

---

# Reler o cânone

volume 1





**Reler o cânone  
volume 1**

# ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE LITERATURA COMPARADA

## **Gestão 2020-2021**

### **Presidente**

Gerson Roberto Neumann — UFRGS

### **Vice-Presidente**

Andrei dos Santos 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

**Reler o cânone  
volume 1**

**Todos os direitos desta edição reservados.**

Copyright © 2023 da organização:  
Fernanda Boarin Boechat, Gerson Roberto Neumann e Luciane da Silva Alves.  
Copyright © 2023 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

**Projeto gráfico & diagramação**

Mário Vinícius

**Capa**

Mário Vinícius

**Revisão**

Fernanda Boarin Boechat  
Gerson Roberto Neumann  
Luciane da Silva Alves

**Como citar este livro (ABNT)**

BOECHAT, Fernanda Boarin; NEUMANN, Gerson Roberto; ALVES, Luciane da Silva (orgs.). *Reler o cânone: volume 1*. Porto Alegre: Bestiário / Class, 2023.

**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**

R382 Reler o cânone [recurso eletrônico] / organizado por Fernanda Boarin Boechat, Gerson Roberto Neumann e Luciane da Silva Alves.  
- Porto Alegre : Bestiário, 2023.  
448 p. ; PDF ; 2,9 MB. - (V.1)  
ISBN: 978-65-85039-89-5  
1. Literatura brasileira.  
2. Ensaio. I. Boechat, Fernanda Boarin. II. Neumann, Gerson Roberto. III. Alves, Luciane da Silva. IV. Título.

2023-1711

CDD: 869.94  
CDU: 82-4(81)

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

**Índice para catálogo sistemático:**

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

A presente publicação foi realizada com o apoio do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, do Centro de Estudos Europeus e Alemães (CDEA) e da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado do Rio Grande do Sul (FAPERGS).

Os editores não se responsabilizam pelo conteúdo do livro 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 **Reler o cânone**  
Fernanda Boarin Boechat Gerson  
Roberto Neumann  
Luciane da Silva Alves
- 9 **Reflexões sobre  
O Tempo na narrativa**  
Stélio Jesus
- 21 **O Coronel Sangrado, de Inglês  
de Sousa: o precursor “esquecido”**  
Bruno Lima
- 38 **Trajatórias não canônicas: um  
panorama sobre as autoras de  
sensation novel do século XIX**  
Tassiane Andreza D. dos Santos
- 49 **Uma aprendizagem da  
transgressão no poema “A mãe  
do cativo”: do intertexto com o  
poema “A mãe polaca” a uma  
educação do rompimento**  
Jucelino de Sales
- 66 **Para além de Cidade de Deus: a  
prosa de Paulo Lins em perspectiva**  
Thiago Martins Rodrigues
- 78 **Brasileiras autoras e educadoras  
nos séculos XVIII e XIX**  
Simone Cristina Mendonça
- 89 **João do Rio e a crítica literária:  
contradição e apagamento**  
Sabrina Ferraz Fraccari
- 102 **Além do cânone:  
a obra *Um defeito de cor*  
e o seu diálogo com as  
questões da negritude**  
Ketilly de Freitas N. Dantas Silva  
Valdenides Cabral de Araújo Dias
- 118 **“É um sucesso entre  
o público a obra do escritor  
desprezado pela crítica”:  
o caso de Alexandre Dumas**  
Maria Gabriella F. Severo Fonseca
- 131 **Ler o Recordações do Escrivão  
Isaías Caminha como roman à clef:  
uma leitura ilegítima?**  
Daniela Corrêa Siqueira
- 147 **Messianismo e estado  
de exceção em Franz Kafka**  
Ana Carolina Martins da Costa  
Mauro Rocha Baptista
- 158 **O romântico safado:  
o caso *Elixir do pajé***  
Antonio Carlos P. da Fonseca Jr.
- 169 **A paixão segundo G. H.:  
leitura sobre o ascetismo  
de Benedito Nunes**  
Luã Leal Gouveia  
Maria de Fátima do Nascimento
- 182 **Guy de Maupassant:  
dos periódicos às antologias**  
Amanda Gabriela Resque
- 194 **A “mulher viril” e a “donzela-  
guerreira”: marcas antipatriarcais  
dos romances naturalistas**  
Marina Pozes Pereira Santos
- 209 **O sequestro do *Chibé*,  
de Raimundo Holanda Guimarães:  
um romance silenciado**  
José Victor Neto
- 225 **Mulheres espartilhadas:  
manifestações do desejo  
feminino em contos de Délia**  
Claudia Barbieri
- 242 **Duplo Sentido Editorial e a  
publicação de *Invisível*:  
posicionamento no campo e  
práticas no digital**  
Vitória Ferreira Doretto
- 259 **“Grande mestre do naturalismo  
moderno” e “defensor de Dreyfus”:  
Zola na imprensa do Sul do Brasil**  
Eduarda Araújo da Silva Martins

- 271 **Na própria carne: o corpo em Na Colônia Penal, de Franz Kafka**  
Lidiany Caixeta de Lima
- 288 **Sem aristocracia e sem classes? Os grupos sociais no romance A Afilhada, de Oliveira Paiva**  
Gabriela Ramos Souza
- 300 **De Kafka a Kafka: um projeto literário de Maurice Blanchot**  
Davi Pimentel
- 314 **Domício da Gama (1862-1925): escritor naturalista?**  
Riane Avelino Dias
- 329 **Franz Kafka e repetição: por uma narrativa moderna da ruptura**  
Luísa Osório Rizzatti
- 345 **Reclame e o romance naturalista Casa de Pensão (1883-1884) de Aluísio Azevedo (1857-1913): estratégias de promoção e divulgação**  
Cleyciara Camello
- 362 **A obra de Franz Kafka como expressão da realidade**  
Luiz Fernando Soares Pereira
- 372 **Um sabiá, na palmeira, longe: o gênio romântico e a rasura modernista**  
Erick Monteiro Moraes
- 384 **O Naturalismo de Aluísio Azevedo: das páginas dos jornais ao romance O Mulato**  
Luciana Uhren Meira Silva
- 398 **Cocotes e conselheiros (1887), de Rabelais: Alfredo Gallis, naturalismo e literatura licenciada no fim do século XIX**  
Aline Moreira
- 410 **Lirismo algum**  
Otávio Augusto de Oliveira Moraes
- 421 **Jorge Amado, o naturalismo, a civilização e a barbárie.**  
Evandro José dos Santos Neto
- 433 **Teresa Margarida da Silva e Orta: do pioneirismo ao apagamento sexista**  
Tássia Hallais Veríssimo
- 447 **Informações sobre a presença online da ABRALIC**



---

## Reler o cânone

Fernanda Boarin Boechat – UFPA  
Gerson Roberto Neumann – UFRGS  
Luciane da Silva Alves

Organizar dois volumes cujo título é “Reler o cânone” é refletir sobre a noção de cânone literário – seja em vista do autor e sua obra, seja em vista da crítica canônica – em um sistema literário que, por sua vez, está atrelado à ideia de nacional. Aqui, portanto, não há como deixar de se deparar com as relações canônicas que permeiam e constroem sistemas literários nacionais mas que operam, antes, em uma lógica ocidental também canônica, mais especificamente a europeia.

A ideia de cânone, ademais, inclui também observar a abordagem teórica que orienta a crítica, o que complexifica tanto mais a tentativa de reler o cânone por meio de uma análise literária. O título que orienta a organização dos dois volumes toca, dessa forma, em todas as articulações de um grande sistema que pode ser chamado de canônico, a saber, que inclui o autor e sua obra, a crítica e a orientação teórica, e as diretrizes de um sistema que talvez deva ser tomado como (trans)nacional.

Os textos que o leitor tem em mãos vão transitar por todos esses conceitos, enfrentando as inflexibilidades de categorizações que o cânone implica e que limitam a circulação de autores e obras, reduzem a crítica e, por vezes, encarceram diálogos que a potência do texto literário poderia construir. Trata-se, assim, de um compêndio que pretende revitalizar vozes por meio de frestas escondidas nas homogeneizações construtoras de sistemas igualmente homogêneos e hierárquicos, não só no âmbito da literatura, mas que igualmente fomentam relações políticas, sociais, econômicas, entre outras, também hierárquicas.

Algumas perguntas precisam ser enfrentadas, como se ao reler o cânone se faz o movimento de construção de novo cânone, ou ainda sobre o que é possível ou preciso abandonar de uma formação canônica para se construir nova perspectiva e novo prestígio, ou ainda, uma ideia de trans(nacional) que dialogue, por exemplo, com a debatida ideia de *Weltliteratur* de Goethe e suas diversas compreensões ao longo do desenvolvimento da Teoria Literária e da crítica canonizada.

“Reler o cânone” é colocar muita coisa em jogo, também porque evidencia jogos de poder imbuídos sempre de suas intenções. É ainda abrir mão de convicções, ideias e ideais. Desiludir-se, por vezes, com uma paixão. É abrir-se para se perder numa floresta, única forma de se encontrar em novos caminhos. Apreciar interações inesperadas por meio da mudança de perspectiva.

As releituras do cânone que o leitor encontra nos dois volumes são capazes de apontar para novas perspectivas e caminhos, e retratam justamente intersecções que caracterizariam esse sistema conectado e em funcionamento. Como um arquipélago, não mais como um sistema rígido, revela-se nas presentes contribuições a polilógica do texto literário retratada em propostas que contemplam reacomodações de leituras de textos e autores já canonizados. Um olhar diverso para as periodizações históricas que agora incluem a autoria e representação de minorias, a fortuna crítica de espólios de autores invisibilizados, a dimensão transdisciplinar da literatura por meio de diálogos com diferentes campos do saber, novos espaços de produção e divulgação do fazer literário, a exemplo das plataformas digitais que permeiam nossa contemporaneidade.

Os volumes que apresentamos são também parte do que constrói a maior associação de Literatura Comparada no Brasil, a ABRALIC. Mais especificamente, trata-se de contribuições que foram apresentadas no ano de 2021 por ocasião do XVII Congresso Internacional da ABRALIC sediado na cidade de Porto Alegre e organizado pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). É também por isso que reconhecemos a representatividade dos textos que são apresentados nas coletâneas, frutos que se tornarão também sementes do diálogo no campo da pesquisa em Estudos Literários no Brasil e no mundo.

Stélio Jesus (UFPA)<sup>1</sup>

A obra de Benedito Nunes apresenta aspectos fundamentais para pensar a temática de tempo e narrativa em toda a sua complexidade, pois a obra garante profunda sondagem sobre traços da temporalidade humana e sua concepção no percurso dos estudos sobre tempo, em seu caráter histórico, ordinário e ontológico. De fato, *O tempo na narrativa* é uma das obras-primas do filósofo e crítico literário, porque sua contribuição é consistente para a teorização dos estudos narratológicos. Nesse sentido, investigar *O tempo na narrativa* é evidenciar a importância de sua contribuição para estudos da narrativa e da temporalidade, privilegiando, assim, a obra que guarda em sua constituição uma imensidade temática, a representar uma luz no labirinto teórico das aporias temporais. Com efeito, a poética da narrativa, pensada por Paul Ricoeur, contribui para adensar a reflexão sobre *O tempo na narrativa*.

Debruçar-se sobre a obra de Benedito Nunes é, além de ser uma tarefa árdua, um movimento necessário, por levar o leitor a olhares mais profundos sobre o tema. Embora o tema carregue em sua essência a dificuldade, Benedito Nunes buscou dar em *O tempo na narrativa* um tom menos aporético, facilitando, assim, o acesso à intensa profundidade filosófica e teórica. Aliado aos estudos de tempo e narrativa, o imaginário, ao lado da força da narrativa literária, potencializa as experiências estéticas na literatura.

Narrar o tempo é uma forma de separar o uno temporal em duas etapas: em tempo cronológico e em tempo interior. Medir e subdividir o tempo, em seus aspectos cronológicos com seu estatuto real, é observá-lo em sua vertente física. A invisibilidade do tempo é presentificado pelo ato de narrar, pois, a articulação da língua presentifica uma entidade que ainda gera inúmeras aporias e é fonte inesgotável de teorias. Segundo Nunes (1995), na música, o tempo tem estrita relação com andamento, ritmo, velocidade, compasso, conforme as

1. Graduado em Letras (UFPA); Mestre em Estudos Literários (UFPA) e Doutorando em Estudos Literários (UFPA). A produção desta pesquisa foi fomentada pela CAPES.

medidas estabelecidas pela teoria musical. Nesse sentido, o tempo está sob a égide do movimento. Por outro lado, há formulações sobre a imobilidade do tempo. Agamben (2008) afirma que o ocidente viveu sob a cultura do contínuo, expressada pela ideia de retorno. Para o autor:

Dominado por uma ideia de inteligibilidade que assimila o ser autêntico e pleno àquilo que é em si e permanece autêntico a si mesmo, ao eterno e ao imutável, o grego. O movimento circular, que assegura a manutenção das mesmas coisas através da sua repetição e do seu contínuo retorno, e a expressão mais imediata e mais perfeita (e, logo, a mais próxima do divino) daquilo que, no ponto mais alto da hierarquia, é absoluta imobilidade. (AGAMBEN, 2008, p. 112)

É o movimento circular que assegura o eterno, o imutável, pois a repetição, símile de um eterno retorno, fornece uma temporalidade ideal que tange à imobilidade sacra da eternidade. A repetição incorpora-se ao estar sendo, que reflete no estiramento do tempo, na medida em que a permanência revela a sua essência. Por isso, a expressão mais imediata e perfeita configura-se em uma imobilidade absoluta. Na *Poética* de Aristóteles, o tempo, explica Benedito Nunes, o dia pode se estender em “uma revolução solar” (NUNES, 1995, p. 7), dialogando com a formulação de Aristóteles, de que o tempo é dependente de seus meandros físicos e está na natureza por essência, não por acidente. Aristóteles, por conseguinte, subordina o tempo ao seu aspecto físico, humanizando-o dentro da lógica natural. Entretanto, é nesse quesito que a narrativa se apropria das lógicas temporais e de suas complexidades para formular o viés literário, fator que, conforme Paul Ricoeur (1984), varia a imaginação.

Na tragédia, a duração da história contrasta com a duração de uma epopeia, como a *Odisseia*, de Homero. A ação, apresentada como início das ações humanas, “é o ponto de partida da atividade mimética” (NUNES, 1995, p. 7). As ações internas na obra, ligadas ao enredo, estão num nível distinto do nível da história, relacionado ao aspecto exterior. Assim, “referencial ou representativo, ao contrário do texto poético propriamente dito, o texto narrativo possui encadeamento de ordem temporal, conforme a “sucessão dos fatos que o discurso evoca”. (NUNES, 1995, p. 14). Porém, pontua o autor, “não basta que haja narrativa ou história, mas é preciso que os fatos se ajustem entre si nas formas de um enredo ou intriga, configurador da ação, como

ponto de chegada da atividade mimética” (NUNES, 1995, p. 14). Nesse sentido, a semântica da ação é reconfigurada pela atividade mimética, que tem na *mimesis* não um termo que representa a imitação da natureza em sua constituição, mas a representação das ações humanas que concerne à ressignificação da vida pela narrativa.

A sucessão temporal, em seu aspecto mais retilíneo, encaixa-se na visão cosmológica do tempo, a regê-lo em sua formidável passagem enquanto sucessão dos acontecimentos e do movimento dos corpos celestes. Mas a noção de tempo intratemporal, trabalhada por Heidegger em *O ser e o tempo*, de que o tempo é mostrado como ente, o *Dasein*, guia a leitura ao teor fenomenológico, cuja arte literária esforça-se para desviar a lógica temporal a fim de inseri-la em um efeito estético e ôntico. Segundo Heidegger, “deve-se manter como resultado da expressão ‘fenômeno’ o que se revela, o que se mostra em si mesmo” (HEIDEGGER, 2009, p. 58). Para esclarecer melhor nosso itinerário, citamos a declaração de Merleau-Ponty:

A fenomenologia é o estudo das essências, e todos os problemas, segundo ela, resumem-se em definir essências: a essência da percepção, a essência da consciência, por exemplo. Mas a fenomenologia é também uma filosofia que repõe as essências na existência, e não pensa que se possa compreender o homem e o mundo de outra maneira senão a partir de sua ‘facticidade’. É uma filosofia transcendental que coloca em suspenso, para compreendê-las, as afirmações da atitude natural, mas é também uma filosofia para a qual o mundo já está sempre ‘ali’, antes da reflexão, como uma presença inalienável, e cujo esforço todo consiste em reencontrar este contato ingênuo com o mundo, para dar-lhe enfim um estatuto filosófico. É a ambição de uma filosofia que seja uma ‘ciência exata’, mas é também um relato do espaço, do tempo, do mundo ‘vivididos’. É a tentativa de uma descrição direta de nossa experiência tal como ela é, e sem nenhuma deferência à sua gênese psicológica e às explicações causais que o cientista, o historiador ou o sociólogo dela possam fornecer, e todavia Husserl, em seus últimos trabalhos, menciona uma ‘fenomenologia genética’ e mesmo uma ‘fenomenologia construtiva’. (MERLEAU-PONTY, 1999. p. 1)

Explorar o conhecimento das coisas e investigar a essência da consciência do tempo é um objetivo ousado, mas importante para essa etapa. Ao mesmo tempo, suspender os julgamentos é um modo eficaz de explorar por meio da fenomenologia a poética da temporalidade. Além disso, segundo Lyotard (1967), explorar a própria coisa que se

percebe é unir o fenômeno e o ser do fenômeno a fim de descrevê-los. Descortinar uma poética fenomenológica do tempo não se propõe ameaçar os paradigmas, mas demonstrar que há neles qualidades intrínsecas ao objeto, que, em questão, chamamos tempo. Buscaremos, primeiramente, evidenciar que não se objetiva formular imprecisões, mas esclarecer nosso método de grande valor na contemporaneidade. O tempo, em seus aspectos reais, é ligado à organização dos relógios e à cronologia, o que Paul Ricoeur denomina tempo físico, cosmológico ou “o tempo do mundo” (RICOEUR, 1995, p. 191).

A compreensão do tempo, como relógio, regula as sociedades ao comportamento humano nos ciclos, ritos, que o calendário tem a potência organizacional de reger a vida de forma retilínea. O trabalho, os horários a cumprir no capitalismo, o cotidiano como meta pertencem à semântica do tempo real, marcado principalmente “pelo movimento da sombra projetada por um eixo fixo no espaço, conforme a trajetória que o astro percorre do Oriente para o Ocidente, no intervalo entre a aurora e o crepúsculo, a duração de um dia solar” (NUNES, 1995, p. 17).

Paul Ricoeur denomina este tempo de tempo do mundo ou histórico, subdivido em tempo do calendário, ritos, gerações e rastros, relacionados ao mito do “grande tempo” (RICOEUR, 1995, p. 191). Preservado na *Física IV*, de Aristóteles, “a função maior do grande tempo é regular o tempo das sociedades – e dos homens vivendo em sociedades – sobre o tempo cósmico” (RICOEUR, 1995, p. 191). De forma semelhante, Nunes (1995) evoca o movimento social cotidiano operado pelo tempo do mundo.

A análise de Benedito Nunes sobre Santo Agostinho é rica e esclarece alguns pontos difíceis que abrangem os campos teórico e conceitual. Entre início e fim, há o intervalo de “determinado movimento” (NUNES, 1995, p. 17) e a sua duração. O intervalo de tempo é análogo ao “escoar-se da água numa clepsidra ou da areia numa ampulheta” (NUNES, 1995, p. 17). A incompreensão do tempo levou Santo Agostinho a interrogações repletas de lamentos, pois, ao encontrar respostas para a questão do tempo, novas interrogações surgiam no seu labirinto retórico: “Sei perfeitamente que meço o tempo, mas não o futuro, porque ainda não existe. Também não avalio o presente, porque não tem extensão, nem o passado, que não existe. Que meço eu então? O tempo que presentemente decorre e não o que já passou?” (AGOSTINHO, 1973, p. 254). Entretanto, escreve Benedito Nunes, “até

a passagem do último grão de areia e da última gota de água da seção superior à inferior desses relógios domésticos da antiguidade, é o movimento completo que representa, já como subdivisão do dia solar, um intervalo de tempo” (NUNES, 1995, p. 17). O intervalo, duração e sucessão são elementos que representam o tempo. Contar, medir, organizar-se na lógica do calendário significa estar no tempo e entre tempos. Contudo, reduzir os aspectos temporais a uma única vertente é apequenar um campo significativo que se expande a cada nova investigação.

Benedito Nunes observa com precisão que a experiência do movimento temporal vai além do fator físico, pois se ramifica para o teor psicológico. O tempo físico está relacionado aos fenômenos físicos, o psicológico ao tempo interior. Mesmo Einstein, ao relativizar o tempo, afirma que “entre dois eventos simultâneos não existe uma relação espacial absoluta ou uma relação temporal absoluta” (NUNES, 1995, p. 18). Isso significa que o relógio absoluto é abalado pela relatividade. Nesse sentido, os estados internos humanos levam-nos a experiências distintas, relacionadas aos tempos vivido e psicológico, denominados de “duração interior”. (NUNES, 1995, p. 18). A desconcórdância com as medidas temporais objetivas fundamenta e funda outras percepções temporais. Sobre isso, Nunes declara:

O primeiro traço do tempo psicológico é a sua permanente desconcórdância com as medidas temporais objetivas. Uma hora pode parecer-nos tão curta quanto um minuto se a vivemos intensamente; um minuto pode parecer-nos tão longo quanto uma hora se nos entediarmos. Variável de indivíduo para indivíduo, o *tempo psicológico*, subjetivo e qualitativo, por oposição ao tempo físico da Natureza, e no qual a percepção do presente se faz ora em função do passado ora em função de projetos futuros, é a mais imediata e mais óbvia expressão temporal humana. (NUNES, 1995, p. 18)

Tempo histórico, litúrgico, psicológico e linguístico são formas diferentes do tempo real. Se o tempo real tem seu caráter irreversível, dentro da lógica quantitativa da representação do *continuum*, o tempo ficcional cria possibilidades de dobras temporais, pluralizando o relógio, pois a imaginação é uma modalidade que potencializa a pluralidade. O tempo psicológico fundamenta a desconcórdância com as medidas temporais estabelecidas como retílineas. Para que ocorra um encaixe com a narrativa, a escrita literária é permeada de

registros verbais, oriundos de uma língua como sistema de códigos. As expressões temporais relacionadas a advérbios, verbos ou conectivos presentes na língua articulam o tempo vivido e o tempo imaginado.

Se o “tempo é inseparável do mundo imaginário” (NUNES, 1995, p. 24), ele está em uma instância abstrata de dimensão aporética, surgida dos paradoxos de Platão, Aristóteles, Plotino e Santo Agostinho. Entretanto, há, neste ponto, relação direta com o imaginário humano. Por isso, “o tempo torna-se tempo humano na medida em que é articulado de um modo narrativo, e que a narrativa atinge seu pleno significado quando se torna uma condição da existência humana” (RICOEUR, 1995, p. 85).

Como condição à existência, a narrativa assegura a identidade dos povos ou de um sujeito, e também como fator inerente à humanidade. Sobre isso, Barthes afirma:

A narrativa está presente em todos os tempos, em todos os lugares, em todas as sociedades; a narrativa começa com a própria história da humanidade; não há em parte alguma povo algum sem narrativas, e frequentemente estas narrativas são apreciadas em comum por homens de culturas diferentes, e mesmo opostas; a narrativa ridiculariza a boa e a má literatura: internacional, transhistórica, transcultural; a narrativa está aí, com a vida. (BARTHES, 1976, p. 103-104)

Narrativas que são presentificadas nas culturas dos povos remetem a uma antropologia que funda a cultura narrativa como ato de contar a história de si e da comunidade que o circunda, dando vida às nações e grupos sociais, seja dentro de uma floresta, seja dentro de uma megalópole. Sem a narrativa, o tempo mantém-se apenas como entidade de inúmeras significações, aprofundado no *mythos*. Contudo, ao ser articulado de modo narrativo, a humanização do tempo reforça a ideia de que a articulação da língua de forma narrativa dá à literatura de ficção seu estatuto irreal. Por isso, segundo Nunes:

É deslocável o presente, como deslocáveis são o passado e o futuro. De uma infinita docilidade, o tempo da ficção liga em si momentos que o tempo real separa. Também pode inverter a ordem desses momentos ou perturbar a distinção entre eles, de tal maneira que será capaz de dilatá-los indefinidamente ou de contraí-los num momento único, caso em que se transforma no oposto do tempo, figurando o intemporal e o eterno. (NUNES, 1995, p. 24)



Isso se compara ao que escreve Paul Ricoeur:

Que a experiência fictiva do tempo relacione à sua maneira a temporalidade vivida e o tempo percebido como uma dimensão do mundo, temos um indício elementar disso no fato de que a epopeia, o drama ou o romance não se privam de misturar personagens históricos, acontecimentos datados ou datáveis, bem como sítios geográficos conhecidos, aos personagens, aos acontecimentos e aos lugares inventados. (RICOEUR, 1997, p. 127)

O mundo imaginário, aqui, fomenta modalidades temporais que se alinham à esfera subjetiva. Embora com referências ao mundo real, a narrativa ficcional, em virtude de sua função enquanto linguagem concreta, efetua a desordem cronológica que reinstala a ação e a vida humanas na temporalidade. A representação das ações humanas no tempo dá força à fenomenologia das ações. Inventar ações e inseri-las em uma escala de verdade imaginária não é simplesmente afirmar que a narrativa de ficção é uma irrealidade que joga com a temporalidade, mas também é uma representação cultural de fenômenos pré-existentes na cultura humana. No mesmo aspecto, coordenar as ações humanas é representá-las enquanto discurso, “que nos dá a configuração da narrativa como um todo significativo” (NUNES, 1995, p. 28).

O caráter da inovação se atribui ao teor semiótico que a narrativa configura como sujeito da ação. A etapa da constituição do modelo imaginário passa para o estágio do agir, pois a ação, no sentido literário, não é propriamente vivida, mas fabulada. Por isso, segundo Ricoeur (1984), o valor imaginativo da narrativa de ficção organiza muito mais a narração em um processo de valor característico do que em instantes previsíveis, isto é, o processo imaginativo resvala no caráter experimental de uma imaginação criativa que processa o tempo na esfera das possibilidades.

Refletir sobre os eventos ocorridos, que reportam à experiência viva do tempo, torna-se questão fundamental para a cultura humana. Nesse sentido, os rastros, os documentos e os registros humanos de determinada cultura ou povo são matérias de uma memória a perdurar-se no tempo e, também, refere-se à preservação da cultura, como escreve Roland Barthes:

[...] inumeráveis são as narrativas do mundo. Há em primeiro lugar uma variedade prodigiosa de gêneros, distribuídos entre substân-

cias diferentes como se toda matéria fosse boa para que o homem lhe confiasse suas narrativas: a narrativa pode ser sustentada pela linguagem articulada, oral ou escrita, pela imagem fixa ou móvel, pelo gesto ou pela mistura ordenada de todas estas substâncias; está presente no mito, na lenda, na fábula, no conto, na novela, na epopeia, na história, na tragédia, no drama, na comédia, na pantomima, na pintura, no vitral, no cinema, nas histórias em quadrinhos. (BARTHES, 1976, p. 19-20)

Barthes Continua:

Além disso, sob estas formas quase infinitas, a narrativa está presente em todos os tempos, em todos os lugares, em todas as sociedades; a narrativa começa com a própria história da humanidade; não há em parte alguma povo algum sem narrativa; todas as classes, todos os grupos têm suas narrativas. (BARTHES, 1976, p. 19-20)

Por outro lado, o tempo da ficção abre os eventos reais a outra dimensão temporal, a da experiência fictícia. No interior das grandes ficções, o trabalho com o tempo é uma elaboração substancial para o funcionamento da engrenagem narrativa. É nesse sentido que a prefiguração, ligada à *mimesis* I, é mobilizada pelo processo da configuração, *mimesis* II, até o instante da refiguração do tempo em seu aspecto mais imaginativo.

Tanto para Nunes quanto para Ricoeur, a história é reapresentada e “o aspecto episódico dos acontecimentos e suas relações, juntamente aos motivos que concatenam”, impõem à “narrativa um limiar de inteligibilidade cronológica e lógica” (NUNES, 1995, p. 28). Dessa forma, o trabalho de configuração do tempo fundamenta a organização da narrativa em seu paradigma linguístico, na medida em que produz símbolos temporais enquanto encaixes de signos e língua.

