apresenta o sábio estoico na conclusão de seus aprendizados.

Por último, e não menos arriscado do que propor um novo modelo a partir da escrita de Williams, gostaríamos de propor uma reflexão sobre as últimas obras do escritor como pertencentes a uma trilogia. *Stoner*, *Augustus* e *Butcher's Crossing* funcionam como narrativas isoladas, mas a leitura consecutiva das obras parece deixar claro, como demonstrado nos parágrafos anteriores, a existência de um fio condutor pautado em determinado raciocínio. Elementos gregos, romanos e distintas filosofias a respeito da natureza são encontrados em todas as narrativas supracitadas. Essa presença pode ser percebida em referências mais diretas aos estoicos, como na aparição de Sêneca, em *Augustus*, ou mesmo em filosofias mais recentes, como as de Emerson, sobre o transcendentalismo em *Butcher's Crossing*.

4. É comum encontrar nos escritos de Emerson muitas citações a Sêneca, Epicteto, Marco Aurélio e outros grandes nomes, tanto do estoicismo grego, quanto imperial.

Enfim, quando passamos a refletir sobre o processo de canonização de Williams e de todas as estruturas filosóficas de sustentação em que o autor constrói suas obras, deparamo-nos com um modelo ímpar de produção. Por isso, torna-se válido propormos sua inserção naquilo que entendemos por cânone literário, visto que há, em sua escrita atemporal, diversificadas portas de ensinamentos para a literatura como um todo.

### **Considerações finais**

Buscamos, com estes breves escritos, propor um exercício de reflexão sobre o ostracismo na carreira literária de John Williams. Não há aqui intenções de estabelecer categorizações definitivas para o autor e suas obras, pois, assim como todos os estudos que envolvem os cânones da literatura, as divergentes interpretações contribuem para o enriquecimento, única e exclusivamente, da teoria literária.

Traçadas as épocas, características das obras e os estudos sobre o tempo, esperamos proporcionar aos futuros pesquisadores uma singela porta de entrada para o universo do autor. Isso porque, ainda que redescobertos em pleno século XXI, diante das maquinarias do tempo, autores e obras podem sair de cena com a mesma explosividade com a qual nos foram apresentados.

Cabe lembrar que, conforme o escasso conhecimento disponível sobre Williams, acreditamos que ele pouco se interessava em adentrar as esferas sociais, fossem elas literárias ou não. Na entrevista à Patricia Reimann, este vem a ser um dos pontos que a esposa de Williams, Nancy, esclarece-nos. Quando perguntada sobre o autor se importar com o quantitativo de leitores, ela respondeu: “He had a good way of living for the day. He didn’t have any anxiety about whether his work was accepted or not” (REIMANN, 2019). Além disso, a própria entrevistadora ainda nos apresenta outro dado curioso. Segundo ela, quando o escritor recebeu o *National Book Award* e teve que dividir o valor do prêmio com John Bart, Williams teria dito que não se importaria, pois nunca esperara ganhar dinheiro com a sua escrita (REIMANN, 2019).

Sendo assim, independente do lugar de pertencimento destinado às criações literárias de Williams, o nosso núcleo de interesse principia por um simples desejo, consonante ao do autor: que o leitor tenha para sua vida mais uma leitura gratificante.

## Referências

- BELLEI, Sérgio Luiz Prado. A prosa da pós-guerra. *Cult*, São Paulo, n. 135, maio 2009. Disponível em: <<https://revistacult.uol.com.br/home/a-prosa-da-pos-guerra/>>. Acesso em: 07 jul. 2020.
- CAMERON, Peter. Posfácio. In: WILLIAMS, John. *Stoner*. Tradução: Marcos Maffei. 2. ed. Rio de Janeiro: Rádio Londres, 2015.
- COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria*. 2. ed. Belo Horizonte: UFMG, 2014.
- COSSON, Rildo. *Letramento literário: teoria e prática*. São Paulo: Contexto, 2006.
- ENCINAS, Luis Fernando Catelan. Dissolução e indeterminação na literatura americana do pós-guerra. *Kínesis*, Marília, v. 2, n. 4, p. 95-104, dez. 2010. Disponível em: <https://revistas.marilia.unesp.br/index.php/kinesis/article/view/4368>. Acesso em: 07 jul. 2020.
- EVEN-ZOHAR, Itamar. Teoria dos polissistemas. Tradução: Luis Fernando Marozo, Carlos Rizzon, Yanna Karlla Cunha. *Translatio*, Porto Alegre, n. 5, p. 1-21, 2013. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/translatio/article/view/42899/27134>. Acesso em: 10 jul. 2020.
- FIDELIS, Ana Cláudia. *Do cânone literário às provas de vestibular: cano-nização e escolarização da literatura*. 2008. Tese (Doutorado em Linguística Aplicada) – Unicamp, Campinas, 2008.
- JAUSS, Hans Robert. *A história da literatura como provocação à teoria literária*. Tradução: Sérgio Tellaroli. São Paulo: Ática, 1994.
- REIMANN, Patricia. Mrs. Stoner Speaks: An Interview with Nancy Gardner Williams. *The Paris Review*, Nova Iorque, 20 fev. 2019. Disponível em: <<https://www.theparisreview.org/blog/2019/02/20/mrs-stoner-speaks-an-interview-with-nancy-gardner-williams/>>. Acesso: 10 jul. 2020.
- VANSPANCKEREN, Kathryn. *Perfil da literatura americana*. Trad. Márcia Biato. [S.l.]: Agência de Divulgação dos EUA, 1994.
- WILLIAMS, John. *Augustus*. Tradução: Alexandre Barbosa de Souza. Rio de Janeiro: Rádio Londres, 2017.
- WILLIAMS, John. *Stoner*. Tradução: Marcos Maffei. 2. ed. Rio de Janeiro: Rádio Londres, 2015.
- MUZART, Zahidé Lupinacci. A questão do cânone. *Anuário de Literatura*, [S.l.], v. 3, n. 3, p. 85-93, 1995. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/literatura/article/view/5277>>. Acesso em: 10 nov. 2020.

## **O dragão chinês: a escrita como expurgação da dor e da opressão**

Amanda Cristine Oliveira Nascimento (Unimontes)<sup>1</sup>

### **Introdução**

É importante a atuação do leitor contemporâneo para os estudos literários femininos, uma vez que age como escavador e/ou investigador que resgata autores e textos não lidos, não publicados e portanto esquecidos pelas sociedades. Sua existência não permite que o risco de não ter acesso a uma vasta produção literária feminina, aconteça. Cita-se como exemplo a do século XIX, quando a mulher produziu muito, porém, enfrentou desafios para que pudessem reconhecer sua intelectualidade e conquistar sua autoridade discursiva. Dessa forma, umas escritoras são reconhecidas, estudadas, canonizadas e outras caem no esquecimento e, posteriormente, em outras épocas, podem até ser resgatadas. Conforme destacou Zahidé Muzart (2003), o resgate de textos de autoria feminina brasileira toma ares de pesquisa arqueológica, é preciso que sejam escavados para que sejam inseridos nas histórias literárias, salvando-os do esquecimento, já que não é possível teorizar no vazio (MUZART, 2003, p. 140).

Este trabalho traz o conto “O dragão chinês” e a autora goiana Augusta Faro Fleury de Melo, como contribuições importantes para a Literatura Brasileira contemporânea e seus estudos críticos sobre dissidência. A escritora não está nas linhas de força do cânone literário feminino brasileiro, no entanto, os contos que compõem seu livro de ficção, *A friagem* (1998), dialogam com esse cânone feminino, colaboram para a desconstrução da hegemonia masculina e prosseguem com a construção de uma presença cada vez maior da mulher no espaço literário.

Sendo o cânone uma discussão recorrente das pesquisas feministas, segundo as contribuições de Zahidé Lupinacci Muzart (1995), professora e pesquisadora da literatura produzida por mulheres no país,

1. Mestranda em estudos literários pelo Programa de Pós-Graduação em Letras-Estudos Literários (PPGL/EL), da Universidade Estadual de Montes Claros (UNIMONTES). Graduada em 2013 pela Universidade Estadual de Montes Claros (UNIMONTES), no curso de Letras-Português.

no ensaio “A questão do cânone”, o processo de canonização ou não, se deve a alguns poderes que criam tensões e empecilhos para a chegada e consolidação do autor no espaço privilegiado, de consagração e reconhecimento da sua atividade literária: o poder das Universidades, dos grupos e, sobretudo, o poder do eixo Rio/São Paulo/ Minas. Por eles, é possível traçar o percurso da Augusta Faro.

A escritora Augusta Faro Fleury de Melo, conhecida como Augusta Faro, natural de Goiânia, no Estado de Goiás, nasceu em 4 de novembro de 1948. Mesmo que esteja fora do cânone, por variados fatores que este trabalho tem discutido, seus textos estão alcançando espaço por ser uma das poucas escritoras que se dedica à literatura fantástica. Seus livros já foram indicados para leitura nos vestibulares da Universidade Federal de Goiás (UFG), da Universidade Estadual de Goiás (UEG) e da Pontifícia Universidade Católica de Goiás (PUC Goiás); existem programas de pós-graduação inserindo sua literatura nas ementas e grupos de discussões; embora ainda poucos, há teses e artigos publicados visibilizando seus contos fantásticos e sua literatura, em geral; além de receber notas elogiosas em jornais e revistas, locais e/ou de outros Estados: *Tribuna da imprensa* (RJ) em 2004, pelo crítico e jornalista Roberto Pompeu de Toledo na *Revista Veja*, jornal *O popular* em 2019. Este último publicou uma homenagem da Academia Goiana de Letras à autora, por ter estipulado o ano de 2019 como o *Ano Cultural Acadêmica Augusta Faro Fleury de Melo*, por tamanha representatividade na literatura.

Estreou na Literatura em 1982 com o livro *Mora em mim uma canção-menina* e possui mais de 40 livros publicados, na esfera infantil (é pioneira na poesia infantil em Goiás) e adulta, dentre os de maior sucesso destaca-se *Alice no país de Cora Coralina*, história que estabelece diálogo com a tradição goiana e *A friagem* (1998). Por esse livro, alcançou reconhecimento da crítica pós-moderna ao julgá-lo como componente importante para as obras de mulheres. Embora este último seja seu primeiro e único livro de contos, foi indicado pela Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro para ser traduzido em três idiomas. Seu destaque na literatura contemporânea fê-la ser citada, junto com outras escritoras, no livro *25 Mulheres que estão fazendo a Nova Literatura Brasileira*, do escritor Luiz Ruffato.

Augusta Faro é uma escritora goiana e está ligada às letras do Estado. É membro da União de Escritores de Goiás, da Academia Feminina de Letras e Artes de Goiás (cadeira 15) e da Academia Goiana de

Letras (cadeira 26). Citada e descrita em muitos livros que compõem a historiografia de Goiás e nacional, como na *Enciclopédia da literatura brasileira* (1990), de Afrânio Coutinho, *Escritores de Goiás* (1996), de Mário Ribeiro Martins, *A poesia goiana do século XX* (1997), de Assis Brasil, *Fantástico brasileiro: o insólito literário do romantismo ao fantasmismo* (2018), de Bruno Anselmi e Enéias Tavares, entre outros. Recebeu condecorações do Conselho Estadual de Cultura de Goiás e da União Brasileira de Escritores do Rio de Janeiro, bem como da Academia Goiana de Letras. Também se dedicou ao jornalismo ao contribuir muitos anos no jornal *O popular*, sendo autora de uma coluna semanal intitulada *Era uma vez...*

Em uma entrevista concedida ao Jornal *O popular*, disse não se considerar feminista, mas se posiciona em seus textos diante de temas como violência contra a mulher, a maternidade, sexualidade e pelo universo íntimo feminino por um olhar fantástico. Relatou, ainda, que a avó foi o motivo de tamanho encantamento e contato com a literatura fantástica: “Minha avó era uma ótima contadora de histórias. Eu adorava aquele universo fantástico dos causos que ela contava para os netos. Acho que comecei a escrever para recontar aquelas histórias” (QUEIROZ, 2019, p.5).

Em suas poesias e narrativas trabalha com elementos que retomam a vida de um morador de uma cidade provinciana, muito próximo da antiga Vila Boa, por isso sua escrita se difere das escritoras que moram nos grandes centros. Há a figura do padre, da parteira, de narradoras que ironizam e problematizam a condição da mulher na sociedade por meio de um universo fantástico ou de um realismo mágico; trabalha com o espaço ao apresentar ruas estreitas, os becos, sobrados seculares, as igrejazinhas, bem como o tempo lento, crendices religiosas. É uma marca das narrativas augustianas estabelecer relação entre o fantástico e as crendices locais.

Em 1984 lançou o livro *Lua pelo corpo* e, em 1988, *Estado de Graça*, também de poemas, que foi prefaciado pela pesquisadora Nelly Novaes. Iniciou na literatura infantil com o livro *O azul é do céu?* em 1990 e, em 1991, *O dia tem cara de folia*. Anos posteriores lançou *A dor dividida – um caso de Aids* (1994), *Avessos do espelho* (1995), *Por quem chora Potira?* (1996). Sua publicação é vasta e, muitas delas, são estudadas na educação básica e superior. Segundo o jornalista Renato de Queiroz (2019), do jornal *O popular*, está escrevendo um conto sobre uma lenda que envolve a construção da Igreja do Rosário, na cidade de Goiás.

Pensando nas questões colaborativas apontadas pela Zahidé Mu-  
 zart (1997) para o reconhecimento de um autor ou obra no meio li-  
 terário, é importante discorrer sobre o papel das universidades, os  
 currículos acadêmicos perpetuam sempre os mesmos autores, como  
 contempla a pesquisadora, “quando estuda a contemporaneidade, é  
 raro que chegue aos nossos dias, preferindo permanecer nos canoni-  
 zados Guimarães Rosa e Clarice (que, é claro, devem ser estudados...  
 mas não só os dois!)” (MUZART, 1997, p. 86). A tradição é repetida  
 pelos professores de literatura, pela universidade, pela historiogra-  
 fia literária; e pela repetição, descartam aqueles que não seguem o  
 modelo. Algumas vezes, os não canonizados e/ ou os novos são se-  
 lecionados para as atividades acadêmicas ou para compor a lista de li-  
 vros do vestibular.

A palavra “cânone”, em si, está institucionalizada pelo poder. Em  
 segundo plano, o poder dos grupos que estabelece uma relação entre  
 o cânone e os dominantes sociais. Nesse tópico entra a questão dos  
 marginalizados e, entre eles, encontra-se a mulher, principalmen-  
 te, a relação mulher e literatura que deve ser considerada como um  
 ato de resistência, já que por muito tempo, a dominação acentuada-  
 mente masculina desconsiderava e desconstruía sua criação literá-  
 ria, não podia expressar suas concepções acerca de si e da sociedade,  
 foi reprimida pelos discursos falocêntricos. Lygia Fagundes Telles e  
 Norma Telles discorrem sobre a visão depreciativa que foi construí-  
 da para os textos de autoria feminina: fantasiosos, lacunados, vazios,  
 veiculados à histeria, como sonho ou devaneio.

A palavra *cânone* denota um conjunto de regras, modelos, princí-  
 pios doutrinários a serem seguidos e aplicados. Segundo a etimolo-  
 gia, o vocábulo vem do grego *kanone* está relacionado aos pilares bá-  
 sicos que sustentaram o saber ocidental desde a antiguidade, como  
 a moral cristã.

Na literatura, *cânone* se aplica aos princípios literários de esco-  
 lha e ao conjunto de autores literários conhecidos como os repre-  
 sentantes da tradição. Como define o Dicionário de Termos Literá-  
 rios, por Massaud Moisés, esses princípios “permitem organizar a  
 lista de obras autênticas de um autor, bem como as obras considera-  
 das indispensáveis à formação dos estudantes. Ou ainda diz respeito  
 aos postulados ou princípios doutrinários que norteiam uma corren-  
 te literária” (MOISÉS, 2013, p. 66). A palavra implica os critérios de  
 seleção e exclusão ou inclusão e exclusão. A herança desse período

contribuiu para que as mais variadas artes fossem submetidas a um processo de hierarquização.

Critérios que possibilitam à crítica literária apontar um nome e escolher obras para compor o cânone (autores e textos consagrados) da literatura nacional, e também cumprir com a função pedagógica, ou seja, levar às escolas e universidades esse *corpus canônico* para a formação do currículo dos jovens.

Em terceiro plano, o poder do eixo geográfico. A escritora em estudo nasceu na região centro-oeste, no estado de Goiás (distante, geograficamente, dos grandes centros; ficou muito tempo isolado, atrasado), e, “só é canonizado o escritor que, vivendo no eixo Rio/São Paulo/Minas, pode frequentar determinados círculos de influência” (1997, p. 85), como ainda afirma Zahidé Muzart. É um possível processo de aceitação. Residir nessas regiões agrega maior possibilidade de acesso a grupos de professores de pós-graduação, críticos literários, redatores e resenhistas de grandes jornais. Os escritores mais conhecidos possuem um espaço privilegiado nos suplementos culturais, revistas, editoras, livros didáticos, debates, possui fortuna crítica, são conhecidos pelos leitores e pelo mercado editorial.

As escritoras da região foram ofuscadas, omitidas, desconsideradas, consideradas menores, apagadas do cenário literário, quanto mais distante se ficava dos centros, como RJ e São Paulo, mais precárias eram as cidades, as estradas, o comércio, a valorização intelectual. Com base nas contribuições de Gilberto Mendonça Teles (1995), o estado de Goiás precisava ser mais divulgado, e isso consequentemente, refletiu nos escritores goianos que sofreram com o processo de apagamento, esquecimento por também morar nessas regiões, “o nosso Estado, depois de 1930, tem sido o campo de importantes acontecimentos, cuja repercussão positiva nos outros Estados é facilmente evidenciada” (TELES, 1995, p. 42-43), como a construção das universidades.

Na narrativa de Augusta Faro, a personagem feminina é de tensão e conflito sobre as questões de gênero. A narradora ironiza, problematiza a condição feminina por meio de um universo fantástico ou de um realismo mágico que, segundo Isabel Allegro de Magalhães (1992), há um entrosamento de uma dimensão magia com a vida cotidiana, considerado um dos pólos na escrita de autoria feminina (MAGALHÃES, 1992, p. 157). Cito uma passagem do conto que inicia a irrupção do fantástico e a opressão representada pela figura do “dragão”:

Acontece que, passados uns meses, comecei a sonhar sistematicamente que ele saía do seu lugar no vaso e andava pela casa, jardins e atravessa a rua, pulava muros, subia nas árvores, saltava sobre carros e prédios pequenos e, por fim, dava baforadas na minha cara. Acordava suando de susto, ainda com o bafejo morno daquele estatuário em relevo. (MELO, 2001, p. 67)

O trecho em questão apresenta o esforço dos escritores contemporâneos, que se dedicam ao insólito ficcional em suas narrativas, em criar para elas um mundo em que o leitor o veja como semelhante ao seu, onde só aparece um elemento impossível que leva à irrupção. Há subversão de um espaço da realidade, um espaço até então natural que vai sendo desconstruído, justamente porque se opõe à utilização das normas, regras e/ou aquilo que não se adequa. Essa perspectiva contemporânea mostra que o insólito não mais parte de um elemento sobrenatural, mas sim, da realidade que se torna um ambiente de desconstrução.