Para Nunes, o romance contemporâneo, explorando o tempo vivido, descobre “os arquétipos inconscientes, elementos intratemporais da conduta humana entremados à duração interior” (NUNES, 1995, p. 67). A narrativa fundamenta o jogo linguístico com a abstração temporal. Nesse sentido, Nunes articula um aspecto fundamental para a compreensão dos aspectos teóricos que fazem parte do circuito literário. A poética da narrativa é a chave para a compreensão do movimento temporal dentro da narrativa, pois ambos, tempo e narrativa, estabelecem relação primordial com a criatividade.

O efeito do alongamento do tempo constrói um discurso que dura

mais do que a história. Movimentos de interrupções temporais, analogias a eventos históricos, pausas no enredo e supressões de instantes cosmológicos são aspectos ligados à inteligência narrativa. Para Ricoeur (1990), a inteligência narrativa corresponde a um valor humano, pois, se o homem narra, ele registra e repassa aspectos temporais imbuídos na cultura de uma determinada comunidade, assim como os seus valores e contradições.

A experiência temporal física não é suficiente para suportar a intensa carga da subjetividade humana. Por isso, ao cambiar a narrativa para a ficção, o narrador varia a imaginação, dando ao tempo lógico uma nova roupagem. Nesse sentido, as sequências temporais que suscitam ordem não se vinculam de modo eficaz nas experiências temporais que a narrativa de ficção se debruça. O mundo interior aberto pela experiência da memória constitui-se de símbolos e signos temporais que evidenciam a lógica interna da ficção, com sucessão e regressão manipuladas por um ou mais narradores que compõem o escopo estrutural de uma obra.

Da mesma forma, escreve Meyerhoff (1976), a percepção de que o tempo é uma chave para acessar aspectos puramente interiores do ser humano influenciaram a cultura e a literatura modernas, especialmente conscientes do tempo, e passa a utilizá-lo como tema de suas obras. Nesse sentido, as figuras de duração temporal, como sumário, alegre e andantes são mobilizadas para uma experiência ficcional própria da narrativa de ficção.

A partir da configuração do tempo, a inteligência narrativa é o instante da compreensão narrativa, a articular a ação humana no tempo. Nesse sentido, ao agir no tempo, o sujeito participa ativamente de um processo identitário, pois narrar as suas ações no tempo é inscrever-se na temporalidade.

Todavia, a história, cuja essência relaciona-se com o mundo dos fatos, de verdades vividas passadas ao estatuto de narrativa, centra-se, segundo Aristóteles, no aspecto cosmológico. Aqui, há a abertura temporal que a ficção, enquanto ramificação temporal, produz outros caramanchões interpretativos. Dessa forma, pode-se comparar com o que Bachelard escreve, pois, na ficção, o “mundo físico será então experimentado por meio de novas vias. Compreender-se-á de modo diferente e sentir-se-á de modo diferente” (BACHELARD, 1978, p. 19).

A inteligência narrativa, portanto, articula a temporalidade a fim de que as ações humanas sejam narradas no tempo. O emprego de verbos

relativos aos processos internos carrega a literatura à subjetividade em sua mais alta tensão, como o fluxo interior ou fluxo de consciência que tensionam o andamento da narrativa. Benedito Nunes, ao condensar o denso estudo sobre o tempo na narrativa, constrói um panorama filosófico-literário de surpreendente sustentação teórica que compõe estratégias para pensar as aporias com aberturas interpretativas para o tema, ao correlacionar tempo e narrativa à experiência humana nos campos físicos e imaginários, pois, segundo Nunes “o tempo é plural em vez de singular” (NUNES, 1995, p. 23). Tal pluralidade consiste em pensar as diversas modalidades temporais organizadas pela narrativa.

A metamorfose do tempo real constitui a potência imaginativa, dando ao tempo, conforme Ricoeur, o caráter humano, pois “o tempo torna-se humano na medida em que está articulado de modo narrativo” (RICOEUR, 1983, p. 15). Entretanto, para que seja articulada a formação narrativa, “a representação do tempo real” é dada pela “sucessão regular do presente ao passado e do passado ao futuro que se decalca a divisão do tempo gramatical” (NUNES, 1995, p. 24). Nesse sentido, escreve Nunes (1995), o discurso da obra compõe-se de manobras poéticas e retóricas da linguagem, exercendo, assim, a configuração narrativa. Aqui, é o discurso, configurador do tempo, que constrói a narrativa como um todo, aliada à etapa fundamental do homem de agir e sofrer ações, e poder contar e recontar, como fundamental importância à narrativa de si diante do mundo. Para Nunes, a ficção combina

o imaginário, como distanciamento do real imediato, com o poético, que altera, modifica, reorganiza, sob nova perspectiva, as representações da realidade. O nível ficcional do texto, fundado na elaboração poética da linguagem, corresponde a uma variação possível do mundo real. Em vez de demitir o mundo, a ficção o reconfigura. Assim é preciso acrescentar à descrição fenomenológica que o tempo ficcional reconfigura o tempo cronológico, que é, conforme vimos, a representação dominante do tempo real. Mas na ficção narrativa há a dupla temporalidade. Como, então, falar de um tempo ficcional? É o que precisamos considerar, revendo a função dos dois tempos, o real do discurso e o imaginário da história. (NUNES, 1995, p. 74-75)

O tempo na narrativa é uma obra que se pode chamar de mapa que guia o leitor por territórios imprecisos de teorias temporais e narrativas deixadas pela tradição filosófica e pela teoria literária. Compreender o efeito suspensivo é entender a interrupção de um episódio no momento preciso, porque, “em tal caso, a ilusão da simultaneidade

está nos pontos de entrelaçamento das diversas linhas da ação interrompidas que os protagonistas centralizaram (NUNES, 1995, p. 51). A representação da temporalidade por meio da narrativa dilata temporalidades, estira a história e a mobiliza a outras semânticas.

Benedito Nunes, ao estudar o jogo temporal em *Lavoura arcaica*, de Raduan Nassar, escreve que a obra “redunde numa suspensão do movimento temporal progressivo em proveito da temporalidade cíclica [...]. Paradoxal, a tematização do tempo na ficção pode negar a ordem temporal sucessiva e convertê-la na figuração oposta da eternidade” (NUNES, 1995, p. 69). Em *Lavoura arcaica*, o narrador escreve:

[...] o tempo, o tempo, esse algoz às vezes suave, às vezes mais terrível, demônio absoluto conferindo qualidade a todas as coisas, é ele ainda hoje e sempre quem decide e por isso a quem me curvo cheio de medo e erguido em suspense me perguntando qual o momento, o momento preciso da transposição? (NASSAR, 2006, p. 94-99)

O tempo apresenta-se como cura e algoz. Sua composição se situa no plano ambíguo, ou mesmo paradoxal. O tempo na narrativa representa uma chave essencial para a compreensão de que a temporalidade possui outras lógicas quando mobilizada pela narrativa ficcional. Fenomenologicamente, ao adentrarmos no interior do tema, encontraremos o tempo em diversas formas, como música, movimento, essência ôntica, duração ou como “atos intencionais da consciência” (NUNES, 1995, p. 59). O tempo, escreve Benedito Nunes baseado na análise de Husserl, é o “ponto emergente de um *agora*, deslocado por outros *agoras*, todos porém interligados na vivência do presente. Assim como o momento retido ainda não é passado, aquele na direção do qual a expectativa se lança ainda não é futuro” (NUNES, 1995, p. 59). Mesmo distantes, o futuro, o presente e o passado formam um *continuum*. A dobra da consciência temporal, pensada por Heidegger, também fundamenta a noção de ser-no-mundo.

A narrativa de ficção é o ponto que trabalha o tempo, oscilando-o ou variando-o por meio da imaginação, pois “o tempo da narrativa de ficção está livre das restrições exigidas pelo tempo do Universo” (RICOEUR, 1985, p. 230). Outro elemento que corrobora com a narrativa é o mito, que surge para engendrar a engrenagem temporal que se alia à sua narrativa. Para Nunes, o mito é transsubjetivo e impessoal, pois a “história sagrada do cosmos, do homem, das coisas e da cultura, abole a sucessão temporal” (NUNES, 1995, p. 66).

Assim, a questão da temporalidade e seus diversos aspectos, emblemas e aporias, encontram, na poética da narrativa e na literatura, a noção de construção de outras temporalidades, a fim de dar vazão ao aspecto imaginário do tempo como saída da história contínua do calendário, como seara que potencializa a criação literária, porque, trabalhar com o tempo, é encontrar falhas em sua lógica uniforme, a fim de formular novas formas de sondá-lo.

## Referências

- AGAMBEN, Giorgio. Tempo e História: crítica do instante e do contínuo. In: AGAMBEN, Giorgio. *Infância e História*. Destruição da experiência e origem da história. Tradução de Henrique Burigo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.
- AGOSTINHO, Santo. *Confissões*. Tradução de J. Oliveira e A. Ambrósio de Pina. Edit. Abril, Coleção Os Pensadores, 1973.
- BARTHES, Roland. *Introdução à Análise Estrutural da Narrativa*. Petrópolis: Vozes, 1967.
- BARTHES, Roland. *Aula*. Tradução de Leyla Perrone Moisés. SP: Ed. Cultrix, 1978.
- BACHELARD, Gaston. *A filosofia do não*. Tradução de Joaquim José Moura Ramos. São Paulo: Abril Cultural, 1978.
- HEIDEGGER, Martin. *Ser e Tempo*. Tradução de Maria Sá Cavalcante Schuback. Petrópolis: Vozes. 4 ed, 2009.
- LYOTARD, Jean-François. *A fenomenologia*. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1967.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da percepção*. Tradução de Carlos Alberto Ribeiro de Moura. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- MEYERHOFF, Hans. *O tempo na literatura*. Tradução de Myriam Campello. São Paulo: Macgraw-Hill do Brasil, 1976.
- NASSAR, Raduan. *Lavoura arcaica*. São Paulo: Cia. das Letras, 2006.
- NUNES, Benedito. *O tempo na narrativa*. São Paulo: Ática, 1995.
- RICOEUR, Paul. *Tempo e narrativa* (tomo 1). Tradução de Constança Marcondes Cesar. Campinas: Papirus, 1994.
- RICOEUR, Paul. *Temps et Récit: La configuration dans le récit de fiction*. Tome II. Paris: Éditions du Seuil, 1984.
- RICOEUR, Paul. *Temps et Récit: Le temps raconté*. Tome III. Paris: Éditions du Seuil, 1985.

**O Coronel Sangrado, de Inglês de Sousa: o precursor “esquecido”**Bruno Lima (UERJ)<sup>1</sup>

A distinção entre ciência e literatura mostrou-se inequívoca desde sempre. Para Aristóteles (1989), a literatura seria mais filosófica do que a história por narrar o que poderia ter acontecido, ao passo que a história registra o que de fato ocorreu. Em outras palavras, a ficção transcende o real e cria realidades para além dos fatos empíricos e datados. Há, portanto, uma ambivalência clara entre ficção e realidade. O conceito de ficção, criado no século XVIII juntamente ao de estética, torna-se distante do que se convencionou denominar realidade estabelecida, cujo domínio seria de outra natureza.

Segundo Hayden White (2014), no século XIX era usual, entre os historiadores, associar verdade ao fato e considerar a ficção como oposto à realidade. Isso se devia à primazia científica que a história pretendia para si, cujo discurso daria conta do real respaldado em fontes documentais ausentes na literatura. Aproximam-se as exigências dos historiadores oitocentistas daquelas ocorridas na virada do mundo politeísta para o monoteísta, como se fosse impossível verdades coexistirem, como argumenta Karlheinz Stierle (2006). No caso oitocentista, a verdade historiográfica não admitia concorrência discursiva; no caso do real d.C., a única verdade plausível era a divina, restando à ficção – texto divergente da palavra sagrada e verdadeira de um único Deus – o “banco dos réus”.

Apesar das celeumas entre o que corresponde ou não à realidade, os textos gregos clássicos sobreviveram e ainda são lidos e apreciados atualmente, bem como é merecedor de atenção estética o que se escreveu após os helenos. O conceito de mimesis é caro aos Estudos Literários, pois imita-se o mundo real oferecendo-lhe uma outra perspectiva. Nas palavras de Roland Barthes, “a literatura é categoricamente realista, na medida em que ela sempre tem o real por objeto

1. Doutor em Estudos Literários (UERJ), dedica-se a pesquisar Machado de Assis, formação e problematização do cânone e literatura contemporânea. É autor, entre artigos e ensaios publicados em revistas especializadas e em capítulos de livros, de *Bruxaria do início ao fim: o projeto filosófico-(meta)ficcional de Machado de Assis* (2021) e *Eu: itinerário para a autoficção* (2015).

do desejo” (BARTHES, 1980, p. 23). De acordo com Jacques Rancière, que também colabora com a discussão, “a arte das imitações é uma técnica e não uma mentira” (RANCIÈRE, 2009, p.65). As epopeias homéricas, por exemplo, ainda que se distanciem do mundo pós Jesus Cristo, possuem verossimilhança e sua leitura é prazerosa também agora no século XXI. Para isso, decisivos foram os alemães pré-românticos que se dedicaram a estudar a estética, do mesmo modo que a autonomia da literatura surgiu para lhe referendar sua verdade intrínseca, alheia àquela da realidade estabelecida. Em uma palavra, o texto literário apresenta a sua verdade. Nietzsche (1974) contribuirá decisivamente para a literatura ao afirmar que a arte tem mais valor do que a verdade.

É possível argumentar que a realidade sempre esteve presente na literatura, mas enquanto escola literária o realismo haveria de aguardar a publicação de *Madame Bovary*, de Flaubert, em 1857, como forma de reação ao romantismo. Importa frisar, no entanto, que é controversa a denominação de escola literária para o realismo. De acordo com Nelson Werneck Sodré (1965), não é válida tal denominação justamente porque o real sempre esteve, de uma forma ou de outra, presente na literatura, mesmo que se coloque em xeque a capacidade de apreensão do real, como Nietzsche (2005) o fez ao considerar a linguagem nada mais do que um exército móvel de metáforas e metonímias discursivas, isto é, nem mesmo os historiadores ou cientistas seriam capazes de capturar o real. O próprio Hayden White (2014) coloca em pé de igualdade as narrativas historiográficas e as ficcionais, ambas oferecendo uma perspectiva da realidade. Para Rancière, “A soberania da literatura não é, portanto, o reino da ficção. É, ao contrário, um regime de indistinção tendencial entre a razão das ordenações descritivas e narrativas da ficção e as ordenações da descrição e interpretação dos fenômenos do mundo histórico e social” (RANCIÈRE, 2009, p. 55). Os Estudos Literários estão intimamente associados à Historiografia, ou seja, para se compreender o momento propício para a estética naturalista, como qualquer outra, há de se entender os motivos sociais e históricos de então. É justamente o declínio burguês, o positivismo e o relevo das ciências o mote necessário para uma estética em acordo com aquele momento histórico.

Eça de Queirós é um dos autores lusófonos com maior destaque literário nos oitocentos. O sucesso de *O crime do padre Amaro* e de *O primo Basílio*, não somente causou alvoroço no Brasil do século XIX,



mas também rendeu crítica aguda de Machado de Assis, que polemizou ao afirmar que “a realidade é boa, o realismo é que não serve para nada” (ASSIS, 1938, p. 249). É comum, nos manuais de História da Literatura, haver um capítulo sobre o realismo, mas, de acordo com Nelson Werneck Sodré (1965), é impróprio considerá-lo uma escola justamente pelas razões discutidas até aqui, ou seja, o real sempre foi o norte da literatura. O ensaísta argumenta que, ao se pensar em escola literária, cabe ao Naturalismo um capítulo merecido na Historiografia da Literatura porque “[o]s naturalistas não fizeram mais do que aprofundar e sistematizar, caracterizando-se claramente, aqueles sintomas” (SODRÉ, 1965, p. 18). Ele se refere justamente aos sintomas realistas que buscavam sobrepujar o romantismo, como o fizeram Flaubert, Renan, Taine.

Com o surgimento do positivismo e a natural relevância que as ciências adquiriram, inclusive as Ciências Sociais, o Naturalismo pretende-se a Sociologia na literatura. Urgia que ele obtivesse alicerces científicos, ou, de forma mais categórica, se equivalesse à ciência. Uma obra literária, de acordo com Zola, o maior e mais entusiasta dentre os naturalistas, deveria compenetrar-se no “estudo dos temperamentos e das modificações profundas do organismo sob a pressão do meio e das circunstâncias” (ZOLA *apud* MONTELLO, 1986, p. 71). Claro está a dívida com a Biologia aqui, sobretudo após a obra de Darwin, que trata da evolução das espécies. A hereditariedade humana obedeceria aos mesmos fins, com cada indivíduo sujeito ao meio em que vive. Sabe-se que Zola, para escrever suas obras, passava temporadas entre aqueles que mimetizaria de modo a ser o mais fidedigno possível da realidade humana, não mais ficcional, mas sim científica; travestia-se de jornalista para observar a realidade que transferiria para os romances – o jornalismo pretende-se factual e verdadeiro. Era o escritor francês tão obcecado pela verdade científica que escreveu que “é uma coisa terrível a verdade em literatura. Os escritores não possuem a certeza dos matemáticos. Quando se diz: *dois e dois são quatro*, fica-se convencido e vai-se dormir tranquilo. Nas letras a dúvida permanece eterna” (ZOLA *apud* SÜSSEKIND, 1984, p. 109, grifo do original).

Zola pretendia, desse modo, subverter a ontologia da ficção, transformando-a em documento científico. Para Flora Süssekind, as obras naturalistas brasileiras “negam-se enquanto ficção, enquanto linguagem, para ressaltar o seu caráter de documento, de espelho ou

fotografias do Brasil. Do leitor exigem que os leia como se não se tratasse de ficção” (SÜSSEKIND, 1984, p. 37). Para além da discussão teórica sobre a impossibilidade de se capturar o real, é este o intento de Zola e de seus seguidores. Antes de questionar a inviabilidade de tal artifício, é a partir dele que se compreenderá a estética naturalista – o real habita as páginas romanescas do mesmo modo que se encontraria em documentos historiográficos, jornalísticos e científicos.

A questão da ontologia ficcional não é a mais relevante aqui, porém. Ou melhor, a equivalência entre ficção e verdade suscita problemas. A necessidade naturalista de situar o homem ao meio privilegiou esse último, no sentido de que seria o ambiente o determinante de quem é o ser humano que figura nas obras dessa estética. Em uma palavra, o meio é responsável para se compreender o homem, como se os romances naturalistas nada mais fossem do que um laboratório. Por um lado, essa fórmula teria sentido porque, em obediência às modificações operadas na sociedade, encontraria respaldo, sobretudo como uma maneira de ultrapassar a fadiga que os romances românticos causavam nos leitores, agora insatisfeitos com o romantismo. Substituíam-se, portanto, a ideia de fatalidade pela de hereditariedade. Por outro lado, e esse é o ponto nevrálgico do Naturalismo, o maior equívoco em transformar literatura em ciência evidenciava

que os sinais exteriores são apenas uma parte da realidade, não podendo a literatura, pois, pelo levantamento apenas dos dados colhidos pela observação, dos dados exteriores, reproduzir a realidade; em segundo lugar, não compreendia que a realidade humana, que é o domínio do que a literatura se ocupa, não está nos indivíduos, mas na sociedade; finalmente, que a realidade não está no patológico, no anormal, no excepcional, mas no normal, no comum, no típico (SODRÉ, 1965, p. 37-38).

Ao tomar como objeto patológico a forma como o meio moldava o ser humano, os escritores naturalistas privilegiavam o excepcional, o incomum, a aberração, desconsiderando a parcela majoritária da população que não padecia dos males infringidos por um meio inóspito pronto a moldar as características humanas. Conclui o ensaísta que, mais que reproduzir a realidade abjeta na qual viviam os personagens, fazia-se necessário explicá-la; e nisso falhava o naturalismo; faltava-lhe aprofundamento psicológico dos personagens, substituído pelo comportamento biológico e animalesco em função do meio.

Ademais, a arte literária, no entendimento de Todorov (2010), nos faz compreender melhor a nós próprios e o mundo ao nosso redor. Veremos, na análise do romance de Inglês de Sousa, que tais críticas, apesar de pertinentes, não são de todo definitivas, isto é, o cientificismo ao qual conjugou-se a literatura naturalista obteve pontos positivos esteticamente, além de colocar em pauta uma parcela da sociedade até então ausente literariamente.

Considerando que as modificações sociais por que passava a França foram propícias ao surgimento do Naturalismo, o mesmo não ocorria em igual medida no Brasil. A propósito, nosso país sempre esteve em déficit no que diz respeito às inovações literárias, ou melhor, por aqui as novas correntes estéticas chegavam quando há muito já estavam em voga no velho continente. Antonio Candido (2006) desenvolve muito bem a questão da dependência cultural em seu ensaio “Literatura e subdesenvolvimento”. Nele, Candido se refere ao anacronismo das apropriações estéticas que a América Latina importava da Europa. No que diz respeito ao Naturalismo, ele, no entanto, não vê anacronismo, mas simplesmente atraso cultural, comum nos países vítimas do imperialismo.

Nelson Werneck Sodré (1965) é menos beneplácito e mais crítico que Candido ao questionar se o Naturalismo brasileiro aparece devido a condições próprias do Brasil de então ou se nada mais é que uma cópia da fórmula francesa, muito embora reconheça e elenque as transformações sócio-históricas por que passávamos, como o encerramento da Guerra do Paraguai, a Lei do Ventre Livre, a libertação dos sexagenários, a abolição da escravatura, a modificação do regime monárquico para o republicano etc. Adicionam-se a esse fatos alguns avanços científicos, como o lançamento do Positivismo graças aos trabalhos de Miguel Lemos, do Evolucionismo, que deve muito a Tobias Barreto, além da modernização do país, cujo bonde elétrico é apenas um exemplo. Lá como aqui, a sociedade vivenciava modificações substanciais em seu *modus vivendi* e *operandi*. Um dos senões apontados por Sodré residia no fato de que no Brasil ainda não haver propriamente uma classe proletária a se insurgir contra a burguesia, mas não podemos condenar nossos naturalistas por isso, mas sim compreender como e por quais meios o naturalismo aqui ganha força.

Flora Süssekind, no que tange a necessidade que a crítica sempre demonstrou ter sobre originalidade, é bastante consciente de que

a produção brasileira não necessita ser avaliada sob o prisma da filiação europeia. Parece uma compreensão lúcida da pesquisadora, pois, em suas palavras,

[n]ão se parece perceber que “tal Brasil” é, antes de tudo, um bastardo cujo pai, estrangeiro e colonizador, não lhe deixou outra herança além de levas eventuais de ideias e livros das procedências mais diversas. E uma literatura pautada numa duplicação xenófoba do país não pode chegar a coisa muito diferente da viagem a Comala em *Pedro Páramo* (SÜSSEKIND, 1984, p.39).

Acaso buscássemos uma literatura de fato brasileira, sem quaisquer interstícios com a produzida na Europa, desconsideraríamos o romantismo indianista como marco zero da tentativa de fundação nacional e nos preocuparíamos sempre em buscar comparações com as produções de além-mar. É mais producente, para se entender como e porque o Naturalismo aqui floresceu, analisarmos suas obras, em especial *O Coronel Sangrado*, de Inglês de Sousa, considerado por Lúcia Miguel-Pereira o precursor do gênero no Brasil, apesar de muito pouco lido e conhecido.

A obra de Inglês de Sousa, como a dos demais escritores que se dedicaram a seguir os passos de Zola, explicita um Brasil até então ignorado pelo público leitor; a compreensão do Brasil era, com os romances românticos, a mais europeizante e aristocrática possível, com raros esforços em colocar em primeiro plano uma realidade de certa forma indesejada e repulsiva. Tamanha força teve e tem o naturalismo na literatura brasileira que, de acordo com Flora Süssekind, divide-se em três momentos distintos: no século XIX, sob a égide das Ciências Naturais; nos romances da geração de 1930, embasados nas Ciências Sociais; e nos romances-reportagem da geração de 1970, dessa vez ancorados nas Ciências da Comunicação. Nada mais natural, portanto, que nos dediquemos a melhor analisá-lo a partir de sua obra precursora, *O Coronel Sangrado*, de Inglês de Sousa.

O cânone necessita repensar o Naturalismo oitocentista. Os manuais de História da Literatura apontam o ano de 1881 como marco naturalista no Brasil com a publicação de *O mulato*, de Aluísio Azevedo. O escritor maranhense sem dúvida possui méritos e não é gratuita a sua inclusão no cânone, mas há que se destacar um romancista paraense muito pouco lido e que, em 1877, quatro anos antes do que se convencionou designar como início do Naturalismo brasileiro,

publicava *O Coronel Sangrado*, considerado o precursor da escola aqui: Inglês de Sousa.

Os mais recentes e importantes manuais de História da Literatura brasileira pouco mencionam o autor. No índice onomástico de *Formação da literatura brasileira*, de Antonio Candido, há apenas três entradas para o nosso autor e nenhuma menção ao romance em análise; Bosi, em *História concisa da literatura brasileira*, oferece oito entradas, mas nenhuma menciona a obra que seria a precursora de nosso Naturalismo e limita-se a mencionar *O missionário*; a coleção dirigida por Afrânio Coutinho, *A literatura no Brasil*, é econômica ao oferecer um subcapítulo para Inglês de Sousa. Neste, Josué Montello afirma que “*O Coronel Sangrado* é o que melhor revela os pendores do romancista em Inglês de Sousa. E é ainda aquele que confere a seu autor uma preeminência cronológica, na história do romance naturalista em nosso país” (MONTELLO, 1986, p. 80). Anos antes do lançamento de *O missionário*, o autor já havia escrito e publicado obra de fôlego de todo olvidada. Nelson Werneck Sodré (1995) é mais generoso para com o escritor paraense em seu manual, ratificando o que escreveu Montello sobre o início do naturalismo brasileiro dever a Inglês de Sousa. Sodré, em outro livro, *O naturalismo no Brasil*, dedica-se mais à obra do pioneiro, e para isso vale-se muito do estudo de Lúcia Miguel-Pereira, uma das primeiras vozes a reivindicar o posto a Inglês de Sousa, ao escrever:

As novelas de mocidade ficaram esquecidas. Esquecimento dos mais injustos. Creio, aliás, que o silêncio em torno delas se estabeleceu logo de início; do contrário, não caberia a Aluísio Azevedo o título de iniciador do movimento naturalista entre nós. *O Coronel Sangrado*, saído em 1887, quatro anos antes do *Mulato*, estava, muito mais do que este, no espírito da nova escola. No espírito, porém, não na técnica (MIGUEL-PEREIRA, 1988, p. 157).

Naturalmente, há outros pesquisadores sobre Inglês de Sousa que reconheceram a importância de *O Coronel Sangrado*, mas não há a pretensão aqui de fazer um levantamento bibliográfico dedicado à sua obra, e os poucos livros mencionados acima servem como exemplo de como é negligenciado um romance que deveria ser discutida ao se falar do Naturalismo no Brasil; se peca na técnica, como aponta Lúcia Miguel-Pereira, sobra no espírito. Vejamos a razão.

O olhar crítico, demasiadamente historiográfico e comparativo

com a produção francesa, faz com que Nelson Werneck Sodré assevere que os naturalistas brasileiros, “no fundo, eram românticos que se ignoravam, mas que nem por isso deformavam menos a realidade. Uns românticos mais pedantes, sem a ingenuidade dos outros” (SODRÉ, 1995, p. 387). Ora, em um momento de sobreposição de uma escola à outra, é natural que traços da antiga ainda permaneçam na escritura da nova, principalmente se considerarmos a produção literária do Brasil do século XIX, bem como a sociedade de então. Nesse sentido, uma crítica que pode ser feita ao romance de Inglês de Sousa é justamente resquícios do Romantismo, ainda que de forma tênue e com traços de superação. A esse respeito, é compreensível uma “falha” técnica em *O Coronel Sangrado* porque, de acordo com Lúcia Miguel-Pereira, Inglês de Sousa o escreveu sem os tiques dos demais naturalistas brasileiros porque escrevia antes de Zola, ou seja, o “modismo” estético atingiria o escritor paraense apenas com a publicação de *O missionário*, este sim reconhecido canonicamente como naturalista. Adiciona-se a isso o fato dos primeiros trabalhos de Inglês de Sousa virem com o subtítulo “Cenas da vida do Amazonas”, o que sugere uma tentativa, à la Balzac, de compor um todo que dê conta da terra natal do escritor. Vale registrar que o paraense era leitor de Balzac, mas não o era de Zola, como ele próprio admitira. Do mesmo modo que os vários títulos de *A comédia humana* compunham um todo orgânico mas mantinham a autonomia individual, sem comprometer seu entendimento, isso também ocorre com a obra de Inglês de Sousa, porém com menor precisão.