No conto “O dragão chinês”, é narrada a história de uma narradora-personagem que, ao visitar Pequim, comprou um vaso de porcelana, um artefato hipnotizante que passou a ocupar a mesa da sala de sua casa. Nele, estava estampada a figura de um dragão, em relevo, que insinuava ter vida própria, por admirável perfeição da peça, como descreveu a narradora: “[...] Os olhos do animal cintilam, tanto sob o sol do dia como sob o luar da noite. As patas dianteiras em riste e as traseiras como se estivessem prontas para um salto que atravessaria o oceano, tamanho pulo é o que ama dar” (MELO, 2001, p. 66).

Meses após, sonhava com o animal rondando pela casa, pelo jardim, pelas ruas dando baforadas em seu rosto. A presença dessa figura ocupava o dia a dia da personagem e a ameaçava com autoritarismo. Essas ações são narradas ao psicanalista:

Mas perigo maior, doutor, ando passando nestes últimos tempos. É que o dragão grená e furta-cor (depende de onde vem a clareza) está me ameaçando com voz potente autoritária. Sei que estou emocionalmente bem, pois trabalho todos os dias no meu escritório de arquitetura, lido com as pessoas, dirijo meu carro, apronto meus afazeres todos normalmente. Nada há de errado comigo, seja de dia, seja de noite. (MELO, 2001, p. 72)

O dragão, como denominador simbólico, de acordo com os estudos de Jean Chevalier e Alain Gheerbrant, *Dicionário de Símbolos*

(2018), simboliza uma manifestação da onipotência imperial chinesa, a face do imperador e o andar majestoso do chefe; mas também, a figura remete a um guardião severo ou do mal, das tendências demoníacas (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2018, p. 349-350). Pelo universo fantástico, a voz narrativa aborda questões de gênero que problematizam a relação homem e mulher.

Sendo esse um texto híbrido, por possuir características linguísticas tanto de um conto quanto de uma carta, a narradora, por meio de um tom confessional declara: “Caro doutor, devo narrar ao senhor alguns episódios que tem me assoberbado de modo temeroso e, no decorrer desta carta, o senhor saberá por que escrevo em vez de falar-lhe pessoalmente” (MELO, 2001, p. 65); ou mesmo como um pedido de socorro expõe: “Como o senhor percebe, estou no chamado ‘beco sem saída’ e escrevo isso tudo no silêncio de meu quarto, com as portas trancadas e com uma pressa tão danada, que meu coração perdeu o compasso e bate no meio da garganta” (MELO, 2001, p. 73), apresenta a figura do dragão (ardor, beleza, força impulsiva e emblema de poder) como um elemento alegórico atenuante que representa a figura do homem opressor que sufoca e persegue pelos corredores da casa ou mesmo fora dela, como é apresentado ao leitor, ao escrever uma carta ao psicanalista como um pedido de ajuda.

Uma das ameaças do “dragão” era impedir qualquer processo de diálogo da personagem sobre o que acontecia naqueles dias. Inclusive, limitar que a protagonista expusesse suas dores e medos por meio da escrita:

O dragão chinês diz e repete: se eu abrir a boca e falar as palavras, contando o que vem acontecendo, ele aspirará meu cérebro com seu hálito azulado e retirará de mim a memória e a razão, de forma sem retorno. Não usar a palavra definitivamente, e é por isso que eu escrevo. Escrevendo ao senhor, meu analista há tempos, procuro uma orientação para que eu faça de modo a ficar livre dessas pressões enervantes. (MELO, 2001, p. 72).

O conto é bastante significativo para as discussões feministas. Trata, por uma narrativa insólita, o cerceamento vivido pelas mulheres escritoras que lutaram pelo reconhecimento intelectual da classe e pela oportunidade de poderem falar sobre si e sobre os desejos de mudança da realidade que viviam. A hegemonia masculina no campo social e das letras, representada pela figura do animal, aponta o

silenciamento feminino pelos séculos, não cabia a atividade escritora a elas. De maneira análoga à realidade, a narrativa apresenta a escrita como um ato de purificação, expurgação da dor e da opressão. Pois, somente quando conquistaram o direito discursivo, puderam expor as realidades antes falseadas pelo masculino e julgadas como loucas ou histéricas por discordarem do sistema patriarcal: “Por causa de estar lúcida, acordada, consciente, presenciando e sofrendo a coação deste animal, o medo está me corroendo até ao cerne do corpo” (MELO, 2001, p. 72).

Ao ler as narrativas augustinianas, também é possível perceber as representações que a figura do homem ocupa nessas histórias, em muitas delas são médicos, psicanalistas, pesquisadores, cientistas estudando as mulheres e seus comportamentos: “Carta para meu psicanalista Dr. Genásio Placino de Afonso” (MELO, 2001, p. 65). A presença do masculino ocupando esses lugares de investigação aponta para as dificuldades enfrentadas pelo feminino que teve que lidar com os pareceres e diagnósticos de loucura e fragilidade determinados pelos discursos falocêntricos. Primeiro, não falavam sobre as escritoras do tempo, ignoraram qualquer demonstração, seria um desvario aceitar os textos de mulheres. Em segundo, não legitimavam esses textos, não havia reconhecimento.

Existia um esforço do sistema patriarcal para desconstruir e impedir o reconhecimento da inteligência feminina. Os discursos falocêntricos – da ciência ao familiar – tentavam provar para a sociedade que o papel social da mulher era, unicamente, cuidar da educação dos filhos, do casamento e do lar, e não escrever e participar política e socialmente, pois, segundo os fundamentos da época, eram incapazes. Essa perspectiva exposta pela pesquisadora permite pensar o quanto a literatura brasileira perdeu devido à quantidade de mulheres que se calaram diante das normas opressoras. No entanto, existiram tantas outras que foram resistência e desafiaram a ordem. O trecho a seguir ilustra novamente a existência das ameaças diante da tentativa de resistência:

Outro dia, o dragão me disse que, se eu quebrar o vaso ou jogá-lo no fogo ou na água-corrente, ele se soltará do corpo da porcelana e crescendo, tomará o tamanho natural da espécie e fará toda qualidade de maldades, e que não aprecia o Ocidente em momento algum. Perguntei a ele, por várias vezes, se desejaria que o enviasse de volta

à loja de onde o trouxe. Nada respondeu, mas arremessou a cauda no aquário, arrebatando-o completamente. (MELO, 2001, p. 72)

A naturalização da dominação masculina nos séculos passados permitiu que muitas mulheres que se dedicaram ao campo das letras fossem subordinadas aos olhares críticos dos homens, como aprovar ou não um texto escrito por elas ou determinado comportamento.

Pela perspectiva de Duarte (1997), a crítica masculina até o século XX via um texto de mulher como um estatuto de inferioridade, declaravam como constrangedora a apreciação dos textos, ficavam surpresos e discordavam das representações masculinas que não representavam virilidade e superioridade, quanto nos textos escritos por eles. Muitas foram denunciadas como loucas e incoerentes por confundirem vida pessoal com literatura. Ademais, por ser a classe dominante, “recomendava” gêneros literários mais adequados para a sensibilidade feminina, como as poesias e os romances sentimentais (DUARTE, 1997, p. 91).

A crítica da época era formada, unicamente, pelo masculino, e tinha como objetivo, mostrar que não era lugar de mulheres. Como salienta Constância Lima Duarte, “não é por acaso que a única modalidade de texto não praticado pelas mulheres até meados do século 20 foi justamente a crítica literária” (DUARTE, 1997, p. 91). A crítica mostrava poder, realizava julgamentos, selecionava, prestava notas sobre as mulheres escritoras e seus textos, definindo regras e formalidades.

No capítulo “Escritoras, escritas, escrituras” (2018), Norma Telles endossa essa visão excludente disseminada pela autoridade masculina ao escrever no século XIX. Afirma que, quando as mulheres saíam da zona de dominação ou de meras personagens, “precisaram escapar dos textos masculinos que as definiam como ninharia, nulidade ou vacuidade, como sonho e devaneio, e tiveram de adquirir alguma autonomia para propor alternativas à autoridade que as aprisionava” (TELLES, 2018, p. 408-409).

## Considerações Finais

Augusta Faro é uma escritora que merece ser lida. Seus contos, pelo insólito, trazem discussões importantes sobre o universo feminino, ao mesmo tempo que sua escrita é sutil, também é transgressora.

Utiliza o fantástico como ferramenta de denúncia contra as opressões masculinas. Sua literatura trabalha com o passado e o presente da mulher, dialoga com as realidades de mulheres que enfrentaram o sistema hegemônico que dava voz somente aos homens.

Diante do que foi abordado, mesmo que Augusta Faro e outras escritoras não estejam no rol das consagradas, da tradição literária brasileira, ou seja, não estejam no cânone, devido aos desafios de ser mulher e escritora, estudá-las, incitar discussões sobre o que tem escrito, ler e debater sobre produções literárias de autoria feminina contemporânea é importante para que também sejam conhecidas, devido às suas tamanhas contribuições para o contexto social e literário do país. Por esses motivos, foi importante traçar um estudo sobre a representatividade da mulher, da Augusta Faro, na sociedade e sua relação com a literatura.

Os textos de autoria feminina têm muito a enriquecer, por isso é valioso dar visibilidade àquelas autoras e obras que caíram no esquecimento. Embora não tenham conseguido conquistar leitores e a época, devem ser trazidos à cena literária, principalmente pela contribuição à escrita contemporânea. Investigar o autor é tão essencial quanto analisar o livro. Essa voz, que é dissidente, merece ser lida e representada.

## Referências

- CHEVALIER, J; GHEERBRANT, A. *Dicionário de símbolos*. Rio de Janeiro: Editora José Olympio, 2018.
- DUARTE, C. O cânone literário e a autoria feminina. In Aguiar, Neuma (orgs.). *Gênero e ciências humanas: desafio às ciências desde a perspectiva das mulheres*. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos/Record, 1997. p. 85-94.
- MAGALHÃES, I. *Os véus de Ártemis: Alguns traços da ficção narrativa de autoria feminina*. Colóquio Letras: 1992.
- MELO, A. *A Friagem*. São Paulo: Global, 2001.
- MOISÉS, M. *Dicionário de termos literários*. São Paulo: Cultrix, 2013.
- MUZART, Z. A questão do cânone. In: MUZART, Z. *Revista Anuário de Literatura*. v. 3. UFSC, Santa Catarina, p.85-94, 1995.
- MUZART, Z. Resgates e ressonâncias: uma Beauvoir tupiniquim. In:

MUZART, Zahidé; BRANDÃO, Izabel (Orgs.). *Refazendo nós: ensaios sobre mulher e literatura*. Florianópolis: Editora Mulheres, 2003.

QUEIROZ, R. *O Popular*, Goiânia, 30 de janeiro de 2019. Disponível em: <<http://www.academiagoianadeletras.org.br/noticias/2019-ano-cultural-academica-augusta-faro-fleury-de-mello/>>. Acesso em: 14 ago. de 2020.

TELES, G. *Estudos goianos: A crítica e o princípio do prazer*. Goiânia: Editora da UFG, 1995. v. 2. 444 p.

TELLES, N. Escritoras, escritas, escrituras. In: *História das mulheres no Brasil*. São Paulo: Contexto, 2018.

---

**Uma releitura das fontes primárias:  
*Um Deus dormiu lá em casa*, de Guilherme Figueiredo**

Flavia Maria Corradin (USP)

**Preliminares**

*Um Deus dormiu lá em casa*, peça do dramaturgo brasileiro Guilherme Figueiredo (\*Campinas, SP - 1915 / †Rio de Janeiro, 1997), trava nitidamente diálogo intertextual com o paradigma do *Amphitruo*. Esta intervenção pretende examinar como se estabelece tal diálogo com o paradigma primordial, ou seja, com aquela manifestação que resistiu ao tempo e chegou até nós. Trata-se, pois, do mito estabelecido por Plauto (\*Úmbria 224 a.C.? / †182 a.C?), no século III a.C.

A peça brasileira tem sua estreia no dia 19 de dezembro de 1949, no Teatro Copacabana, tendo Paulo Autran e Tônia Carrero nos papéis principais. Pelo texto, Figueiredo recebeu os prêmios da Academia Brasileira de Letras e da Associação Brasileira de Críticos de Teatro; a ABCT ainda concedeu medalha de ouro a Silveira Sampaio por sua direção e Tônia Carrero venceu o Prêmio da Associação de Críticos Cariocas. Mesmo assim, Guilherme de Figueiredo continua relegado a um segundo plano na historiografia teatral brasileira. Sem a pretensão de percorrer os muitos textos que dialogaram com tal temática, traremos à tona aquelas manifestações artísticas que nitidamente contribuíram para a construção da referida peça. Para tanto, objetivamos examinar como Guilherme de Figueiredo, cuja obra se dedica a reler a mitologia greco-latina, de maneira pouco convencional, trabalha e contextualiza tal temática, tendo em vista aspectos da sua contemporaneidade. Lembremos, a título de exemplo, que, em *Um Deus dormiu lá em casa*, Figueiredo promove o acréscimo da voz de um narrador *sui generis*, o Demagogós, a dialogar nitidamente com a Antiguidade clássica, conferindo-lhe, no entanto, outra(s) inusitada(s) leitura(s) semântica(s). Neste sentido, devemos levar em conta o nível de diálogo que o intertexto trava com o paradigma, bem como os mecanismos utilizados para o sucesso da empreitada. Portanto, faz-se necessário torpor algumas pinceladas acerca do procedimento intertextual.

## Em torno da Intertextualidade

Para tratar da intertextualidade, partimos da definição de Literatura proposta pelo Prof. Massaud Moisés em seu *Literatura: mundo e forma*, para quem a Literatura consiste “na expressão dos conteúdos da imaginação, por meio de metáforas ou palavras polivalentes” (1982, p.13). Estes “conteúdos da imaginação” têm como parâmetro a realidade em que vive determinado escritor. Se pensarmos que cabe às Ciências o difícil papel de reproduzir a realidade tal qual ela se apresenta, inferimos que a existência da metáfora, aliada à realidade, é condição *sine qua non* para que se processe a Literatura, pois cabe a ela organizar, por meio de um processo de seleção ou limitação, o caos que é a realidade de qualquer tempo. Conforme o mesmo crítico, “a metáfora, por funcionar como filtro, determina uma limitação na realidade” (1982, p.13). Assim sendo, a linguagem metafórica, de um lado, reflete determinada realidade, de outro, a refrata.

Ainda acompanhando o pensamento do Prof. Massaud Moisés, temos que “por ser filtrada ou transmutada pela imaginação, a totalidade do real sofre distorção para adquirir forma; a realidade como tal não se transpõe, porque incompatíveis o discurso da Natureza e o da Literatura” (1982, p. 26). Assim, na tradução das metáforas contidas no texto literário, há “o diálogo de mútua dependência entre o sujeito do texto literário e o leitor”, pois “sem o leitor o texto não fala” (1982, p. 27). O universo literário torna-se, portanto, dialético, na medida em que, de um lado, constrói-se a partir da realidade; de outro, vê a realidade transmutada pela imaginação.

Considerando sob outra ótica, temos, no texto literário, uma realidade nova – a literária –, como tal também passível de ser imitada ou, se quisermos, capaz de ser alvo da mimese. É o que acontece quando pensamos em intertextualidade, conceito batizado por Julia Kristeva, para quem “todo texto se constrói como mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de um outro texto. Em lugar da noção de intersubjetividade, instala-se a de intertextualidade e a linguagem poética lê-se pelo menos como dupla” (1985, p. 64).

Definida por Massaud Moisés como a “convergência de vários textos anteriores – modalidades do real – no espaço do texto novo” (1982, p.76), a intertextualidade é, pois, o domínio em que se processa a mimese – livresca e em segundo grau – da realidade literária.

Paródia, estilização e paráfrase serão, portanto, modos de promover a intertextualidade. O objetivo agora deixa de ser o universo do real, para ser o universo das palavras – que não nos ouça Fernando Pessoa. Estamos tratando, pois, de uma imitação; porém, na esteira de Horácio, temos uma “imitação de segunda mão”, já que a realidade de a ser imitada faz parte de um mundo novo recriado pelo homem – a realidade literária. Resta-nos, para pôr fim a essas considerações, uma pergunta: por que determinado escritor, ao invés de debruçar-se sobre a realidade à sua volta sente necessidade de fazê-lo sobre a realidade de papel, constituída pelas bibliotecas de outrora, e mais, por que se volta para a vida e obra de um autor do passado?

Diante da realidade livresca legada pela tradição literária ou no caso que nos interessa por ora, filosófica, a atitude desses autores que se entregaram ao diálogo intertextual será sempre crítica. O mundo construído por determinado modelo deve, por questões de vária ordem, ser negado ou superado ou confirmado ou revisto. Aquele mundo de papel precisa ser destruído ou emulado ou repetido. Para tanto, nada melhor do que se inserir nele para poder aniquilá-lo ou transformá-lo ou revê-lo ou reafirmá-lo.

O vasto campo abrangido pela questão da intertextualidade acarreta problemas que carecem de tratamento, se não científico, ao menos cuidadoso. Quando se trata de estudar as fontes de determinada obra ou autor, imediatamente pensamos no trabalho árduo e minucioso que representa o confronto desse texto com os que o precederam. Cremos ser desnecessário afirmar que em qualquer obra ressoam e repercutem outras que a antecederam. Todo texto pertence a um homem que, mais ou menos, possui, mesmo que arquetipicamente, uma biblioteca na memória. Portanto, lobrigar o espectro de outros autores e textos num determinado volume não significa necessariamente que tais autores e textos, transcendendo à mera condição de fonte(s), se tenham erigido em paradigma da obra. A intertextualidade aí ressoante não implica a intencional atitude mimética por parte do artista. Reconhecer influências ou precedências mais ou menos marcantes em determinada obra pode não passar de mera (e “in-intencional”) repercussão do gosto e da tendência deste autor e/ou de sua época. O volume resultante obedece às reflexões de seu autor acerca da realidade, a qual, para ser organizada, se necessitou da utilização de medidas inéditas, não descartou, contudo, a onímoda tradição cultural que a precedeu.

O mesmo não acontece quando pensamos em paradigma literário, histórico ou filosófico, já que o paradigma, por definição, é um modelo a ser seguido. Sob esta perspectiva, percebemos que a atitude por parte do autor difere frontalmente da anterior, uma vez que, além de toda a tradição cultural remanescente em sua memória, há a deliberada intenção de ter determinada(s) obra(s) como objeto(s) de seu texto. O autor B pretende escrever tendo como parâmetro certa(s) obra(s) do autor A, ou de vários autores ou mesmo a vida do autor A.