*O Coronel Sangrado* é desdobramento de *O cacaulista* e os personagens e as tramas daquele iniciaram neste. Ao leitor ignorante de *O cacaulista* talvez parem dúvidas sobre as razões que motivaram o exílio de Miguel de Óbidos – cidade natal de Inglês de Sousa – para a capital, do mesmo modo que não fica evidente, apenas sugerido, o que motivara o término de seu amor juvenil com Rita e o ódio ao tenente Ribeiro. Não chega a se tornar um obstáculo de leitura, mas é patente a continuidade que se perde. Se por um lado há uma possível lacuna no enredo, no que diz respeito a uma das tramas – a relação amorosa de Miguel com Rita e o decorrente exílio pela perda das terras do Uricurizal –, por outro o romance é exemplar documento da vida política de Óbidos – e, por extensão, de todo o Brasil, afinal pode-se assegurar Óbidos ser a metonímia de todas as cidades provincianas. Inglês de Sousa resumiu o geral no particular.

Tristão de Ataíde afirma que “enquanto a campanha de republicação política e econômica se operava especialmente no Sul, era no Norte que a campanha anti-romântica se estendia” (*apud* MACHADO NETO, 1973, p. 66-67). Não por acaso Aluísio Azevedo era natural do Maranhão, Inglês de Sousa, do Pará, Adolfo Caminha, do Ceará. O Rio de Janeiro então era “afrancesado” e distante da realidade brasileira, cujos romances de Alencar, até mesmo os regionalistas, distanciavam-se da realidade. Se rememorarmos a observação jornalística de Zola para a transposição da realidade para a ficção, em Inglês de Sousa ela é mnemônica, uma vez que vivera e conhecera intimamente Óbidos; a composição das “Cenas da vida do Amazonas” é extremamente realista, fruto não somente da observação, mas principalmente da vivência.

O regresso de Miguel a Óbidos é o desencadeador do enredo de *O Coronel Sangrado*, que se biparte em dois eixos: a retomada do amor juvenil de Miguel, que cria, à moda romântica, o desejo de casamento de Mariquinha com o rapaz, mas cujo coração era de Rita; e a vida política da província, narrada com forte tinta naturalista. O romance é muito bem construído e os dois eixos entrecruzam-se de forma articulada, muito embora sejam as eleições municipais da província o ponto central da narrativa – a possibilidade do triângulo amoroso entre Miguel, Rita e Mariquinha serve como fim para *O cacaulista*.

Após sair de sua terra como um semi-selvagem, Miguel se instrui e adquire novos hábitos estranhos ao povo de Óbidos, mas, apesar do estranhamento inicial da população, “um observador veria sob as vestes da moda bater o peito do matuto ingênuo e simples” (SOUZA, 1968, p. 23). Miguel sofre dupla modificação, uma vez que o novo meio o transformara de semi-selvagem em um homem educado e de bons modos, alheios aos obidenses. É como um estrangeiro que Miguel retorna, o que gera desconfiança e falatório entre os concidadãos. Por outro lado, de volta à sua terra, seria ele capaz de manter-se outro ou sucumbiria novamente à realidade provinciana? Assim se posiciona o narrador:

Miguel, que viveu cinco anos na cidade de Belém, com a sociedade mais culta do Pará, tinha todos os extertores do homem civilizado, mas ainda conservava muito do antigo pescador do Paranameri. A vida da cidade conseguira modificar-lhe o caráter e abrandar-lhe o gênio, mas não o curou radicalmente (SOUZA, 1968, p. 42).

A modificação que a educação e os estudos operaram no semi-selvagem alteraram em parte o caráter e os modos do rapaz, como se vê na recepção na casa de Severino de Paiva. Este, ao sugerir vingança contra o tenente Ribeiro devido à expulsão das terras do Uricurizal, recebe resposta educada e estranha aos modos da região. Ao ouvir do coronel Sangrado o plano para aniquilar o tenente Ribeiro e vingar Miguel, este responde que não voltara para vingar-se e que há muito havia esquecido as injúrias recebidas. O semi-selvagem era outro, não fosse o amor que ainda nutria por Rita e que julgava olvidado. Somente quando resolve visitar a mãe, o reencontro com Rita torna a despertar o amor pela moça. Novamente em meio à floresta, a paixão ressurgiu, mas Rita agora é casada, mãe e nora justamente do tenente Ribeiro.

O tenente-coronel Severino de Paiva, alcunhado de Sangrado por causa de seu apreço pela homeopatia, ao perceber que não conseguiria demover Miguel de sua resolução pacífica, elabora uma artimanha para extrair proveito político próprio e ao mesmo tempo atingir seu adversário – Sangrado era do Partido Conservador e da situação, ao passo que Ribeiro era oposição, do Partido Liberal. Planejou casar a filha Mariquinha com Miguel e lançar o futuro genro como candidato nas eleições que se aproximavam. Mariquinha não era nem feia nem bonita, mas sofria com as maledicências das demais moças da cidade. Rapaz algum dirigia-lhe galanteios até que se sentiu enamorada por Miguel, que se apresentara educado e fino. Há aqui uma semelhança entre ambos digna de nota: adoentada quando criança, necessitou tratar-se em Santarém sob os cuidados de uma madrinha, pois a homeopatia tão cara a Severino de Paiva em nada ajudou a curar a moléstia. Lá recebeu os devidos cuidados médicos e educação digna, ausentes em Óbidos. “Debaixo de certo ponto de vista, a educação que Mariquinha recebera em Santarém era-lhe prejudicial. Tornando-a superior a todos que a rodeavam, fazia nascer aquele seu constante mal-estar; era-lhe difícil, se não impossível, habituar-se à vida acanhada dos sentimentos da gente com quem convivia” (SOUSA, 1968, p. 34). Tanto Miguel quanto Mariquinha eram estranhos em Óbidos em função do convívio nas cidades grandes. Ao conhecer Miguel, seu igual, apaixonou-se pelo rapaz e tem o casamento arranjado pelo pai.

O rapaz, ao rejeitar a proposta de vingança de Severino de Paiva, acha razoável deixar a casa do coronel e decide rever a mãe, vizinha



de Rita em meio à floresta. A natureza selvática surge, mas apenas como moldura. A Amazônia não exerce poder no antigo semi-selvagem, antes é descrita de forma a dar crédito à botânica, com nomes científicos para as plantas. Lúcia Miguel-Pereira adverte que “a impressão que menos [Inglês de Sousa] consegue dar da Amazônia é a da natureza. (...) Os homens interessam-no mais do que os cenários”. (MIGUEL-PEREIRA, 1988, p.158). Se há alguma natureza a merecer atenção é a do próprio Miguel. Após um reencontro desastrado, cujo romantismo é explícito, há uma reviravolta e Miguel perde a esperança de ter seu amor correspondido. A cena de ciúme de Rita, em um mal-entendido, aparenta dar fim definitivo a qualquer reaproximação. No entanto, ao término do romance, em meio às eleições, Miguel descobre que ela enviuvara e desfaz acordo com o coronel Sangrado, deixa Mariquinha mal falada e se rende ao amor juvenil. Muito diferem as cenas de amor de *O Coronel Sangrado* das de *O cortiço*. Neste, o amor é antes biológico e sexual, como a atração despertada por Rita Baiana no português e até então correto Jerônimo. A crítica de Nelson Werneck Sodré de que os naturalistas brasileiros seriam nada mais do que românticos pedantes faria sentido se o romance de Inglês de Sousa se limitasse a essa trama amorosa. Porém, as relações políticas em Óbidos estão em primeiro plano e sobre elas há força naturalista, como veremos. É possível afirmar que a necessidade de dar um acabamento ao enredo de *O cacaulista* torna *O Coronel Sangrado* falho na técnica, porém com espírito inequivocamente naturalista.

O resquício romântico que se encontra aqui está longe do mais pujante romance romântico, seja os de Bernardo Guimarães, Alencar ou Macedo. Levando em consideração uma das definições de literatura de Todorov (2010), ela abarca todas as relações humanas e, dentre elas, estão as amorosas. O caráter estritamente biológico e sexual presente em *O cortiço* é exemplar da crítica de Sodré (1995; 1965), pois é incomum aos humanos relacionarem-se com fins meramente reprodutivos, haja vista os sentimentos que possuímos. Nesse mesmo sentido, a natureza, presente apenas como cenário, a realçar o homem como personagem de relevo e proeminência, dista do ideal de poetas e prosadores românticos. Inglês de Sousa, ao mimetizar as cenas da vida do Amazonas, poderia se render facilmente a explorar aspectos da floresta de modo a colorir sua obra, mas ele se abstém desse artifício, preocupando-se em ser o mais realista possível em sua composição literária.

Tanto em *O cortiço* como em *São Bernardo*, para tomar dois exemplos do primeiro e do segundo movimentos naturalistas no Brasil, as relações entre homem e mulher obedecem a outro paradigma. No primeiro caso, Jerônimo abraçava-se e se encanta pelos tributos sensuais de Rita Baiana; no segundo, Paulo Honório casa-se para deixar um herdeiro para a sua propriedade. Em *O Coronel Sangrado*, o possível laivo romântico está menos na forma do que na característica humana de amar. Para tal Brasil de 1877, resta saber qual romance esperava-se que viesse a lume. Exigir de Inglês de Sousa um naturalismo à moda de Zola seria o equivalente a ler uma mera cópia da fórmula francesa; ademais, naquela data, muitas das transformações sociais ainda não haviam ocorrido aqui.

Vejam agora o caráter metonímico da política em Óbidos.

No tempo do Segundo Império, a Guarda Nacional funcionava como pilar da estrutura monárquica nas províncias. As patentes dadas aos indivíduos de maior prestígio de uma região conferem um poder fundado na figura distante do Imperador Pedro II, funcionando como mecanismo mantenedor da ordem vigente. Para as longínquas províncias do Norte do Brasil, esta ausência física do imperador é ocupada pelos coronéis que preenchem o espaço reservado ao poder organizado, apoiados pela autoridade reafirmada no comando da Guarda Nacional. O encadeamento entre estes pequenos tiranos locais possibilita ao regime monárquico o controle do imenso território nacional. Severino de Paiva, como chefe da Guarda Nacional, do Partido Conservador e presidente da Câmara Municipal, é o representante maior da ordem na cidade, detentor de um poder despótico. Seu domínio provém de seu poder econômico e de suas relações de favorecimento com os níveis superiores da engrenagem monarquista e realiza-se através de um binômio repressão e paternalismo, através do qual mantém sob controle o eleitorado de Óbidos.

Sua derrocada tem início quando confia ao ambicioso Antonio Batista o plano de eleger Miguel para a vereança de Óbidos. Dessa forma, Severino de Paiva se vingaria do tenente Ribeiro e ainda conseguiria um casamento vantajoso para a filha. Antonio Batista alega que Miguel não possui tempo suficiente de residência na cidade para se candidatar, ao que o coronel Sangrado rebate dizendo que “o tempo arranja-se” (SOUSA, 1968, p.69). No mesmo diálogo, Severino assegura que o despotismo é necessário. O poder centralizado nas mãos do coronel paulatinamente vai se revelando à medida que todos

os artifícios são empregados para a sua manutenção. O que não lhe ocorria, entretanto, era a traição operada dentro do próprio Partido Conservador. Antonio Batista, que sempre desejou ascender politicamente, viu uma possibilidade clara de atingir seu intento e reuniu-se com os demais homens influentes para impedir a eleição de Miguel e derrotar Severino de Paiva. Tudo se arranjaría sem o conhecimento de Sangrado, a reconhecer a derrota somente após a apuração.

O poder político era a razão de vida de Severino de Paiva. Para Lúcia Miguel-Pereira, “a verdadeira vocação do autor [é] o romance social, a fixação dos choques produzidos pelos grandes interesses que governam os homens. Afinal, a ambição do poder, ainda em escala reduzida, é o grande tema do *Coronel Sangrado*” (MIGUEL-PEREIRA, 1988, p.161). Para se perpetuar à frente do poder político de Óbidos, seu procedimento autoritário era o mesmo com toda a população, mas entre os correligionários seus camaradas costumava usar a polidez, ao passo que com os demais desprestigiados agia de maneira diversa. Assim se dirigia à arraia miúda: “– Ora tomem lá muito sentido. Nas eleições ninguém recebe chapa senão do meu balaio... senão, aguentem-se no balanço. Meto tudo na cadeia, tudo, entenderam? Se se fazem de tolos, súcia de uma figa, dou-os todos com as costas no quartel” (SOUSA, 1968, p. 85). A ameaça era útil não somente para conseguir os votos, mas obedecia também à necessidade de obter mais soldados, sobretudo porque, de acordo com ele, muitos militares se perderam na Guerra do Paraguai. A distante localidade paraense encontrava-se portanto afinada com o que ocorria no país.

O voto de cabresto era a única opção da população, refém dos interesses pessoais dos poderosos do Pará. Convém lembrar que Inglês de Sousa era filho de um fazendeiro cacaulista, o que torna seu conhecimento sobre o tema mais profundo e realista, assim como, décadas depois, faria José Lins ao escrever sobre os engenhos no romance de 1930. A população de Óbidos, como a das demais províncias do país, submetia-se aos mesmos artifícios, seja do Partido Conservador, seja do Liberal. O que diferenciava ambos era justamente o maior alcance que o primeiro tinha em função do poder de que dispunha. Não fosse esse romance de Inglês de Sousa, o Brasil estaria a par do que sucede politicamente nos locais afastados da corte e dos demais centros de importância nacionais? Vê-se claramente a construção documental de uma realidade distante daquela até então mimetizada nos romances românticos, evidenciando e colocando em

primeiro plano uma população miserável e subordinada ao mandos e desmandos de um poder incontestado. Apesar da instituição do voto secreto em 1932, ainda hoje tal prática é comum, seja pela obediência cega que muitos eleitores devem aos pastores de igrejas neopentecostais, seja pela ordem da milícia no Rio de Janeiro. Vê-se também na atualidade acordos políticos feitos de modo a se garantir o poder, apesar de haver, obviamente, uma bem menos clara manobra nesse sentido daquela narrada em *O Coronel Sangrado*.

Miguel, que não era “muito azevado nestas coisas de cabala eleitoral” (SOUSA, 1968, p. 123), como disse capitão Batista, poderia vir a ser um obstáculo contra a traição que sofreria Severino de Paiva. Quem o advertira foi Mariquinha, ao ouvir confabulação a esse respeito. Porém, como já vimos, o rapaz abstém-se de interceder a favor do coronel Sangrado para se casar com Rita, protegida do tenente Ribeiro. Parece haver a sugestão de que nas grandes cidades, como Belém, onde Miguel se educara e modificara, tal prática cabalista não era usual. Nos romances da geração de 1930, porém, ressurgiu novamente o poder do coronelato, o que indica presença constante dos donos da terra na vida política do país, ao menos em regiões distantes das grandes cidades. Em Óbidos, venceria a eleição quem conseguisse levar o maior número de eleitores para os viveiros, “casas em que se prendiam os votantes incertos, fartando-os de carne fresca e de cachaça até a hora de seguirem para a igreja, em bandos, guisados pelos chefes, e guardados por todos os cabos. Votante que pusesse pé no viveiro não poderia mais sair sem licença ou sem acompanhamento” (SOUSA, 1968, p.135). Cada partido possuía seu próprio viveiro e todos os meios eram empregados para seduzir e prender os eleitores, tratados animaismente. E como animais aglomeravam-se nos viveiros, conforme descrição abaixo, longa, mas importante:

Na sala de visitas e na varanda estavam postas grandes mesas, sobrecarregadas de pratos, de cuias de farinha, de facas, de assados, de peixe, de uma quantidade enorme de comidas; e a um canto um negro tirava de uma pipa copos de aguardente que oferecia aos convivas deste festim original. Reinava uma alegria ruidosa, cheia de urros e contentamento bestial e de soluções de ébrios; o chão estava imundo, coberto de pedaços de carne, de espinhas de peixe, de grãos de farinha, de escarros nauseabundos e de aguardente derramada; a fumaça espessa dos cachimbos e dos cigarros de tauari enchia a sala, sobrecarregando a atmosfera e assaltando

a garganta dos que entravam. Era um quadro curioso e ao mesmo tempo repugnante. Por toda parte, em sujas e velhas redes de fios de algodão, viam-se estendidos preguiçosamente os votantes, brancos, negros, tapuios, com uma perna fora da rede a embalarem-se, e a outra sobre as cordas; a olhar bestialmente para o teto da casa ou a seguir o movimento dos guardas que passeavam de mãos atrás das costas, conversando com um e outro.

No centro das casas, a mesa com cheiro azedo das comidas já tocadas, e os tapuios em roda, uns com a boca cheia de farinha e lambuzada de caldo, outros fartos, estúpidos, sujos, deitados sobre os bancos em uma sonolência de carne satisfeita. Pelos cantos alguns, aborrecidos da rede, sentavam-se, recostando-se à parede, e, de pernas estendidas, cantarolavam com uma voz avinhada e rouca umas cantigas obscenas e sensaboronas; outros, de cócoras, assobiavam e arremedavam bichos. Por toda a parte a embriaguez, o cinismo, a satisfação animal, de envolta com o cheiro penetrante, atívisimo e repugnante do álcool, do tabaco e do peixe seco. (SOUSA, 1968, p.138-139)

A natureza humana é posta em relevo aqui, seja a dos poderosos, dispostos a tratar como animais aqueles cuja serventia é apenas a manutenção do poder, seja a dos miseráveis, tratados como animais ávidos a se saciar com a comida e a bebida servidas pois raramente possuíam meios para tamanho “banquete”. A descrição da putrefação do viveiro é exemplar da estética naturalista, em certa medida aproximando a miséria de Óbidos com a do cortiço de João Romão ou a dos funcionários da fazenda de Paulo Honório, cuja serventia era propiciar-lhe os lucros advindos com seu suor. A exploração dos mais fortes sobre os mais fracos nesse romance pode significar uma realidade escamoteada até a chegada do naturalismo, que põe em primeiro plano uma parcela da sociedade até então ignorada, bem como demonstra de que forma o homem é determinado pelo meio em que vive.

Severino de Paiva, ao descobrir a traição findas as eleições, adoece e morre. A razão de sua vida era o poder e, uma vez perdido, não há razão para seguir vivendo. Morre não o indivíduo, mas tudo aquilo que ele representava. Isso não quer dizer, contudo, que uma revolução foi operada em Óbidos; ao contrário, apenas o detentor do poder era outro, cuja política de ameaças e de desumanidade permaneceria.

Há muito mais que extrair de *O Coronel Sangrado*, cuja riqueza é enorme e renderia um ensaio mais longo e complexo, mas os dois

eixos aqui abordados de forma breve tipificam a qualidade do romance que não deve, em hipótese alguma, permanecer no ostracismo. A respeito do conjunto da obra de Inglês de Sousa, Lúcia Miguel-Pereira lamenta ele não ter podido se dedicar somente à literatura e, se a necessidade do trabalho não lhe furtasse tempo, com mais dedicação ao labor literário, “teria construído uma obra importantíssima” (MIGUEL-PEREIRA, 1988, p. 162). O livro de 1877, com alguns senões que podem com justiça ser feitos, é um excelente romance, merecendo um lugar de destaque no cânone literário.

## Referências

- ARISTÓTELES. Da arte poética. In: ARISTÓTELES; HORÁCIO; LONGINUS. *Crítica e teoria literária na antiguidade*. Tradução de David Jardim Jr. Rio de Janeiro: Ediouro, 1989.
- ASSIS, Machado de. *Crítica litteraria*. Rio de Janeiro: W. M. Jackson Inc. Editores, 1938.
- AZEVEDO, Aluísio. *O cortiço*. São Paulo: Abril Cultural, 1981.
- BARTHES, Roland. *Aula*. Tradução de Leyla Perrone-Moisé. São Paulo: Cultrix, 1980.
- BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1994.
- CANDIDO, Antonio. Literatura e subdesenvolvimento. In: CANDIDO, Antonio. *A educação pela noite*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.
- CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1981.
- MACHADO NETO, Antônio Luís. *Estrutura social da república das letras*. São Paulo: EdUSP, 1973.
- MIGUEL-PEREIRA, Lúcia. O naturalismo. In: MIGUEL-PEREIRA, Lúcia. *História da literatura brasileira: prosa de ficção: de 1870 a 1920*. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: EdUSP, 1988.
- MONTELLLO, Josué. A ficção naturalista. In: COUTINHO, Afrânio (dir.). *A literatura no Brasil*. Vol. IV. Rio de Janeiro: José Olympio; Niterói: EdUFF, 1986.
- NIETZSCHE, F. *Acerca da verdade e da mentira*. Tradução de Heloísa da Graça Burati. São Paulo: Rideel, 2005.
- NIETZSCHE, F. O nascimento da tragédia no espírito da música. In:

- NIETZSCHE, F. *Obras incompletas*. Coleção Os Pensadores. Tradução de Rubens Rodrigues Torres Filho. São Paulo: Abril Cultural, 1974.
- RAMOS, Graciliano. *São Bernardo*. Rio de Janeiro: Record, 1995.
- RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível*. Tradução de Mônica Costa Netto. São Paulo: Editora 34, 2009.
- SODRÉ, Nelson Werneck. *História da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1995.
- SODRÉ, Nelson Werneck. *O naturalismo no Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965.
- SOUSA, Inglês de. *O Coronel Sangrado*. Belém: EdUFPA, 1968.
- STIERLE, Karlheinz. *A ficção*. Tradução de Luiz Costa Lima. Rio de Janeiro: Caetés, 2006.
- SÜSSEKIND, Flora. *Tal Brasil, qual romance?*. Rio de Janeiro: Achiamé, 1984.
- TODOROV, Tzvetan. *A literatura em perigo*. Tradução de Caio Meira. Rio de Janeiro: Difel, 2010.
- WHITE, Hayden. *Trópicos do discurso: ensaios sobre a crítica da cultura*. Tradução de Alípio Correia de Franca Neto. São Paulo: EdUSP, 2014.

## Trajetórias não canônicas: um panorama sobre as autoras de *sensation novel* do século XIX

Tassiane Andreza Damião dos Santos (PPGL/UFPA)<sup>1</sup>

### Introdução

O acervo do Grêmio Literário Português do Pará, gabinete de leitura paraense do século XIX, possui diversas obras que demonstram o processo de globalização cultural ocorrido no Norte do Brasil no século XIX. No acervo do gabinete há variados tipos de textos de ficção e não ficção de autores consagrados ou ignorados pela Historiografia literária.

O gabinete de leitura do Grêmio Literário Português do Pará foi fundado em 1867 em Belém por descendentes de portugueses que buscavam na Europa os exemplares que comporiam o acervo. Lá encontram-se títulos de diversas nacionalidades.

Em uma catalogação realizada entre 2017 e 2018 nas folhas de rosto de exemplares cujos autores são de países de língua inglesa, observou-se uma parcela considerável de mulheres. O acervo possui cento e noventa e dois exemplares de obras de autores e autoras com nacionalidade inglesa, americana, irlandesa e escocesa. Dos cinquenta e seis escritores no total, dezenove são mulheres. Algumas delas, a exemplo de Jane Austen e George Eliot, ainda conservam considerável reconhecimento.

As autoras cujas obras foram encontradas no acervo do Grêmio Literário Português do Pará permitiu entender melhor a inserção feminina no mercado editorial, para os quais escreviam textos ficcionais e não ficcionais como artigos, resenhas, ensaios e relatos de viagem, algo que as ajudou a ter maior visibilidade entre o público leitor. Essas mulheres também ocuparam posições importantes nos periódicos, algumas delas atuando como editoras ou até mesmo fundando jornais e revistas da época. Além de terem publicado muitos livros, também escreviam mais de um livro por ano, sendo vários deles *best-sellers*. Os títulos do acervo do Grêmio Literário Português do Pará

1. Graduada em Letras Língua Portuguesa (UFPA), mestranda em Estudos Literários pelo Programa de Pós-graduação da UFPA.



contribuem para o entendimento da circulação de prosa de ficção escrita por mulheres em diversos países, evidenciando que muito embora não tenham sido consagradas pela história literária, ocuparam papel relevante no mercado editorial.

A trajetória profissional referente às autoras encontradas, principalmente daquelas menos reconhecidas nos dias de hoje, foi riquíssima. Foram diversos os tipos de romances a que elas se dedicaram, no acervo é possível encontrar romances sentimentais, romances góticos, *gift books* e romances de sensação, além de uma massiva inserção no mundo da publicação de artigos, resenhas traduções e crítica literária.

### **Dados editoriais**

Trataremos brevemente das dezenove autoras, priorizando as menos conhecidas atualmente, cujas obras podem ser encontradas no acervo apresentando os dados editoriais retirados das folhas de rosto dos exemplares. Abaixo a tabela com o nome, data de nascimento e falecimento e nacionalidade das autoras. Apenas Jane Austen e Marguerite Gardiner possuem data de nascimento no século XVIII, porém as obras catalogadas das duas autoras foram publicadas no século XIX. Muitas são edições traduzidas para o português e editadas em Portugal, no entanto também é possível encontrar obras em língua original editadas na Europa ou EUA.

**Tabela 1**  
**Nome, nacionalidade e exemplares encontrados**

Nome	Nacionalidade
Ann Sophia Stephens (1810–1886)	Americana
Blanche Willis Howard (1847–1898)	Americana
Eliza Lynn Linton (1822–1898)	Inglesa
Elizabeth Williams Champney (1850–1922)	Americana
Ellen Buckingham Mathews (1851–1920)	Inglesa
Grace Aguilar (1816–1847)	Inglesa
Harriet Beecher Stowe (1811–1896)	Americana
Harriet Parr (1828–1900)	Inglesa
Isabella Lucy Bird (1831–1904)	Inglesa
Jane Austen (1775–1817)	Inglesa
Jessie Fothergill (1851–1891)	Inglesa
Margaret Wolfe Hungerford (1855–1897)	Irlandesa
Marguerite Gardiner (1789–1849)	Irlandesa
Mary Ann Evans (1819–1880)	Inglesa
Mary Augusta Ward (1851–1920)	Inglesa
Mary Elizabeth Braddon (1835–1915)	Inglesa
Mary Mackay (1855–1924)	Inglesa
Matilda Betham-Edwards (1836–1919)	Inglesa
Mittie Frances Clarke Point (1850–1937)	Americana

**Fonte:** Dados da pesquisa

O acervo do Grêmio possui vinte e nove exemplares de prosa de ficção escritos por mulheres. A autora com maior número de exemplares no acervo é a americana Harriet Beecher Stowe com quatro exemplares de duas de suas obras, sendo dois exemplares em português e dois exemplares em inglês. Os exemplares catalogados foram os seguintes:

*Adam Bede*. EVANS, Mary Ann. Publicado em Nova York. Editor John W. Lovell Company em Vesey Street, 14 and 16. Tipografia Printing and Bookbinding Company, Nova York.

*Airy Fairy Lilian*. HUNGERFORD, Margaret Wolfe. Publicado em Nova York. Editor John W. Lovell Company em Vesey Street, 14 and 16. Tipografia Printing and Bookbinding Company, Nova York.

*A cabana do pai Thomaz I.* STOWE, Harriet Beecher. Traduzido por Francisco Ladislau Alvares D'Andrada. Publicado em Paris em 1853. Editor Rey and Belhatte em Quai des Augustins, 45. Tipografia W. Remquet and Co. na Rue Garancière, 5.

*A cabana do pai Thomaz II.* STOWE, Harriet Beecher. Traduzido por Francisco Ladislau Alvares D'Andrada. Publicado em Paris em 1853. Editor Rey and Belhatte em Quai des Augustins, 45. Tipografia W. Remquet and Co. na Rue Garancière, 5.

*A família Elliot I.* AUSTEN, Jane. Traduzido por Manuel Pinto Coelho Cota de Araújo. Publicado em Lisboa em 1847. Tipografia Rollandiana.

*A família Elliot II.* AUSTEN, Jane. Traduzido por Manuel Pinto Coelho Cota de Araújo. Publicado em Lisboa em 1847. Tipografia Rollandiana.

*A lady's life in the Rocky Mountains.* BIRD, Isabella Lucy. Publicado em Londres em 1885. Editor John Murray em Albemarle Street. Tipografia R. and R. Clark, Edimburgo.

*Countess Vera.* POINT, Mittie Frances Clarke. Publicado em Nova York. Editor John W. Lovell Company em Worth Street corner mission place, 150.

*Dred, a tale of the great dismal swamp I.* STOWE, Harriet Beecher Stowe. Publicado em Leipzig em 1856 na Collection of British authors. Editor Bernhard Tauchnitz.

*Dred, a tale of the great dismal swamp II.* STOWE, Harriet Beecher Stowe. Publicado em Leipzig em 1856 na Collection of British authors. Editor Bernhard Tauchnitz.

*Great grandmother's girls in New Mexico.* CHAMPNEY, Elizabeth Williams. Publicado em Boston em 1888. Editor Estes and Lauriat. Tipografia University Press John Wilson and son, Cambridge.

*Guenn, a wave on the breton coast.* HOWARD, Blanche Willis. Publicado em Boston. Editor Ticknor and Company em Tremont Street, 211. Tipografia University Press John Wilson and son, Cambridge.

*Lady's Audley's secret.* BRADDON, Mary Elizabeth. Publicado em Nova York. Editor George Munro em Vandewater Street, 17 to 27.

*Mary up at gaffries and Letitia her friend.* NETHERSOLE, Susie Colyer. Publicado em Londres. Editor Mills and Boon em Rupert Street, 49. Tipografia Neill and Company, Edimburgo.

*Mrs. Geoffrey.* HUNGERFORD, Margaret Wolfe. Publicado em Nova York. Editor George Munro em Vanderwater Street, 17 to 27.

*Opulência e miséria.* STEPHENS, Ann Sophia. Traduzido por J. L. Rodrigues Trigueiros. Publicado em Lisboa em 1859 na coleção Bibliotheca Romantica. Tipografia Lisbonense D'Aguiar Vianna em Largo d'Abegoaria, 8 e 9.

*Opulência e miséria I.* STEPHENS, Ann Sophia. Traduzido por J. L. Rodrigues Trigueiros. Publicado em Lisboa em 1859 na coleção Bibliotheca Romantica. Tipografia Lisbonense D'Aguiar Vianna em Largo d'Abegoaria, 8 e 9.

*Opulência e miséria II.* STEPHENS, Ann Sophia. Traduzido por J. L. Rodrigues Trigueiros. Publicado em Lisboa em 1859 na coleção Bibliotheca Romantica. Tipografia Lisbonense D'Aguiar Vianna em Rua d'Atalaya, 83.

*Patricia Kemball.* LINTON, Eliza Lynn. Publicado em Londres. Editor Chatto and Widus. Tipografia Billing and sons em Guildford, Surrey.

*Robert Elsmere.* WARD, Mary Augusta. Publicado em Londres em 1892. Editor Smith, Elder and Company em Waterloo place, 15. Tipografia Spottiswoode and Company em New Street square.

*Sam's sweetheart.* MATHEWS, Ellen Buckingham. Publicado em Londres em 1884. Editor Richard Bentley and son. Tipografia Billing and sons em Guildford, Surrey.

*The first violin.* FOTHERGILL, Jessie. Publicado em Londres em 1883. Editor Richard Bentley and son. Tipografia Billing and sons.

*The flower of doom.* EDWARDS, Matilda Betham. Publicado em Londres. Editor Ward and Downey em York Street covent garden, 12. Tipografia Charles Dickens and Evans Crystal Palace press.

*The keepsake.* GARDINER, Marguerite. Publicado em Londres em 1849. Editor David Bogue em Fleet Street, 86. Tipografia George Barclay em Castle Street.

*The sorrows of satan.* MACKAY, Mary. Publicado em Londres em 1895. Editor Methuen and company em Essex Street, 36. Tipografia Turnbull and spears, Edimburgo.

*Thorney Hall, a story of an old family.* PARR, Harriet. Publicado em Londres em 1862. Editor Smith, Elder and company em Cornhill, 65. Tipografia Smith, Elder and company em Little green arbour cour, Old bailey.

*Um crime misterioso I.* BRADDON, Mary Elizabeth. Traduzido por J. M. Cunha Moniz. Publicado em Lisboa em 1879 na coleção Flores

românticas. Livraria editora de Matos Moreira e cia em Praça de D. Pedro, 67.

*Um crime misterioso II*. BRADDON, Mary Elizabeth. Traduzido por J. M. Cunha Moniz. Publicado em Lisboa em 1879 na coleção Flores românticas. Livraria editora de Matos Moreira e cia em Praça de D. Pedro, 67.

*Woman's friendship, a story of domestic life*. AGUILAR, Grace. Publicado em Londres em 1871. Editor Groombridge and sons em Pater-noster row. Tipografia Simson and Groombridge, Hertford.

Apesar da falta de reconhecimento na atualidade, várias das autoras foram muito bem-sucedidas editorialmente em suas épocas, com seus romances se tornando *best-sellers* internacionais. Das autoras prolíficas destacam-se as inglesas Harriet Parr<sup>2</sup>, Jessie Fothergill<sup>3</sup>, Mary Mackay (ou Marie Corelli como era mais conhecida)<sup>4</sup> e Mary Augusta Ward<sup>5</sup>, as quatro autoras publicaram entre doze a trinta romances com considerável sucesso editorial entre a crítica literária de suas épocas.

O acervo conta com autoras que publicaram gêneros literários diversificados, como Isabella Lucy Bird autora de relatos de viagem e a primeira mulher a ser eleita membro da *Royal Geographical Society*<sup>6</sup> com seu *A Lady's Life in the Rocky Mountains*, resultado de uma viagem às Montanhas Rochosas nos EUA. Outras autoras também conhecidas por publicar relatos de viagem são Blanche Willis Howard, Elizabeth Williams Champney e Matilda Betham-Edwards.

2. AT THE CIRCULATING LIBRARY AUTHOR INFORMATION: HARRIET PARR. Disponível em: <[https://www.victorianresearch.org/atcl/show\\_author.php?aid=621](https://www.victorianresearch.org/atcl/show_author.php?aid=621)>. Acesso em: 20 nov. 2019.
3. CRISP, Jane. VICTORIAN FICTION RESEARCH GUIDES: Jessie Fothergill. Disponível em: <<http://victorianfictionresearchguides.org/jessie-fothergill/>> Acesso em: 11 nov. de 2019.
4. MARIE CORELLI. Disponível em: <<http://mariecorelli.org.uk/>> Acesso em: 21 nov. de 2019.
5. VICTORIAN SECRETS: Mrs. Humphry Ward. Disponível em: <<https://www.victoriansecrets.co.uk/authors/mrs-humphry-ward/>> Acesso em: 03 nov. de 2019.
6. AUGUSTI, Valéria; SANTOS, Tassiane Andreza Damião dos. *Mulheres no coração do capitalismo editorial: o caso das autoras em língua inglesa no Grêmio Literário Português do Pará*. *Revista Letras Raras*. Campina Grande, Edição Especial, p. Port. 93-112 / Eng. 96-114, nov. 2019. p. 106.

Como se pode perceber, o cobiçado mercado editorial das narrativas de viagem não foi exclusivamente ocupado por homens, muito embora habitualmente sejam alvo principal de análise quando se trata de discutir esse gênero. Parece evidente que as mulheres também ocuparam esse espaço, seja publicando relatos de viagem, seja ficcionalizando essas experiências. (AUGUSTI; SANTOS, 2019, p. 100-101).

Uma parcela significativa das autoras teve atuação no universo de publicação e edição de revistas e jornais. Ann Sophia Stephens foi editora de duas revistas, a *Portland Magazine* (1834 – 1837) e a *Mrs. Stephens' Illustrated New Monthly* (1856). Stephens ainda editou o periódico *The Ladies Companion*, depois de se mudar para a cidade de Nova York em 1837<sup>7</sup>. Outra autora que ficou conhecida pelo trabalho de edição de revistas femininas foi Marguerite Gardiner, que editou *The Keepsake*, um *gift book* iniciado no período natalino em 1827, que consistia em contos, poemas, artigos e ilustrações, além de muito bem adornado com capa dura e papel de qualidade. Marguerite Gardiner editou as versões de *The Keepsake* durante 1841 a 1849, além de outro *gift book* chamado *The book of beauty* entre 1834 até 1849. Mary Elizabeth Braddon também foi editora de *gift books*, sendo responsável pelas *Belgravia* e *Belgravia Annual*, além da revista *The Mistletoe Bough*<sup>8</sup>.

Mary Ann Evans, utilizando o pseudônimo de George Eliot, conseguiu editar entre 1851 a 1854 o jornal inglês *The Westminster Review* onde a pauta principal era a discussão de ideais político-ideológicos e científicos. Outras autoras que editaram periódicos foram Blanche Willis Howard que, após se mudar para a Alemanha, edita a *Hallberger's Illustrated Magazine*, revista em língua inglesa que fornecia conteúdo de cultura americana, mas era editada em Leipzig. A escritora Ellen Buckingham Mathews também ficou à frente da revista britânica *The Burlington*, que tratava de cultura, política e ciência. Nesse periódico ela publicou muitos de seus contos e artigos literários<sup>9</sup>.

Assim como os homens, as mulheres também seguiram na carreira literária tendo seus trabalhos ficcionais ou não ficcionais publicados em periódicos que possuíam seções voltadas para cultura, artes e literatura. Harriet Beecher Stowe também publicou diversos artigos e ensaios sobre política e literatura no *The Atlantic Monthly*,

7. Ibidem, p. 104.

8. Ibidem, p. 106.

9. Ibidem, p. 105.

*The Independent* e no *Christian Union*, todos eles jornais americanos. Elizabeth Williams Champney publicou artigos de crítica literária, contos e poemas nas revistas americanas *Harper's Magazine* e no *The Century Magazine*. Matilda Betham-Edwards escrevia artigos para a revista de Charles Dickens, *Household Words*, e Mittie Frances Clarke Point publicava ensaios para as revistas *Old Dominion* e *Temperance Advocate*. Outras autoras que trabalharam em periódicos foram Margaret Wolfe Hungerford, Mary Augusta Ward e Eliza Lynn Linton que se tornou a primeira mulher a receber um salário como jornalista na Inglaterra trabalhando para o *The Morning Chronicle*<sup>10</sup>.

Uma das autoras atualmente pouco conhecida do público brasileiro, cujas obras encontram-se no acervo da biblioteca Fran Paxeco é a inglesa Mary Elizabeth Braddon (1835 – 1915), que ganhou notoriedade na Era Vitoriana por se dedicar aos chamados *sensation novel* – ou romances de sensação – que tiveram o auge durante a metade do século XIX.

### **O *sensation novel* inglês**

O *sensation novel* foi um gênero literário que surgiu na Inglaterra vitoriana no final de 1859 com a publicação serializada de três romances. O primeiro deles foi o romance *The woman in White* de Wilkie Collins (1824 – 1889), publicado nos anos de 1859 e 1860 na revista de Charles Dickens, *All the Year Round*. O segundo romance foi *East Lyme*, de autoria da Ellen Wood (1814 – 1887), publicado entre 1860 e 1861 na *The New Monthly Magazine* e o terceiro de autoria de Mary Elizabeth Braddon, o romance *Lady Audley's Secret*, que foi inicialmente publicado em 1861 na revista *Robin Goodfellow* e, posteriormente, em 1862, na *Sixpenny Magazine*.

Uma das características do gênero foi trazer a ideia da provocação de sensações fisiológicas no leitor que seriam parecidas com as dos personagens, mantendo o suspense e provocando inquietações, arrepios, medo e nervosismo em quem estivesse lendo<sup>11</sup>. Uma par-

10. Ibidem, p. 105.

11. BUFALARI, Fernando Moreira. *O romance de sensação: um estudo sobre The Woman in White*. 2018. Dissertação (Mestrado em Letras) – Departamento de Letras Modernas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo. p. 16.

te da manutenção desse suspense se deu devido ao local de publicação, pois nos periódicos era mais fácil manter o público leitor curioso sobre o que aconteceria em seguida nas narrativas, tornando-se também uma estratégia para a disseminação das obras.

Tendo emergido e se propagado por meio dos periódicos, o romance de sensação é, entre outras coisas, uma tentativa de prender a atenção dos leitores para que continuem comprando novas obras, em uma época na qual outros divertimentos pareceriam mais convidativos. (BUFALARI, 2018, p. 17).

Nascida em Londres no dia 4 de outubro de 1835, Mary Elizabeth Braddon foi uma romancista, poetisa, atriz e editora. Em 1860 foi publicado o seu primeiro romance, o *Three times dead* (conhecido atualmente como *The trail of the serpent*). Porém seu sucesso editorial veio com a publicação do romance de sensação *Lady Audley's Secret*, que traz em sua trama os temas da bigamia, tentativa de assassinato e dupla personalidade. A autora foi importante na transformação do gênero em algo de sucesso publicando em periódicos as mais diversas narrativas que giravam em torno de mistérios ou escândalos e atraindo o público leitor na metade do século XIX<sup>12</sup>.

Segundo Hughes (2002), acreditava-se que os romances de sensação colocavam os personagens em enredos que envolviam situações “sensacionais” de medo, angústia, susto, que poderiam invocar reações inusitadas como choque de nervos e pressão arterial elevada<sup>13</sup>. Além de possuírem uma forte ligação tanto com os romances policiais e detetivescos quanto com os góticos.

Na *sensation novel* também era comum encontrar personagens ou tramas baseadas em casos reais retirados das manchetes dos jornais contemporâneos. Os temas mais comuns desse tipo de romance envolviam crimes como assassinatos, adultério, bigamia, falsificações, envenenamento e chantagens, a maior parte deles cometidos não por bandidos condenados, mas sim por homens e mulheres que

12. AUGUSTI, Valéria; SANTOS, Tassiane Andreza Damiano dos. *Mulheres no coração do capitalismo editorial: o caso das autoras em língua inglesa no Grêmio Literário Português do Pará*. *Revista Letras Raras*. Campina Grande, Edição Especial, p. Port. 93-112 / Eng. 96-114, nov. 2019. p. 106.

13. HUGHES, Winifred. *The Sensation Novel*. In: BRANTLINGER, Patrick; THESING, William B. *A companion to the victorian novel*. Blackwell Publishers, 2002. p. 260.



aparentemente viviam sob a tranquilidade e privilégio dos lares ingleses. Esse gênero também foi responsável pela inserção da figura do detetive na literatura, pois apresentava personagens, amadores ou profissionais, que eram capazes de desvendar um crime utilizando métodos dedutivos. Não à toa, aquele que é considerado o primeiro romance policial inglês, o *The moonstone* (1868) de Wilkie Collins, foi também um romance de sensação. Em várias narrativas de Mary Braddon é possível encontrar algum personagem detetive, sejam homens e mulheres comuns ou policiais da Scotland Yard.

Apesar das críticas por conta do ataque à moral e por apresentar tramas envolvendo temas controversos, o *sensation novel* foi um gênero extremamente popular na Inglaterra e Mary Elizabeth Braddon tornou-se famosa em sua época pela publicação desse tipo de narrativa. A autora produziu quase oitenta romances, mais de sessenta contos e quatro peças, além de cartas e artigos sobre a sua produção literária.

### Considerações finais

A catalogação do acervo do Grêmio Literário Português do Pará referente às autoras de língua inglesa demonstrou que, ao menos no século XIX, o público-leitor do Norte do país tinha acesso aos mesmos livros que eram publicados na Europa e nos EUA com autoras que tiveram sucesso editorial naquela época sendo encontradas no gabinete de leitura. Muitas dessas mulheres acabaram por cair no esquecimento no século XXI, porém no século XIX foram responsáveis por muitas publicações, edições de periódicos e criação de novos gêneros literários.

Um exemplo de autora que foi detentora de grande reconhecimento em sua época, mas que hoje é pouco editada foi Mary Elizabeth Braddon. Braddon foi um sucesso editorial no século XIX, conseguiu viver de sua escrita, foi editora, além de responsável pela criação de um novo gênero, o *sensation novel*, que foi sucesso na Era Vitoriana. Também foi defensora da literatura popular e barata. Seus romances e personagens serviram de molde para outros gêneros como o romance policial. Apesar de sua grande circulação no Brasil no século XIX, acabou por ser esquecida nos séculos XX e XXI.

## Referências

- AUGUSTI, Valéria; SANTOS, Tassiane Andreza Damião dos. *Mulheres no coração do capitalismo editorial: o caso das autoras em língua inglesa no Grêmio Literário Português do Pará*. *Revista Letras Raras*. Campina Grande, Edição Especial, p. Port. 93-112 / Eng. 96-114, nov. 2019.
- AT THE CIRCULATING LIBRARY AUTHOR INFORMATION: HARRIET PARR. Disponível em: <[https://www.victorianresearch.org/atcl/show\\_author.php?aid=621](https://www.victorianresearch.org/atcl/show_author.php?aid=621)>. Acesso em: 20 nov. 2019.
- BELLER, Anne-Marie. *Mary Elizabeth Braddon: A companion to the mystery fiction*. North Carolina: McFarland & Company, 2012.
- BUFALARI, Fernando Moreira. *O romance de sensação: um estudo sobre The Woman in White*. 2018. Dissertação (Mestrado em Letras) – Departamento de Letras Modernas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo.
- CRISP, Jane. VICTORIAN FICTION RESEARCH GUIDES: Jessie Fothergill. Disponível em: <<http://victorianfictionresearchguides.org/jessie-fothergill/>> Acesso em: 11 nov. de 2019.
- HUGHES, Winifred. *The Sensation Novel*. In: BRANTLINGER, Patrick; THESING, William B. *A companion to the victorian novel*. Blackwell Publishers, 2002.
- MARIE CORELLI. Disponível em: <<http://mariecorelli.org.uk/>> Acesso em: 21 nov. de 2019.
- MARY ELIZABETH BRADDON. Disponível em: <<https://maryelizabethbraddon.com/biography/>> Acesso em: 30 de maio de 2021.
- PYKETT, Lyn. *Mary Elizabeth Braddon*. In: GILBERT, Pamela K. (Ed.). *A companion to sensation fiction*. John Wiley & Sons, 2011.
- SUSSEX, Lucy. *Women Writers and Detectives in Nineteenth-Century Crime Fiction: The Mothers of the Mystery Genre*. PALGRAVE MACMILLAN, 2010.
- VICTORIAN SECRETS: Mrs. Humphry Ward. Disponível em: <<https://www.victoriansecrets.co.uk/authors/mrs-humphry-ward/>> Acesso em: 03 nov. de 2019.

**Uma aprendizagem da transgressão no poema  
 “A mãe do cativo”: do intertexto com o poema  
 “A mãe polaca” a uma educação do rompimento**

Jucelino de Sales (SEE-DF)<sup>1</sup>

**Introdução: Castro Alves, poeta da abolição**

Castro Alves, celebrado como o cantor dos escravos, nos cinco anos finais da década de 1860 compôs quatro poemas que tematicamente dialogam com o fundo cultural-literário polonês. Em dois deles, “O século e Deusa incruenta”, cita diretamente o nome da Polônia, comportando essa nação como um dos fundos temáticos de tais textualidades. Noutros dois, lançando mão do procedimento intertextual da citação direta, epigrafa os poemas “Sub tegmine fagi” e “A mãe do cativo” com versos do poeta Adam Mickiewicz.

Para a crítica, Castro Alves além de ser visto com bons olhos como o maior expoente da terceira geração romântica, também conhecida como geração condoreira ou hugoana, é alçado como o plantel de uma voz portentosa e altissonante que ressoou o seu grito de liberdade entoando uma poesia social, no apogeu do Império, em prol da abolição da escravatura. Cassiano Nunes disse sobre o vate que “a defesa das grandes ideias que é feita pelo poeta condoreiro o leva naturalmente ao emprego de uma linguagem hiperbólica, a uma imagética desmesurada, a uma retórica do gigantesco” (1968, p. 79).

Na visão de Fausto Cunha, se estabelece no poeta uma linha frontalmente anticlássica “constituindo-se no principal artífice de uma nova concepção da realidade na poesia brasileira” (CUNHA, 1971, p. 26), isto é, Castro Alves concebe a realidade brasileira através das lentes do desacordo pungente contra a opressão social.

Jorge de Souza Araújo manifesta que “sua poesia, lida ainda hoje, busca mover/comover, alentar para uma obra comum a todos os homens e mulheres: os direitos individuais e coletivos” (2011, p. 349). Araújo discorre sobre a *ars poetica* do vate baiano e aponta que,

1. Graduado em Letras (UEG). Mestre e Doutor em Literatura (UnB). É docente na instituição SEE/DF. E escritor.

[o] que interioriza a palavra nos arcanos da memória agonística do homem em processo de fragmentação é perceber a civilização em ruínas, na espreita da soma dos índices de desvios éticos, sobretudo a queda dos valores humanistas representada pela Escravatura. Com Castro Alves o mundo passa a Estado revisor da consciência problemática e problematizadora, sintoma da perda da ilusão de Permanência e de Paraíso. A poesia assume a mediação, a face obscura do entredito, pela linguagem e representação denunciadoras do caráter redutor e desfigurado do Cosmo (ARAÚJO, 2011, p. 352).

É com essa consciência revisora e denunciadora que o poeta compõe e declama suas construções poéticas, principalmente entre os anos de 1860-70, período em que “começou a participar mais ativamente da vida cultural brasileira, encontrando solidariedade e aplausos para a sua poesia libertária e abolicionista” (LAJOLO; CAMPEDELLI, 1980, p. 97); década em que o Império vivia o seu auge com uma economia cujo esteio se sustentava ainda no modelo escravocrata.

No quadro histórico do período, marcado pelo conservadorismo na estrutura social, com práticas estatuídas no processo de colonização,

durante o apogeu do Império, persistia o latifúndio, a escravidão, a pena de morte para o escravo insubmisso, o contrabando de negros. E mais importante do que tudo, persistia uma economia apoiada no mercado externo: na exportação de café (LAJOLO; CAMPEDELLI, 1980, p. 97).

Assumindo a figura do gênio, portador de uma missão na terra, o bardo plasmará esse contexto e o fundirá em sua poética, formalizando textualmente o seu fundo, legando à posteridade uma gama de poemas de textura abolicionista que denunciam a dor, o sofrimento, a mazela e o dano, soma de sequelas advindas da escravidão.

### **“A mãe do cativo”: do intertexto com o poema “A mãe polaca” a uma educação do rompimento**

Publicado em 1868, três anos antes da promulgação da Lei do Ventre Livre, o poema “A mãe do cativo” se inicia com a epígrafe de duas estrofes do poema, “A mãe polaca”, do poeta polonês Adam Mickiewicz. A correspondência parafrásica entre ambos os poemas é flagrante

desde o título, emoldurados equivalentemente numa estrutura linguística similar: artigo/substantivo/adjetivo (qualificativo).

A correspondência na cadeia paradigmática reforça a carga intertextual, proliferando uma estreiteza diretamente assumida por Castro Alves que não apenas se contenta em parafrasear o título e epigrafar duas estrofes do poema de Mickiewicz, mas também incorpora o próprio hálito poético do bardo polonês em sua composição, numa urdidura palimpséstica – acumuladora de intertextos – repleta de correspondências, como, por exemplo, a evocação similar nos inícios dos primeiros versos: “Ó mãe polaca!/Ó mãe do cativo!”. Assim, “A mãe polaca”, sob a consecução do “efeito palimpsesto” (SAMOYAULT, 2008, p. 139), se desborda como uma camada subterrânea na profundidade do poema “A mãe do cativo”, isto é, um fino véu que sombreia essa urdidura de Castro Alves.

Para Henryk Siewierski “a paráfrase de um poema que fala da situação do homem cuja pátria sofre o jugo estrangeiro pode ser uma forma de falar da situação do escravo, porque a liberdade é uma só, embora sejam tantas as formas de a reprimir” (2000, p. 86). O crítico enuncia um dos vetores da correspondência parafrásica: a liberdade. E faz remissão há duas situações históricas que lanceiam essa relação: o jugo estrangeiro sofrido pela nação polonesa e o jugo escravocrata sofrido pelo negro escravizado.

Na composição de Mickiewicz, sua camada discursiva parafraseia a tópica religiosa sob um véu político, tomando os últimos dias de Cristo – sua paixão e morte – como metonímia dos valores patrióticos e nacionalistas do povo polonês. Nela, a mística cristã é um traço intrínseco, e a recorrência de Mickiewicz a essa tópica diz respeito ao messianismo subjacente à sua estética romântica. O intertexto bíblico se desmancha intenso no transcórre da composição, requintadamente plagiando a tessitura bíblica, com reelaborações de alguns episódios sacros como: o apelo da mãe de Cristo, a desdita infeliz, a traição, os açoites, o pranto materno, a consumação no jazigo. Por fim, Mickiewicz tricotou de maneira sutil a narrativa do ressurgimento na urdidura da intriga.

O poema de Castro Alves assume várias dessas intercorrências. Pelo mecanismo intertextual da impli-citação que, de acordo com Samoyault “designa a citação implícita, inteiramente fundido com o texto de acolhida” (2008, p. 61), se desenvolve, por via intermediária, a tópica bíblica, uma vez que se arvora no poema de Mickiewicz para

conflagrar a sua diegese. Desenvolve também e massivamente a tópica política, a partir da tematização da escravatura. Ambas as tópicas – bíblica/política – emaranhadas no poema de Mickiewicz, atuam como arcos estruturantes do poema de Castros Alves. O par de estrofes epigrafado corrobora essa relação prenunciando a temática geral/universal que se pulverizará na abordagem específica/local com que o cantor dos escravos articulará sua urdidura.

A posição de “A mãe do cativo” como texto de chegada (texto B) em relação à “Mãe polaca” como texto de partida (texto A) é de notável conformação. Assim, o poema de Mickiewicz auxilia na conjuração dos significados político-sociais submersos no fundo da composição de Castro Alves.

Vale notar que há uma inversão na costura das epígrafes, com o poeta citando primeiro a sétima estrofe para, em seguida, dispor a sexta. Não é possível apontar que se tratou de um equívoco no momento da apropriação, ou se deve a um artifício do poeta para fundear a sua intenção.

No poema de Mickiewicz, a sétima estrofe desenvolve uma narrativa premonitória que articula a profecia da remissão na qual o poeta imagina Cristo na sua infância se divertindo com os instrumentos que o flagelarão e ceifarão sua vida no Golgota. A estrofe se arvora na predição bíblica da salvação cujo flagelo dos últimos dias de Cristo o conduzirá à remissão da culpa dos pecadores. Já a sexta estrofe volatiza uma lista de recomendações em que o poeta, desfraldando um suplício, aconselha a mãe polaca a advertir seu filho para que ele esconda o seu sofrimento ou o seu gozo, oculte os seus pensamentos e ainda seja conivente ao insulto de outrem.

Diferentemente, o poema de Castro Alves não prenuncia alguma remissão bíblica. A implicação da tópica religiosa é mínima, quase que inativa. Sua urdidura se tangencia na aplicação dos sentidos subjacentes na interioridade da sexta estrofe do poema “A mãe polaca”. O meu argumento é que o poeta inverteu as estrofes para contrapô-las e desenvolver sua tessitura diegética em razão da sexta, posicionada depois da sétima, com que abre diretamente a composição, já que a sexta estrofe do poema “A mãe polaca” sumariza uma lista de recomendações e o poema “A mãe do cativo”, por sua vez, dispõe sua arquitetura emoldurada sob uma série de ensinamentos.

Há no poema de Castro Alves uma política de ensinamentos que sustenta sua razão distorcendo os ditames da prática educacional

vigente à época, uma vez que essa prática invisibilizou o negro escravizado. Como aponta o historiador ítalo-brasileiro Mário Maestri, “a história da educação no Brasil colonial e imperial, [...] praticamente desconhece o cativo, apesar dele constituir o coração da sociedade brasileira do início da colonização territorial até quase a abolição da escravatura, em 1888” (MAESTRI, 2004, p. 1).