O ponto de partida parece-nos distinto, na medida em que não podemos mais falar de mero ressoar “in-intencional” de vozes, pois os objetivos diferem. Enquanto lá o resultado é uma obra que se pretende original, imune, na medida do possível a débitos e influxos literários, aqui a originalidade reside, paradoxalmente, na imitação, no tratamento dispensado, por certo autor, a determinado(s) texto(s) que lhe serve(m) de modelo ou mote.

É a este domínio da intertextualidade que se volta nosso estudo: quando a exploração paródica, estilizadora e mesmo parafrásica de paradigma(s) literário(s) é intencional. Portanto, caracterizar este tratamento, assim como o porquê de sua utilização, é tarefa que nos seduz e intentamos levar a cabo confrontando a peça *Um Deus dormiu lá em casa*, de Guilherme de Figueiredo com o *Anfitrião* plautino, nomeadamente.

Algumas noções parecem-nos básicas para a formulação da teoria acerca da paródia, mecanismo, em nosso ponto de vista norteador do diálogo travado entre a comédia carioca e a tragicomédia latina. A primeira diz respeito à dessacralização de um determinado modelo que, conhecido e aceito pela sociedade, é iconoclastamente atingido por um novo texto dito paródico. Decorrente dessa primeira noção, temos que a paródia, como tal, só existe se o leitor identificar o modelo, percebendo o caráter denegatório proposto pelo segundo texto. A intencionalidade do autor é, portanto, condição primordial para que a forma paródica se constitua como tal; por outro lado, atribuir-lhe sentido paródico cabe ao leitor, já que quem lê detém a capacidade de reconhecer no texto B – a paródia – elementos constitutivos do texto A – o modelo paradigmático. Deste modo, percebe-se que a tarefa do leitor aumenta de importância, na medida em que é ele que se torna responsável, de fato, se não pela existência do segundo texto, ao menos pela classificação atribuída a ele. Tarefa difícil esta,

já que o caráter elitista da literatura intensifica-se. O fenômeno literário, como um todo, deve e pode ser lido de acordo com a capacidade intelectual de quem o lê, isto é, o leitor pode decifrar o universo metafórico da obra de arte literária, atribuindo-lhe níveis diversos. O leitor privilegiado lê determinada obra considerando-a numa relação dialógica com as outras obras que a precederam. É uma leitura de certo modo intertextual, porque a vê como produto histórico-artístico. Outro leitor, menos apetrechado intelectualmente, percebe-lhe apenas as relações superficiais mantidas com a sociedade à sua volta. Este segundo leitor, portanto, não pode reconhecer o nível em que se processa o diálogo intertextual de uma obra ou, se pode, nos casos em que o paradigma é de conhecimento geral, não pode deslindar esta atitude dessacralizadora proposta pela obra paródica. Devemos considerar, pois, a paródia uma expressão artística elitista ao extremo, porque, implicando a negação de um mito – o paradigma – exige do leitor uma dose de (in)formação literária:

In some ways, parody might be said to resemble metaphor. Both require that the decoder construct a second meaning through inferences about the surface and supplement the foreground with acknowledgement and knowledge of background context. (HUTCHEON, 1985, p. 33-34)

Notamos, desse modo, outra característica da paródia: ela só existe para denegrir mitos artísticos de uma determinada época. Uma questão deve ser considerada: qualquer obra não poderia ser alvo de uma construção paródica? Em princípio sim, porém não é o que acontece, pois o ser humano, e mais o ser humano que é artista, precisa do reconhecimento público. Como ele irá escolher seu modelo entre as obras que não caíram no domínio do comum das gentes? Por isso, “works are parodied in proportion to their popularity” (HUTCHEON, 1985, p. 57).

A ideia de emulação de modelo(s) parece estar contida na própria etimologia do termo “paródia”, quer seja na acepção de “canto contrário”, quer na de “canto paralelo”. No primeiro caso, temos um modelo A (= ode), que tem um ou vários de seus elementos constitutivos negados, ou melhor contrariados (= para = contra).

Portanto, o nível paródico escolhido também faz parte da intencionalidade do autor, ou de sua capacidade de desmitificar seu paradigma.

É consabido que um determinado conteúdo deve ser expresso por meio de uma determinada forma. Não aceitamos, pois, a ideia defendida por certos autores de que a paródia se restrinja exclusivamente ao nível da forma. A relação forma/conteúdo deve ser considerada sempre que pensarmos na questão da paródia. Toda gênese da teoria da paródia, da estilização e mesmo da paráfrase parece estar no tipo de relação que se estabelece entre a forma do modelo e a forma do intertexto, entre o conteúdo do paradigma e o obtido posteriormente.

A tensão forma/conteúdo por si mesma explica a distinção entre os termos paródia e estilização. Enquanto a paródia mantém aparentemente a essência da forma original, deformando, ou melhor, contrariando o conteúdo do modelo – “caso contrário” –, a estilização, ainda mantendo em essência a forma do modelo, promove uma inovação, isto é, uma transformação do ou no conteúdo do modelo, sem negá-lo ou opor-se a ele, trazendo-lhe à tona o que lhe está implícito. Há, portanto, quando tratamos da estilização, a tão falada subserviência recriadora, ou seja, a imitação com o deliberado intuito de superar o modelo – canto paralelo –, e não destruí-lo como propõe a intenção paródica.

Há, pois, refração do paradigma em ambos os casos. A refração maior promovida pela paródia leva necessariamente à destruição conteudística e (por que não?) ideológica da visão de mundo proposta pelo autor do texto original, enquanto a estilização lhe acrescenta novo conteúdo, ainda perfeitamente pertinente, abrigando a intenção de ser superior ao original. Deste modo, seguindo a ideia da visão de mundo, temos que a cosmovisão obtida pelo intertexto na estilização é, se não superior, ao menos pretende ser mais complexa que a do paradigma, porque procura levar às últimas consequências as entrelinhas do modelo, buscando superá-lo através do preenchimento, do enriquecimento, enfim do que poderia ter sido dito, mas não o foi, muito provavelmente por incapacidade ou talvez falta de vivência do autor original, para não falar em limitação epocal.

A atitude paródica, estilizadora, ou parafrásica é obtida através de mecanismos intertextuais. Nosso estudo visa fundamentalmente a desvelar os mecanismos promotores do diálogo intertextual travado entre o intertexto e seus paradigma.(s)

Temos utilizado o estudo do pesquisador francês Claude Bouché, intitulado *Lautréamont du lieu commun à la parodie*, que sintetiza procedimentos que promovem a intertextualidade. Destacamos aqueles

mecanismos que podem ser detectados no diálogo intertextual travado entre a tragicomédia latina e a comédia carioca. São eles:

- Supressão/Acréscimo de episódio, situação, fala, personagem, característica de personagem;
- Acréscimo de “personagem”;
- Supressão de personagem;
- Acréscimo de característica de personagem;
- Supressão de característica de personagem;
- Inversão;
- Deslocamento temporal;
- Acréscimo de motivo.

### **Diálogo entre o *Anfitrião* plautino e o *Anfitrião* carioca**

Se tomarmos, a título de exemplo o *Amphitryon* 38, do teatrólogo francês Jean Girardoux, percebemos que o mito estabelecido por Plauto presumivelmente por volta da metade do século III a.C. e representado, muito provavelmente, no ano 206 a.C., já contava com pelo menos trinta e sete intertextos, em 1929, data da peça francesa, ou que Girardoux conhecia tal número de intertextos. Também podemos inferir que o *Amphitruo* é um dos temas mais tratados na Literatura mundial, uma vez que a perspectiva intertextual parece estar na gênese do próprio mito e de suas diferentes versões. A peça de Guilherme Figueiredo continua, portanto, como tantos outros textos, a dialogar com o profícuo paradigma. Não é proposta desta intervenção percorrer o longo caminho até chegarmos à peça carioca. Pretendemos, outrossim, revelar que tipo de relação a peça trava com Plauto, trazendo à tona outros textos somente se for necessário para aquilatar e interpretar o nível de diálogo proposto por Figueiredo.

Encetemos, pois, pelo argumento mitológico. Dentre as muitas versões existentes, destacamos a seguinte:

Zeus [Júpiter, na mitologia latina], conhecendo a fidelidade de Alcmena por seu valoroso marido Anfitrião, o qual havia conseguido a sua mão por ter vingado a morte dos irmãos de Alcmena, e, preso pela sua formosura, tomou a aparência do afortunado esposo e mandou que a noite se prolongasse pelo período de três dias

completos. O poderoso Zeus [Júpiter] esteve em companhia da bela Alcmena até o amanhecer do quarto dia.

Quando Anfítrião voltou para consumir o matrimônio, verificou que a sua formosa esposa se comportava como se tivesse acabado de o ver; estranhando semelhante atitude e depois de ter-se deitado com ela, resolveu ir até a vereda do divino Tirésias com o propósito de encontrar uma resposta sábia à sua suspeita.

O ancião dissipou todas as dúvidas que o valente Anfítrião pudesse ter a respeito do comportamento de sua formosa esposa, dando-lhe explicações acertadas. De fato, ela tinha mantido relações com outra pessoa. Mas o que o magoado Anfítrião não podia sequer imaginar era que o acompanhante da mulher fora o próprio Zeus [Júpiter]; o rei do Olimpo tinha realizado outra de suas usadas patranhas para conseguir os favores de uma bela mulher.

O certo é que Anfítrião, furioso, decidiu castigar a sua esposa de forma implacável. Preparou uma fogueira para queimá-la, porém após várias tentativas, não conseguiu acendê-la, porque, no momento em que a chama ia atear, uma chuva torrencial impedia. Raivoso ainda e despeitado, Anfítrião susteve a sua ira perante este sinal vindo dos céus e perdoou a mulher, acreditando que o deus do trono do Olimpo, isto é, o próprio Zeus [Júpiter] tinha alguma relação com tudo o que se passara.

Dos filhos gêmeos que Alcmena então deu à luz, um era filho de Zeus [Júpiter] e o outro, nascido na noite seguinte, era de Anfítrião; sobreviveu apenas o filho de Zeus [Júpiter], o qual, com o tempo, alcançaria a categoria de herói. Tratou-se de Hércules/Héracles, que, ainda recém-nascido, já dava provas da sua força.

Contam as crônicas que Anfítrião introduziu duas serpentes no quarto dos gêmeos com a finalidade de conhecer a identidade de cada um deles. Enquanto o filho de ZEUS [Júpiter], o herói Hércules, enfrentou os répteis e afugentou-os, o filho de Anfítrião atirou-se por uma janela.

Outras versões contam que foi a vingativa Hera [Juno] quem introduziu as serpentes no quarto dos gêmeos para, deste modo, destruir o fruto da sua desonra. E foi esta deusa também que impôs a Hércules o castigo conhecido depois como os ‘trabalhos de Hércules’. O primeiro consistia em, ainda recém-nascido, estrangular uma serpente, coisa que Hércules fez com certa facilidade. Os demais castigos ou trabalhos foram de tal magnitude que a deusa Hera [Juno] teve que perdoar o herói; inclusive deu-lhe a sua filha Hebe para esposa. (*Mitologia universal*, vol. 3, p. 41-42)

Plauto fixa a essência mítica por meio do argumento enunciado por Mercúrio no Prólogo da peça latina. Ouçamo-lo:

Aqui é a cidade de tebas, e nesta casa mora Anfitrião que nasceu em Argo, dum pai argivo, e com o qual se casou Alcmena, filha de Eletro. Neste momento está ele à frente das suas legiões, porquanto os teléboas estão em guerra com o povo tebano. Antes de ter partido para a guerra engravidou sua mulher Alcmena. Ora eu acho que vós conheceis de que espécie é meu pai, como dá rédea solta às suas inclinações e como está pronto a apaixonar-se pelo que lhe agradou alguma vez. Começou a gostar de Alcmena sem que o marido soubesse, usufruiu do corpo dela, e empenhou-a com seus abraços. E agora, para que saibais perfeitamente como é tudo isto, dir-vos-ei que está grávida dos dois, de seu marido e do supremo Júpiter. Meu pai está agora lá dentro deitado com ela e é exatamente por isso que hoje a noite é maior, para que ele possa ter todos os prazeres que lhe apeteçam. E tudo isto ele o faz sob o disfarce de Anfitrião. Agora para que vos não admireis de eu ter vindo assim vestido, com este aspecto de escravo, vou expor-vos, como coisa nova, o que é já velho e antigo; é exatamente por isso que eu apareço vestido duma nova forma.

Meu pai Júpiter, que está lá dentro, tomou a fisionomia de Anfitrião e todos os escravos que o veem julgam que efetivamente é ele, tão facilmente muda de pele quando quer. Eu tomei para mim o rosto de Sósia, que foi para o exército com Anfitrião, para poder assim servir o meu querido pai e para que a gente de casa não perguntasse quem sou ao verem-me andar por ela. Como julgam que eu sou um escravo, um camarada, ninguém me pergunta quem sou ou a que vim. Meu pai está agora lá dentro e à sua vontade, deitado e abraçando-a, que é como ele gosta mais.

Meu pai está contando a Alcmena seus feitos de guerra, e ela, que está efetivamente com o amante, julga que está com o marido. Agora lá está meu pai a contar de que maneira pôs em fuga as legiões do inimigo e de que modo recebeu numerosos presentes. Esses presentes são os que na verdade deram a Anfitrião, e que nós lhe tiramos. A meu pai torna-se fácil tudo quanto quer. (PLAUTO, s/d, p. 37)

O argumento deixa clara a perspectiva intertextual, já presente no mito, e que vai ser reatualizada por tantos quantos se dedicarem a relê-lo, uma vez que Mercúrio aponta que vai expor “como coisa nova, o que é já velho e antigo” (PLAUTO, s/d, p. 37).

A peça carioca vai exercitar o procedimento relatado pelo Mercúrio plautino. Ela não conta com um prólogo, estruturando-se em três

atos, onde contracenam: Anfitrião, general de Tebas, Alcmena, sua esposa; Tessala, escrava; Sósia, escravo. Aparecem também as Vozes da Multidão, dos Soldados e de *Demagogós*. Portanto, são suprimidos a criada Bromia, e o General tebano, Blefarão, amigo de Anfitrião, presentes no texto latino, embora Figueiredo faça referência a Blefaro “Aí então, Creonte se lembra de mim. Por que não nomeou Blefaro, que também é seu amigo?” (Figueiredo, 1964, p. 13). Em contrapartida, há o acréscimo, senão da personagem, com certeza da voz de *Demagogós*. Consultando a etimologia do termo, percebemos que remete ao grego *demagogós* < *dêm*(os), povo *agogós*, que conduz, condutor do povo, cuja primeira acepção, na Grécia antiga, aponta para a denominação dada a cada um dos chefes do partido democrático, durante a guerra do Peloponeso, ou seja, aquele que lidera o grupo político responsável por representar os interesses do povo. Por extensão, vai-se configurar como o chefe da facção popular; ou ainda como o político inescrupulosos e hábil que se vale das paixões populares para fins ilícitos, ou ainda, como líder político que procura conquistar o poder manipulando os sentimentos e paixões do povo, dizendo-se defensor de seus interesses. Também aquele que procura demonstrar atenção e cuidado por aquilo que é de interesse do povo ou de um grupo ou pessoa em particular, mas que age de forma oportunista e ambiciosa, visando apenas o próprio favorecimento. Ou o indivíduo que excita as paixões do povo, mostrando-se defensor dos seus interesses, mas objetiva a prossecução dos seus próprios pontos de vista.

A “personagem” acrescida por Guilherme Figueiredo vai ser capital, portanto, para aquilatar não só o nível do diálogo travado entre a peça plautina e a carioca, como também contextualiza o intertexto no Brasil dos finais da década de 40, do século passado, data de sua escritura e primeira representação, revelando-se ainda nos dias de hoje um texto bastante atual, já que trata de questões que são apresentadas todos os dias nas diferentes mídias.

Antes de invadir esta questão, examinemos as características dos protagonistas que contracenam no texto carioca. Encetemos por Anfitrião. Enquanto Plauto o caracteriza como um digno general tebano, Figueiredo, por meio do mecanismo da Inversão, o dessacraliza, construindo um Anfitrião guerreiro, atleta, que, no entanto, não possui o dom da oratória, conforme deixa patente o seguinte excerto:

Meus caros compatriotas! (*aclamação*) Honroso dever é o que me impõe Creonte, meu rei e meu amigo. Sou um guerreiro, um atleta, mas não fui dotado de dom da oratória, tão caro aos helenos. Perdoai-me se não sei falar... Estou profundamente comovido com esta manifestação. Mas o momento é de ação, não de palavras; *res, non verba*, como dirão os romanos [notem o deslocamento com antecipação espaço-temporal]. A pátria está em perigo! Avante! Vamos para a luta! Vamos botar [notem a inversão por meio do uso do tom coloquial no discurso à Pátria de um General] esses Teleboanos fora das terras de Tebas. Com deuses, ou sem deuses, [notem inversão por meio da dessacralização dos deuses] o que vos prometo é um bom pontapé no traseiro de cada um desses tratantes [notem a inversão por meio do uso do tom coloquial ou linguagem chula no discurso à Pátria de um General! (*Aclamações menores.*) (FIGUEIREDO, 1964, p. 8)

reiterado em, por exemplo:

Bolas para Tebas! Há seis meses eu disse a Creonte: “Dá-me cem homens e atirarei os Teleboanos dentro do mar Jônico. Ele não quis. Em seis meses eles se concentraram se fortificaram, fizeram alianças, contrataram mercenários. Aí então, Creonte se lembra de mim. Por que não nomeou Blefaro, que também é seu amigo? Por que eu, logo eu, no dia do nosso aniversário de casamento? (FIGUEIREDO, 1964, p. 12-13)

ou em:

(*numa súbita aflição*) Escute, Alcmena... Eu estou nervoso mesmo. Preciso falar. Temos que falar umas coisas. Ouça bem. Nas guerras, sabe, em todas as guerras, enquanto uns combatem, outros ficam por aqui, na retaguarda, assim, sem nada que fazer... Por exemplo: o filho de Demeneto, este pelintra que encaracola os cabelos, conseguiu sair das fileiras. Outros, muitos outros, ficam por aqui. Creonte, mesmo, por que é que não vai comigo defender a terra dele? Enquanto os maridos de umas vão lutar e morrer, outros continuam nos banhos, nos jogos, a cantar bobagens e dizer poesia... Você está entendendo? Esta gente, Alcmena, virá aqui te importunar... (*abraçando-a, escondendo o rosto nos ombros dela, quase chorando*) Eu não quero, Alcmena, eu não quero... (FIGUEIREDO, 1964, p. 13-14)

Segundo o crítico teatral Décio de Almeida Prado, conhecemos a personagem teatral por meio do que ela “revela sobre si mesma, [d]

o que faz, e [d]o que os outros dizem a seu respeito” (*in* CANDIDO, 2005, p. 88). Nos excertos acima Anfitrião se auto-revela para o público. Apresenta-se como um guerreiro, um atleta, que não possui o dom da oratória, diz o que quer sem se preocupar com a escolha de um discurso que reflita a dignidade de um general tebano, é ciumento, além de desprezar a importância dos deuses. Alcmena reforça tais características do marido, como podemos perceber nas falas seguintes:

Não, Anfitrião não sabe falar em público, e isto me envergonha. Além disto, lá está ele de novo a provocar os deuses. Creonte nunca devia ter dado a um livre-pensador o posto de general. (FIGUEIREDO, 1964, p. 8)

Nunca, nem mesmo nas grandes datas, como hoje, aniversário do nosso casamento, consegui levá-lo ao templo. (FIGUEIREDO, 1964, p. 9)

Não blasfemes mais, Anfitrião... Senão por outras razões, pelo menos lembra-te de que somos hoje a família mais importante de Tebas: a mais admirada, a mais respeitada. Os juízes, os sacerdotes, o próprio rei, todos nos acolhem e nos festejam: a sociedade nos preza; o povo confia em ti e me estima. Por que não havemos de nos situar bem? Por que você há de passar por ateu, viver entre mercadores e os filósofos da praça, quando Tebas inteira está pronta a receber você? (FIGUEIREDO, 1964, p. 12)

A peça carioca traz à cena um Anfitrião rebaixado, “um livre-pensador”, que prioriza o privado, em detrimento do público, na medida em que o marido, o amante sobrepõe-se ao general. Alcmena, no entanto, ainda se mantém uma cidadã grega, a exemplo daquela encontrada em Plauto, embora revista-se de risíveis beatice e carolice.