Sidney Barbosa pondera que, portanto, “não é de se estranhar, pois, que buscando reler a história da educação desse período, fique-se constrangido pela quase nula atuação popular nas organizações educacionais do século XIX” (BARBOSA, 1988, p. 60). Segundo Barbosa, “falar de educação nesse período é tratar de assunto praticamente restrito às classes dominantes” (1998, p. 60), ou seja, a educação formal dos negros escravizados passava ao largo, e mesmo a educação materna das crianças negras desconhecia qualquer amparo.

Em sua tese, Débora Teixeira de Mello, ao abordar a maternidade e a infância no Brasil durante o século XIX, faz um panorama de como se desenrolou a pedagogia educacional no primeiro período da vida da criança. Ela aponta que a figura da mãe passa a ser divulgada como responsável pela preservação da vida de seus filhos, um fenômeno que se espalha pelas nações visando combater a alta incidência da mortalidade infantil (2008, p. 55). Segundo ela, inaugurou-se nesse período “o reconhecimento da influência da mãe sobre o filho, e a maternidade passa a ser glorificada” (MELLO, 2008, p. 55).

Todavia, a aplicação dessa política socioeducativa na época imperial brasileira ampara sumariamente a maternidade das mulheres livres, isto é, não escravizadas. No caso do negro, como Maria Helena Camara Bastos pontua, “ser escravo, já definia a condição de exclusão social e, portanto, educacional” (BASTOS, 2016, p. 746). Mais especificamente “a legislação proibia a escolarização de crianças escravas e não de crianças negras livres” (BASTOS, 2016, p. 746). Evidente que o percentual de crianças negras livres era pífio, insignificante. E o fato de a proibição incidir sobre crianças negras escravizadas acentua o horizonte pedagógico de invisibilidade educativa vivido pelo cativo.

Nesse horizonte, ampla parcela da sociedade brasileira representada, no caso que nos concerne, pelas mães negras escravizadas junto a seus rebentos, pereciam à margem educacional, desamparados quanto à política materna de proteção à vida da criança, política que pedagogicamente eclodia no período.

Bastos retoma a expressão *Pedagogia da escravidão* cunhada por Maestri no ensaio *A pedagogia do medo*, expressão pela qual compreende a política pedagógica dos escravistas que visavam submeter o cativo à escravidão: “o escravo devia ser obediente, humilde, trabalhador. O processo pedagógico das rigorosas punições – chicote, tronco, máscara de ferro, pelourinho – iniciava-se já no transporte da África para o Brasil” (BASTOS, 2016, p. 750).

Maestri, ao abordar a *pedagogia servil* encetada entre os séculos XVIII e XIX, descreve que esse tipo de pedagogia preconizado por meio de castigos com açoites e ferros visava o “tratamento e treinamento ideal do trabalhador escravizado; os meios de mantê-lo na submissão e as consequências das falhas nesse mister” (MAESTRI, 2004, p. 2). No tocante à primeira socialização da criança negra referente ao ambiente materno, “a dependência dos filhos à família escravizada, em geral, e à mãe, em especial, era frágil, em parte devido à carga de trabalho exigida às progenitoras, acrescida pelas tarefas da maternidade” (MAESTRI, 2004, p. 8). O fato é que o filho devia obediência ao escravizador e não aos pais biológicos.

Esse breve excursus sobre a história da educação no Brasil durante o século XIX, com enfoque principal na maternidade, situa o panorama dos processos de socialização do negro escravizado nas práticas socioeducativas, que vivendo sob a permanente ameaça do castigo resultava daí sua consciência cativa.

Em sua leitura do poema “A mãe do cativo”, no artigo “A escravidão em *Os Escravos*, de Castro Alves”, Caio César Esteves de Souza diz que “ele, o ‘eu’ poético dialoga com a negra escrava que ensina aos seus filhos os valores tradicionais da cultura eurocêntrica, como o desprezo pelo vício e a adoção de Cristo como paradigma de conduta humana ideal” (SOUZA, 2015, p. 107). Nas palavras de Jorge de Souza Araujo, “‘A mãe do cativo’ é peça de terrível vaticínio, antiode dos eflúvios da maternidade, compelindo a heroína a ensinar apenas a servidão e o desapego de si ao filho ainda infante” (2011, p. 353).

Numa primeira leitura apressada, parece que os ensinamentos recomendados apenas reforçam o paradigma cultural dos valores tradicionais eurocêntricos. No entanto, ao relermos atentamente o poema, preluzimos que o poeta distorce essa série de ensinamentos dada como legítima, aconselhando a mãe do cativo a desvirtuar aquilo que seria consignado como a verdadeira educação de uma conduta humana ideal oferecida a qualquer criança da época: “o poema se



constrói ao rechaçar esses padrões socialmente considerados louváveis e dignos de serem seguidos e ao afirmar os seus opostos como comportamentos que a mãe deve ensinar ao seu filho” (SOUZA, 2015, p. 107). Nessa junção, como Araujo pondera, “o látigo anatemático de ‘A mãe do cativo’ beira o cinismo quase anárquico da descrença na humanidade” (2011, p. 67).

Para compreendermos a subversão operada pelo poeta precisamos analisar o poema partindo dos dois versos finais que fecham a diegese, uma vez que esses versos suspensos sob a sintaxe linguístico-coordenativa de uma alternativa do tipo “ou... ou...”, constroem uma aporia que consubstancia duas vias opostas cuja escolha por uma delas define o tipo de educação que a mãe deseja oferecer ao filho cativo: “Embalá teu filho com essas cantigas.../Ou tece-lhe o pano da branca mortalha.”

No destino da criança negra escravizada há somente duas opções: ou se ajoelha à agonia e a morte no cativo, assinalada na metáfora cruel da tessitura do pano da mortalha branca, ou se opõe a essa amarga sina embalada com as cantigas subversivas, isto é, embalada por uma série de mandamentos insubordinadores, contraditórios, antiéticos para o tipo de educação do período. Educação, todavia, negada aos negros escravizados, afinal não gozam do estatuto de humanidade, já que vivem reduzidos ao estatuto das mercadorias, “peças da África” pesadas e medidas, enfim, comercializadas (CHIAVIENATO, 1999, p. 41).

### **Uma aprendizagem da transgressão no poema “A mãe do cativo”**

Repartido em três tomos (I, II e III) e seccionado em treze estrofes contendo quatro versos cada, o poema apresenta rimas alternadas com cada verso formando um hendecassílabo, isto é, onze sílabas poéticas. A estrutura resguarda paralelismos com o poema de Mickiewicz, também disposto em quadras distribuídas em versos com rimas alternadas.

O intertexto na forma virtualiza o trabalho delicado de Castro Alves com a moldura de seu poema para equilibrá-lo na medida do poema que homenageia. Assim, além da temática política subjacente em torno da servidão que se plasma de uma para outra textualidade, há também aspectos sutis da forma que se vazam em ambas as

composições. Tal sutilidade coloca os poetas na ambígua posição de, numa margem, herdeiros duma tradição literária que no aspecto formal celebram o classicismo, condicionando suas estéticas aos velhos manuais de *ars poetica*, e, na outra, corruptores da medida clássica no trabalho subjetivo com que urdem o conteúdo interno do poema, exagerando-o de sentimento, emoção, drama e agitação.

Essa carga ambígua no poema de Castro Alves é reveladora da própria ambivalência com que o poeta tece, com lances de dramaticidade, sua razão crítico-subversiva sobre a maternidade da criança negra escravizada em sua primeira infância. É uma crítica que se vale do artifício do paradoxo para desnudar a hipocrisia educacional do Brasil Imperial. Para usarmos uma terminologia anacrônica, tomada da ciência contemporânea, considerando a inexistência do conceito à época, essa hipocrisia viabilizou uma necropolítica<sup>2</sup> de silenciamento e abandono das vidas negras.

Nas quatro estrofes componentes do primeiro tomo o poeta planeia a série de ensinamentos ligada à metáfora da branca mortalha, isto é, ensinamentos de submissão e servidão, emparelhadas com as

2. A necropolítica diz respeito a um conceito epistemológico desenvolvido pelo filósofo camaronês Achille Mbembe, cuja acepção reside na expressão máxima da soberania enquanto poder e capacidade de ditar quem pode viver e quem deve morrer. Mbembe defende que “matar ou deixar viver constituem os limites da soberania, seus atributos fundamentais” (MBEMBE, 2016, p. 123). A partir da noção de soberania entrelaçada à noção de biopoder tomada de Michel Foucault, na qual o filósofo francês relaciona cesura biológica e racismo como justificações do biopoder, Mbembe explica essas forças de correlação, uma vez que “a raça foi a sombra sempre presente sobre o pensamento e a prática das políticas do Ocidente, especialmente quando se trata de imaginar a desumanidade de povos estrangeiros – ou dominá-los” (MBEMBE, 2016, p. 128). Nessa ótica, Mbembe toma a leitura de Hannah Arendt sobre a experiência demolidora da alteridade, na qual a filósofa “sugere que a política da raça, em última análise, está relacionada com a política da morte” (MBEMBE, 2016, p. 128). É nessa dimensão que entra “a natureza humana do escravo como uma sombra personificada. De fato, a condição de escravo resulta de uma tripla perda: perda de um ‘lar’, perda de direitos sobre seu corpo e perda de *status* político. Essa perda tripla equivale à dominação absoluta, alienação ao nascer e morte social (expulsão da humanidade de modo geral)” (MBEMBE, 2016, p. 131). No aspecto necropolítico que a colonização produziu na modernidade, soberania significa ocupação, “a capacidade de definir quem importa e quem não importa, quem é ‘descartável’ e quem não é” (MBEMBE, 2016, p. 135).

intenções do escravizador. Por essa alternativa, caberá ao destino do filho se recolher à morte certa que o trabalho no eito um dia o valerá, afinal, como declama o poeta “Melhor tu farias se à pobre criança/Cavasses a cova por baixo da relva”, ou ainda “Melhor tu farias se o pobre pequeno/Tecesses o pano da branca mortalha”.

O poeta exorta a mãe negra escravizada a miseravelmente instruir ao pobre menino “Que existem virtudes e crimes no mundo/E ensinas ao filho que seja brioso,/Que evite dos vícios o abismo profundo...”. Tais ensinamentos são nêmeses de uma cartilha vivenciada pelo mundo perfeito da sociedade livre ocidental, baseada em condutas legais, preceitos éticos, próprios de um ambiente societário em que as leis, os direitos, os deveres, isto é, a própria ideia de liberdade abarca a todos que participam da plenitude desse tipo de cidadania.

Não é este o caso do negro escravizado, que vive à margem do mundo civil da cidadania vivenciada pelo homem livre. Todavia, ensiná-lo sob a incorporação dessa filosofia pedagógica urdida na cartilha escravagista servia às intenções do escravizador que trabalhava pela completa sujeição e submissão servil, assim evitando dos vícios o abismo profundo da insubordinação, restando as emoções que pudessem levar a rebeliões e sublevações.

É uma pedagogia maquinalmente enganosa, afinal, como explica Maestri, nos primeiros anos a criança corria solta pelas enseadas da senzala e da casa-grande “vivendo sob a influência cultural de uma comunidade da senzala absorvida pelas práticas produtivas” (MAESTRI, 2004, p. 8), e aos seis ou sete anos o pequeno era “introduzido na vida dos adultos, iniciando a trajetória do produtor feitorizado” (MAESTRI, 2004, p. 8). Assim, a criança participa de uma liberdade ilusória nos seus primeiros anos de vida, que lhe é arrancada quando alcança uma idade considerada razoável pelo escravizador para explorar sua força de trabalho.

Essa cadeia de ensinamentos que não rompe com a pedagogia escravagista leva ao paradoxo dessa ilusória liberdade que o poeta viceja na estrofe que encerra o tomo primeiro: “E ao pássaro mandas voar no infinito,/Enquanto que o prende cadeia sombria!...”. Essa postura da mãe, além de ser loucura, é também, como o poeta exclama, uma cruel ironia, porque semeia no rebento o raio de uma esperança que não desabrocha, afinal seu filho cativo jamais experimentará verdadeiramente o mundo virtuoso e brioso dos filhos nascidos na liberdade.

É aí que o paradoxo desmonta sua ímpar crueldade: os preceitos eurocêntricos galvanizam a liberdade como um de seus pilares no século XIX. A mãe cativa que manda o pássaro/seu filho, voar no infinito, isto é, que lhe ensina o valor da liberdade, também está ciente de sua prisão na cadeia sombria da impossibilidade da libertação do cativo. O poeta circunscreve nesses versos a metáfora do pássaro engaiolado: a mãe embala o filho com a aprendizagem do voo, todavia as asas permanecerão cortadas, com a criança presa na sombria condição servil.

Numa leitura desatenta pode até passar despercebido o sentido ácido da ironia do poeta. “Cruel ironia!” que debocha das armadilhas do próprio sistema escravagista, o qual torna a mãe negra escravizada refém de sua própria servidão. Ensinar os valores sobre a liberdade é o mesmo que matar a criança, isto é, fiar a branca mortalha de sua morte em vida.

Para contrapor-se a essa pedagogia da submissão em que “a vida de um escravo, em muitos aspectos, é uma forma de morte em vida” (MBEMBE, 2016, p. 131), o poeta articula no segundo tomo a série de ensinamentos insubordinadores ligada à metáfora das cantigas reticentes planeada neste tomo.

A primeira instrução é uma negativa à religião que produziu o paradigma da mentalidade do Ocidente. O poeta exorta a mãe do cativo a não despertar a alma adormecida da criança com os preceitos da religiosidade cristã; que o menino não se iluda com essa luz, na qual a ideia de mártir não lhe abarca, afinal estes signos teológicos, antes da mistura provocada pela empresa catequizadora da expansão pela fé financiada pela Igreja Católica, são signos alheios às religiões de matriz africana.

A negação religiosa que refuta “o verbo sublime do Mártir da Cruz” representa uma crítica produtiva do poeta em relação ao conluio da Igreja Católica com a ideologia escravocrata, uma vez que historicamente, a partir da fria ação empresarial de alguns papas (CHIAVENATO, 1999, p. 24), a própria igreja avalizou o crime escravagista. O Papa Nicolau V, por exemplo, na bula *Romanus Pontifex* (8 de janeiro de 1455), “concedeu exclusividade aos lusitanos nos negócios da África, inclusive para apresar negros e mandá-los para o reino” (CHIAVENATO, 1999, p. 24). Essa autorização, além de religiosa e moral, garantia o monopólio do tráfico negreiro sob a justificativa de que “os negros seriam batizados e sua captura e escravidão serviriam para ‘salvar-lhes as almas’” (CHIAVENATO, 1999, p. 25).

Amargo engodo que durante séculos acobertou sob a convivência da igreja o genocídio de milhões de negros escravizados. Maestri (2004) alude a literatura produzida por clérigos no Brasil colonial e imperial, cita o exemplo de um livro de 1700, escrito pelo padre Jorge Benci, *Economia cristã dos senhores no governo dos escravos*, com instruções de castigo aos negros, e uma obra do início do século XIX, do bispo Azeredo Coutinho, *Análise sobre a justiça do comércio do resgate de escravos da costa da África*, em que aborda a pedagogia servil na lida com o negro escravizado.

Na obra do padre Benci, por exemplo, Chavienato cita um trecho que aborda a preocupação pedagógica por parte do clero no castigo do negro escravizado:

Haja açoites, haja correntes e grilhões, tudo a seu tempo e com regra e moderação devida; e vereis como em breve tempo fica domada a rebeldia dos servos; porque as prisões e açoites, mas que qualquer outro gênero de castigos, lhe abatem o orgulho e quebram os brios (BENCI *apud* CHIAVENATO, 1999, p. 59).

A invectiva do poeta nessa estrofe comporta uma denúncia contra esses dissabores no seio de uma religiosidade corrompida que se desvirtuou dos ensinamentos de Cristo. Nessa instância, o poema de Castro Alves se afasta do poema epigrafado em que a tópica religiosa subjaz como um dos pilares do seu fundo. Se lá, a *poiésis* do vate polaco se apropria do texto bíblico para cerzir um manifesto político em prol da liberdade do seu povo, aqui a tecelagem do poeta brasileiro não é nada benevolente com a tópica bíblica. Sua palavra grita “Que morra sem luz”, isto é, que a mãe não incendeie na criança essa vã simbologia cristã, pois enquanto monopólio da Igreja Católica estes símbolos estão maculados com a convivência secular de uma salvação pela fé escravizadora de vidas negras.

Tanto que o poeta questiona na estrofe seguinte se a mãe cega de amor não vê no futuro da criança o seu fado sombrio. Essa cegueira divina constitui o próprio protocolo da igreja que por meio da política de catequização incutiu sua visão na empresa expansionista de conversão e arrebanhamento de fiéis, cegando os catequizados com a imposição de dogmas, preceitos e fundamentos teológicos constituintes de sua visão. Assim, a mãe do cativo é uma cega divina porque não consegue ver para além dos símbolos religiosos com os quais

foi educada. É essa cegueira que o poeta visa contrapor aconselhando ensinamentos insubordinadores.

A série de aprendizagens da transgressão começada nessa estrofe se deslança nas posteriores:

Ensina a teu filho – desonra, misérias,  
A vida nos crimes – a morte na dor.

Que seja covarde... que marche encurvado...  
Que de homem se torne sombrio réptil.  
Nem core de pejo, nem trema de raiva  
Se a face lhe cortam com látego vil.

Arranca-o do leito... seu corpo habitue-se  
Ao frio das noites, aos raios do sol.

Como “Na vida – só cabe-lhe a tanga rasgada!” e na morte, o roto lençol, o poeta conclama que, para sobreviver ao látego do cativo, a mãe eduque o cativo com uma verdadeira pedagogia da resistência. Primeiro, é preciso superar a pedagogia do conto de fadas e instruí-lo sobre a desonra do escravizador, as misérias e os crimes da sociedade escravocrata que, conseqüentemente, levarão à sua morte na dor do cativo. A covardia e a marcha encurvada como um animal encuralado ante os castigos empunhados pelo escravizador não são signos da vergonha e do infortúnio, e sim estratégias maquinadas para não se perder no ódio perante o estorvo do corpo arruinado pelo açoite. Para tanto, é preciso habituar o corpo da criança ao frio e ao sol.

Trata-se de um manual de sobrevivência que se contrapõe ao tipo de pedagogia que se espera desenvolver numa criança, baseada nos valores éticos e princípios tradicionais de uma conduta do bem. A ética que o poeta exorta, subverte esses valores eurocêntricos, porque salienta sua tensão sob uma pedagogia da distorção que confronta o *éthos* vivenciado pelo homem livre que goza da cidadania social, direito que não comporta o indivíduo negro escravizado. Como ditames dessa pedagogia distorcida o poeta instrui:

Ensina-o que morda... mas pérfido oculte-se  
Bem como a serpente por baixo da chã  
Que impávido veja seus pais desonrados,  
Que veja sorrindo marcharem-lhe a irmã.

Ensina-lhe as dores de um fero trabalho...  
 Trabalho que pagam com pútrido pão.  
 Depois que os amigos açoite no *tronco*...  
 Depois que adormeça co'o sono de um cão.

O poeta defende uma pedagogia que parece ser a da convivência do negro escravizado com o destrato dos seus, como a cumplicidade com a desonra dos pais e da irmã, mas que, de outro modo, trata-se de uma pedagogia do arдил, na qual a mordida, isto é, a contraposição ao regime servil deve partir através de uma política da ocultação. Nesse tipo de política, agindo como uma serpente astuciosa o cativo se imbuí da aprendizagem de como funciona a perfídia do regime escravocrata, em que o trabalho não dignifica o homem, ou seja, não é motor que alimenta a alma, mas engrenagem mutiladora que putrefaz a vida, que definha o corpo negro, que o transforma num animal domesticado – um cão – à custa de açoites no tronco.

Por essa aprendizagem, o poeta enseja delegar à mãe do cativo que alerte ao seu rebento que “O escravo, por conseguinte, é mantido vivo, mas em ‘estado de injúria’, em um mundo espectral de horrores, crueldade e profanidade intensos” (MBEMBE, 2016, p. 131).

Tal é que, sem os saltos inescrupulosos de uma pedagogia da ilusão, o poeta solicita uma pedagogia franca por parte da mãe nas fases principais da vida do filho: infância, adolescência, matrimônio.

Diz ele que, “Criança – não tema dos transe de um mártir!”, isto é, confie ao filho que o seu martírio não o levará a redenção, que diferentemente do relato bíblico de Cristo, sua morte não o levará à glorificação, será apenas uma morte comum, mais uma, entre tantos outros negros mortos pela máquina da escravização.

Quando tornar-se “Mancebo – não sonhe delírios de amor!”, ou seja, dê-lhe ciência de que provavelmente a mulher que amar, se for livre e branca, com ela não consumará esse amor, se for negra e escravizada, poderá conviver com a injúria de vê-la abusada, possuída, estuprada pelo escravizador. Por isso, verseja o poeta: “Marido – que a esposa conduza sorrindo/Ao leito devasso do próprio *senhor!*...”.

É, não obstante, uma pedagogia terrível, já que os ensinamentos exortados pelo poeta instigam recuperar a verdadeira história da escravização sofrida pelo negro, salientando que a mãe do cativo já denuncie à criança, na maternidade, que “[o] sentido violento da vida de um escravo se manifesta pela disposição de seu supervisor em se

comportar de forma cruel e descontrolada, e no espetáculo de dor imposto ao corpo do escravo” (MBEMBE, 2016, p. 131).

E o espetáculo de dor é inumerável, composto tanto pela história dos castigos, das torturas, quanto pela história dos estupro sofridos pela mulher negra escravizada no leito do escravizador: violências que o poeta denuncia discriminando no poema um tratado de ensino que desvirtua a mesquinha educação elitista ofertada a uma minoria privilegiada.

Para o poeta inescrutavelmente “[s]ão estes os cantos que debes na terra/Ao mísero escravo somente ensinar.”, afinal, a educação transformadora só pode advir da desmitificação de uma história que narre de fato o que realmente aconteceu com o negro escravizado. E que narre ao próprio negro desde a aurora de sua infância.

### **Conclusão: o lirismo dramático de uma consciência trágica**

O poema de Castro Alves, carregado de uma consciência trágica, urdido sob os atavios de uma tensão dramática, plasmado com uma insinuante retórica, faz da subversão pedagógica uma cantiga de confronto contra a educação inacessível à criança negra escravizada: um clamor de revolta do poeta que imagina uma cartilha de ensinamentos nada virtuosos para que a mãe do cativo embale seu filho.

Caio Souza pondera que fruto da estilística do poeta “[o]u poético parece estar sempre diante de uma plateia em seus poemas” (SOUZA, 2015, p. 97), como é o caso de sua indignação com a barbárie escravocrata. A subversiva genialidade do poeta provém da distorção e do rompimento com o tipo de educação vigente no sistema socio-cultural da sociedade brasileira imperial.

Giovanna Gobbi Alves Araújo, que analisou o contexto da escravidão na obra do poeta, pontua que

Castro Alves forja uma linguagem centrada em suas funções emotiva e apelativa a fim de estimular o *pathos* em seu leitor-ouvinte, colocando ao centro de sua lírica a mobilização de sentimentos universais convocados pela dramatização particular dos terrores da instituição escravista (ARAÚJO, 2018, p. 140).

Pudemos averiguar no centro do poema “A mãe do cativo”, a força desse *pathos* estimulado, mobilizando o drama ambivalente sofrido



pela mulher negra mãe, cindida entre a alternativa da mortalha ou das cantigas insubordinadoras.

Jacques Rancière ao argumentar sobre o inconsciente estético fala de uma arte centrada no *pathos*, uma arte passional, ligada à estética da emoção que faz “do conhecimento confuso, não mais um conhecimento menor, mas propriamente *um pensamento daquilo que não pensa*” (RANCIÈRE, 2009, p. 13, grifos do autor). Sua ideia da palavra literária como sintoma é a ideia de que a literatura é estética que se faz na inconstância do *pathos*, se faz na razão da emoção, isto é, no lirismo sentimental.

Essa palavra sintomática resulta numa escrita vivaz no corpo, febril na alma. Como explica mais adiante, “Tudo é rastro, vestígio ou fóssil. Toda forma sensível, desde a pedra ou a concha, é falante. Cada uma traz consigo, escritas em estrias e volutas, as marcas de sua história e os signos de sua destinação” (RANCIÈRE, 2009, p. 35).

Ressoa nessas escritas em estrias e volutas a força da palavra dramatizada de Castro Alves cujos signos de sua destinação é esta emoção dramatizada, emoção enferma que preconiza à mãe do cativo que desvirtue a razão anódina eurocêntrica e se abasteça com o *pathos* da subversão, paixão esta inflamada com a qual o rebento, munido de uma antiética insubordinadora, pode superar e sobreviver ante a perfídia da injusta escravização.

A estrutura essencialmente dramática dos versos do poeta é uma forma-rastro essencialmente falante: vestígio sensível da urdidura criativa do poeta que teceu com os fios da mortalha a cantiga transgressora da razão inóspita, urdida durante o dia e desfiada durante a noite, nas sombras negras do *pathos* emotivo, acalentando as vidas pretas com o ardil de Penélope que ia “à roca e ao tear” (HOMERO, 2011, p. 33, Canto I) e enganava as intenções casadoiras de seus indigestos pretendentes.

É com esse engano que o poeta presenteia a mãe do cativo através da ardilosa lista de aprendizagens: o artifício da palavra com que Adam Mickiewicz, em sua precedência, fiou a série de ensinamentos com que celebrou a mãe polaca.

O poema de Castro Alves consubstancia, em suma, um livro de aprendizagens insubordinadoras que imagina uma pedagogia suspensa numa outra ética, impensável dentro do regime escravocrata, na qual a *poiésis* abolicionista do bardo brasileiro, equiparada à *poiésis* libertária do bardo polonês, se fundem numa natureza original,

naquele lugar do começo, da precedência do *éthos*, antes de tudo, antes da própria origem, antes que os homens corrompessem o mundo com a mancha putativa da incurável escravidão.

## Referências

- ARAUJO, Jorge de Souza. *Retrós de espelhos: o romantismo brasileiro com lentes de aumento*. Ilhéus: Editus, 2011.
- ARAÚJO, Giovanna Gobbi Alves. *Diante dos olhos: a representação energética da matéria sociopolítica da escravidão n'A Cachoeira de Paulo Afonso, de Castro Alves*. Disponível em: < <https://seer.ufrgs.br/NauLiteraria/article/view/77772/50938> > . Acesso em: 10 jun. 2020.
- BARBOSA, Sidney. Caminhos e descaminhos da educação brasileira no século XIX. In: PERRONE-MOISÉS, Leyla (Org.). *O ateneu: retórica e paixão*. São Paulo: Brasiliense; Editora da Universidade de São Paulo, 1988.
- BASTOS, Maria Helena Camara. *A educação dos escravos e libertos no Brasil: vestígios esparsos do domínio do ler, escrever e contar (Séculos XVI a XIX)*. Cadernos de História da Educação, v.15, n.2, p. 743-768, maio-ago. 2016. Disponível em: < <http://www.seer.ufu.br/index.php/che/article/view/35556> > . Acesso em: 15 set. 2021.
- CHIAVENATO, Júlio José. *O negro no Brasil: da senzala à abolição*. São Paulo: Moderna, 1999.
- CUNHA, Fausto. *O romantismo no Brasil: de Castro Alves a Sousândrade*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1971.
- HOMERO. *Odisseia*. Tradução de Trajano Vieira. São Paulo: Editora 34, 2011.
- LAJOLO, Marisa; CAMPEDELLI, Samira. *Castro Alves: seleção de textos, notas, estudo biográfico, histórico e crítico e exercícios por*. São Paulo: Abril Educação, 1980.
- MAESTRI, Mario. A Pedagogia do medo: disciplina, aprendizado e trabalho na escravidão brasileira. In: STEPHANOU, M.; BASTOS, M.H.C (Orgs.). *Histórias e Memória da Educação no Brasil*. Vol. I - séculos XVI a XVIII. Petrópolis: Cortez, 2004. Disponível em: <[https://www.academia.edu/11525203/A\\_pedagogia\\_do\\_medo\\_disciplina\\_aprendizado\\_e\\_trabalho\\_na\\_escravid%C3%A3o\\_brasileira?auto=download](https://www.academia.edu/11525203/A_pedagogia_do_medo_disciplina_aprendizado_e_trabalho_na_escravid%C3%A3o_brasileira?auto=download)>. Acesso em: 14 set. 2021.