Todo o segundo ato da peça traz um acréscimo de motivo em relação ao paradigma original, quando Anfitrião deixa o campo de batalha para averiguar o cumprimento ou não da profecia enunciada por Tirésias ao afirmar “que um homem passaria a noite nesta [de Anfitrião/Alcmena] casa” (FIGUEIREDO, 1964, p. 18), ou melhor, “não é um homem, não; um deus: Júpiter” (FIGUEIREDO, 1964, p. 19). Todo este segundo ato encena o digladiar entre a aparência *versus* a essência, revelada no embate entre a ação dramática e a pseudo realidade.

Deixemos de lado, o embate homens *versus* deuses para trazer à tona uma outra questão que nos parece basilar no confronto entre paradigma e intertexto. Examinemos, pois, o contexto flagrado em ambas as peças.

Plauto teria escrito sua peça pouco depois da Segunda Guerra Púnica (218 a.C. / 201 a.C.), que marca a vitória de Roma sobre Cartago, quando os romanos assumem o controle da Península Ibérica. Desta forma, Roma passa a dominar todo o comércio do Mediterrâneo Ocidental, ampliando suas conquistas territoriais, o que permitiu que tomassem conta de grande parte da Europa. O incentivo ao comércio levou ao surgimento de uma nova classe social os plebeus comerciantes, mas também gerou aumento dos escravos e, conseqüente, desemprego, uma vez que a concorrência sufocou pequenos e médios proprietários, que foram obrigados a vender suas terras para grandes latifundiários e para o Estado. Estamos diante do pano de fundo que mais tarde vai substituir a República pelo Império Romano (27 a.C.).

Se pensarmos o Brasil, depois da II Guerra Mundial, época que se constitui pano de fundo para a peça de Guilherme Figueiredo, flagramos um momento também bastante controverso, uma vez que estamos diante de uma fase política de reivindicação, de eleições democráticas e promulgação de uma nova Constituição, já que não havia mais espaço para o getulismo, que se sustentou durante o conflito bélico. Houve uma enorme influência americana no país, que levou ao golpe que derrubou Getúlio Vargas do poder. Este período, liderado por José Linhares, é marcado pela abertura do país ao capital estrangeiro, que também deterá o direito ao refino do petróleo. Em seguida, foi revogada a Lei Antitruste, que punia o abuso do poder econômico, decretada por Getúlio pouco antes de ser deposto.

Com o aumento das exportações e a redução das importações durante a guerra, o governo brasileiro angariou uma expressiva reserva cambial para a época. Em seguida, o General Dutra, que governou o Brasil entre 1946 e 1951, promoveu uma política liberal de importação, período em que as reservas cambiais foram dilapidadas e o povo viu minguarem suas economias duramente conseguidas com muito trabalho e grandes restrições impostas pela guerra. O governo Dutra passou a imagem de mediocridade e muitas piadas foram feitas em torno da pessoa do próprio Presidente<sup>1</sup>.

Embora as situações não sejam exatamente iguais, podemos reler o contexto brasileiro a partir dos ecos do passado. Estamos diante de questões que envolvem uma perspectiva de retomada de pressupostos

1. Adaptado de <<https://www.pdt.org.br/index.php/o-pos-guerra-e-o-brasil/>>. Acesso em 24/ago./2020.

inerentes ao vencedor. Assim, a peça carioca vai flagrar a cada vez maior presença de valores enraizados na sociedade norte-americana. A ideia de que a América é grande, forte, invencível deve inspirar as nações aliadas vencedoras do conflito mundial, onde as relações humanas estão fortemente ligadas ao lucro, ao jogo de poder político e econômico que acabam, em última instância, por minar os valores de honra, integridade, licitude... Estamos, pois, diante da máxima de que os fins justificam os meios.

Liderados por Demagogós, o povo vem aclamar Anfitrião, aquele que deixou a frente de batalha, o bem público ao deus dará, em nome de questões de cunho pessoal. Na verdade, estamos diante da aparência que suplanta a essência, uma vez que Anfitrião reconhece que a guerra e a glória são sórdidas. A vitória tebana sobre o rei dos tebanos, Ptérelas, não esconde estarmos diante de um general, que se preocupa exclusivamente com interesses circunscritos a sua própria casa, a sua própria mulher. Anfitrião não passa, pois, de um homem, travestido de general tebano, que acaba enaltecido porque ele faz com que creiam que sua mulher o traiu com onipotente Júpiter. Estamos, pois, diante de “um grego enganado que pretendia continuar com a mulher, sem dar que falar aos vizinhos”, conforme aponta Silveira Sampaio, na orelha da edição por nós utilizada (Figueiredo, 1964). O ciumento Anfitrião, que deixara o campo de batalha para deitar-se com a mulher, inverte demagogicamente a situação bizarra, transformando a desgraça da aparente traição de Alcmena na essência da consagração de Anfitrião, como deixa patente a fala final da comédia brasileira. Ouçamo-la:

Nunca, nunca vos deveria ter dito isto... Eu teria preferido inventar que fui eu próprio, que fugi do campo de batalha para vir amar minha mulher... Mas isto traria a vergonha para o vosso exército e para a nossa vitória... Por isso ousei dizer-vos o que aconteceu, sem corar de vergonha, porque foi um deus que honrou esta humilde morada, e trouxe a glória do seu afeto à minha Alcmena... Podeis dizer que eu, o vosso general, sou um marido enganado... Podeis sorrir quando eu passe, mas eu passarei impávido no meu orgulho de homem, de homem, de cidadão e de mortal... Quantos, quantos de vós não dariéis um pedaço da vida, a glória, a fortuna, em troca de poderdes dizer que os amantes de vossas esposas são deuses, e não pobres homens como nós... Glória a Tebas, cujos filhos receberam o beijo de Minerva no campo da luta, e cujas mulheres receberam o beijo de Júpiter no leito de amor! Glória a

Alcmena, a mais pura das mulheres de Tebas! Glória a Júpiter, tebanos, que acrescenta glória à nossa glória! (*a toda plateia*) “NUNC SPECTADORES, JOVIS SUMI CAUSA CLARE PLAUDITE! [Agora SPECTADORES, Júpiter ganha fortes aplausos!” (FIGUEIREDO, 1964, p. 57-58)

## Palavra final

A proposta dramatúrgica de Guilherme Figueiredo, quando se dedica a reler mitos, fábulas que habitam o universo greco-romano, trilha o caminho da intertextualidade. Mais especificamente com *Um deus dormiu lá em casa*, o dramaturgo atualiza o mito do *Amphitruo* para o contexto brasileiro de meados do século passado. Na comédia carioca, estamos, pois, diante de uma inusitada situação em que o *ménage à trois* consagrado pelo paradigma e por tantos intertextos é atualizado de forma paródica, na medida em que, como vimos, o general Anfitrião é rebaixado, humanamente ridicularizado. Desta forma, por meio de uma forma nova, estamos diante de um conteúdo relido, que dialoga com os paradigmas que lhe são anteriores, mas também, e principalmente com o contexto brasileiro do pós-guerra.

Neste sentido, por meio do acréscimo de motivo, a profecia de Tirésias, pelo acréscimo da personagem (ou da voz) de *Demagogós*, o intertexto figueirediano caminha para o nível da estilização, na medida em que, ao dialogar com a situação brasileira sua coetânea, reaproveita o mito, “desencavando-lhe”, entretanto, possibilidades não ainda exploradas.

Poderíamos apontar ainda que encontramos certa similaridade entre o ciumento “livre-pensador” Anfitrião de *Um deus dormiu lá em casa* com a mediocridade por que ficou conhecido o presidente brasileiro da época. Neste sentido, a divertida, no sentido etimológico do termo = tirar a atenção de, releitura de Figueiredo não acaba por incluir o Brasil no rol das republiquetas latino-americanas, dignas de riso?

Como se pode perceber, estamos diante de um intertexto muito mais inteligente do que o lugar que a história teatral brasileira destinou à peça e a seu autor. A história é cruel: tempos depois, o também General João Baptista Figueiredo, irmão do dramaturgo, último presidente militar da cruel ditadura brasileira, aquela que outro presidente militar jura que não houve, ficou conhecido por suas

polêmicas declarações. Mais uma vez, a história não deixa esquecer: quanta atualidade...

## Referências

- BOUCHÉ, C. *Lautréamont du lieu commun à la parodie*. Paris: Larrousse, 1974.
- CORRADIN, F. *Antônio José da Silva, o Judeu: textos versus (con)textos*. Cotia: Íbis, 1998.
- FIGUEIREDO, G. *Um deus dormiu lá em casa, A raposa e as uvas, Os fantasmas, A muito curiosa história da virtuosa matrona de Éfeso*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1964.
- GONTIJO ROSA, C. Apropriação e invenção na dramaturgia de Antônio José da Silva: uma leitura de “Anfitrião ou Júpiter e Alcmena”. *Revista do CESP*, Belo Horizonte, v. 39, n. 62, p. 177-200, 2019. Disponível em: <<http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/cesp/article/download/15763/1125612994>>. Acesso em: 26 ago. 2020.
- GOMES, C. *Um Anfitrião extemporâneo: ecos do texto plautino em Guilherme Figueiredo*. Centro de Estudos Clássicos e humanísticos da Universidade de Coimbra. Imprensa da Universidade de Coimbra. Disponível em: <[https://digitalis-dsp.uc.pt/jspui/bitstream/10316.2/30237/6/21-De\\_ayer\\_a\\_hoy.pdf?ln=pt-pt](https://digitalis-dsp.uc.pt/jspui/bitstream/10316.2/30237/6/21-De_ayer_a_hoy.pdf?ln=pt-pt)>. Acesso em: 21 ago. 2020.
- HUTCHEON, L. *A theory of parody: the teachings of twenty-century art forms*. New York/London: Methuen, 1985.
- KRISTEVA, J. *Introdução à semântica*. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- MITOLOGIA UNIVERSAL. Rio de Janeiro, Século Futuro, 4 vols., s.d.
- MOISÉS, M. *Literatura: mundo e forma*. São Paulo: Cultrix/Edusp, 1982.
- MOURTHÉ, A. *O pós-guerra e o Brasil*. Disponível em: <<https://www.pdt.org.br/index.php/o-pos-guerra-e-o-brasil/>>. Acesso em: 20 ago. 2020.
- PLAUTO. *A comédia latina*. São Paulo: Tecnoprint, s/d.
- PRADO, D. A personagem no teatro. In: CANDIDO, Antonio et al. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 2005.

## **Novos autores e o cânone: aspectos do insólito em *O amigo de Santa tereza*, de Fábio Leal**

Osmando Jesus Brasileiro (SEED/AP)<sup>1</sup>  
Adriana da Cruz Diniz (VIAMÃO E RS)<sup>2</sup>

### **Apresentação inicial, cânones e não-cânone**

Segundo Ernesto Faria (1975, p.159), a palavra *cânone* vem do latim *canôn* e significa regra, medida, contudo, na atualidade é utilizada para listar os nomes de santos católicos, portanto, seres que estariam em lugar privilegiado e, por conseguinte, também é utilizado como norma para designar uma lista de escritores que tiveram reconhecimento, que classificam-se como *cânone* local, nacional e/ou universal, os chamados clássicos da literatura, estes fazem parte do famoso *cânone* universal.

No âmbito literário, as questões do *cânone* sempre foram objetos de discussão entre os críticos de todos os tempos, é fácil compreender o motivo de tamanha efervescência quando pensamos que em torno desse debate que os autores serão ou não consagrados, em vida

1. Doutor em Letras – UniRitter/UCS (2019); Mestrado em Letras – UniRitter (2014); Especialização em História: Cultura Urbana e Memória, pela Universidade do Estado da Bahia (UNEB – 2006); Especialização em Novas Metodologias e Novas Abordagens para o Ensino da Língua Materna pela Faculdade Atual (FAAT – 2010); Licenciatura Plena em Letras: Habilitações em Português/Inglês e respectivas literaturas, pela Universidade do Estado da Bahia (UNEB – 2004); Atualmente é Professor da Rede Estadual de Ensino do Amapá - GEA, do curso de Letras da Faculdade de Macapá – FAMA, na qual leciona as disciplinas: Literaturas Brasileira e Portuguesa e Teoria da Literatura (2009-2012 e 2015 até o presente). E-mail: osmando.brasileiro2016@gmail.com, osmando.brasileiro@kroton.com.br
2. Mestrado em Letras pela UniRitter (2015); Pós-graduação em metodologia de Ensino da Língua Portuguesa pela Universidade Gama Filho (2010); Licenciatura Plena em Letra: Habilitação em Português/Literatura pela FAPA (Faculdades Porto-Alegrense) (2005); Graduada em Inglês – Licenciatura Plena pela Universidade Estácio de Sá (2018 à presente data). Atualmente, Professora concursada pelo Estado do Rio Grande do Sul (2012) e pelo Município de Viamão/RS (2013), estando em efetivo exercício na 28ª. Coordenação da Educação do Estado do Rio Grande do Sul (2019 à presente data). E-mail: adrianadiniz.c@gmail.com

biológica ou mesmo depois dela, não foi diferente com Shakespeare, o qual certamente, não obteve o mesmo reconhecimento em vida que as sociedades e a crítica atuais lhe atribuem, ou seja, os valores são dados e não, necessariamente são inerentes a algo, uma festa retratada na obra literária por exemplo pode ter seu valor dado de acordo com a visão de quem olha, assim como um autor e sua obra, conforme Terry Eagleton (2006, p.305) nos diz ao lembrar do valor literário dado, pela crítica, às festas e às obras:

Não são apenas as festas que têm de ser *transformadas* em objetos literários de valor, sendo tratadas de maneiras específicas, mas também Shakespeare. Shakespeare não era grande literatura, facilmente ao alcance da mão, tendo sido felizmente descoberto pela instituição literária: ele é grande literatura porque a instituição assim o constitui. (Grifo no original).

Entende-se portanto, que, o juízo de valor de uma obra não é da ou está inerente ao texto, mas por aquele que lê e aprecia a obra. Essa concepção reforça ainda mais a importância do papel do leitor na avaliação do texto literário, e o crítico inglês continua...

Isso não significa que ele não seja “realmente” grande literatura – que se trate apenas de uma questão de opinião a seu respeito – porque não existe uma literatura que seja “realmente” grande ou “realmente” alguma coisa, independentemente das maneiras pelas quais essa escrita é tratada dentro de formas específicas de vida social e institucional. (EAGLETON, 2006, p.305-306)

Em outras palavras, a literatura poderá ser grande, ser de boa qualidade, contudo, sem o aval do leitor ela não poderá atestar sozinha a sua grandeza. Essa perspectiva crítica é interessante pois é por meio dela que valorizamos o leitor e, por conseguinte, damos o retorno ao autor por meio da aceitação ou não de sua obra literária.

Os ensinamentos de Eagleton (2006) mostram também a importância e o pensamento que a crítica vem dando aos textos para sua inclusão no cânone, por outro lado, também podemos entender que aqueles textos que não foram lidos em sua época podem ser lidos e terem seu reconhecimento a *posteriri*, por outras gerações de críticos e leitores, como aconteceu com o escritor brasileiro do século XIX Lima Barreto, morto em 1922, o qual só obteve seu reconhecimento após sua morte, depois que a ABL disponibilizou seus textos

ao público brasileiro e reconheceu seu valor literário. Os nossos estudos, ao ler criticamente a obra do jovem autor Fábio Leal para tentar mostrar ao público que seu texto possui valor, visa justamente corrigir isso e evitar que o reconhecimento venha apenas muito tempo depois. Ou seja, tentar mostrar que seu texto é também uma forma de arte. Sobre isso Antonio Candido (2006, p. 62) nos diz que,

A arte, e portanto a literatura, é uma transposição do real para o ilusório por meio de uma estilização formal, que propõe um tipo arbitrário de ordem para as coisas, os seres, os sentimentos. Nela se combinam um elemento de vinculação à realidade natural ou social, e um elemento de manipulação técnica, dispensável à sua configuração, e implicando uma atitude de gratuidade.

Nota-se que tanto nos textos já consagrados, de J. J. Veiga e Antonio Torres<sup>3</sup>, quanto no texto não-canônico de Fábio A. D. Leal, esses aspectos são vistos de forma bastante clara. No caso de Leal (2012) a preocupação com a linguagem é um aspecto sintomático da preocupação com a manipulação técnica dos elementos da narrativa, algo positivo, haja vista que funciona como uma forma de atrair o leitor para a trama.

Já a palavra insólito, segundo Faria, (1975, p.515), origina-se do latim *insolitus*, possui duas significações mais importantes: 1) Insólito, que não tem o hábito de; 2) Desusado, estranho, novo. Portanto, aquele que chega, inevitavelmente, pode enfrentar um desconforto inicial de ter que se curvar diante do cânone, ou seguir suas regras para se incluir nele. Para Flávio Garcia (2008, p.11)

...entendemos que a recepção do insólito está, a princípio, condicionada à sua constituição na narrativa, ou seja, depende dos recursos de linguagem utilizados pelo autor na emissão do discurso – temos aqui, de certo modo, o que Umberto Eco vem chamando

3. José J. Veiga (1915-1999) foi um escritor brasileiro, um dos mais importantes romancista e contistas de ficção contemporânea. (Disponível em: <[https://www.ebiografia.com/jose\\_j\\_veiga/](https://www.ebiografia.com/jose_j_veiga/)>. Acesso em: 08. Mar. 2021) e Antonio Torres, é oitavo ocupante da Cadeira nº 23, eleito em 7 de novembro de 2013, na sucessão de Luiz Paulo Horta e recebido em 9 de abril de 2014 pela Acadêmica Nélida Piñon. (Disponível em: <<https://www.academia.org.br/academicos/antonio-torres/biografia>>. Acesso em: 08. Mar. 2021)

de “autor-modelo” e “leitor-modelo”, sendo este segundo condicionado pelo primeiro (Cf. ECO, 1994).

Contudo, não é novidade que as normas previstas pela igreja católica obrigam os processos a seguirem ritos para que alguém se torne santo, neste caso, a comprovação de um milagre faz parte do processo. E no destino do escritor literário? O que está reservado a ele?

Para o escritor, a obra precisa ter critérios, contudo, não se sabe, pelo menos de forma cabal, quais seriam ou são tais critérios, pois variam conforme o país, o local, os leitores ou até mesmo os críticos literários, o que nos interessa é pensar a questão insólita como sendo um dos critérios que podem levar ao reconhecimento de um determinado texto como sendo possuidor de um alto grau literário. A literatura foge do hábito natural das coisas, contudo, é a partir do sentido “2”, do insólito (FARIA, 1975, p.515), que mais identifica o aspecto de nossa análise, dessa forma, quando pensamos em literatura, o insólito acontece quando a realidade se transfigura e acaba mostrando outras faces ao leitor dentro da narrativa literária, mostrando-se estranha, portanto, nova em alguns aspectos.

Não é raro encontrarmos narrativas com aspectos insólitos em textos literários, os quais são classificados como literatura insólita, a princípio, como o realismo fantástico presente em *A estranha máquina extraviada*, de J. J. Veiga (2008) ou mesmo a sensação insólita de perseguição pela morte e de desalento que sentimos ao ler *Essa Terra*, do autor baiano Antônio Torres (2008).

Não é diferente quando lemos o conto *O amigo de Santa Tereza*, do mineiro radicado em Porto Alegre, Fábio Leal, o jovem autor, demonstra habilidade com as palavras em narrativas curtas (contos) e até mesmo com poemas, sempre participando de concursos literários e sendo reconhecido pela sua capacidade criadora, contudo, ainda desconhecido de grande parte do público que poderia se interessar mais por sua literatura.

Antes então de darmos continuidade sobre os autores, faz-se necessário uma pequena contextualização sobre literatura, para que possamos pensar e afirmar também, posteriormente, que os textos não-canônicos não podem ser excluídos do rol da literatura apenas por não serem conhecidos e, diante disso, evocamos o prof. Antonio Candido (2006, p.83) novamente, pois ele diz que

A literatura é pois um sistema vivo de obras, agindo umas sobre as outras e sobre os leitores; e só vive na medida em que estes a vivem, decifrando-a, aceitando-a, deformando-a. a obra não é produto fixo, unívoco ante qualquer público; nem este é passivo, homogêneo, registrando uniformemente o seu efeito. São dois termos que atuam sobre o outro, e aos quais se junta o autor, termo inicial desse processo de circulação literária, para configurar a realidade da literatura atuando no tempo.

Candido nos alerta, para dois pontos importantes a respeito da literatura: o leitor e o tempo. Além de vários aspectos sobre o leitor e a literatura que temos na teoria da literatura, a exemplo de Jauss e Iser (1996 e 2011), também temos a questão da morte do autor, de Roland Barthes (2003) e a própria discussão sobre o que é um autor, de Michael Foucault (2006) da importância do papel do leitor no reconhecimento e aceitação do autor enquanto tal. Portanto,

*O autor é uma personagem moderna, produzida sem dúvida pela nossa sociedade, na medida em que, ao terminar a Idade Média, com o empirismo inglês, o racionalismo francês e a fé pessoal da Reforma, ela descobriu o prestígio pessoal do indivíduo, ou como se diz mais nobremente, da “pessoa humana”. (BARTHES, 2003, p.49)*

É o leitor que precisa dessa personagem para compreender e entrar dentro da obra. Por isso o processo de canonização ou o esquecimento de um determinado autor precisa de que a função do leitor seja desempenhada de forma a garantir isso. E o reconhecimento virá por meio dessa interação constante entre leitor e obra/autor, mesmo que de forma ficcional na construção dessa personagem chamada autor.

Quanto ao aspecto do tempo, temos aí o fator necessário para definir pela aceitação ou não do texto e sua duração garantirá, conseqüentemente, sua canonização, ficando a cargo das várias recepções desse texto e de sua repercussão junto ao leitor com o passar do tempo. Portanto, o aspecto temporal não poderá ser desconsiderado no momento de (re)pensar a canonização, ou não, de uma determinada obra ou autor. Já que falamos do autor e do leitor, convém trazer umas poucas considerações sobre o ato de escrever, o que é o ato de escrever para o escritor? Talvez o leitor desavisado, possa pensar que é uma tarefa fácil, ao ver o texto ser fluido e de boa leitura, contudo, para Candido (2006, p.85),

Quando se diz que escrever é imprescindível ao verdadeiro escritor, quer isto dizer que ele é psiquicamente organizado de tal modo que a reação do outro, necessária para autoconsciência, é por ele motivada através da criação. Escrever é propiciar a manifestação alheia, em que a nossa imagem se revela nós mesmos.

É isso que acreditamos enxergar, ler, sentir e ouvir nas obras de Torres, Veiga e Leal, é como se estivéssemos lá dentro e nós mesmos fôssemos os autores. Deve ser por isso que podemos perceber que há comunhão entre autor e leitor, causando dessa forma, a tão esperada fruição de leitura a qual evoca o prazer em ler um texto.

Alguns elementos no texto podem contribuir para que esse processo ocorra contemporânea ou extemporaneamente à existência empírica do autor. No caso dos estudos realizados, pudemos perceber que os dois autores, que representam o cânone em nossos estudos (Torres e Veiga), obtiveram seu reconhecimento em vida, e ambos utilizaram o aspecto do insólito em seus textos, demonstrando que esse ponto em comum pode ter influenciado no sucesso do trabalho deles.

Diante do exposto, foi feito um estudo de aspectos insólitos no conto selecionado, comparativamente com outros textos, levando em consideração que sua não inserção entre os nomes do cânone não implica na qualidade do trabalho desenvolvido pelo jovem autor.

O estudo de textos de autores da nova geração requer, antes de mais nada, uma pequena revisão de autores que já pertenceram ao desconhecido mundo literário e que tiveram reconhecimento, como J. J. Veiga, o qual assumiu papel importante na literatura nacional, com obras traduzidas em vários países, e o baiano Antônio Torres, eleito para a Academia Brasileira de Letras, ressaltamos ainda que tal revisão servirá para embasar nosso estudo do conto objeto de análise no presente trabalho, vamos a esta revisão a partir dos tópicos seguintes.

### **José J. Veiga e sua estranha máquina extraviada**

A obra de J. J. Veiga é bastante ampla, com muitas publicações e com reconhecimento do público, contudo, nos deteremos nesta breve

comunicação, ao aspecto insólito em “A máquina extraviada”<sup>4</sup>. Antes de mencionar o conto, faz-se necessário apresentar o contexto de publicação, 1967, em plena ditadura militar brasileira, ou seja, ambiente propício ao surgimento e perpetuação de aspectos insólitos como forma de dissipar ou fugir da censura militar instaurada na época.

O conto narra fatos e acontecimentos sobre uma máquina que teria sido entregue e montada, numa tarde, em uma pequena cidade do sertão. Contudo, não se conhece a origem nem a que se destina a “máquina imponente, que está entusiasmando todo o mundo” (VEIGA, 2001, p. 229), a qual foi descarregada na frente da prefeitura e se torna a paixão de todos, falar e especular sobre a máquina. Dessa forma: “A máquina ficou ao relento, sem que ninguém soubesse quem a encomendou nem para que servia. É claro que cada qual dava o seu palpite, e cada palpite era tão bom quanto outro” (VEIGA, 2001, p.230), conquistando até as crianças haja vista que “...as crianças simplesmente se apaixonaram pela tal máquina” (VEIGA, 2001, p.230), ao despertar a paixão de todos, a máquina se torna, pelo fato de não possuir explicação de sua utilidade, fonte das mais diversas narrativas, a máquina se torna parte da identidade da cidade, que não consegue se imaginar sem ela e começa a atrair visitantes de outras cidades vizinhas, bem como propostas de compra, como nos conta o narrador “Ela é o nosso orgulho, e não pense em exagero. Ainda não sabemos para que ela serve, mas isso já não tem maior importância” (VEIGA, 2001, p.231), a identidade existe e não pode ser explicada facilmente, da mesma forma que não podemos nos desfazer dela, como algo insólito que surge e passa a ter sua importância das mais diversas formas possíveis.

Os elementos que compõem uma determinada identidade podem ser simbolicamente compreendidos como algo que pertence ao coletivo, como o fato de existir um patrimônio histórico na cidade em que pertence o indivíduo, o patrimônio faz parte da identidade da cidade e esta é parte constituinte da identidade do indivíduo que habita nela. Dessa forma, podemos compreender que a Fortaleza de São

4. Apesar de ter sido publicado na coletânea com o título de *A estranha máquina extraviada*, da Bertrand Brasil de 2008, utilizamos a versão em que consta o título no original de 1967, publicado como *A máquina extraviada*, referenciado aqui também na versão da editora objetiva de 2001.

José de Macapá<sup>5</sup>, conhecida por nunca ter sido utilizada e portanto, uma das mais conservadas, se tornou também parte da identidade do povo macapaense e/ou amapaense. Assim como o espaço por onde veiculam as personagens de *Essa terra*, de Antônio Torres, a máquina extraviada que passa a fazer parte da cidade sertaneja narrada por J. J. Veiga e o ambiente onde o amigo de Santa Teresa veicula no centro de Belo Horizonte, o Viaduto de Santa Tereza, na narrativa de Fábio Leal (2012), fazem parte da identidade desses sujeitos, que habitam esses locais.

A chegada insólita da máquina causa estranhamento, mas esse estranhamento atrai aqueles que estão por perto ou mesmo que ouvem falar dela, assim como os moradores de outras cidades vizinhas. Também é comum compreender que existem aqueles que são contra os efeitos que a máquina provoca, como o vigário da cidade, “Já existe aqui o movimento para declarar a máquina monumento municipal – por enquanto. O vigário, como sempre, está contra; quer saber a que seria dedicado o monumento” (VEIGA, 2001, p.231), quando o vigário aparece como opositor podemos fazer uma leitura da passagem bíblica em que Moisés combate a adoração do bezerro de ouro durante a passagem com os hebreus pelo deserto em busca de Canaã, é claro que o medo do vigário é a perda de fiéis para outro tipo de adoração, portanto, representa uma ameaça para a Igreja Católica local.

O conto está dirigido a um interlocutor, que seria um morador da cidade que reside há muito tempo longe e que cobra notícias frequentes do narrador, por isso inicia o conto dizendo: “Você sempre pergunta pelas novidades daqui do sertão...” (VEIGA, 2001, p.229), e finaliza informando que,

O meu receio é que, quando menos esperarmos, desembarque aqui um moço de fora, desses despachados, que entendam de tudo, olhe a máquina por fora, por dentro, pense um pouco e comece a explicar a finalidade dela, e para mostrar que é habilidoso (eles são sempre muito habilidosos) peça na garagem um jogo de ferramentas, e sem ligar a nossos protestos se meta por baixo da máquina e desande a apertar, martelar, engatar, e a máquina começa a trabalhar. Se isso acontecer, estará quebrando o encanto e não existirá mais máquina. (VEIGA, 2001, p.232)

5. Mais informações e imagens disponíveis em: <[http://www.amapadigital.net/fortaleza\\_macapa.php](http://www.amapadigital.net/fortaleza_macapa.php)>. Acesso em 21 de maio de 2020.

A forma como o narrador encerra seu conto, reforça a ideia de que um elemento identitário não precisa assumir, assim como a cultura em geral, nenhuma utilidade, apenas precisa existir para fortalecer aquele que utiliza esse elemento em sua constituição cultural e identitária. Portanto, podemos dizer que o aspecto do insólito não precisa ser explicado na narrativa, ele é o elemento que constitui a própria identidade dela. É esse diferencial que atrai e prende o texto ao leitor. J. J. Veiga não possuía ainda o reconhecimento que possuiu depois, na época da publicação deste conto. Ou seja, ele ainda não estava inserido no cânone, assim como o nosso jovem autor Fábio Leal, mas retornaremos nele no momento oportuno. Cabe agora indagar, de que forma podemos ser atraídos pelo insólito da morte em Antônio Torres? É o que pretendemos discutir no tópico seguinte.

### **Antônio Torres e o insólito aspecto da morte em *Essa terra***

O romance de Antônio Torres está organizado em 4 capítulos, respectivamente narram Três Chegadas e Uma Partida: 1 – Essa terra me chama, chegada de Nelo; 2 – Essa terra me enxota, chegada do Pai); 3 – Essa terra me enlouquece, chegada da mãe, e; 4 – Essa terra me ama, partida de Totonhim.

O narrador em primeira pessoa é Totonhim, que relata a história acerca do retorno do seu irmão Nelo para sua cidade, Junco, que teria saído do interior da Bahia, depois de muitos anos trabalhando em São Paulo, uma cena bem comum entre moradores do Nordeste, a partir da década de 60 em diante, fuga da seca, busca de melhores condições de vida, são algumas das motivações principais para a migração de milhares de nordestinos a grandes centros do Sudeste brasileiro.

A família vivia em extrema pobreza, sendo um casal e doze filhos e muda para Feira de Santana, para que os filhos pudessem estudar, Nelo mandava dinheiro para sua mãe no início, toda a família acreditava que ele estava rico em São Paulo, contudo, ele retorna fracassado. O pai não acha os estudos importantes e retorna para sozinho para Junco, dos filhos, apenas três permanecem em Feira de Santana com a mãe, enquanto os outros estavam espalhados pelo mundo. A mãe falava do Nelo carinhosamente, o mesmo não acontecia quando falava dos outros irmãos. Totonhim voltou para a roça, foi morar

com o avô, e é uma das personagens mais expoentes, pois demonstra o sentimento profundo que se depara com a morte do irmão.

Com o retorno de Nelo, este se embriaga um dia e enquanto o irmão Totonhim o ajudava ele conta sua história trágica, informando como perdeu, para um primo, os filhos e a mulher e ainda fora espancado pela polícia. Num outro momento, Totonhim foi chamar Nelo para ir tomar banho no rio, porém, deparou-se com o irmão pendurado numa corda no armador de rede, cometera suicídio.

Como o pai era carpinteiro, ele mesmo é quem constrói o caixão para sepultar o próprio filho, durante a construção do caixão, o leitor acompanha a narrativa de como o pai perde suas terras para o irmão e fica sem nada. O fato do suicídio provoca reflexão em Totonhim que passa a relembrar suas desgraças. Nesse acontecimento, a mãe já começa a dar sinais de alterações mentais, loucura, pois Nelo era o filho no qual ela depositava toda a sua esperança, dessa forma, o romance finaliza com sua internação, o enterro de Nelo e a partida de Totonhim para São Paulo em busca de dias melhores. Contudo, a narrativa da viagem é tensa, pois o personagem segue com a morte do irmão suicida martelando em sua cabeça, associada ao barulho do martelo na construção do caixão que sepultou o suicida.

A morte acompanha a família de forma insólita, a presença do som do martelo na construção do caixão, da reflexão do pai e da loucura da mãe, tudo torna-se um ambiente propício para a instalação dessa interrupção inesperada na vida de um dos membros da família.

Desde o início da narrativa romanesca, pode-se constatar que há um processo de duplicação da identidade, este processo influencia tanto o próprio autor, Antônio Torres, pois ele também viveu a experiência (diaspórica) de sair de sua terra, assim como seus personagens.

Portanto, pode-se dizer que o sujeito (autor/personagem) se expõe para o outro em busca de afirmação e de reconhecimento identitário, comprovada na maneira como o autor descreve a condição em que surge as primeiras linhas do romance, demonstra também que a narrativa busca a política de reconhecimento, do personagem em busca de melhores condições de vida para si e sua família e do autor em busca da fuga do anonimato e luta pelo reconhecimento e uma possível entrada no cânone literário brasileiro.

Vejam algumas palavras que marcam o início do romance em estudo, nas quais o narrador descreve sua cidade:

O Junco: um pássaro vermelho chamado Sofrê, que aprendeu a cantar o Hino Nacional. Uma galinha pintada chamada Sofraco, que aprendeu a esconder os seus ninhos. Um boi de canga, o Sofrido. De canga: entra inverno, sai verão. A barra do dia mais bonita do mundo e o pôr-do-sol mais longo do mundo. O cheiro do alecrim e a palavra açucena. E eu, que nunca vi uma açucena. Sons de martelo amolando as enxadas, aboio nas estradas, homens cavando o leite da terra. O cuspe do fumo mascado da minha mãe, a queixa muda do meu pai, as rosas vermelhas e brancas da minha avó. As rosas do bem-querer: - Hei de te amar até morrer. Essa é a terra que me pariu.

- Lampião passou por aqui.

- Não, não passou. Mandou recado [...] Ora, ele lá ia ter tempo de passar neste fim de mundo? (TORRES, 2008, p. 16)

Cada detalhe da cidade que a personagem guarda é parte significativa de sua identidade local, mesmo aspectos negativos e, a *priori*, tidos como abjetos, como descrito em “O cuspe do fumo mascado da minha mãe”, ou sons que retornam posteriormente após o suicídio do seu irmão, como “Sons de martelo amolando as enxadas...” ou mesmo coisas belas como “A barra do dia mais bonita do mundo e o pôr-do-sol mais longo do mundo”, são elementos que marcam a memória do leitor e fixam a identidade do local da narrativa, tornando o texto mais atrativo.

Pensando nestes elementos é que se pode dizer que o reconhecimento de sua terra como genitora constrói na personagem a obrigação de buscar sentido para sua vida e dá orgulho aos seus pais e moradores de sua cidade natal. A busca de um reconhecimento que o livrará do sofrimento do fracasso que acompanha toda a sua família desde a época em que seu pai foi vítima do seu próprio irmão, e em seguida seu irmão que foi vítima de seu próprio primo, é como se o fracasso pairasse toda a família, geração após geração, de forma cíclica.