- MBEMBE, Achille. *Necropolítica*. Tradução de Renata Santini. Disponível em: <<https://revistas.ufrj.br/index.php/ae/article/view/8993/7169>>. Acesso em: 17 jun. 2020.
- MELLO, Débora Teixeira de. *Uma Genealogia das Políticas Públicas para a Creche no Brasil: Estado e Infância (1899-1920)*. 2008. 283p. Tese (doutorado). Universidade Estadual de Campinas, Faculdade de Educação, Campinas, SP. Disponível em: <<http://repositorio.unicamp.br/jspui/handle/REPOSIP/251891>>. Acesso em: 15 set. 2021.
- NUNES, Cassiano. *A poesia romântica brasileira: tentativa de balanço*. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/rieb/article/view/45694/49290>>. Acesso em: 18 set. 2021.
- RANCIÈRE, Jacques. *O inconsciente estético*. Tradução de Mônica Costa Netto. São Paulo: Ed. 34, 2009.
- SAMOYAUULT, Tiphaine. *A intertextualidade*. Tradução de Sandra Nittrini. São Paulo: Aderaldo & Rothschild, 2008.
- SIEWIERSKI, Henryk. *História da literatura polonesa*. Brasília, UnB: Imprensa Oficial do Estado, 2000.
- SOUZA, Caio Neves Esteves de. *A escravidão em Os Escravos, de Castro Alves*. Em: FERREIRA, António Manuel; BRASETE, Maria Fernanda. (Orgs). *Pelos mares da língua portuguesa 2*. Aveiro: UA Editora, 2015. Disponível em: <[https://www.academia.edu/10315984/A\\_Escravid%C3%A3o\\_em\\_Os\\_Escravos\\_de\\_Castro\\_Alves?auto=download](https://www.academia.edu/10315984/A_Escravid%C3%A3o_em_Os_Escravos_de_Castro_Alves?auto=download)>. Acesso em: 20 set. 2021.

---

## Para além de *Cidade de Deus*: a prosa de Paulo Lins em perspectiva

Thiago Martins Rodrigues (UFRGS)

### Considerações iniciais

O presente trabalho tem como objetivo explorar a produção em prosa do carioca Paulo Lins, a fim de identificar constantes formais e repercussões temáticas, bem como tensionar sua inserção no mercado editorial e no cenário da literatura brasileira contemporânea. A hipótese com que trabalho aqui é que a obra de Paulo Lins ainda carece de uma leitura de conjunto na área dos Estudos Literários, que vá para além de seu primeiro romance, *Cidade de Deus*, e o insira em um contexto mais amplo do que o de best-seller da violência nas favelas cariocas, o qual o autor permanece confinado desde o lançamento da obra de estreia na prosa em 1997. Para compor essa discussão, constam como objetos de análise: *Cidade de Deus* (1997; 2002), *Desde que o samba é samba* (2012) e *Dois amores* (2019).

Pode-se dizer que os dois primeiros livros, ambos romances, atuam dentro do escopo de uma certa tradição romanesca canônica operada no espaço acadêmico brasileiro. Enquanto o terceiro, que traz uma combinação de elementos da novela, do conto e do *slam poetry*, difere dos demais, não só pela extensão, como na concentração em um conflito medular. A repercussão estrondosa de *Cidade de Deus* ofuscou os demais escritos, que não tiveram a mesma recepção e colocam Lins em certo confinamento na cena literária brasileira.

Em oposição, para uma mirada de perspectiva, há que se considerar três aspectos fundamentais: o caráter de pesquisa formal implicado nas obras do autor; o caminho que o autor ajudou a consolidar no cenário das grandes casas editoriais brasileiras para a autoria negro-brasileira, com todas as tensões que esse quadro carrega; e o valor formativo do autor e da obra para a cena literária que se desenrolou a partir dos anos 2000 nas periferias urbanas do Brasil, sobretudo em São Paulo e no Rio de Janeiro.

As produções literárias de autoria negra tiveram sempre de lidar com a recepção da branquitude, o que lhes coloca algumas interdições. Segundo Cuti (2010, p. 28), nesse contexto, “as questões atinentes

à discriminação racial tenderão a ficar subjacentes ao texto, pois podem ser o ‘tendão de Aquiles’ da aceitabilidade da obra e prejudicar o sucesso almejado”. Nesse sentido, as histórias da literatura brasileira, leia-se brancas e canônicas, tratarão a figura do negro pelo viés da exotização e da animalidade, retirando-lhe toda a complexidade, que se efetivaria por uma representação humanizada (MARÇAL, 2018).

Essa perspectiva pode ser embasada a partir da afirmação da historiadora Beatriz Nascimento (2006, p. 95):

o branco brasileiro de um modo geral, e o intelectual em particular, recusam-se a abordar as discussões sobre o negro do ponto de vista de raça. Abominam a realidade racial por comodismo, medo, ou mesmo racismo. Assim perpetuam teorias sem nenhuma ligação com nossa realidade racial. Mais grave ainda, criam teorias misticificadoras, distanciadas desta mesma realidade.

A partir desse diagnóstico, é possível observar a criação de uma lacuna interpretativa nos estudos literários, que resultou em abordagens das obras de autoria negra por outras áreas de conhecimento, como afirma Mário Augusto Medeiros da Silva (2011, p. 21):

o primeiro ponto a se notar, no que diz respeito à análise histórica da Literatura Negra Brasileira, é que ela foi abordada por autores cuja formação ou campo de estudos não se dava primordialmente na área de Crítica Literária, mas sim nas Ciências Sociais e História. Portanto, na grande maioria das análises, o negro como autor ou personagem literário é tratado também como objeto sociológico e histórico.

Apesar de sua importância, os estudos empreendidos no campo das Ciências Sociais, tal qual a tese de Silva (2011), que é produzida na Sociologia, terão como limite o olhar para as formas literárias em sua especificidade. Nesse caso, não se trata de abrir mão do aporte oferecido pelas produções de outros campos de investigação, mas de afirmar a particularidade da pesquisa e da crítica literárias e de garantir às obras de autoria negro-brasileira, em decorrência disso, um estudo que leve em conta a autoria negra e a dimensão estética conjuntamente, não tomando o negro somente como dado histórico, sociológico ou antropológico.

## Em busca de uma forma

O carioca Paulo Lins – homem negro, nascido no bairro do Estácio, criado em Cidade de Deus e formado em Letras – aparece no cenário da literatura nacional a partir da publicação de *Cidade de Deus*, por uma das maiores casas editoriais do país, a Companhia das Letras, em 1997. Na década de 1980, em meio à graduação em Letras na Universidade Federal do Rio de Janeiro, Lins atuou como assistente de pesquisa da antropóloga Alba Zaluar na sua investigação sobre as classes populares e a criminalidade no conjunto habitacional Cidade de Deus. Essa experiência com o trabalho de campo forneceu a matéria e o impulso necessários para a escrita do romance. Além dos anos de atividade etnográfica, Paulo Lins foi contemplado, em 1995, pelo Programa Bolsas Vitae de Artes, que lhe garantiu condições para que pudesse finalizar seu livro.

À primeira vista, tais elementos iniciais, por si só, já apresentam uma obra que nasce envolta de distintas nuances de significação. As condições materiais de escrita e de produção enfrentadas pelo autor dão a dimensão do acidentado caminho a ser percorrido por escritores negros e por escritoras negras no cenário da literatura brasileira e das contradições implicadas nesse processo. Como destaca Luiz Maurício Azevedo (2021),

O simples ato de escrever (e posteriormente publicar) já envolve uma série de expedientes que possuem o aspecto de traição do autor afrodescendente: o idioma no qual escreve; a editora na qual publica; a livraria na qual seu livro é vendido; a biblioteca onde repousam seus exemplares para consulta pública. Todos esses aparelhos ideológicos, através dos quais obras marginalizadas buscam legitimidade, são também ambientes de celebração da exploração de um sistema que deu origem à marca de sua exclusão. (SILVA, 2021, p. 46-47)

Nesse sentido, o fato de ter sido lançado com grande alvoroço, como um best-seller, colocou Paulo Lins em um lugar de estranhamento, dado pela leitura universitária corrente que o viu como um informante de condições sociais antes só vistas a uma distância segura, de dentro dos condomínios fechados e pela imprensa. Assim, acessar os aparelhos ideológicos, mencionados por Azevedo (2021), que antes estavam interditados, representa um fundo de tensão para uma obra que é validada pelos círculos acadêmicos, mas sem deixar

de estar ancorada em uma carga experiencial que se dá distante desse lugar, na periferia da cidade do Rio de Janeiro.

Ante essa moldura, que compreende a gênese social do texto literário, é preciso avançar também na leitura imanente dos textos de Paulo Lins, algo que Roberto Schwarz já havia feito para *Cidade de Deus*, de modo que se possa vislumbrar como essas obras literárias inserem-se nos contextos de produção dos quais emergem, por meio das técnicas literárias mobilizadas pelo autor (para referir-me aos termos de Walter Benjamin (2017), em “O autor com produtor”). E se olharmos para os três escritos em prosa de Lins, *Cidade de Deus*, *Desde que o samba é samba* e *Dois amores*, vemos um autor em busca de uma forma que corresponda às suas aspirações literárias de validar-se como uma literatura sem rótulos ou adjetivos, mas a partir de uma matéria que assalta a ideologia racializada que está por trás daqueles grandes temas da literatura supostamente universal.

O primeiro texto a referendar o romance foi o ensaio publicado por Roberto Schwarz no jornal Folha de S. Paulo. Deus”. Ao saudar a publicação, o crítico afirma: “o interesse explosivo do assunto, o tamanho da empresa, a sua dificuldade, o *ponto de vista interno e diferente*, tudo contribui para a aventura artística fora do comum” (SCHWARZ, 1999, p. 163, grifo meu). Posto isso, Schwarz assume a tarefa, durante todo o texto, de demonstrar a presença dos pontos elencados nessa afirmação que abre a análise do livro. O ensaio é entusiasmado. Sua abordagem cumpre com o objetivo de abrir caminho para a obra no cenário da literatura brasileira contemporânea. A disposição teórica caminha para dar a ver como o autor carioca não só elabora esteticamente os dados colhidos no trabalho etnográfico, mas também capta movimentos do processo social do Rio de Janeiro, em *Cidade de Deus* e fora dela, que envolve desigualdade, ausência do Estado e criminalidade dentro de sua forma estética.

Desse modo, é imperiosa a afirmação de Mário Augusto Medeiros da Silva (2011), em sua tese sobre a literatura negra e periférica no Brasil, que define Paulo Lins como “complicado de se apreender mas incapaz de se contornar” (SILVA, 2011, p. 386). Silva ainda menciona:

Sem querer ser, literariamente, negro ou periférico, Paulo Lins tem de lidar com o drama de ser os dois, socialmente; almejando um lugar na *Alta Literatura*, aparenta ser um sujeito fora de lugar,

consagrado e repellido, dependendo do olhar. [...] sem querer dialogar ou se identificar com a Literatura Negra ou Periférica, abre espaços para seus temas, *diversificando* a matéria construtiva da Literatura Brasileira e, com ela, põe o dedo na ferida da *desigualdade* social irresoluta do Brasil [...] (SILVA, 2011, p. 386, grifos do autor).

A partir dessa observação, depreende-se também o caminho que Paulo Lins (re)abriu no cenário da literatura brasileira. A assunção da palavra por autoras e autores negras e negros, advindos das periferias ganhou força e o significado de denúncia dessa literatura tornou-se corrente. Ainda que Lins não reivindique para si esse lugar, da literatura marginal-periférica e/ou negro-brasileira, é possível afirmar que o destaque obtido com a publicação do primeiro livro e a composição estética inventiva em técnica literária apresentaram modos de figuração da personagem negro-periférica, tanto para serem negados quanto afirmados. A literatura marginal-periférica que surgiu na periferia de São Paulo logo no início dos anos 2000, que tem, entre outros nomes, Ferréz e Sacolinha, dialoga com o modo como o problema da segregação racial foi apresentado em *Cidade de Deus*, como um conflito que rompe com a ideia da nacionalidade pela violência, como aponta Adélcio Cruz (2009, p. 91):

O elemento que rompe o liame desse tecido literário que se quer cordial e representante de uma ideia de nacionalidade, reforço, sem contrastes visíveis, é a violência. O romance contemporâneo que parece marcar definitivamente a inscrição desse modo narrativo, apontando assim um divisor de águas para as narrativas contemporâneas da violência é *Cidade de Deus*, o primeiro publicado por Paulo Lins. Dele são herdeiros *Capão pecado* e *Manual prático do ódio*, de Ferréz, para ficar somente em dois exemplos.

Já o segundo romance, *Desde que o samba é samba*, teve uma repercussão mais restrita e de alguma forma frustrou as expectativas que se podia ter por uma novidade (DRUCKER, 2019). A obra remonta um período histórico anterior ao do primeiro romance, que se passa durante a década de 1920 e acompanha o nascimento da Umbanda, do samba e, junto dele, da primeira escola de samba no bairro do Estácio. Por trás dessa obra, assim como da anterior, está uma densa pesquisa histórica sobre fatos importantes para a história da população negra na cidade do Rio de Janeiro. Em termos de forma, também se está diante de um romance que pretende compor um painel



histórico, narrado por uma voz que se quer distante dos processos sociais com os quais lida diretamente.

E aqui proponho um nexa entre os dois romances considerando essa construção dos narradores. Destaco, primeiro, a abertura de *Cidade de Deus* (2002):

Segundos depois de terem saído daquele casarão mal-assombrado, Barbantinho e Busca-Pé fumavam um baseado à beira do rio, na altura do bosque de Eucaliptos. Completamente calados, entreolhavam-se apenas quando um passava o baseado para o outro. Barbantinho imaginava-se em braçadas por detrás da arrebentação. Poderia parar agora, ficar boiando, sentindo a água brincar com seu corpo. Espumas dissolveram-se no rosto, e o olhar nos trajetos dos pássaros, enquanto se recuperava para voltar. (LINS, 2002, p. 11)

O livro começa com descrições idílicas, de belos locais naturais e um contato genuíno dos moradores com a natureza. Essas descrições vão sendo acompanhadas pela introspecção narrativa, que dá conta dos primeiros momentos de Busca-Pé e do conjunto habitacional que se formava. O início do romance é marcado pela atuação desse narrador desconhecido, que parece hesitante quanto ao que pretende apresentar, mas se marca como pertencente ao lugar, o que fica evidente pelo uso de marcadores de tempo e espaço, tais como “aqui” e “antigamente” e o marcador pessoal “eu”.

À medida que a trama vai sendo apresentada, o narrador segue com a alternância de ritmo e de posição. No episódio do assalto ao motel, por exemplo, aproxima-se da perspectiva dos assaltantes, acelerando o registro narrativo. Ao mesmo tempo em que se tem acesso aos procedimentos de um assalto e como a quadrilha articulou cada detalhe, também se está diante do pensamento frenético de Inferninho, para que nada saia do controle.

Esse movimento permeia a primeira parte do romance, mas vai perdendo espaço na segunda e, consideravelmente, na terceira parte do romance, “A história de Zé Miúdo”, quando a narrativa se aguiza e a guerra entre Zé Miúdo e Zé Bonito torna-se incontornável. Nesse instante, o narrador assume sua distância, como se a Cidade de Deus não tivesse mais possibilidade de sobressair-se daquele conflito. Os moradores, os bichos-soltos, a polícia, todos estavam imersos em um mar de violência sem fim, que só essa figura externa consegue organizar. Em sua profundidade, o narrador de Cidade

de Deus é nostálgico aos primeiros momentos do conjunto habitacional, quando a natureza ainda se fazia presente, quando o crime tinha seus limites éticos dentro da comunidade, quando o samba e o carnaval uniam todos ali. O final de *Cidade de Deus* é, por isso, agônico e sem esperanças.

O segundo romance dá conta das relações sociais constituídas no pós-abolição, permeadas pela experiência do negro racializado na Primeira República. A obra está composta por uma moldura ficcional que apresenta em seu centro o triângulo amoroso entre Valdirene, mulher negra que trabalha como prostituta, Brancura, homem negro “protetor” de Valdirene e Sodré, homem branco português funcionário do Banco do Brasil e “protetor” de prostitutas. Outros personagens são figuras históricas ficcionalizadas, alguns mantendo, inclusive, referência direta ao nome, como é o caso de Silva, que remete ao sambista Ismael Silva. Outros não são explicitados diretamente pelo nome, mas por sua trajetória, como se vê em Tia Almeida, que remete à Ialorixá Tia Ciata.

Ao longo de toda a narrativa, Valdirene não consegue decidir entre os dois homens, o que encaminha um desfecho, no mínimo, controverso. Brancura, por sua vez, apresenta um comportamento compulsivo pelo sexo, pela briga e pela enganação. Por mais que tente seguir uma vida como trabalhador, sempre acaba na zona, envolvido em alguma patuscada. Sodré parece representar a frieza colonialista (e capitalista, por consequência), afinal de contas torna a cafetinaagem um negócio lucrativo, sem perder sua posição como funcionário público respeitável.

Em um dos primeiros escritos acadêmicos sobre a obra, Andressa Marques da Silva (2013) faz uma ponderação, em sua resenha do livro, que ajuda na armação do problema:

É na tessitura desse triângulo de amores que a *dívida* de Lins com o(a) leitor(a) se faz. Assim como ocorreu em alguns momentos de *Cidade de Deus*, há lacunas entre as narrativas ficcionais e o fundo histórico da obra, que ora pesam, forçam situações e didatismos, ora se desprendem e deixam os fios do contar soltos. Outro incômodo no texto de Lins é a *mão naturalista* que sobrecarrega sua construção. Negar a agência a algumas personagens soa atemporal e até irreal; o corpo ainda grita nas linhas de Paulo Lins. (SILVA, 2013, p. 275, grifos meus)

Essa dívida de Paulo Lins, a que se refere a pesquisadora, pode ser analisada a partir do narrador da obra, segundo minha percepção. A tentativa do autor, dessa vez, aponta para a construção de uma voz narrativa que adote a perspectiva de um historiador. O caráter de enquete etnográfica que desponta em *Cidade de Deus* dá lugar a uma verve de história social em *Desde que o samba é samba*, que tem após seu final, nas últimas páginas do livro, uma série de referências bibliográficas, as quais serviram de base para a pesquisa do autor. Dessa forma, o narrador do segundo romance de Paulo Lins não hesita em ocupar seu lugar de historiador, o que gera, em certos momentos, uma sobreposição do compromisso histórico à “moldura ficcional”. Importa menos a trajetória de cada bicho-solto individualmente, para comprovar a tese de que a criminalidade não é uma condição, que a trajetória de figuras históricas que são capazes de evidenciar uma história a ser resgatada. Por isso mesmo é que o mundo de *Desde que o samba é samba* tem saída. Sua possibilidade de superação encontra-se na organização social em torno do samba e das casas de Candomblé e de Umbanda, que estão colocadas ali como uma potência de resistência negra.

Já em 2019, Paulo Lins apresentou aos leitores uma obra bastante distinta do que já havia publicado anteriormente. *Dois amores* representa uma novidade no conjunto da obra de Paulo Lins. Anteriormente, o autor carioca apresentou, na prosa, dois romances de fôlego, que pretendiam, a meu ver, reconstruir momentos significativos da história da população negra no Rio de Janeiro. Desta vez, Lins opta por uma obra de gênero incerto, com elementos do conto e um acento próprio do *slam poetry*. A premissa do enredo deixa de ser histórica e, com isso, se aproxima da produção marginal-periférica, da qual o autor não deixa de ser um inspirador. Diferentes marcadores sociais, tais como raça, gênero, classe, território e faixa etária, estão postos aqui em pleno funcionamento, de modo que se possa vislumbrar na obra personagens construídos a partir dessas marcas. O autor constrói em *Dois amores* uma espécie de “conto de fadas” da favela, como seu final parece indicar: “o namoro foi se aprofundando nas crianças e veio a adolescência de mais beijinhos, carinhos nesse amor sem limites. Noivaram, casaram, tiveram filhos, netos e foram felizes para sempre” (LINS, 2019, p. 47).

O desfecho de felicidade é a formação dos casais Lulu e Soninha e Dudu e Celinha. Antes disso, Lulu e Dudu protagonizam uma saga

em busca de um par de tênis coloridos da Nike para irem ao baile Funk dançar e beijar na boca. Nesse caminho, vendem balas nos sinais de trânsito, no trem, nas portas de cinemas e deparam-se com situações as quais precisam usar da experiência periférica para sobreviver. Ao final, conseguem obter seu objeto de desejo e os tão esperados beijos. Uma ressalva das irmãs Celinha e Soninha, no entanto, produz um efeito de quebra de expectativas no desfecho da trama:

Tudo ia bem até que o papo entrou pelo uniforme do time de handebol, do futsal. Nosso tênis tá garantido, né, Lulu? As duas se olharam até que Celinha falou: só quem usa esse tipo de tênis é playboy, polícia e bandido. Celinha completou: quando sair com a gente não vem mais com esse tênis, não, a gente acha muito espalhafatoso. Daquele dia em diante, não se encontraram mais de tênis Nike, era só calçado baratinho. (LINS, 2019, p. 47)

Há uma marcação de raça e de classe importante a ser considerada. Ao elencar os perfis que usam os tênis calçados por Dudu e Lulu, as irmãs enunciam vigorosamente a problemática do desejo de consumo colocado aos jovens negros e de uma noção de beleza associada ao poderio econômico, no caso dos playboys, bélico, no caso da polícia, ou a ambos, no caso dos bandidos.

### **Considerações finais**

A carreira literária de Paulo Lins na prosa é marcada por composições que ora atuam dentro do escopo de uma certa tradição romanesca canônica que opera no espaço acadêmico brasileiro, ora aproveitam de uma vivência na periferia urbana do Rio de Janeiro e em uma sociedade cindida pelo racismo. Como um sujeito negro, pobre e favelado, a chegada do autor aos bancos universitários coloca-o diretamente diante de um embate entre uma tradição artística que lhe é apresentada e uma realidade vivida, atravessada por experiências, muitas vezes, não apreensíveis pela academia. Nesse sentido, Sueli Carneiro (2005, p. 123), em sua tese, posiciona-se:

Adentrar à universidade, longe de constituir-se em superação dos estigmas e estereótipos, é o momento da confrontação final, no campo do conhecimento, em relação a esses mecanismos que as-

sombram os negros em sua trajetória escolar. Aí a branquitude do saber, a profecia auto-realizadora, a autoridade exclusiva da fala do branco, são fantasmas que têm de ser enfrentados sem mediações.

Dessa maneira, é preciso pensar na trajetória dos negros na universidade, sem incorrer em essencialismos. A população negra que acessa esse espaço de poder está sempre no limiar entre seu reconhecimento como um sujeito de razão e o modelo racista e excludente perpetrado pela branquitude universitária. Suas produções são, muitas vezes, diminuídas ou sequer lidas. No caso de Lins, a experiência acadêmica é marcante em seus dois primeiros livros em prosa, *Cidade de Deus* (2002) e *Desde que o samba é samba* (2012), mas não é tratada com estranhamento, o que faz com que suas obras funcionem dentro de uma tensão. A figura da pesquisa, do estudo da linguagem, da referência à tradição literária se faz presente, o que configura, para mim, certo ímpeto de validação do próprio autor dentro de uma estrutura excludente já estabelecida.

Olhando para o conjunto, há recorrências importantes: suas personagens, seus cenários e seus temas são negros, o que o coloca dentro do escopo de debate da Literatura Negro-Brasileira (CUTI, 2010) e, conseqüentemente, das possibilidades de extrapolação de uma representação fetichizada e racista da experiência negra em diáspora. Ao mesmo tempo, há uma certa tomada de posição por manter-se informado e respondendo ao meio acadêmico, o que impacta diretamente na recepção de suas publicações. Não faz parte do projeto literário de Lins colocar em xeque os pressupostos canônicos daquilo que se compreende como “literatura brasileira”. Por isso, *Cidade de Deus* é um romance que nasceu em um circuito acadêmico que o validou por conseguir ver ali refletida a combinação de uma forma consagrada com seu interesse de esquerda em tratar da violência, da exclusão e do racismo, sem estar de fato diante do problema e agir para resolvê-lo.

No fim das contas, Paulo Lins representa, em termos de objeto literário, uma dimensão importante do arranjo da história da literatura brasileira a que estamos assistindo: o reaproveitamento e a redefinição de formas e temas que estão consolidados em certa tradição literária. O ponto de vista que embasa esse movimento é contrário aos aparatos ideológicos que construíram as regras do jogo. Não cabe, portanto, cobrar a mera inserção de novas figuras no jogo racializado

da literatura, mas problematizar as regras do jogo. Quais são as regras que relegaram Paulo Lins à condição de um autor da violência? Que dimensões do racismo isso revela? São questões imperiosas do nosso presente e que com a difusão da autoria negra e a intensificação do debate racial na sociedade brasileira logo ali na frente servirão de base para a redefinição definitiva de nosso jogo social.

## Referências

- AZEVEDO, Luiz Maurício. *Estética e raça: ensaios sobre a literatura negra*. Porto Alegre: Editora Sulina, 2021.
- BENJAMIN, Walter. O autor como produtor. In: BENJAMIN, Walter. *Ensaio sobre Brecht*. Tradução de Claudia Abeling. 1 ed. São Paulo: Boitempo, 2017.
- CARNEIRO, Aparecida Sueli. *A construção do Outro como Não-Ser como fundamento do ser*. 2005. Tese (Doutorado em Educação) – Programa de Pós-Graduação em Educação, Universidade de São Paulo, 339 f. São Paulo, 2005.
- CRUZ, Adélcio de Sousa. *Narrativas contemporâneas da violência: Fernando Bonassi, Paulo Lins e Ferréz*. 2009. Tese (Doutorado em Letras - Literatura Comparada) – Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários, Universidade Federal de Minas Gerais, 240 f. Belo Horizonte, 2009.
- CUTI, Luiz Silva. *Literatura Negro-brasileira*. São Paulo: Selo Negro, 2010.
- DRUCKER, Claudia. O modernismo negro segundo Paulo Lins. *Viso: Cadernos de estética aplicada*, v. 13, n. 25, p. 35-65, 2019. Disponível em: <<http://revistaviso.com.br/article/322>>. Acesso em: 21 out. 2021.
- LINS, Paulo. *Cidade de Deus*. 2. ed. revista pelo autor. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- LINS, Paulo. *Desde que o samba é samba*. São Paulo: Planeta, 2012.
- LINS, Paulo. *Dois amores*. São Paulo: Editora Nós, 2019.
- MARÇAL, Matheus Menezes. *Nos olhos de mulheres negras: estudo das poéticas de Cristiane Sobral, Jenyffer Nascimento e Lívia Natália*. 2018. Dissertação (Mestrado em Teoria da Literatura) – Programa de Pós-Graduação em Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, 144 f. Porto Alegre, 2018.

- NASCIMENTO, Beatriz. Por uma história do homem negro. In: RATTS, Alex. *Eu sou atlântica: sobre a trajetória de vida de Beatriz Nascimento*. São Paulo: Instituto Kuanza; Imprensa Oficial, 2006.
- SCHWARZ, Roberto. *Sequências brasileiras*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- SILVA, Mário Augusto Medeiros da. *A descoberta do insólito: Literatura Negra e Literatura Periférica no Brasil (1960-2000)*. 2011. Tese (Doutorado em Sociologia) – Programa de Pós- Graduação em Sociologia, Universidade Estadual de Campinas, 448 f. Campinas/SP, 2011.
- SILVA, Andressa Marques da. Desde que o samba é samba, Paulo Lins Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 2012. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, Brasília/DF, n. 41, p. 274-276, 2013. Disponível em <<https://periodicos.unb.br/index.php/estudos/article/view/9890>>. Acesso em 21 out. 2020.

Simone Cristina Mendonça (Unifesspa)<sup>1</sup>

## **Introdução**

Este trabalho, de alguma forma, procura contribuir com a linha de crítica feminista, ainda no esforço de resgate das escritoras que não puderam adentrar o cânone literário. O termo “resgate” nos é emprestado por Lúcia Osana Zolin (2005), que, traçando um panorama histórico sobre a crítica feminista, enumera o avanço nos estudos empreendidos no Brasil, desde a década de 80 do século XX, por pesquisadores como os do Grupo de Trabalho da ANPOLL – Associação Nacional de Pós-graduação e Pesquisa em Letras e Linguística, “Mulher e Literatura”, e como os que se reúnem, desde 1985, no Seminário Nacional Mulher e Literatura. “A questão do cânone” emergiu para os pesquisadores em 1993, configurando-se uma linha de pesquisa (ZOLIN, 2005, 201).

Justificamos nosso interesse no estudo sobre brasileiras escritoras e educadoras por crer que, mesmo após cerca de quarenta anos de pesquisas, muito ainda há para ser re(visitado) nos escritos produzidos por mulheres no Brasil colonial e no período do Império, bem como nas informações sobre suas atuações econômicas e sociais.

Nosso foco se voltará para o estudo daquelas escritoras brasileiras que, quer na vida pessoal/profissional, quer nos escritos que produziram, dedicaram-se à educação. Isso porque, conforme é sabido, muitas escritoras nascidas nos séculos XVIII e XIX dedicaram-se também ao ensino, quer fundando escolas para meninas, quer escrevendo textos voltados para a educação das crianças. O trabalho hercúleo de Leonardo Arroyo (2011), por exemplo, elenca muitos nomes de autoras que se enquadram na descrição acima, a exemplo de Maria Guilhermina Loureiro de Andrade (1839-1929), autora de *Primeiro Livro*

1. Professora Associada da Unifesspa, na área de Estudos Literários, atuando na graduação, no mestrado acadêmico e no Profletras. É Doutora pela Unicamp (2007), com período sanduíche em Portugal, na UNL (2005), e graduada em Letras também pela Unicamp (2002). Foi bolsista DCR/CNPq/FAPESPA na UFPA (2009). Realizou estágio de Pós-doutorado no Ibilce/Unesp (2016).



*de Leitura* (1894), que, viajou para os Estados Unidos, a fim de conhecer a pedagogia norte-americana e trazer seus conhecimentos para o Brasil (ARROYO, 2011, p. 163).

Duas brasileiras foram escolhidas para o presente ensaio: a mineira Beatriz Francisca de Assis Brandão (1779-1868) e a maranhense Maria Firmina dos Reis (1825-1917), ambas escritoras que, além da colaboração literária na imprensa periódica e da publicação livros, exerceram a docência. Em suas histórias, verificamos que, em quase um século de vida, não deixaram de atuar, quer nas Letras, quer na educação, mesmo na senilidade. Entre tantos fatos vivenciados pelas autoras, as quais presenciaram as viradas de séculos (Beatriz Brandão do séc. XVIII para o XIX e Maria Firmina do XIX para o XX), nos atentamos para a abertura cedida às mulheres para o trabalho nas escolas, que tanto proporcionou novo meio de acesso ao mercado de trabalho, como exigiu para a didática materiais impressos, alguns dos quais também escritos por mulheres.

## **Desenvolvimento**

Estabelecendo-se uma linha cronológica para o desenvolvimento da investigação acerca das brasileiras escritoras e professoras no século XIX, iniciemos nossas considerações com os estudos da pesquisadora portuguesa Vanda Anastácio (2011), que nos revela que as escritoras do século XVIII não necessariamente publicavam seus textos, pelo menos não na materialidade impressa, mas divulgavam suas composições em eventos, como os “organizados em casa de certas senhoras” (p. 219), nos quais liam em voz alta ou distribuíaam cópias manuscritas de seus escritos:

No campo cultural luso-brasileiro da segunda metade do século XVIII e inícios do século XIX, é possível identificar a presença activa de homens e mulheres que gozavam do estatuto de autor, mas que recorreram, para o adquirir e consolidar, a estratégias diversificadas de legitimação, de consagração e de visibilidade social.

A leitura das fontes contemporâneas permite dar conta, com efeito, da presença activa de um número relevante de mulheres, em cidades tão afastadas como Ouro Preto e Lisboa, que eram reconhecidas como autoras pela elite cultivada (ANASTÁCIO, 2011, p. 218).

Note-se que a pesquisadora traz como exemplo a cidade de Ouro Preto (antes, Vila Rica), onde nasceu a poetisa Beatriz Francisca de Assis Brandão, comparada à capital da metrópole. Nos dois lados do Atlântico, ainda segundo Anastácio (2011), mantendo “modos aparentemente ‘privados’ de difundir textos” (p. 219), essas mulheres de classe social elevada, mantinham-se no espaço doméstico, no qual escreviam: “textos consentâneos com a imagem de seriedade e virtude mais consentâneo com os modelos epocais de respeitabilidade no feminino: traduções, textos de caráter didático ou edificante” (ANASTÁCIO, 2011, p. 219).

Para a circunstância dos manuscritos, sempre é bom lembrar, com Roger Chartier (2014), que, mesmo na Europa, após se terem passados séculos da invenção da tipografia, os textos escritos à mão circulavam com frequência, por razões como “o custo menor das cópias manuscritas; o desejo de evitar censura oficial; preferência por uma circulação limitada; ou maleabilidade da forma manuscrita, que permite acréscimos e revisões” (p. 105).

Tanto na Europa como no Brasil, sabe-se que a relação mulher e literatura não era algo simples no período em que escreveu Beatriz Brandão, nem mesmo no que tange ao aprendizado da leitura por parte das mulheres. Desde o século XVIII, chegando a meados do século XIX, havia mesmo certa contraindicação à aprendizagem leitora pelas mulheres, devido aos prejuízos que se acreditava poderiam advir da leitura. Márcia Abreu, estudiosa dos pareceres escritos pelos censores que avaliavam os manuscritos a fim de autorizar ou não a publicação dos livros, exemplifica tal fato:

No Brasil, o padre pernambucano Miguel do Sacramento Lopes Gama publicou, na década de 1830, diversos textos em que aconselhava manter as mulheres longe dos livros, repetindo ideias acerca da influência dos romances sobre o comportamento feminino (ABREU, 2013, p. 28).

A autora parte de uma pesquisa para delimitar as preferências dos leitores, por meio de consulta a fontes primárias, como anúncios nos jornais, listas de livros enviados para serem apreciados pela censura prévia, fichas ou livros que registravam a consulta de usuários das bibliotecas e documentos de controle de entrada nos portos (até 1821). Para fechar a reflexão, nos relembra que as Histórias literárias trabalham com o cânone, desconsiderando as preferências dos leitores e limitando-se ao período em que as obras foram publicadas:

Uma história literária atenta à leitura e aos valores próprios à época seria levada, portanto, a rever seus marcos tradicionais, ampliar o corpus de textos com os quais trabalha, centrando-se não apenas na produção dos escritos e nas obras canônicas de determinados territórios nacionais, o que pode trazer ganhos para a compreensão do passado e da literatura nele produzida, lida e apreciada (ABREU, 2013, p. 37).

Pensamento com o qual concordamos, aqui direcionando nosso olhar para as escritoras Beatriz Francisca de Assis Brandão e Maria Firmino dos Reis. Beatriz Brandão, também citada como D. Beatriz Brandão, nasceu na antiga cidade de Vila Rica, em Minas Gerais, e faleceu no Rio de Janeiro, quase aos noventa anos. Em sua cidade, posteriormente chamada Ouro Preto, dedicou-se ao ensino de primeiras letras para meninas, abrindo, em 1830, uma escola em sua residência, onde, além da escrita, da leitura e das operações básicas da matemática, as alunas aprendiam prendas domésticas como a confecção de flores.

Autora de vários poemas publicados na imprensa periódica da capital do Império, apesar de ter sido reconhecida ainda em vida, alcançando ser citada pelos precursores de nossa historiografia literária, a saber, o Cônego Januário da Cunha Barbosa (1780-1846) e Joaquim Norberto de Sousa Silva (1820-1891), acabou por ser silenciada pelas demais histórias literárias o que muito deve ter contribuído para o pouco conhecimento de que se tem sobre a poetisa na atualidade.

Nascida ainda no Setecentos e dotada de talentos para a literatura, pode ter tido conhecimento de certo número de autoras estrangeiras, de mulheres em busca de um espaço no mundo das Letras, o que se verificou em diversos países. Em Portugal, por exemplo, destacou-se Leonor de Almeida Portugal (1750-1839), ou antes Marquesa de Alorna, contemplada por diversos historiadores da literatura, desde Almeida Garrett, no *Parnaso lusitano*, de 1826 (ZILBERMAN & MOREIRA, 1998, p. 23), até, por exemplo, Massaud Moisés, na *História da Literatura Portuguesa* (MOISÉS, 2008, p. 155). Outras escritoras setecentistas europeias destacaram-se, algumas das quais dedicadas à educação ou autoras de textos ou versões de textos voltados para crianças, como Madame Jean-Marie Leprince de Beaumont (1711-1780), que escreveu uma das versões do conto de fadas “A Bela e a Fera” (ARROYO, 2011).

No entanto, no Brasil, como alerta a professora e pesquisadora Constância Lima Duarte, “quando começa o século XIX, as mulheres

brasileiras, em sua grande maioria, viviam enclausuradas em anti-gos preconceitos e imersas numa rígida indigência cultural” (2003, p. 152). A citada poetisa Beatriz Brandão, é considerada exceção por Constância Duarte, assim como “Clarinda da Costa Siqueira (1818-1867) e Delfina Benigna da Cunha (1791-1857)”, já que “em 1832, eram raras as mulheres brasileiras educadas e, em menor número ainda, as escritoras” (DUARTE, 2003, p. 154).

As dificuldades de acesso à leitura e de atuação mais ativa no mundo das Letras foram diminuindo durante o século XIX, porém em velocidade muito baixa, devido, sobretudo, à força dos preconceitos e dos preceitos patriarcais, que predominaram no período. No âmbito do ensino formal, por exemplo, tomemos a pesquisa de Silvana Fernandes Lopes (2011), que, a fim de analisar “retratos” de mulheres, com base nos romances da segunda metade do século XIX, cita um breve comentário sobre as instituições de ensino para meninas, as quais, no Brasil da época, eram restritas a escolas de primeiras letras, escolas normais e de caráter assistencial, como as religiosas:

No caso específico da educação feminina, a situação era ainda mais grave. Além das escolas de primeiras letras e das escolas normais, as meninas das camadas mais baixas poderiam contar com outras instituições, de caráter assistencial, para sua formação. Essas instituições educativas e assistenciais, subvencionadas pelo Estado ou por ordens religiosas, também se limitavam ao ensino de prendas domésticas e rudimentos de leitura, escrita e aritmética. Após essa educação sumária, as alunas eram consideradas aptas para o exercício do magistério público ou de aulas particulares (LOPES, 2011, p. 119).

José Veríssimo (2013) nos revela mais circunstancialmente a situação no seu tempo, uma vez que publicou o livro *A educação nacional* em 1890. Especificamente na seção “A educação da mulher brasileira”, lemos:

A melhoria da instrução da mulher começou no Brasil vai por um terço de século, com a criação das Escolas Normais, para formar professoras primárias. Antes disso, somente as moças de famílias abastadas recebiam alguma instrução, por via de regra deficiente e de aparato, já em casa de seus pais, com mestres particulares, já em colégios também particulares, que há mais de meio século tem existido no Brasil, como uma indústria lucrativa (VERÍSSIMO, 2013, p. 162).

Comprovando as hipóteses sobre os preceitos patriarcais, o mesmo autor nos informa funções e comportamentos esperados para a mulher do século XIX: ela “tem de ser mãe, esposa, amiga e companheira do homem, sua aliada na luta da vida, criadora e primeira mestra de seus filhos, confidente e conselheira natural do seu marido, guia da sua prole, dona e reguladora da economia da sua casa” (2013, p. 158). Nada disso seguiu Beatriz Brandão, que não teve filhos e, ousadamente, formalizou junto à igreja um pedido de divórcio, em 1832, concretizado somente em 1839, processo após o qual decide sair da cidade e mudar-se para o Rio de Janeiro, onde viveria só.

Na capital do Império, obteve reconhecimento de alguns expoentes das Letras, como o Cônego Januário da Cunha Barbosa, autor do *Parnaso brasileiro, ou Coleção das melhores poesias dos poetas do Brasil, tanto inéditas quanto já impressas* (1829-1831), coletânea na qual teve sua obra contemplada. Observando a pesquisa empreendida por Regina Zilberman e Eunice Moreira em *O berço do cânone* (1998), tomamos conhecimento de que três foram as mulheres mencionadas no *Parnaso* do Cônego Januário: D. Beatriz Brandão, com a publicação de uma tradução e de várias composições poéticas; Delfina Benigna da Cunha (1792-1957), que também publicou poemas na *Coleção*; e “Uma senhora”, não identificada, autora de um soneto (ZILBERMAN & MOREIRA, 1998, p. 80-81).

Pelo título da história literária, depreendemos que às mulheres cujas composições foram ali impressas foi atribuído grande valor, pois seus escritos constavam entre as “melhores poesias dos poetas do Brasil”. O fato de Januário da Cunha Barbosa ter participado da fundação do Instituto Histórico Geográfico Brasileiro (1838), pode, inclusive, ter relação com a indicação que Beatriz Brandão recebeu para compor o IHGB, de balde não ter sido aceita.

Ainda com relação ao IHGB, cabe mencionar o ingresso no mesmo, em 1841, de Joaquim Norberto de Sousa Silva, com a publicação de suas *Modulações poéticas*, introduzidas pelo “Bosquejo histórico da poesia brasileira” (ZILBERMAN & MOREIRA, 1998, p. 92). Mais atento à participação das mulheres na configuração de nossa história pátria, elencou no início do *Bosquejo* várias mulheres que se destacaram na colônia, sobretudo em episódios bélicos. Posteriormente, escreveu *Brasileiras célebres* (1862). Para nosso estudo, o historiador da literatura tem importância na medida em que mencionou D. Beatriz Brandão no sexto capítulo do *Bosquejo*, denominado “Quinta Época”,

entre outros autores cujas obras, em sua opinião prometiam ter sucesso perene:

Nos últimos anos desta época, que finda com a aparição de um belo talento, para dar nascimento a outra de esperanças, que em parte já são realidades, começaram a aparecer outros autores, dos quais a poesia espera abastança, e tais são as poetisas D. Delfina, D. Beatriz, e os Srs. F. Muniz Barreto, J. Teodomiro dos Santos, José Maria do Amiral A. Cândido de Lima (*apud* ZILBERMAN & MOREIRA, 1998, p. 133).

Mais uma vez ao lado de Delfina Benigna da Cunha, Beatriz Brandão reafirma seu lugar no cânone nacional, sem, contudo, conseguir manter-se nas décadas seguintes. Independente de reconhecimentos, prossegue muito ativa em sua dedicação à escrita, publicando em periódicos da década de 50 do Oitocentos, como *Marmota Fluminense*, *O Guanabara*, *A Semana* e o *Jornal do Comércio*, mesmo sendo já de avançada idade. Na mesma década, alcançou a publicação de seu livro, *Cantos da mocidade* (1856), e de algumas traduções. Em 1862, saiu seu último poema publicado em vida. Mesmo passados vários anos de seu falecimento, foi lembrada pelo jornal *Marmota Fluminense*, em sua edição 571, de 1875, disponível na Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro (<https://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital>), conforme citação abaixo, com trecho da publicação:

D. Beatriz Brandão, de Minas Geraes, foi compositora notavel de Musica, e de optimos versos portuguezes, latinos e italianos. Os seus escriptos mostram a pureza do pensamento, a força de imaginação, as bellezas e sublimidade do estylo com que escreveu; e bem assim a logica mais persuaziva e solidez do raciocinio, que se notam na sua linguagem. Tenha-se em vista as suas poesias, muitas das quaes tem sido publicadas na *Marmota*. Recommendamos a leitura e meditação da Lyra de D. Beatriz, ultimamente publicada no n. 567 da *Marmota* e ahi se verá a elevação do pensamento, a força do raciocinio, e a belleza da poesia! Que originalidade! (*Marmota Fluminense*, 1875) [manteve-se a ortografia e a pontuação da fonte primária].

Verifica-se nos elogios traçados, a lembrança das qualidades nas produções de Beatriz Brandão em diferentes gêneros e idiomas. O destaque dado para seus poemas contempla aspectos como “estilo” e “linguagem”, além de “raciocínio”, com recomendação final de leitura de uma de suas composições, num esforço para que o leitor não se esqueça dela.

Outra brasileira que se dedicou à literatura e à educação de crianças foi Maria Firmina dos Reis (1825-1917), esta última contando contemporaneamente com a retomada de pesquisas sobre sua vida e obra, principalmente pela iniciativa de Maria Firmina de tratar o tema da escravidão dando voz e protagonismo a personagens negras, como ocorre em seu romance *Úrsula* (1859) e no conto “A Escrava” (1887). Além de seus textos em prosa, a escritora foi colaboradora, na década de 60 do Oitocentos, de vários jornais do Maranhão, como, por exemplo, “*Publicador Maranhense, A verdadeira Marmota e O Jardim dos Maranhenses*” (DUARTE, 2017a, p. 17), nos quais publicou poesias.

Apesar das diferenças nas histórias de vida das autoras aqui lembradas, uma vez que Beatriz Brandão, de família abastada, gozou de melhores condições sociais e de algum reconhecimento da crítica, alguns pontos em comum podem ser encontrados entre as trajetórias da poetisa mineira e de Maria F. dos Reis, como o fato de esta última também ter publicado um livro denominado *Cantos*, o *Cantos à beira-mar*, de 1871; ademais, a escritora e educadora maranhense teve poesias publicadas em uma antologia de poemas, o *Parnaso maranhense*, de 1861.

As comparações avançam quando verificamos que a autora não foi reconhecida pelo cânone nem em sua época, nem muito depois. Em posfácio intitulado “Úrsula e a desconstrução da razão negra ocidental”, encontrado na edição comemorativa do romance publicada pela editora PUC Minas, Eduardo de Assis Duarte elucida os motivos do silenciamento da crítica e elenca os poucos historiadores da literatura brasileira que a mencionaram:

A ausência do nome, aliada à indicação de autoria feminina e, ainda, a procedência da distante província nordestina, juntam-se ao tratamento dado ao tema da escravidão. O resultado é que uma espessa cortina de silêncio envolveu a autora ao longo de mais de um século. Silvio Romero e José Veríssimo a ignoraram. E muitos dentre os expoentes de nossa historiografia literária canônica fazem o mesmo, à exceção de Sacramento Blake e Raimundo de Menezes (DUARTE, 2017b, p. 233).

Malgrado o alcance de ver seus escritos publicados em periódicos e em formato livro, Maria Firmino dos Reis, como sabemos, não conseguiria viver da pena<sup>2</sup> e, sendo de origem humilde, procurou con-

2. Lembremos, com Alfredo Bosi, reproduzindo um comentário de Valentim Magalhães, que: “Aluísio Azevedo – disse Valentim Magalhães – é no Brasil

quistar uma das poucas colocações destinadas à mulher no mercado de trabalho na primeira metade do século XIX: a profissão de professora. Destarte, para este estudo, nos deteremos maiormente ao que tange à atividade de ensino por ela exercida em toda a vida.

Autodidata e ainda muito jovem, em 1847, “é aprovada em concurso público para a Cadeira de Instrução Primária na Vila de Guimarães, onde residia, sendo a primeira mulher a conquistar o cargo em toda província” (DUARTE, 2017a, p. 12). Em meados do século XIX, solteira, atuando em uma cidade interiorana de uma província distante da capital, Maria Firmina deve ter se deparado com inúmeras dificuldades na vida e no magistério, como a carência de materiais voltados para o ensino das crianças e os salários mais baixos atribuídos às professoras no Oitocentos, apontados por Galvão (2001).

Tais dificuldades não abalaram a determinação da educadora. Pioneira, no exercício do magistério de forma institucionalizada em nosso país, manteve sua atuação no ensino público por 34 anos, até se aposentar, não sem antes exercer mais uma vez seu lado precursor, ao abrir, em 1880, “a primeira escola gratuita e mista do Maranhão e uma das primeiras do país, na localidade de Maçaricó” (DUARTE, 2017a, p. 18). Cabe lembrar que o fato se deu logo após a Reforma educacional, de 1879, que trazia a obrigatoriedade de frequência das crianças às escolas (ZILBERMAN, 2001).

## Considerações Finais

Neste texto, nos propusemos a apresentar algumas considerações sobre mulheres escritoras do século XVIII e, com maior atenção, sobre autoras do século XIX, que, além de escrever, atuavam como educadoras. Duas brasileiras foram lembradas, Beatriz Francisca de Assis Brandão e Maria Firmina dos Reis, autoras que, apesar das diferentes trajetórias de vida, carregam em comum a colaboração com poesias para a imprensa periódica, o exercício da docência concomitantemente ao da escrita e o silenciamento por parte da historiografia literária brasileira.

talvez o único escritor que ganha o pão exclusivamente à custa da sua pena, mas note-se que apenas ganha o pão: as letras no Brasil ainda não dão para a manteiga” (BOSI, 2017, p. 199).



Ainda na primeira metade do século XIX, Beatriz Brandão e Maria Firmina dos Reis vivenciaram a época de início da abertura para as mulheres estudarem e ensinarem. Apesar de a escola fundada por Beatriz Brandão também ensinar prendas domésticas, como o bordado, temos que reconhecer a iniciativa dessas mulheres como educadoras, com destaque para Maria Firmina dos Reis, que, de forma pioneira, foi aprovada em concurso público para a função e, quase ao fim da vida, abriu uma escola mista para crianças, com meninos e meninas estudando juntos. Ademais, além de trabalharem como professoras, essas mulheres exerceram no mundo das Letras papel que merece consideração, traduzindo e compondo textos literários.

Beatriz Brandão, pouco lembrada na historiografia da literatura brasileira da segunda metade do século XIX em diante, sendo mencionada apenas por alguns historiadores precursores; e Maria Firmino dos Reis, que teve sua voz silenciada por quase um século até que seu romance *Úrsula* fosse reeditado, nos relembram sobre os percursos pelos quais passaram tantas autoras brasileiras do século XIX, excluídas dos processos de elaboração do cânone literário nacional. Por fim, as trajetórias das autoras nos levam a constatar que sempre há muito a ser dissertado sobre suas vidas, suas obras, seus legados.

## Referências

- ABREU, Márcia. Conectados pela ficção: circulação e leitura de romances entre a Europa e o Brasil. Revista *O eixo e a roda*. v. 22, n. 1, 2013.
- ANASTÁCIO, Vanda. O que é uma autora? Reflexões sobre a presença feminina no campo cultural luso-brasileiro antes de 1822. Revista *Matraga*. Rio de Janeiro, v. 18, jul/dez. 2011.
- ARROYO, Leonardo. *Literatura infantil brasileira*. São Paulo: UNESP, 2011.
- BOSI, Alfredo. *História concisa da Literatura Brasileira*. São Paulo: Cultrix, 2017.
- CHARTIER, Roger. *A mão do autor e a mente do editor*. São Paulo: Ed. UNESP, 2014.
- DUARTE, Constância Lima. Feminismo e literatura no Brasil. *Estudos avançados*, 17 (49), 2003.
- DUARTE, Eduardo de Assis. “Maria Firmina, mulher do seu tempo e do seu país”. In: REIS, Maria Firmina dos. *Úrsula: romance; A escrava: conto*. Belo Horizonte: Editora PUC Minas, 2017.

- DUARTE, Eduardo de Assis. “Úrsula e a desconstrução da razão negra ocidental”. In: REIS, Maria Firmina dos. *Úrsula: romance; A escrava: conto*. Belo Horizonte: Editora PUC Minas, 2017.
- GALVÃO, Ana Maria de Oliveira. Leituras de professores e professoras: o que diz a historiografia da educação brasileira. In: MARINHO, Marildes. *Ler e navegar: espaços e percursos da leitura*. Campinas, SP: Mercado de Letras: Associação de Leitura no Brasil –ALB, 2001. pp. 77-118.
- LOPES, Silvana Fernandes. “Retratos” de mulheres na literatura brasileira do século XIX. Revista *Plures Humanidades*. Ribeirão Preto, ano 12, n. 15, p. 117-149, jan-jun. 2011.
- LOURO, Guaciara Lopes. Mulheres na sala de aula. In: PRIORE, M. D. (Org.) *História das mulheres no Brasil*. (9 ed.) São Paulo: Contexto, 2008.
- MOISÉS, Massaud. *A literatura portuguesa*. São Paulo: Cultrix, 2008.
- PEREIRA, Cláudia Gomes. *Beatriz Brandão: mulher e escritora no Brasil do século XIX*. São Paulo: Scortecci, 2005.
- PEREIRA, Cláudia Gomes. A poesia esquecida de Beatriz Brandão (1779-1868). Revista *Navegações*, Porto Alegre, v. 3, n. 1, p. 17 - 26, jan-jun/2010.
- SEVERINO, Antônio Joaquim. *Metodologia do trabalho científico*. São Paulo: Cortez, 2007.
- SOARES, Magda. O livro didático como fonte para a história da leitura e da formação do professor-leitor. In: MARINHO, Marinho. (org.). *Ler e navegar: espaços e percursos da leitura*. Campinas, SP: Mercado de Letras; Associação de Leitura no Brasil, 2001.
- VERÍSSIMO, José. *A educação nacional*. Rio de Janeiro: Topbooks; Belo Horizonte: Puc-Minas, 2013.
- ZILBERMAN, Regina & MOREIRA, Maria Eunice. *O berço do cânone*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1998.
- ZILBERMAN, Regina. Leituras sobre o professor: o que diz a literatura brasileira. In: MARINHO, Marildes. *Ler e navegar: espaços e percursos da leitura*. Campinas, SP: Mercado de Letras: Associação de Leitura no Brasil – ALB, 2001.
- ZOLIN, Lúcia Osana. Crítica feminista. In: BONNICI, Thomas & ZOLIN, Lúcia Osana (org.). *Teoria literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas*. Maringá: EdUEM, 2005. pp. 181-203.

## João do Rio e a crítica literária: contradição e apagamento

Sabrina Ferraz Fraccari (UFSM)<sup>1</sup>

### Introdução

As duas primeiras décadas do século XX, período conhecido como *Belle Époque* tropical, foram momentos de intensas transformações no cenário da cidade do Rio de Janeiro, e refletiram também na vida literária nacional. Teses políticas, industrialização, incorporação de inovações tecnológicas ao cotidiano dos centros urbanos, fundação da Academia Brasileira de Letras, institucionalização da atividade jornalística, novas conjunturas sociais e reorganização do espaço público na Capital Federal favoreceram um período fértil para autores nacionais e para o público. A imprensa, em virtude das inovações técnicas, experimentava uma fase de crescimento sem precedentes e, com isso, os literatos do período passavam, também, por um processo de profissionalização, atuando, sobretudo, nos jornais, e aproximando-se cada vez mais do público leitor.

É por este cenário que transita João Paulo Alberto Coelho Barreto, mais conhecido pelo pseudônimo literário João do Rio, escritor carioca nascido no ano de 1881. Cronista, contista, romancista e também teatrólogo, João do Rio foi membro da Academia Brasileira de Letras (ABL) e é apontado por muitos pesquisadores como responsável por uma revolução sem parâmetro no modo como se fazia jornalismo no Brasil. O escritor publicou, através da imprensa, cerca de 2500 títulos, segundo a pesquisa de Rodrigues (1994), além de, aproximadamente, 30 livros. Além disso, o escritor, em vida, alcançou também um bom trânsito junto ao público leitor: *As religiões no Rio*, livro que reúne crônicas e reportagens publicado em 1904, atingiu a impensável marca de 8 edições em seis anos, enquanto *Dentro da noite*, livro de contos lançado em 1910, somou, no mesmo período de tempo, cinco edições. João do Rio, neste sentido, conseguiu conjugar o reconhecimento por parte da intelectualidade, em função de sua entrada para a ABL, com forte apelo junto ao público leitor.

1. Licenciada em Letras Português e Espanhol (UFFS). Mestranda em Letras (UFSM).

Entretanto, a popularidade gozada pelo escritor ainda em vida extinguiu-se após sua morte, em 1921, pois tanto a sua figura quanto a sua obra acabaram, durante décadas, relegadas ao ostracismo por parte da crítica literária, que acusava João do Rio de ser um escritor superficial, frívolo e pouco interessado em retratar o Brasil. Neste sentido, nosso objetivo no presente artigo consiste em reconstituir alguns dos caminhos da crítica literária acerca de João do Rio e sua obra a fim de levantar hipóteses que nos ajudem a compreender os motivos que levaram ambos ao esquecimento durante tanto tempo.