A obra de Antônio Torres atinge o seu objetivo, dá-lhe reconhecimento e o motiva a continuar seu ofício de escritor profissional. Tempo depois ele alcança o cânone e é eleito em 2013 para a Academia Brasileira de Letras – ABL. Entendemos que foi uma luta bastante árdua, entretanto, merecida e justa.

## Fábio Antônio Dias Leal: o não cânone e o insólito na atualidade

Fábio Antônio Dias Leal é mineiro, radicado em Porto Alegre, formado em Engenharia agrônoma (UFV), e em Letras Espanhol (UFSM), especialista, mestre e doutor em Letras pelo Centro Universitário Ritter dos Reis (UniRitter) e estudante do doutorado em Letras da UFRGS, professor do UniRitter, já desenvolveu atividades na área da agronomia. Participa frequentemente de concursos literários, para publicação de poemas em coletâneas diversas, estando entre os vencedores como em *O ventre do verbo* (2013), organizada por Caio Riter, na categoria poesia da Modalidade Regional, com o poema “Cajarana”. Possui uma produção vasta<sup>6</sup>, contudo, com pequena parte publicada.

Apesar de possuir pouca publicação, os textos publicados demonstram zelo e cuidado no trato com a escrita e com a linguagem, Fábio Leal é o que poderíamos chamar de promessa da geração atual, que assim como outros, espera por mais oportunidades para publicar seus textos e obter reconhecimento por sua arte literária. Pertencente ao não cânone, mas com muita chance de reconhecimento, o autor nos oferece para estudo o conto “O amigo de Santa Tereza”, publicado, mediante seleção editorial, pela revista Cenários, do programa de Mestrado e Doutorado do UniRitter em 2012.

Feita a apresentação inicial do nosso autor (des)conhecido, vamos ao resumo e análise do seu conto. O texto tem 9 páginas, portanto é um texto de tamanho considerável para uma narrativa curta como um conto. Inicia com a observação do narrador que, como um *flâneur* baudelairiano observa a cidade, Belo Horizonte, e o movimento das pessoas. Neste ato de observação descreve a cidade, seus monumentos, como viadutos, pontos turísticos, praças e pessoas que constituem a cidade como um todo. É uma visão crítica e cuidadosa que o nosso narrador mostra a noite na cidade.

O narrador do conto é Amaro, que após anos passados resolve contar um fato ocorrido em uma noite em que sai para a rua, se sentindo o “...único que ficara de fora da festa dos homens” (LEAL, 2012, p.1), a noite em que sai não é à toa, após o término de um relacionamento com aquela que foi sua única namorada, desde a adolescência, Fernanda era simplesmente a representação de tudo e justificava

6. Confira alguns de seus textos em sua página <https://verdeabacate.wixsite.com/verdadeabacate/verdeabacate/page/2>, acesso via celular.

a existência de Amaro, sua mudança para estudar em outra cidade o deixa triste e solitário.

Ao andar pela rua, começa a enxergar várias cidades existentes na noite de Belo Horizonte, as quais ele nunca imaginara que existia, acreditamos que ele viu versões daquilo que Sandra Jataí Pesavento (1999), chamou de as várias cidades existentes dentro de uma única cidade, por meio do imaginário urbano contido nas cidades. Ou mesmo como nos diz Orlandi (2001), ao falar das tralhas e dos troços que formam a memória de uma cidade, a estudiosa cita os portões de casas antigas que carregam a memória da cidade, pois fazem parte da memória das pessoas que vivem na cidade, é isso que sentimos ao percebermos o reencontro de Amaro com o Viaduto de Santa Tereza em Belo Horizonte, o encontro da memória, um lugar que servirá de palco para a narrativa de um acontecimento insólito na vida do jovem que bebia muito naquela noite e que agia “Com esforço para endireitar o passo...” (LEAL, 2012, p.4) ao encontrar um estranho amigo o qual, de certa forma, torna-se naquele momento.

Embriagado com rum, encontra Gabriel, um senhor com idade aproximada de 60 anos que acaba ouvindo os motivos de sua tristeza e o aconselha. Amaro sente-se acolhido e bem ao lado do estranho que logo torna-se seu amigo. Comentam sobre a cidade, Gabriel fala pouco, mas fala com propriedade, aconselha-o a ser grato pelo que teve, mesmo relacionamento com o fim do que seria o primeiro e único amor de Amaro.

Num determinado momento, Amaro pergunta a Gabriel onde ele mora, e aí a narrativa ganha contorno de estranhamento já no sentido insólito, pois Gabriel tem seu chapéu levado pelo vento para a parte de baixo do viaduto, então Amaro, num gesto solícito, corre em busca do adereço do seu novo amigo. No retorno, vê-se sozinho novamente em cima do viaduto e acaba bebendo mais e passando a noite, embriagado, por ali mesmo. Sonhando com esse amigo em nevoeiro na rua, ao acordar fica em dúvida se teria apenas sonhado ou encontrado Gabriel na via, contudo, depara-se com o chapéu ao lado e cai em si que não foi apenas um sonho.

Mais tranquilamente, observa que o chapéu, do agora amigo, possui um número de série e que fora produzido sob medida, então vai até a loja indicada e pede que o fabricante, após reconhecer como obra sua, possa identificar dados do proprietário do chapéu, contudo, a peça de número 077, não possuía indicação dos dados de quem

fez a encomenda há anos. A narrativa ganha contorno insólito, haja vista que não apenas ele não consegue descobrir onde mora o Gabriel, como também o chapeleiro não registra os dados. A incógnita passa a ser encarada como fruto do estranhamento que nos causam todas as cidades quando adentramos nela e começamos a pensar sobre seus segredos e recantos misteriosos.

O fato faz com que o narrador finalize sua narrativa pensando e se fazendo pergunta sobre a cidade que pensava conhecer, “Quantas cidades há na cidade?” Quantos de mim caminham por suas ruas?” (LEAL, 2012, p.9), mas, na verdade, ele se dá conta que ele também possui várias facetas que ele mesmo não se reconhece em todas, é um eterno descobrir de si mesmo.

Os números apresentados pelo narrador são enigmáticos, além do 7 ser um número cabalístico e representativo da perfeição, o que denota o cuidado que o autor tem com seu texto e a descrição dos acontecimentos, também, em 77, ou seja, 1977 foi o ano de nascimento do escritor Fábio Leal, quanto ao nome da personagem central – Amaro – é simbólico e enigmático também, haja vista que significa qualidade daquele que é amargo, dessa forma, não podemos acreditar na simples e pura ingenuidade do acaso, é preciso que reconheçamos a simbologia e peguemos suas credenciais para que possamos entrar de forma crítica e profunda na narrativa do jovem autor contemporâneo.

### **Finalizando... trajetórias do caminho ao cânone**

Levando em consideração que a trajetória da literatura no Brasil tem seus mais diversos matizes, como o caso de pessoas que não possuem escolaridade formal e estão incluídas hoje na literatura um universal, como Machado de Assis, outros ganharam notoriedade por insistência própria e luta contra as adversidades dadas por sua época e condições financeiras, como Érico Veríssimo e Lima Barreto, e tantos outros que surgiram do âmbito do Direito, como Gregório de Mattos, Rui Barbosa e José de Alencar, outro do jornalismo e assim sucessivamente, que aliás, todas essas características também acontecem em outros países, como o jornalista e prêmio Nobel Gabriel García Marquez, temos ainda a lembrar que o público leitor muda a cada época, é a estética da recepção quem diz isso e não

nós, temos que acreditar que os escritores da atualidade também enfrentam seus dilemas para alcançar o almejado reconhecimento por seu trabalho.

Antônio Torres surge do jornalismo em sua origem de escritor, J.J. Veiga passou por vários setores de produção, desde o comércio, rádio e cursou direito, o mesmo acontece com nosso jovem autor, em termos de variedade profissional, Fábio Antônio Dias Leal, formado em Agronomia, fez letras, e agora exerce a docência, o que há em comum entre todos eles? Acreditamos que o eterno aprendizado e a busca constante de aperfeiçoamento no ofício que tanto amam, a arte de escrever.

Eis que o cânone se dá perante um processo que não é fácil de atingir, e, a partir da origem do termo, exige milagres para ser atingido, envolvendo um longo percurso desde a beatificação até o reconhecimento final e pode levar anos, como nos diz Edson Luiz Sampel (2001, p.18-19) “A razão de o Direito Canônico estar vertido em latim é muito simples. Sendo um ordenamento de perspectivas internacionais, o direito eclesial necessita de uma linguagem uniforme, que valerá tanto aqui no Brasil como no Japão”. Tudo isso só nos leva a crer que tanto na Igreja Católica, quanto no mundo literário não é fácil obter o reconhecimento, para alguns só vêm após a morte, como no caso de Lima Barreto, contudo, são muitos os que tiveram esse reconhecimento em vida, como Jorge Amado, Machado de Assis, Érico Veríssimo e tantos outros. Diante disso, é com o objetivo de incentivar os escritores da atualidade que buscamos o reconhecimento para alguns escritores que produzem com tanto afincio.

Fábio Leal tem em seu processo de escrita uma constante procura pelos termos e palavras específicas para construir suas ideias, assim como o fez Antônio Torres e J. J. Veiga e obtiveram êxito, chegaram a um momento em que o leitor não consegue mais se desvencilhar de sua trama literária e se engaja na leitura. O conto “O amigo de Santa Tereza” é um caso que comprova isso, Leal (2012) produz os sentidos do texto por meio do enleio em que arrebatava o leitor.

Apesar de termos clareza da qualidade da leitura, ainda sentimos falta de um reconhecimento ao autor, o que expressa o aspecto não-canônico em questão, contudo, essa situação é bem fácil de ser compreendida, ainda mais num país tão grande como o Brasil e no qual cada vez mais surgem escritores mostrando seu trabalho, mas a falta de reconhecimento depende muito do público e do seu interesse

por algum tipo de texto. Essa questão do público também foi alvo de estudo do prof. Antonio Candido (2006, p.86) ao dizer que:

Quando consideramos a literatura no Brasil, vemos que a sua orientação dependeu em parte dos públicos disponíveis nas várias fases, a começar pelos catecúmenos, estímulo dos autos de Anchieta, a eles ajustados e sobre eles atuando como lição de vida e concepção do mundo. Vemos em seguida que durante cerca de dois séculos, pouco mais ou menos, os públicos normais da literatura foram aqui os auditórios – de igreja, academia, comemoração. O escritor não existia enquanto *papel social definitivo*; vicejava como atividade marginal de outras, mais requeridas pela sociedade pouco diferenciada: sacerdote, jurista, administrador. (Grifos no original)

Encontramos ainda mais elementos que coincidem, além do público e da questão do tempo, com as características pelas quais os autores estudados no presente trabalho têm em comum: tornaram-se escritores pela compulsão que os impelia ao processo de escrita e não para obter ganhos financeiros. Apesar de todo esse esforço, o público leitor ainda é difícil de ser atingido, mas o processo de produção continua. É a busca constante que faz desses escritores pessoas que atingiram o cânone ou mesmo que podem atingir em breve. Tão logo isso aconteça, trará à baila os novos autores e eles serão apresentados ao cânone, de onde nunca mais deverão sair.

## Referências

- CANDIDO, A. *Literatura e sociedade*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.
- EAGLETON, T. *Teoria da Literatura*. 6 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- FARIA, E. *Dicionário escolar latino-português*. Revisão de Ruth Junqueira de Faria. 5. ed. Rio de Janeiro: FENAME, 1975.
- FOUCAULT, M. *O que é um autor?* Trad. António F. Cascais e Eduardo Cordeiro. 6<sup>a</sup> ed. Lisboa: Nova Vega, 2006.
- GARCÍA, F.; MICHELLI, R.; PINTO, M. de O. (orgs.). *Poéticas do insólito – conferências e palestras do III painel “reflexões sobre o insólito na narrativa ficcional”*: o insólito na literatura e no cinema. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2008.

- ISER, W. "O jogo do texto": In: JAUSS, H. R. et al. *A literatura e o leitor: textos de estética da recepção*. 2. ed. re. Trad. Luis Costa Lima. Rio de Janeiro: Paz e terra: 2011. p. 105-118.
- ISER, W. *O Ato da Leitura: uma teoria do efeito estético*. Tradução de Johannes Kreschmer São Paulo: Ed. 34, 1996.
- LEAL, F. A. D. *O Amigo de Santa Tereza*. Cenários, Porto Alegre, v.2, n.6, 2º semestre 2012.
- ORLANDI, E. P. (Org.). *Cidade Atravessada: Os Sentidos Públicos no Espaço Urbano*. Campinas: Pontes, 2001.
- PESAVENTO, S. J. *O imaginário da cidade: Visões Literárias do Urbano*, Paris, Rio de Janeiro, Porto Alegre. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 1999.
- RITER, C. (Org.). *O ventre do verbo*. Porto Alegre: Sintrajufe, 2013.
- SAMPEL, E. L. *Introdução ao Direito Canônico*. São Paulo: LTR, 2001.
- TORRES, A. *Essa terra*. Rio de Janeiro: BestBolso: 2008.
- VEIGA, J. J. *A Estranha Máquina Extraviada*. 13 ed. Rio de Janeiro, Ed. Bertrand Brasil, 2008.
- VEIGA, J. J. "A máquina extraviada". In: MORICONI, Ítalo (Org.). *Os cem melhores contos brasileiros do século*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001. (p.229-232).

## **A trajetória do escritor Fernando Canto: a contravenção no cânone literário**

Carla Patrícia Ribeiro Nobre (UNIFAP)<sup>1</sup>  
Yurgel Pantoja Caldas (orientador/ UNIFAP)<sup>2</sup>

### **Introdução**

O objetivo deste trabalho é compreender a trajetória do escritor Fernando Canto no cenário da literatura amapaense, a partir da publicação da antologia *Modernos Poetas do Amapá*, em 1960, no contexto do Território Federal do Amapá até os dias atuais, com o Amapá guindado à condição de Unidade da Federação (Estado) com a Constituição Federal de 1988. Para atingir o objetivo, primeiramente deve-se conceituar os termos *cânone* e *clássico* no âmbito da Teoria da Literatura; depois apresenta-se um breve histórico da literatura amapaense e, em seguida, analisa-se o perfil do escritor Fernando Canto nessa trajetória. Para mapear a trajetória do autor, apresentamos seu percurso no Grupo Pilão, fundado por ele e amigos em 1975 e que, até hoje, marca a música amapaense. Esse grupo é fundamental na pesquisa estética e no aprofundamento que o autor faz da cultura amazônica. Para caracterizar sua contravenção ao cânone, trazemos um apanhado sobre as narrativas de Fernando Canto e seus personagens, passando pelo lugar privilegiado de sua escrita, que é o rio e também abordaremos a sua poesia, carregada de conceitos amazônicos. É interessante verificar que nesse interim a escrita de Fernando Canto passa por uma visão pós colonialista, abordando temáticas profundas de uma região marginalizada e, comumente, vista como exótica e grandiosa.

O tema proposto possui sua relevância, ao permitir compreender de que forma um autor com uma obra que circula de forma mais localizada consegue abranger algumas instâncias de legitimação, mas,

1. Mestranda do Curso de letras da Universidade Federal do Amapá – UNIFAP, carlapoesia@hotmail.com;
2. Doutor em Literatura comparada pela Universidade Federal de Minas Gerais – UFMG. Professor da Universidade Federal do Amapá, Programa de Pós-graduação Mestrado em Letras da UNIFAP. E-mail: yurgel@uol.com.br;

ainda assim, não consegue atingir um público leitor de maior quantidade. O trabalho permite também discutir, mesmo que secundariamente, as nuances que engendram os caminhos da literatura na Amazônia, em especial, a amapaense.

### **Cânone, clássico e contravenção : categorias de análise para a trajetória de um escritor**

Segundo o dicionário Aurélio, o termo *contravenção* é “transgressão ou infração a disposições estabelecidas” (FERREIRA, 2010, p. 469). Normalmente com conotação negativa, contrariar as disposições estabelecidas, no caso do escritor Fernando Canto, pode significar avanços significativos para a literatura.

A regra estabelecida para a publicação, em geral, na Amazônia, possui algumas características preocupantes: baixa tiragem; circulação restrita; quase nenhum acesso a programas literários nacionais, como os do MEC, por exemplo. Tudo isso dificulta, aos escritores locais, alcançar um crescente público leitor e se tornar um clássico, lido e relido através dos tempos.

Sobre esse tema, Calvino (2007) tece inúmeras considerações, buscando caracterizar um clássico para a literatura. Entretanto, sem uma forma fechada e com tantas obras à disposição, definir o que é um clássico será sempre uma árdua tarefa. Em uma de suas reflexões, Calvino (2007, p. 11) aponta que

O clássico não necessariamente nos ensina algo que não sabíamos; às vezes descobrimos nele algo que sempre soubéramos (ou acreditávamos saber) mas desconhecíamos que ele o dissera primeiro (ou que de algum modo se liga a ele de maneira particular). E mesmo esta é uma surpresa que dá muita satisfação, como sempre dá a descoberta de uma origem, de uma relação, de uma pertinência.

Desse modo, um clássico traz um retrato do que a sociedade pensa, do que ela valoriza e vivencia; do que ela projeta em seu onírico mundo. Portanto, ser uma contravenção ao cânone pode significar também o esforço de projetar a sociedade em personagens comuns e de alcance localizado, mas que também se expandem para pensar o mundo.

Avançando com as nomenclaturas, de acordo com o *Dicionário de termos literários*, o termo *cânone* “... designa os princípios literários que permitem organizar a lista de obras autênticas de um autor, bem como as obras consideradas indispensáveis à formação dos estudantes” (MOISÉS, 2004, p. 65). Nesse sentido, vamos adotar como princípios literários três categorias de legitimação da obra de um autor: trajetória criativa, indicação de leitura e premiação.

### **Breve histórico da literatura amapaense**

O Território Federal do Amapá foi criado em 1943, contexto no qual a literatura amapaense surgiu com alguns autores nascidos no Pará e que passaram a residir no território por motivos variados. Esses escritores fundam, em 1957, uma revista chamada *Rumo* e, três anos depois, em 1960, publicam a antologia *Modernos Poetas do Amapá*. A revista busca ser um veículo que, na época, estava em voga pelo modernismo brasileiro. Entretanto, os autores amapaenses ainda trazem em suas composições um romantismo ufanista, sendo isso temática que não será analisada neste artigo.

Houve também a publicação do *Jornal Amapá* que possibilitou a divulgação dos escritores locais nos anos de 1950 quando

[...] passou a veicular, a partir das edições do ano 1950, uma seção cultural onde divulgava as produções literárias amapaenses por iniciativa dos recém-chegados escritores que vieram prestar serviços como servidores públicos no Território Federal do Amapá. Trata-se de uma das seções mais regulares do jornal, considerada de vanguarda na divulgação das primeiras expressões literárias amapaenses, visto que, na época, era o principal e mais eficiente meio de divulgação da produção daqueles escritores. A seção normalmente se localizava na terceira página do jornal. (CALDAS e SOUZA, 2020, p. 5)

Ainda no referido jornal, “... as características do Amapá, o ufanismo, a memória e o cotidiano da cidade de Macapá são temas recorrentes nos textos literários publicados” (*Ibid.*, p. 5). Esse histórico mostra que a literatura amapaense seguiu rastros da literatura nacional, aproveitando os veículos de comunicação da época e, com isso, divulgando seus passos.

No ano de 1962, Fernando Canto chega ao Território e conhece o cenário desbravado por esses primeiros escritores e veículos de comunicação. Seu surgimento no meio artístico amapaense ocorre como músico e letrista em 1971, no Festival Amapaense da Canção. No ano seguinte, o autor conquistou o segundo lugar no mesmo festival e em 1974 foi premiado em Belo Horizonte e em Ubá (MG), consagrando uma carreira como compositor musical e buscando em suas letras referências da cultura amapaense, especialmente relacionadas às questões indígenas e ao marabaixo.

Assim, Fernando Canto possui hoje 17 livros publicados, sendo que seu título mais recente é *Mama Guga – contos amazônicos*. É, portanto, no contexto entre a condição de Território Federal e Estado da Federação, que Fernando Canto atua como um escritor que tematiza alguns elementos relevantes para a constituição do espaço amapaense, no mesmo contexto em que se dá a cena literária e se forma o percurso do escritor pesquisado.

Por fim, neste percurso os escritores locais foram se adaptando aos novos tempos e, neste ano pandêmico, por exemplo, o escritor Mauro Guilherme investiu seu tempo em organizar antologias virtuais em site internacional, possibilitando aos escritores locais um ano de ampla produção, mesmo num cenário complicado.

### **A trajetória do escritor Fernando Canto: das regras básicas do cânone às contravenções da obra**

Fernando Canto nasceu em Óbidos (PA), em 1954, mas vive em Macapá desde os 7 anos de idade<sup>3</sup>. Somente em 1962 ele se muda para Macapá. Desde 2007, pela Assembleia Legislativa do Estado do Amapá, ele já é cidadão amapaense, tendo recebido o título presencialmente apenas em 2017. Em razão de suas obras publicadas, Canto já possui uma série de elementos que o projetam numa lista de escritores amapaenses com vasta publicação.

Fernando Canto é escritor, sociólogo por formação, doutor em sociologia pela Universidade Federal do Ceará. Atualmente, trabalha na Universidade Federal do Amapá, onde implementou vários

3. Informações disponíveis em <https://www.blogderocha.com.br/fernando-canto-enfim-cidadao-amapaense/>

trabalhos ligados à área de comunicação com a rádio da universidade e outros trabalhos que realizou junto ao governo do estado e prefeitura municipal de Macapá.

Em depoimento ao blog Repiquete, o jornalista Renivaldo Costa afirma:

Provavelmente uma das maiores contribuições de Fernando Canto à cultura amapaense tenha sido a “marabaixeta”, um marabaixo fora de época que ele idealizou num momento em que esta manifestação passava por um momento agônico e corria sério risco de desaparecer. À época Fernando sofreu críticas, mas hoje – quase 23 anos depois – sua iniciativa pode ser melhor entendida. Hoje proliferam grupos de marabaixo e até já se promoveu um festival dessa manifestação, ideia aliás que nosso sociólogo defendia há mais de 20 anos. (CAVALCANTE, 2020, p. 01)

Assim, Fernando Canto é reconhecido por sua atuação e pesquisa sobre a cultura amapaense.

Fernando Canto possui 17 obras publicadas. Seu livro mais recente é *Mama Guga – contos amazônicos*, que possui 26 histórias, cujo cenário preferido são as águas da Amazônia. O livro apresenta um dado fundamental para este trabalho, pois segundo Caldas

Um lugar de importância nos contos da coletânea é a orla de Macapá, a famosa “frente da cidade”, também conhecida como Beira-Rio da única capital brasileira banhada pelo Amazonas (“A cidade encantada sob a pedra”, “Tsunami”, “O sanitarista”). Quando os acontecimentos não ocorrem predominantemente na orla, ao menos ela é citada pelo narrador ou personagem como ponto de referência (“A pulseira de Das Dores e seus vizinhos vulturinos”, “Dias iguais”, “Cornucópia de desejos”). Mas o espaço que prevalece nas narrativas dessa coletânea é mesmo a Amazônia fluvial com sua geografia líquida que evoca tanto o mundo social e de trabalho do seu povo (“Mama Guga”, “Estrelas da tarde”, “De volta à casa de praia”) quanto o encantamento de acontecimentos estranhos, que revelam a linha fantástica na escrita ficcional de Fernando Canto (“Anjo viajante”, “As mulheres-peixe do meu garimpo”) (2019, p. 01).

Nesse sentido, é possível referenciar Cândido (2014), afirmando que, para se compreender o contexto da gênese da literatura amapaense como literatura brasileira, é necessário buscar as referências na obra dos autores locais da vida social da cidade, onde, já que “[...] não existe uma literatura paulista, gaúcha ou pernambucana, há sem

dúvida uma literatura brasileira manifestando-se de modo diferente nos diferentes estados” (*Idem*, p. 147). Aqui adotamos como critério de que não está em jogo o local de nascimento do autor, mas sua “participação na vida social e espiritual da cidade” (*Idem*, p. 147). Isso é de fundamental importância para situarmos o lugar que a obra que Canto ocupa no cenário literário local e a influência que a Amazônia exerce sobre sua obra.

Fernando Canto teve sua obra *O bálsamo* algumas vezes indicada para leitura de vestibulares em instituições de ensino superior do Amapá. Isso popularizou essa obra e inclusive possibilitou o fato de ela ser traduzida para a língua francesa. *O bálsamo* também rendeu ao escritor algumas premiações locais.

Fernando Canto publica seu primeiro livro de poemas, intitulado *Os periquitos comem manga na avenida* em 1985. Sobre o lançamento, o poeta Ivo Torres escreveu em jornal da época:

Não só desceu como ascendeu. Porque Fernando Canto estreia, entretanto não é um estreante. Trata-se de valioso poeta: claro, apurado, instigante, esperto inventor. As vezes amargo, amargurado, triste; outras vezes alegre, cordial, amoroso. Mas sempre digno de intérprete do chão e da chama da sortilégica região norte brasileira.

Mais ainda: o autor mergulha passional, responsável e competente, na temática amazônica, sem atoleimar-se contudo, na pieguice, na empáfia discursiva, tão comuns aos que se aventuram a cantar ou contar o regional. (CAVALCANTE 2020, p. 01)

Do primeiro livro do autor aos dias atuais, muito tempo se passou. Os recursos tecnológicos foram se avolumando e hoje Fernando Canto é colaborador em diversos *sites* e *blogs*, o que o mantém sempre em leitura semanal junto a um público fiel.

Fernando Canto se qualificou na cultura amapaense através de várias frentes. Uma delas foi o grupo Pilão, composto por amigos atentos ao que se passava na cena cultural e que desejavam fortalecer um ritmo próprio do Território do Amapá.

O surgimento do Grupo Pilão se dá em 1975 no III Festival Amapaense da Canção e a produção literária de Fernando Canto se fortalece nesse contexto, pois ele mesmo afirma: “Comecei escrevendo pequenos textos, para fazer música. Comecei fazendo composições, tenho músicas gravadas” (NAFES, 2020, p. 1).

É no Grupo Pilão o lugar que Canto encontra para dialogar sobre a arte e exercitar sua criatividade, trazendo neologismos e pesquisas permanentes sobre as palavras e o jeito de ser amazônico:

Nosso grupo surgiu em 1975, em uma participação num festival de música usando um pilão como instrumento musical e, por isso o nome, na música Geofobia. Produzimos três CDs. O objetivo nosso, na verdade, era valorizar o que nós tínhamos de música local, como marabaixo, batuque e, durante o processo de gravação desses CDs, de pesquisa, todos os membros do grupo pesquisaram e correram atrás, fizemos uma espécie de mapeamento musical na época (*Idem*, p. 02).

Assim, o grupo também foi uma etapa importante no seu processo de criação como um todo, contribuindo decisivamente para seu amadurecimento como artista, bem como à visibilidade de Canto na cultura local. Os primeiros componentes foram Fernando Canto, Bi Trindade e Juvenal Canto. Vários músicos e intérpretes integraram o Grupo, mas os membros atuais estão juntos desde aproximadamente 1995. Em 2020, o grupo completou 45 de existência, apresentando seus clássicos, bem como novidades ao público amapaense, numa demonstração de que a pesquisa estética do mesmo é contínua e busca se atualizar. Para Canto, após quatro décadas de atuação

O Pilão, que já usava coisas do Marabaixo na época de sua fundação, continuou inovando com projetos que valorizassem a música e a cultura de nossa terra. Fez inúmeros shows, participou de festivais culturais em Caiena e em Kourou, em Belém, Maceió e Brasília, entre tantos outros lugares, divulgando a música regional e folclórica do Amapá. Gravou três discos (com cerca de 50 músicas) e mapeou a música popular do Estado desde o Marabaixo ao Cotá, das músicas indígenas de trabalho ao Boi-Bumbá, das Folias e Ladainhas ao Batuque e às canções de pássaros. Realizou projetos nas escolas da capital e do interior onde ninguém ou quase ninguém conhecia nossa cultura, fez ensaios públicos nas praças, tocou nos teatros, na penitenciária, colégios e clubes de serviços, em botecos, ruas e balneários e em todo lugar que era chamado para dar uma “palinha”, sempre ou quase sempre na base do “paga beijo”. Apoiou e participou ativamente de projetos como a Marabaixeta, que resgatou o Marabaixo, agônico àquela época. Enfim, fez o que tinha que ser feito, pois sabíamos que teríamos

seguidores confessos como os que estão aí, hoje, realizando o seu trabalho na chamada MPA. (CANTO, p. 2)

Assim, podemos concluir que o grupo representou uma importante fonte estética para o artista Fernando Canto e para sua formação, que pautada na área da sociologia, transpôs para as letras e artes o conhecimento acerca das comunidades, suas formas de falar e interagir no mundo, seus instrumentos de trabalho etc.

### **Da contravenção ao cânone**

A literatura produzida na Amazônia, por variados motivos, ainda possui baixa circulação e isso dificulta o acesso ao público leitor. Por outro lado, as instâncias de legitimação acadêmica ganham espaço e produzem, cada vez mais, material de análise sobre as obras, possibilitando novos olhares e um alcance maior dos escritores junto ao público, principalmente por parte de professores de escolas da educação básica, o que colabora para a leitura das obras junto a estudantes e, obviamente, para a formação de novos leitores.

O crítico e ensaísta Harold Bloom (2002) elenca três fatores que contribuem para a formação de um cânone: grupos sociais dominantes, instituições de educação e tradições de crítica. Em se tratando da literatura produzida na Amazônia, esses fatores se fragmentam de tal forma que não é possível condensá-los para criar e organizar uma espécie de cânone regional, sem que se pesem outros fatores, que podem estar associados ao imanente do texto, por exemplo.

Nesse sentido, ainda em Bloom, o cânone é a possibilidade do texto de inscrever-se em uma memória, repercutindo e reverberando em seus leitores. É o crítico que alerta também para a necessidade da originalidade do escritor, elencando para isso o poder da linguagem usada pelo escritor, as novidades estéticas e também o conhecimento do escritor.

Nesse cenário, ser canônico ou ser um clássico na Amazônia parece uma conquista distante. Mas é a quebra das regras, a contravenção, que pode apontar caminhos para um novo quadro, fundamentado nas escolhas estéticas do escritor. Assim, Fernando Canto traz, no conjunto de sua obra, algumas contravenções que podem ajudar, tais como: a do espaço da narrativa trazida pelo narrador, a da

galeria de seus personagens e a da linguagem trazida à tona por seu processo criativo.

**a) Contravenção no espaço da narrativa:** nessa contravenção, observa-se a forma como o escritor retrata o seu modo de apresentar as tramas. Nesse aspecto, quem legitima o discurso sobre o lugar são as pessoas que vivenciam esse espaço. Dessa forma, tal contravenção ganha dimensão e se espalha nas reflexões sobre o mundo. É uma legitimação, não de autoridades sobre o tema, mas de quem vivencia a vida na floresta, por exemplo, formatando o que se entende por cultura amazônica.

Aqui, cabe buscar em Loureiro (1995), sua contribuição para a compreensão do conceito de cultura amazônica, onde se lê que, apesar de um olhar maravilhado pela floresta e seus rios, é possível apreender, nessa região, os ensinamentos e a grandeza cultural que as comunidades partilham, já que

Na Amazônia, as pessoas ainda veem seus deuses, convivem com seus mitos, personificam suas ideias e as coisas que admiram. A vida social ainda permanece impregnada do espírito da infância, no sentido de encantar-se com a explicação poetizada e alegórica das coisas. (LOUREIRO, 1995, p. 103)

Assim, o autor afirma que o homem da Amazônia, ao viver as experiências da floresta, cria uma nova natureza, enquanto se (re)cria como seu habitante.

Em todo o livro mais recente de Canto, *Mama Guga* (2017), vemos a influência das águas como espaços de importância decisiva na narrativa. Sobre isso, Loureiro afirma que o rio é um elemento especial no imaginário amazônico. Ao mesmo tempo em que está em tudo, “dele dependem a vida e a morte, a fertilidade e a carência, a formação e destruição e terras, a inundação e a seca, a circulação humana e de bens simbólicos” (LOUREIRO, 1995, p. 121).

Ou seja, o rio, melhor dizendo, as águas da Amazônia são sua fonte inesgotável de riqueza e pobreza. Ainda para Loureiro, as pessoas retiram sua subsistência para sobreviver materialmente e também seu alimento para a alma, através dos mitos e da poética que colhem nos mistérios da Amazônia. Nesse contexto, Pereira (2020, p. 48) aponta o seguinte:

Em “O bálsamo”, é o realismo maravilhoso que amplifica os elementos que especificam a Amazônia. Entretanto, nesse conto, e de maneira potencial, esses elementos não consolidam apenas o gênero, mas também o orientam, como já foi dito antes, para uma possível leitura da descolonização, possibilidade que se torna cada vez mais nítida, na medida em que os proscritos de um único olho e os túnicas de seda tornam-se personagens de caráter alegórico se os lemos focalizando o olhar sobre as ideias cruzadas de contato e submissão. Sob esse prisma, o espaço amazônico, que se acusa nas filigranas do texto, torna-se um microcosmo em que a nação como um todo pode reconhecer-se.

A vida na Amazônia é onde se “segue governado pelos sentidos, atento a tudo, sensível aos odores, às luzes, aos sons, às estrelas, às margens, às nuvens, aos ventos, às cores, aos brilhos [...] e ao mistério das coisas” (*Idem*, p. 82). Ou seja, o habitante ribeirinho cria a sua própria lógica de convivência com o espaço e habita nele poeticamente.

De volta a Loureiro (2008, p. 127), será possível discutir a identidade do habitante amazônico num tempo de desterritorializações onde “ainda se mistura de forma prenante o real e o imaginário”. Para além disso, valeria a pena compreender a Amazônia não mais como paraíso terrestre, mas como local de ocupações e desordem, que “vem se tornando paisagem de cobiça, violência e saque, que tem sido as bússolas que orientam a expansão a ela dirigida pelo grande capital” (*Idem*, p. 178).

No seu livro mais recente - *Mama Guga, contos amazônicos*, no conto que dá nome ao livro, essa presença do rio também se faz presente, (re)organizando o destino dos personagens. O narrador do conto, após o sumiço de Mama Guga, explica que:

[...] fui o escolhido para procurar e trazer Mama Guga [...] Protestei de início e argumentei que era muito farnzino para enfrentar uma aventura e **nunca tinha viajado de embarcação**, ainda mais pelo mar, inclusive era conhecido no bairro por filé de borboleta. Porém, não convenci o velho. Fui convencido, porque arranhava um pouco de francês. **Então parti pelo mar.** (CANTO, 2017, p. 26 grifos nossos).

Porém, a jornada oferece a ele seu ritual de iniciação nas águas barrentas e no universo amazônico. Se faltou a ele, no início da jornada, a motivação individual e o desejo intenso de conhecer os rios amazônicos, sua volta se dá com o impacto de ter estado na Amazônia e, de fato, vivenciá-la.

É possível ainda, destacar através da fala do narrador, um conceito corrente pela Amazônia de que seus rios se assemelham ao mar, pela grandiosidade. Essa presença do rio no espaço das narrativas de Canto como um movimento essencial, no sentido de que ele é o responsável pelo destino de todos os personagens envolvidos e tece a teia de tramas da narrativa.

Essa temática se dá de forma permanente na obra do escritor, que busca traçar sua geografia fictícia especialmente entre as cidades de Macapá e Belém, considerando que as duas cidades possuem uma intensa troca de identidades configurada pela ida e vinda de seus moradores e pela proximidade aérea entre elas. Aqui devemos destacar o fluxo contínuo entre as duas cidades através da via fluvial. Belém é composta de inúmeras ilhas e pequenas cidades que, inclusive, margeiam Macapá. Isso permite que, muitas vezes, o habitante de uma se faça habitante de outra. Além disso, temos o fato da vinda de paraenses para Macapá em virtude da criação da Vila e depois do Território, culminando na criação do Estado.

Para compreender quem é o povo amazônico e a formação da sua cultura, deve-se considerar a presença dos rios que margeiam os lugares da Amazônia. A população local possui no elemento água um forte elo com o mundo exterior. As águas guardam e protegem seus mitos e lendas, como o boto, a mãe d'água e a cobra grande. Os rios amazônicos são fonte de mistério e também responsáveis pelo suprimento alimentar das populações. Tudo isso forma uma ideia, ao mesmo tempo, estereotipada e reveladora sobre a região. Nessa linha,

Todas essas aventuras, com destruição ambiental e humana e deslocamentos forçados de populações indígenas, tiveram em grande medida os rios da Amazônia como caminhos fundamentais para a ocupação dos espaços “vazios” [...]. Esses caminhos aquáticos foram se hegemonizando como elementos fundamentais de comunicação com o mundo “civilizado”, redes de trânsito de gentes e mercadorias em ritmo frenético de lucros, explorações, dizimações de nativos, misturas e apagamentos de linguagens, relações hierárquicas e de poder nas sociedades que vão se formando de maneira improvisada e impulsiva (SILVA In ALBUQUERQUE, NENEVE e SAMPAIO, 2015, p. 208-9).

Portanto, a identidade da população amazônica passa pelo rio. Nesses caminhos líquidos, formam-se encontros culturais de pessoas diferentes entre si e que compõem o mosaico amazônico,

construindo seu vocabulário, o uso da terra, a forma de se reconhecer e atuar em sociedade, considerando que “a Amazônia é uma vasta bacia hidrográfica em que residem centenas de sociedades humanas conjuntamente com um dos acervos mais diversos de vida não humana no mundo” (LITTLE In: SAYAGO, TOURRAND e BURSZTYN, 2004, p. 322). Dessa maneira, não há como criar, *per si*, uma dicotomia sujeito x natureza, pois esses dois mundos, na Amazônia, se imbricam e modelam a cultura dessas populações.

Portanto, o podemos inferir que trazer para a literatura essa cena amazônica, pouco vista e debatida, compreendida, muitas vezes, de forma equivocada, quase sempre num viés exótico e grandioso, é uma contravenção do autor, que busca trazer sua região periférica para o centro, ressignificando seus itinerários e habitantes.

**b) Contravenção nos personagens:** nessa contravenção é possível construir um mosaico de relações traçadas pelos personagens criados pelo autor. Esses personagens atuam como agentes de reflexão social na obra de Canto, numa necessidade permanente de releituras e descobertas a partir do enredo original.

A galeria de personagens de Fernando Canto, na narrativa, traz à tona um painel para pensar a Amazônia, seus habitantes e costumes. Em seu conto *O bálsamo* conforme Pereira (2020, p. 47),

o poder de cura do bálsamo proporciona aos proscritos não apenas a possibilidade de regeneração física, mas, em consequência da chantagem colocada em prática pelos tunicas de seda, também a capacidade de empreender uma revisão do seu papel no espaço que os circunscreve, e de tomar uma atitude de julgamento e escolha perante uma situação premeditada e perversa. Isso concretiza, no campo da realização ficcional, uma proposta de identidade que, mesmo parecendo utópica, configura-se como substrato discursivo: há, sem dúvida, um posicionamento de narrativa anti-colonialista no texto de Fernando Canto.

Assim, ao contrário de uma visão superficial e exótica amplamente difundida mundo afora sobre a região amazônica, onde a “centralidade ambiental” dos discursos foi predominante (STEINBRENNER, 2009), devemos compreender e acolher uma Amazônia que esteve sempre atravessada pela modernidade, pelo menos desde a chegada e consequente colonização por parte do branco europeu.

Na instigante e esclarecedora reflexão de Márcio Souza (2019, p. 342), a região experimentou em cada etapa histórica os experimentos da modernidade, desde a implantação da organização exploratória das “drogas do sertão” por parte do Jesuítas, com um fluxo comercial ligado diretamente à Europa; depois no período pombalino, com a agricultura capitalista de pequenos proprietários em 1760 e anos seguintes; em seguida a economia extrativista exportadora em 1890 com o chamado Ciclo da Borracha; nos tempos mais recentes com a implantação da Zona Franca de Manaus, com sua estrutura industrial eletrônica a partir da década de 1970; chegando até hoje com os complexos mineral-energéticos e seus desdobramentos na cadeia produtiva.

Percebe-se historicamente pelo menos duas compreensões de Amazônia que vão se encadeando e confrontando-se, visibilizando dois modelos de desenvolvimento que conformam a identidade regional. De um lado, o olhar exógeno, desde o Estado Português e que continua predominante com o Estado Republicano, incidindo as questões de soberania, de guarda das fronteiras frente a um iminente inimigo, de ocupação de um suposto vazio demográfico, com projeções econômicas, transformando o território amazônico em um tabuleiro de exercícios de grupos sociais externos à região, que não possuem nenhum laço afetivo e efetivo e muito menos responsável com o futuro de seus habitantes e de suas riquezas. Por outro lado, sempre esteve presente, uma visão local, construída a partir dos habitantes locais, na valorização de sua convivência mais harmônica com o mundo da floresta, na crença de uma autonomia e empoderamento dos sujeitos amazônicos (César Benjamin – Amazônia cuidado frágil, 2019)

A Amazônia para ser decifrada minimamente, requer a acolhida dessa contradição entre as duas visões externa e externa, atravessadas historicamente e que agudizam em pleno mundo contemporâneo, quando vemos toda uma agenda ambiental global, diante da catastrófica crise climática, valorizar as pautas defendidas pelas populações locais e povos tradicionais amazônicos. Atores locais e atores internacionais interagem freneticamente, onde os interesses externos e internos geram diversos protocolos de luta, de resistência, de estratégias e de efetivos projetos na vida socioambiental da região.

O Estado brasileiro não titubeou em absorver a Amazônia ao projeto chamado Brasil, imprimindo e formatando um modelo econômico

que tão somente visa destruir suas riquezas, abusando e ofendendo uma sociedade e sua cultura peculiar. Cada vez mais há um esfacelamento estratégico e exterminador do que há de melhor na região. As mazelas da prótese de modernidade tupiniquim envolveram o cenário amazônico de horizontes nefastos, como por exemplo o maior processo de urbanização predatória do planeta (SOUZA, 2019). Os centros de maior concentração populacional, como as capitais, pequenas e médias cidades, atingem o patamar elevadíssimo de mais de 80% de sua população habitando um espaço completamente urbano. Há um intenso fluxo migratório interno, impactado pela desterritorialização forçada e ingrata. Mais do que nunca constatamos a triste atualidade da famosa expressão paradoxal de uma das mais acuradas pesquisadoras da Amazônia, a geógrafa Berta Becker (UFRJ), quando analisava em seus estudos que a Amazônia se transformou em uma “floresta urbanizada”.

As fronteiras internas e externas da região estão em constante esgarçamento, não apenas compreendendo a dimensão geográfico-econômica, mas também do ponto de vista linguístico, cultural, ideológico, e, antes de tudo, ecológico, onde tudo será interceptado e cooptado pela sedutora vida urbana. Pequenos povoados são transformados em alguns anos em cidades com extenso aglomerado urbano. São novos circuitos de mercados e atividades produtivas.

Deve-se reconhecer que o cenário urbano e suas adjacências de influência, em sua dicotomia, abriga diversas atividades de reconhecida sofisticação, com suas universidades, centros e institutos de pesquisas, com acúmulo de saberes qualificados e respeitados por toda a comunidade internacional, uma gastronomia e cozinha de sabores apreciadíssimos, uma literatura fascinante, uma musicalidade vibrante e colorida, uma rica e persistente expressão religiosa, como resquícios frutuozos das tradições culturais dos povos ancestrais e das tradições culturais que vieram do outro lado do Atlântico; no mesmo diapasão, como outro lado da moeda, ocorreu uma trajetória de tremenda desigualdade social, favelização, analfabetismo, precária qualidade sanitária e de saúde, uma verdadeira catástrofe que varre do consciente social qualquer resquício de tradição cultural, de respeito ecológico, da memória histórica, sem discernimento crítico frente à mortífera indústria cultural televisiva que adentra suas casas sem pedir licença ou que gere um processo dialógico e intercultural.

Com esta trajetória secular, em um cenário complexo de ocupação, a Amazônia carrega simultaneamente dois traços marcantes: a biodiversidade e a sociodiversidade. Aquela região que sempre ocupou um lugar especial no imaginário mundial, possuidora de uma floresta misteriosa e em seu ventre riquezas incomensuráveis, concentrando a parte mais significativa de biodiversidade do planeta, também é a região que acolheu para sua morada, diversas populações que criativamente e briosamente edificaram um jeito de ser compatível e adaptado às especificidades do bioma tropical.

Já no conto Mama Guga, o narrador retorna da viagem com o ouro de herança de Mama Guga e também o óleo do cadáver de Mama Guga para o pai. Essas duas palavras configuam as heranças deixadas por Mama Guga. O ouro, responsável pela riqueza, mas também pelos dissabores que ela enfrentou e o suco do seu cadáver, que representava sua vida que permanecia naquela família. Esse óleo lhe dá coragem para fazer a viagem de volta, transformando-o no decorrer do percurso de alguém que partiu não por decisão própria, mas, por ter sido o escolhido para uma determinada missão, para alguém que afirma “Quando cheguei a Belém, reuni a família, contei **minha aventura** floreado detalhes [...]” (CANTO, 2017, p. 28, grifo nossos). Ou seja, ele retorna modificado e amadurecido, não mais lembrando ou comentando as aventuras do pai, mas as suas próprias que se contruíam agora, lembrando que

Desde as épocas remotas dos grandes exploradores, dos cronistas viajantes, dos naturalistas que a percorreram até os dias de hoje, enfim, para o viajante que vem de fora, contemplar a Amazônia exige deles um verdadeiro ritual : desejo intenso, ideias, planejamento, recursos financeiros, tempo, motivação, ato de presença para contemplá-la e vivê-la. Nada substitui o estar *diante dela* ou o *ter estado nela*. E como participar de uma cerimônia do imaginário [...] (LOUREIRO, 1995, p. 61)

Portanto, essas três palavras do conto – ouro, cadáver e aventura - apontam para as descobertas feitas pelo filho mais novo – narrador do conto e que o levam a um processo de amadurecimento, a ponto de reconhecer aquela viagem como a sua aventura.

Esses enredo pós-colonialistas desses dois contos de Fernando Canto aponta um escritor que enxerga seu tempo e o traduz em suas histórias. Considerando isso, ele realiza em sua escrita uma

contravenção à norma vigente trazendo para o centro do debate essa região contraditória e carregada de problemáticas em sua história de ocupação, marcando a singularidade de seus povos e costumes.

**c) Contravenção na linguagem:** uma contravenção capaz de ressignificar o regional e o conhecimento acerca do universo amazônico.

A obra poética de Fernando Canto se insere no contexto de uma pesquisa sobre a vida na Amazônia. Especialmente no gênero poema o autor traz a resignificação das palavras e a sua inclusão em contextos novos e renovados.

No poema “Igual ao barco”, por exemplo, da sua primeira obra *Os periquitos comem manga na avenida*, (s/d, p. 31 [grifos nossos]), vê-se a influência da Amazônia e o sentimento de pensar o mundo através de sua visão da realidade, não bastando para isso ser meramente humano, mas um sujeito que se identifica com um dos instrumentos mais significativos das águas amazônicas: o barco.

Igual ao barco  
 Tenho leme e a vela – o substrato  
 [...]  
**Tenho no entreposto da alma**  
**A vigília das feridas**  
**E o tempo das cicatrizes**  
 [...]  
 E uma pequenina flor  
 Nascida dos sapatos

Assim, o poeta traz o lugar e a visão de mundo de um eu lírico para pensar o local e a presença humana no espaço conduzido pelo barco. Nesse sentido, as mitologias da natureza se confundem com o eu interior de quem habita o espaço vivido. O pertencimento e o deslocamento são condições inevitáveis e necessárias. Por isso, Canto (s/d, p. 23) ratifica nos versos da canção “Imersão” que “Só se aprende o mundo/ se se sai do fundo/ Só se sai do fundo/ se se aprende o mundo”.

Em sua produção poética, o autor também apresenta uma rica representatividade acerca do vocabulário de uso amazônico, como no poema abaixo que também se encontra em *Os periquitos comem manga na avenida*, (s/d, p. 25):

VERBO VIAJAR  
 Eu montaria  
 Tu canoas  
 Ele igarité  
 Nós vigilengas  
 Vós ubás  
 Eles barcos

Esse poema do autor sintetiza uma visão sobre as embarcações da Amazônia, que são o meio de transporte mais usado nas regiões ribeirinhas, sendo por elas que as pessoas mantêm uma vida cotidiana e realizam tarefas básicas e meios de subsistência.

### **Considerações finais**

O autor Fernando Canto traz em sua trajetória caminhos para ser inserido em uma tradição. Seu trabalho dá voz às populações ribeirinhas e a uma Amazônia mítica e desigual, com história de conflitos e uma ocupação carregada de domínio e lutas, numa construção estética que evoca conhecimentos acerca da sua região e também condensa vivências e credices míticas. Assim, o trabalho se mostra relevante na medida em que permite compreender a trajetória da literatura amapaense, tendo como referência a obra do escritor Fernando Canto e sua inserção na tradição dessa literatura.

O autor já possui uma vasta obra, em vários gêneros literários e, com isso, criou uma galeria de tipos que contempla um painel da vida ribeirinha e cabocla. Com sua narrativa apresenta também um mosaico dos locais amazônicos e de suas lendas e credices. Em sua poesia traz a resignificação das palavras e apresenta também um rico vocabulário da vida amazônica. Tudo isso, a partir, de uma profunda pesquisa sobre a região que escolheu para acolher a sua literatura. Isso o torna um clássico e um contraventor, ao resignificar uma região a partir de um olhar interno, mas dialogando com o externo, sem apontá-la como exótica, mas pautando seus conflitos e contradições.

Ao trazer para sua escrita a intensa relação do habitante amazônico com os rios, Canto também cria uma contravenção pautando cenas e cenários, que são locais, mas abrangem discussões contemporâneas de caráter internacionais, como a pirataria dos rios, a organização de seus habitantes, o mítico da região, etc. Canto também

pauta as peculiaridades dos habitantes da região, inserindo na literatura tipos esquecidos pelos grandes clássicos, mas que são presentes no imaginário amazônico.

A sua poesia, ao criar neologismos que se norteiam pelas relações caboclos e floresta, apresenta também uma oportunidade para compreender melhor a cultura amazônica. São palavras que nascem de pesquisas e da observação do escritor e sua morada, ressignificado assim seu estar no mundo.

Por fim, pensar a literatura amapaense como parte da literatura nacional já configura, por si só, uma contravenção. Isso porque essa literatura, apesar de existente e estudada, não aparece no cenário nacional com relevância. Entretanto, a pesquisa mostra que autores como Fernando Canto trazem, além de temáticas relevantes, uma construção criativa que potencializa o cenário regional. Esse fato se aplica a grande parte da literatura produzida na Amazônia, especialmente a do Amapá, motivo pelo qual esse trabalho apresenta possibilidades para se avançar neste tipo de estudo e pensar as obras como parte do clássico da literatura brasileira.

## Referências

- BLOOM, Harold. *O cânone ocidental: os livros e a escola do tempo*. Trad. Marcos Santarrita. Rio de Janeiro: Objetiva, 2002.
- CALDAS, Yurgel. *Resenha do livro Mama Guga*. Disponível em <https://www.blogderocha.com.br/resenha-do-livro-mama-guga-texto-sensacional-do-amigo-yurgel-caldas/> Acesso em 27/04/2019.
- CALVINO, Italo. *Por que ler os clássicos*. Trad.: Nilson Moulin. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- CANTO, Fernando. *Mama Guga: contos amazônicos*. Belém: Paka-Tatu, 2017.
- CANTO, Fernando. *Quatro décadas de grupo pilão*. <http://fernando-canto.blogspot.com/> Acesso em 15/09/2020.
- CANTO, Fernando. *Os periquitos comem manga na avenida*. Macapá, s/d.
- CANDIDO, Antônio. *Literatura e sociedade*. Rio de Janeiro: Ouro Azul, 2014.
- MOÍSES, Massaud. *Dicionário de termos literários*. São Paulo: Cultrix, 2004.

- CAVALCANTE, Alcinea. *Há 36 anos Fernando Canto lançou seu primeiro livro*. Disponível em <https://www.alcinea.com/cultura/ha-36-anos-fernando-canto-lancou-seu-primeiro-livro> Acesso em 30 nov. de 2020.
- CAVALCANTE, Alcinea. *Sobre Fernando Canto*. Disponível em <https://www.alcilenecavalcante.com.br/alcilene/sobre-fernando-canto> Acesso em 30 nov. de 2020
- CALDAS, Yurgel Pantoja; SOUZA, Manoel Azevedo. *O jornal Amapá e a literatura amapaense: os anos entre 1945 e 1968*. Disponível em <https://periodicos.unifap.br/index.php/letras/article/viewFile/3536/pdf>. Acesso em 09 dez. de 2020.
- FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Dicionário da língua portuguesa*. 5<sup>a</sup> ed. Curitiba: Positivo, 2010.
- LOUREIRO, João de Jesus Paes. *Cultura Amazônica – uma poética do imaginário*. Belém: CEJUP, 1995.
- NAFES, Seles. Portal de notícias. *Entrevista com Fernando Canto*. Disponível em <https://selesnafes.com/2018/12/literatura-do-ap-fernando-canto-prepara-romance-sobre-regime-militar-no-estado/> Acesso em 15 set. de 2020.
- PEREIRA, Tania Maria Pantoja. *Aspectos do realismo maravilhoso em “O bálsamo” de Fernando Canto*. Disponível em <https://periodicos.fclar.unesp.br/itinerarios/article/view/2654/2341> Acesso em 10/09/2020
- SAYAGO, Doris; TOURRAND, Jean François e BURSZTYN, Marcel (orgs). *Amazônia: cenas e canários*. Brasília: Editora UnB, 2004.
- SILVA, Francisco Bento da. *Sobre águas, lugares, gentes e identidades*. In ALBURQUERQUE, Gerson Rodrigues; NENEVÉ, Miguel e SAMPAIO, Sônia Maria Gomes (Org). *Literaturas e Amazônias: colonização e descolonização*. Rio Branco: Nepan Editora, 2015. p. 207- 227
- SOUZA, Márcio. *História da Amazônia : do período pré-colombiano aos desafios do século XXI*. 1<sup>a</sup> Ed. Rio de Janeiro: Record, 2019.
- STEINBRENNER, R. A. *Centralidade ambiental x invisibilidade urbana (ou os novos fantasmas da Amazônia)*. P. 19-40. In ARAAGÓN, L. E. E OLIVEIRA, J. A. De. *Amazônia no cenário sul americano*. Manaus: Editora da UFAM, 2009.

---

## Informações sobre a presença online da ABRALIC

**Visite nosso site**

[abralic.org.br](http://abralic.org.br)

**Siga-nos no Facebook**

[facebook.com/associacaoabralic](https://facebook.com/associacaoabralic)

**Visite nosso canal no YouTube**

[tiny.cc/ABRALIC](https://tiny.cc/ABRALIC)

**Entre em contato**

[contatoabralic@gmail.com](mailto:contatoabralic@gmail.com)



**Saudações  
comparatistas!**

Os textos deste livro foram compostos em Source Serif, família tipográfica de Frank Grießhammer livremente inspirada nos tipos gravados por Pierre Simon Fournier, na França, no século XVIII. Os títulos foram compostos em Objektiv, família tipográfica de Bruno Mello. O papel do miolo é o Polen Soft 80 g/m<sup>2</sup> & o papel da capa é o Cartão Supremo 300 g/m<sup>2</sup>.



---

“Os estudos de Literatura Comparada buscam sempre uma leitura que extrapola o âmbito de uma história literária em específico, de um país, de uma língua, de uma região, por exemplo. E sabe-se que toda história literária é formada de diversos elementos que por si só já trazem, naquilo que pode ser tomado como uma unidade, uma gama de características que nos deixam perceber que na homogeneidade existe uma heterogeneidade. A percepção de uma multiplicidade em contextos tidos como unidades homogêneas formadas harmonicamente é um elemento constituinte das pesquisas no âmbito da Literatura Comparada e perpassa os textos propostos neste volume.”