Para isso, teceremos nossas análises considerando não apenas as impressões de críticos que se ocuparam de João do Rio, mas também daqueles que se debruçaram sobre o período 1900-1922, no qual se deu a maior parte da produção do carioca. Além disso, apresentaremos breves apontamentos acerca das críticas que intérpretes contemporâneos a João do Rio teceram sobre ele e sua obra, uma vez que estes apontam no escritor carioca um certo cosmopolitismo a afastá-lo de temas que seriam próprios ao país. Além disso, João do Rio era negro e homossexual e, em virtude disso, foi alvo de diversos ataques vindos de seus pares, que acabaram por ajudar a forjar a imagem de uma pessoa fútil. Assim, esta hipotética futilidade, aliada à impressão de sua obra não “retratar o Brasil”, criaram uma imagem de João do Rio que persistiu durante décadas e, inclusive, reverberou na opinião de intérpretes posteriores. Junte-se a isso o fato de o período 1900-1922, ou Pré-Modernismo, ter sido constantemente comparado ao Modernismo e, portanto, considerado de menor relevância para as letras nacionais.

Contudo, não é nossa intenção apresentar um mapeamento detalhado dos críticos que se ocuparam de João do Rio e sua obra, situação que nos exigiria um trabalho de muito mais fôlego<sup>2</sup>. Por isso, optamos por realizar uma divisão algo tradicional de nossa proposta e apresentar, na próxima seção, breves comentários sobre as críticas produzidas pelos contemporâneos de João do Rio e a ele dirigidas.

2. Um estudo detalhado sobre a crítica literária e a obra de João do Rio, pelo menos até os primeiros anos do século XXI, foi feito por Camilotti (2004), em sua Tese de Doutorado, a saber: CAMILOTTI, V. C. João do Rio: Ideias sem lugar. 2004. 388f. Tese (Doutorado em História – Política, Memória e Cidade). 2004. Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, SP, 2004.

Na sequência, trataremos sobre as impressões de críticos importantes como Alfredo Bosi (1966), Antonio Candido (1980; 2006), Lucia Miguel-Pereira (1973), José Paulo Paes (1985) e Flora Süssekind (1987) sobre o período 1900-1922, ou “Pré-Modernismo”, e também sobre a literatura de João do Rio. Por fim, destacaremos alguns dos caminhos de abordagem à obra do escritor que vêm se construindo nos últimos anos, além de costurar nossas hipóteses a fim de tentar compreender o apagamento de João do Rio do cenário das letras nacionais.

### **Apontamentos sobre a crítica produzida pelos intérpretes contemporâneos a João do Rio**

Uma das principais hipóteses elencadas por Camilotti (1997) para explicar o apagamento da figura de João do Rio é a de que persistiu, ao longo do tempo, uma mesma imagem do escritor, forjada por seus contemporâneos. Tal imagem reforçaria a futilidade e falta de inovação de seus escritos, bem como resultaria de uma tentativa de desqualificar autor e obra. Esse juízo de valor considerava que os escritos compostos por João do Rio, especialmente aqueles permeados por elementos mórbidos e escabrosos – conforme denominação adotada por Camilotti (1997) – como os contos de *Dentro da noite*, por exemplo, representavam um reflexo do sujeito empírico Paulo Barreto.

Luís Edmundo, no livro de memórias *O Rio de Janeiro do meu tempo*, publicado originalmente em 1938, apresenta uma visão panorâmica da então Capital Federal, registrando os costumes, fatos corriqueiros, lendas e tipos conhecidos no início do século XX na cidade do Rio de Janeiro. João do Rio é um dos personagens que aparecem ao longo da obra, sendo citado quando ainda jovem e desconhecido, sem o cuidado impecável das vestimentas, como depois o fora, e fumando um tradicional charuto, antes de ser alcançado pela glória, conforme expressão empregada por Edmundo (2003). Os escritos de Paulo Barreto são, inclusive, citados pelo autor em diversos momentos, a fim de corroborar a presença de distintas personagens características de então, e que apareceram nas crônicas ou contos do carioca.

Especificamente no capítulo sobre o Café Paris e seus frequentadores, sobretudo aqueles que pertenceram ao mundo das letras, Edmundo (2003) apresenta João do Rio em mais detalhes. Mesmo sendo ainda um jovem repórter, “já traz [...], espetado ao canto do olho

míope, o monóculo de cristal, mostra polainas, e, no lábio grosso e bambo, o indefectível charuto. É expansivo, é alegre, é cortês, é sociável. Entra no café sorrindo, saudando a todos” (EDMUNDO, 2003, p. 358). Aqueles que o cumprimentam, no entanto, não o fazem com tanta sinceridade, como ressalta Edmundo (2003, p. 358): “no fundo, João do Rio não tem amigos. Todos o atacam. Todos o detestam. Todos. Negam-lhe tudo, a começar pelo talento que, sem favor algum, é o mais robusto e o mais fecundo entre os da sua geração”.

A opção de Luís Edmundo em destacar o talento de João do Rio diante daqueles que o atacavam revela certa simpatia do literato por Paulo Barreto, situação que lhe permite perceber e relatar os diferentes ataques sofridos pelo autor de *Dentro da noite*. Entre esses ataques, Edmundo (2003) destaca aqueles que apontam uma certa falta de conhecimento de João do Rio, bem como o acusam de ser um pastiche de escritores franceses, evidenciando pouca capacidade de criação. Os ataques sofridos seriam, na opinião de Edmundo (2003), um desdobramento natural das posições adotadas por João do Rio, o que teria mudado no fim da vida do carioca, em função do isolamento que experimentou entre os homens de letras.

Edmundo (2003) ressalta também que, ainda ao final da década de 1930, data da primeira publicação de seu livro, a memória de João do Rio sofria “as consequências daquele ambiente de aversões e de ódios. Pouco nele se fala. E quem o lê? No entanto, a literatura do começo do século não teve cronista mais garrido, inteligência mais ágil, nem mais brilhante” (EDMUNDO, 2003, p. 360). A opinião de Edmundo ressalta o apagamento de João do Rio como consequência da série de ataques direcionados ao carioca por parte de seus contemporâneos, e não por falta de talento ou relevância de seus escritos.

Gilberto Amado, amigo pessoal de João do Rio, também destaca, em seu livro de memórias *Mocidade no Rio e primeira viagem à Europa* (1956), as campanhas contrárias ao escritor promovidas por seus contemporâneos, bem como o apagamento do carioca após sua morte, em 1921. Amado (1956) ressalta os altos números de vendas alcançados pelos livros *As religiões no Rio* (1906), já na oitava edição, ainda em 1910, e *A alma encantadora das ruas* (1908), alcançando a terceira edição naquele mesmo ano. Paulo Barreto também foi eleito para integrar a Academia Brasileira de Letras, no ano de 1910.

Diante de tanto sucesso em vida, Amado (1956) lamenta o destino da memória de João do Rio. De 1910 a 1921, o carioca sempre esteve

presente em jornais, nos teatros, cafés, na rua, atraindo atenção e suscitando diferentes tipos de comentários. No entanto, após esses anos,

desapareceu na cidade transformada o animador da sua transformação! Seu nome nenhum eco desperta nas gerações de hoje. Pouco tempo depois da morte, já não se falava nela. Entre os literatos não surge sequer um que o tome para assunto de crônica ou de simples reminiscência da vida da cidade que ele encarnou mais do que ninguém (AMADO, 1956, p. 48).

Amado também aponta as diferentes campanhas difamatórias das quais João do Rio foi vítima. Segundo ele, tais campanhas teriam como objetivo “reduzir e estraçalhar não só o escritor como o homem” (AMADO, 1956, p. 44). Inúmeras caricaturas que ironizavam a forma física de Paula Barreto e seu gosto pelo requinte foram publicadas em diferentes jornais e revistas. Sua coluna *Pall-Mall-Rio*, assinada por José Antônio José, foi parodiada em uma seção do jornal *Imparcial* chamada *Pele-Mole*, que ridicularizava todos aqueles que aparecessem nas crônicas da coluna, bem como propunha escancarrar a futilidade dos escritos de João do Rio.

Antônio Torres foi um dos principais responsáveis por produzir ataques à imagem pública de João do Rio. Sobre os contos do carioca, Torres apontava uma total falta de criatividade e até mesmo acusava-o de plágio, ressaltando que os literatos de então não deveriam mais se preocupar com a criação para alcançar sucesso: “Vocês precisam de deixar de tomar a literatura a sério. Façam como o comendador Paulo Barreto, que tem sido acusado de plagiar a vida inteira Jean Lorrain e nunca se defendeu – o que não o impede de ganhar a vida maravilhosamente bem” (TORRES, 1920, p 301). Este comentário de Torres dirige-se também ao fato de João do Rio ter logrado sucesso no mercado editorial, alcançando altos números de vendas com seus livros, conforme destacamos anteriormente. Neste sentido, tal crítica acaba por recuperar a antiga discussão entre literatura de “qualidade”, digamos, e sucesso editorial, como se um inviabilizasse o outro, ou seja, o fato de João do Rio ter alcançado alto número de vendas poderia também ser uma prova de que seus escritos pouco teriam de interessante a acrescentar às letras nacionais.

Camilotti (1997, p. 72-73) destaca ainda uma crônica publicada por Torres no jornal *Imparcial*, escrita em forma de correspondência endereçada ao chefe de polícia, na qual

em tom absolutamente irônico, sugeria, ao chefe de polícia, que se ocupasse de Paulo Barreto, uma vez, que não discriminando mais entre fantasia e realidade, ele encontrava-se prestes a se tornar um perturbador da ordem pública, podendo ocasionar graves danos a si mesmo como desdobramento de suas imposturas.

Essa crítica de Torres representa bem o exemplo da tentativa, por parte da crítica, de confundir homem e obra, de modo a desqualificar um pelo outro. Camilotti (1997) argumenta que as personagens criadas por João do Rio, especialmente aquelas que apresentam algum tipo de decadência moral e que guardam diferentes vícios – destaque para as personagens dos contos de *Dentro da noite* – foram acusadas de serem altamente apelativas e terem como finalidade apenas promover a figura do autor. Percebe-se, com isso, certo incômodo causado por essas personagens que, em nossa perspectiva, são representantes do Decadentismo tematizado por João do Rio. Conforme a tese de Camilotti (1997), o incômodo causado pelos escritos de João do Rio entre os seus contemporâneos foi um dos motivos pelo seu apagamento durante cerca de cinco décadas.

### **Considerações de críticos literários sobre o período 1900-1922 ou Pré-Modernismo**

O período 1900-1922, considerado em termos de historiografia literária, foi inicialmente chamado de “Pré-Modernismo” por Tristão de Athayde, pseudônimo de Alceu Amoroso Lima. Segundo Athayde (1939, p. 07), este seria um “momento de alvoroço intelectual, marcado pelo fim da grande guerra [1914-1918] e, entre nós, por toda uma ansiedade de renovação intelectual, que alguns anos mais tarde redundaria no movimento modernista”. Athayde (1939), neste sentido, vincula a produção literária das duas primeiras décadas do século XX diretamente ao Modernismo, de 1922, como se tudo estivesse atrelado ao que viria na sequência e, portanto, não sustenta-se a existência própria.

A nomenclatura escolhida, obviamente, foi alvo de críticas por outros críticos, caso de Alfredo Bosi (1966), por exemplo. O crítico vê com cautela a denominação proposta por Athayde (1939), pois entende que ela estabelece a existência de uma precedência cronológica entre os períodos, e abarca sob a denominação “Pré-modernistas” todos os escritores vindos antes do Modernismo. Ou, ainda, o termo



estabeleceria uma precedência formal, sendo “Pré-modernistas” os escritores que apresentassem aproximações temáticas e formais com o Modernismo. Contudo, não há como negar que a denominação “Pré-Modernismo”, embora questionada, legou aos escritores do período 1900-1922 uma espécie de marca, difícil de ser apagada: tais escritores estariam fadados à comparação com o movimento modernista, este sim o grande realizador da tão aguardada renovação intelectual e estética da literatura brasileira.

Antonio Candido (2006), em *Literatura e Sociedade*, livro publicado originalmente na década de 1960, reforça essa impressão, e vai mais além: espreme o período 1900-1922 entre o Romantismo e o Modernismo, considerados pelo importante crítico os dois momentos decisivos da literatura brasileira, renovadores tanto em termos formais quanto temáticos e estéticos. Talvez por isso o crítico considere a literatura produzida nas duas primeiras décadas do século XX uma literatura de permanência, pois “conserva e elabora os traços desenvolvidos depois do Romantismo, sem dar origem a desenvolvimentos novos; e, o que é mais interessante, parece acomodar-se com prazer nesta conservação” (CANDIDO, 2006, p. 120). Neste sentido, Candido (2006, p. 120) percebe-a enquanto “uma literatura satisfeita, sem angústia formal, sem rebelião nem abismos. Sua única mágoa é não parecer de todo europeia; seu esforço mais tenaz é conseguir pela cópia o equilíbrio e a harmonia, ou seja, o academismo”. Candido (2006), com essa afirmação, reflete sua impressão geral sobre o período e, em virtude da suposta falta de inventividade, considera-o de menor relevância para a história da literatura em nosso país.

Lucia Miguel-Pereira (1973), por sua vez, refere-se ao período 1900-1922 como “sorriso da sociedade”, recuperando definição de Afrânio Peixoto. Segundo a autora, escritores como João do Rio, Coelho Neto, Arthur Azevedo e Julia Lopes de Almeida, por exemplo, embora não compartilhassem afinidades estéticas, encaravam a literatura como “manifestação do bem estar social, [...] um ofício quase recreativo” (MIGUEL-PEREIRA, 1973, p. 256). Por isso, ao invés de empregarem a literatura como instrumento capaz de analisar criticamente ou mesmo questionar a sociedade da época, concebiam-na como uma forma de diversão e distração, tanto para eles próprios quanto para seus leitores, na opinião da crítica.

Paes (1985), na tentativa de lançar novo olhar acerca do Pré-Modernismo, propõe que se transponha, do campo das artes visuais para

o campo da literatura, o conceito de art nouveau, ou “arte nova”. Tal conceito denominaria uma literatura de ornamento, da qual João do Rio seria o principal representante em terras brasileiras. Entre as obras do carioca que seriam representativas do art nouveau, Paes (1985) aponta *A alma encantadora das ruas*, *As religiões no Rio* e *Dentro da Noite*. Já Sússekkind (1987), ao estudar a literatura produzida no período, busca relacioná-la com o novo horizonte técnico que se configurava no país, com a introdução da modernidade. Segundo a autora,

pelo exame da crônica, da poesia e da prosa de ficção, dessas mais de três décadas, o que se delineia é um confronto – primeiro hesitante, meio de longe; mais tarde convertido em flirt, atrito ou apropriação – com uma paisagem tecno-industrial em formação (SÜSSEKIND, 1987, p. 15).

João do Rio é apontado por Sússekkind (1987, p.25) como um “espectador encantado da *exhibitio* moderna”, e seus escritos ficcionais, resultado da aproximação entre a atividade jornalística e a literatura, registrariam as elegâncias, requinte, vícios e nevroses da *Belle Époque* tropical. Assim, percebemos, especialmente a partir da década de 1970, um esforço da crítica em lançar novos olhares sobre o período 1900-1922, considerando-o não somente como um espaço de décadas que antecede o Modernismo, mas compreendendo-o também a partir do modo como os literatos do período lidaram com a consolidação de um novo modelo político e econômico, com as inovações técnicas, intensificação da atividade jornalística etc.

### **João do Rio pela crítica literária após a década de 1970**

Recuperando brevemente a opinião de alguns críticos sobre o período 1900-1922, percebemos que houve uma impressão preponderante de a literatura brasileira das primeiras décadas do século XX ter produzido obras que serviam apenas como distração aos leitores. Tal impressão passou também aos literatos que produziam no período, entre eles João do Rio, nome poucas vezes lembrado pela crítica durante cerca de cinquenta anos após sua morte, em 1921, conforme comentava Gilberto Amado (1956), amigo pessoal de João do Rio, em seu livro de memórias anteriormente citado. Até a década de 1970, pelo menos, João do Rio manteve-se esquecido e, nas poucas vezes

em que foi lembrado, não faltaram aos críticos adjetivos para tratá-lo como pouco relevante, tanto a ele quanto a sua obra.

A já citada obra de Lucia Miguel-Pereira, *História da Literatura Brasileira: prosa de ficção – 1870 a 1920*, teve sua primeira edição publicada ainda na década de 1950. Nela, a importante teórica teceu críticas enfáticas acerca do cosmopolitismo de João do Rio, decisivo para o seu modo de compreender e produzir literatura. Embora carregasse o Rio no próprio nome,

Não é o Rio, tão humano e tão brasileiro, de Machado de Assis e Lima Barreto, que aqui se evoca, mas o Rio cosmopolita dos esnobes, sempre com um pé nos transatlânticos; dos *five o'clock teas* substituindo as boas merendas, dos pardais importados afugentando os pássaros nacionais, de gente sofisticada, cheia de vícios elegantes, desprezando as domésticas virtudes dos velhos cariocas (MIGUEL-PEREIRA, 1973, p. 279).

A visão cosmopolita que guardava da cidade do Rio transmitia bem, na opinião da pesquisadora, o espírito “O Rio Civiliza-se!”, que dominou a *Belle Époque* tropical e, era por isso mesmo que João do Rio deveria ser lembrado, pelo retrato que fez de sua época. Entretanto, “julgado em si mesmo o seu pobre exotismo, semelhante ao que fez em França um Claude Farrère, pertence inegavelmente à sublitteratura, no que toca à ficção – novela, conto, ou teatro” (MIGUEL-PEREIRA, 1973, p. 281). Ou seja, para Miguel-Pereira (1973), a obra do escritor teria valor apenas em função de seu caráter documental, por assim dizer. Em termos estéticos, temáticos e formais, João do Rio nada teria a acrescentar.

Coube a Antonio Candido, no artigo “Radicais de Ocasão”, publicado em 1978, a missão de apontar aspectos relevantes na obra de João do Rio e começar a desfazer, deste modo, a má impressão acerca do escritor, abrindo caminho para conceder a ele algum reconhecimento. Embora não poupe críticas à aproximação de João do Rio com a colônia portuguesa e ainda trate grande parte dos escritos do carioca como superficiais, Candido (1980) empreende um esforço em apontar qualidades na obra de João do Rio, sobretudo nas crônicas e reportagens. Ao analisar os livros *As religiões no Rio* (1904), *A alma encantadora das ruas* (1908) e *Cinematógrafo* (1909), o crítico afirma que

no escritor superficial e brilhante ocorriam diversos filões, alguns curiosos, alguns desagradáveis e outros que revelam um inesperado observador da miséria, podendo, a seus momentos, denunciar a sociedade com um senso de justiça e uma coragem lúcida que não encontramos nos que se diziam adeptos ou simpatizantes do socialismo e do anarquismo (CANDIDO, 1980, p. 197).

A crítica de Antonio Candido, reconhecendo em João do Rio “um inesperado observador da miséria”, acabou, de certa forma, por oferecer algumas brechas na opinião preponderante da crítica literária nacional: havia, na obra do escritor carioca, algo mais que requinte e brilho. Os anos 1970 foram decisivos na tentativa de recuperar o nome e a obra de João tanto no ramo editorial quanto no acadêmico. Foram publicadas a primeira antologia de contos de João do Rio, organizada por Luis Martins, e a primeira biografia do carioca, assinada por Raimundo Magalhães Jr. A antologia organizada por Martins (2012) reúne contos de crônicas de *Dentro da Noite*, *A alma encantadora das ruas* e *Cinematógrafo: crônicas cariocas*.

Ainda na década de 1970, Carmen Lucia Tindó Secco também publicou em livro sua dissertação de mestrado sobre *Dentro da noite*, intitulada *Morte e prazer em João do Rio*, demonstrando um interesse também acadêmico pelo escritor. Já na década de 1980, João Carlos Rodrigues (que, nos anos 1990, publicaria a segunda biografia de João do Rio) publica *Histórias da gente alegre* (1981), coletânea que reúne também contos, crônicas e reportagens escritas por João do Rio. Além disso, por ocasião dos cem anos de nascimento de Paulo Barreto, completados em 1981, a Biblioteca Nacional organizou uma exposição a fim de documentar a produção do escritor (CAMILOTTI, 2004). Já na década de 1990, livros como *A correspondência de uma estação de cura* e *A profissão de Jacques Pedreira* ganham novas reedições, este último, inclusive, foi reunido pela primeira vez em livro, depois de ter sua primeira edição destruída a pedido de João do Rio sob a justificativa de possuir muitos erros ortográficos.

Percebemos, assim, que a década de 1970 foi fundamental no processo de reabilitação de João do Rio e sua obra, apagada durante décadas. Atualmente, o nome do escritor tem despertado maior interesse acadêmico, embora ainda sofra com algumas ressalvas. A respeito do apagamento do escritor e sua obra, uma de nossas hipóteses a considerar reside justamente na atuação da crítica literária, que, durante tanto tempo, relegou João do Rio ao *status* de subliteratura, como

demonstramos anteriormente. No mesmo sentido, a impressão tão evocada pela crítica de a literatura produzida no período 1900-1922 ter pouco a acrescentar à história das letras nacionais e sua constante comparação ao movimento modernista, contribuíram para reforçar a má impressão.

### **Considerações finais**

Neste artigo, buscamos considerar algumas hipóteses que nos ajudem a compreender o apagamento de João do Rio e sua obra da Historiografia literária nacional. A nossa principal hipótese reside no fato de alguns críticos literários, em diversas oportunidades, terem questionado a relevância do escritor no cenário das letras nacionais. Entre as hipóteses que nos ajudam a compreender esse processo de questionamento e posterior apagamento de João do Rio estão a imagem de um escritor fútil e pouco interessado em retratar o Brasil forjada pelos contemporâneos de Paulo Barreto. Some-se a isso a chamada dialética do localismo e do cosmopolitismo, conforme a definição de Antonio Candido (2006), que revela uma certa intenção da crítica em ver a literatura brasileira expressar a “cor local”, retomando expressão empregada pelo crítico, sendo este também um dos critérios usados pela crítica para conferir valor a determinadas produções literárias.

Neste sentido, a literatura do período 1900-1922 acabou destoando, pois recebeu influências determinantes das estéticas europeias finisseculares. João do Rio, por exemplo, foi fortemente influenciado pelo Decadentismo, estética constantemente atacada por críticos como José Veríssimo (1901) e Ronald de Carvalho (1919), que afirmavam não perceber na realidade brasileira algo que pudesse justificar a aproximação a tal expressão. Desta forma, a opinião da crítica contribuiu para reforçar a impressão de ter a Literatura Brasileira do período 1900-1922 apenas copiado estéticas estrangeiras, tendo, portanto, pouco a oferecer em termos de projeto inovador da Literatura Brasileira.

De outra parte, é importante considerarmos em nossa análise o fato de João do Rio ter sido um escritor negro e homossexual, alvo constante de ataques advindos de seus pares. A postura requintada de dândi, o gosto pelo luxo e o traje sempre impecável tornaram o escritor um alvo fácil para os críticos. Assim, não podemos deixar de

pensar no apagamento sofrido por João do Rio durante tanto tempo também como decorrente do preconceito racial e sexual.

Durante as últimas décadas, especialmente a partir da virada para o século XXI, percebemos um esforço em recuperar o período 1900-1922 e também a literatura de João do Rio, considerando as modificações que aconteciam na cidade do Rio de Janeiro, desde a profissionalização do escritor ligado à imprensa, sua relação mais próxima com o público leitor e a necessidade de os escritores submeterem-se às regras do mercado editorial a fim de conseguirem vender ainda mais as suas obras. Enfim, uma série de variáveis determinantes para compreendermos a literatura produzida no período 1900-1922 não como cópia pura e simples de estéticas europeias, e também a obra de João do Rio, o dândi requintado que compreendeu como poucos a alma encantadora das ruas da cidade que carregou no nome.

## Referências

- AMADO, G. *Mocidade no Rio e primeira viagem à Europa*. Rio de Janeiro: Ed. José Olympio, 1956.
- ATHAYDE, T. *Contribuição à história do Modernismo: O pré-modernismo*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1939.
- BOSI, A. *A literatura brasileira: O pré-modernismo*. São Paulo: Cultrix, 1966.
- CAMILOTTI, V. C. João do Rio e/ou Paulo Barreto: a crítica literária e a construção de uma imagem. 1997. 322f. Dissertação (Mestrado em História) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, SP, 1997.
- CAMILOTTI, V. C. *João do Rio: Ideias sem lugar*. 2004. 388f. Tese (Doutorado em História – Política, Memória e Cidade). 2004. 387f. Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, SP, 2004.
- CANDIDO, A. Literatura e cultura de 1900 a 1945. In: *Literatura e sociedade*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.
- CANDIDO, A. Radicais de ocasião. In: *Teresina etc*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980. p. 193 – 201.
- EDMUNDO, L. *O Rio de Janeiro do meu tempo*. Brasília: Senado Federal, Conselho Editorial, 2003. Disponível em: <<https://www2.senado.leg.br/bdsf/handle/id/1071>>. Acesso em: 15 jun. 2021.

- MARTINS, L. *João do Rio: uma antologia*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2012.
- MIGUEL-PEREIRA, L. *História da Literatura Brasileira: prosa de ficção – de 1870 a 1920*. 3ed. Rio de Janeiro: José Olympio; Brasília: INL, 1973.
- PAES, J. P. O *art nouveau* na literatura brasileira. In: *Gregos e baianos*. São Paulo: Brasiliense, 1985. p. 64 – 80.
- RODRIGUES, J. C. *João do Rio: Catálogo bibliográfico – 1899 - 1921*. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura - Departamento Geral de Documentação e Informação Cultural, 1994.
- SÜSSEKIND, F. *Cinematógrafo de letras: literatura, técnica e modernização no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.
- TORRES, A. *Verdades indiscretas*. Rio de Janeiro: Livraria Castilho, 1920.

---

## **Além do cânone: a obra *Um defeito de cor* e o seu diálogo com as questões da negritude**

Ketilly de Freitas Nobre Dantas Silva (UFRN)<sup>1</sup>  
Valdenides Cabral de Araújo Dias (UFRN)<sup>2</sup>

### **Introdução**

São muitas as discussões relativas à marginalização das obras de escritores da literatura contemporânea. Essa exclusão é notável nos ambientes escolares devido à sua pouca ou nenhuma exposição, pois é sabido que antes de serem introduzidas nesse contexto, as obras precisam ser legitimadas. Isso acontece porque, na maioria das vezes, apenas as obras canônicas são consideradas apropriadas para fazer parte do currículo escolar.

A sociedade vem passando por inúmeras transformações, englobando o surgimento de diversas questões sociais e a expansão dos movimentos de minorias. Isso, dentre outros fatores, faz com que o objetivo literário do leitor concentre-se em temáticas que tenham relação com a realidade e que atendam aos seus interesses sociais, históricos e intelectuais. Em conformidade com as mudanças tecnológicas, sociais e políticas que estão acontecendo nesses últimos séculos, a sociedade moderna é conduzida a exigir novas culturas e a romper com a própria tradição cultural. Portanto, o leitor contemporâneo está em busca de produções que possam lhe incluir no mundo e que ultrapassem uma simples satisfação momentânea.

Ao compreender a história da humanidade até a sua construção histórica e cultural, torna-se notável as inúmeras questões sociais que vêm surgindo à medida que a sociedade evolui e procura novas maneiras de entender e interpretar o mundo à sua volta. Nesse sentido, a literatura contemporânea tem contemplado escritores capazes de contextualizar a realidade aliada a suas experiências sociais, como

1. Mestranda em Estudos da Linguagem (UFRN), Especialista em Literatura e Ensino (IFRN), Graduada em Pedagogia (UVA), e Graduada em Letras – Língua Portuguesa (UFRN).
2. Pós-doutora, Doutora e Mestre em Teoria da Literatura (UFPE). Professora do PPGEL (UFRN).



Ana Maria Gonçalves, foco deste estudo. Em síntese, a questão fulcral a ser discutida situa-se em torno da pergunta: Quais as relações entre a literatura não canônica e a formação da identidade do sujeito em ambientes escolares?

A fim de delimitar o estudo da obra não canônica que discorre sobre essas questões, foi escolhido um livro que será analisado e trabalhado no decorrer desta pesquisa: *Um defeito de cor*, de Ana Maria Gonçalves. A escolha desse livro deu-se pelo fato da temática aludir às questões sociais, tais como a escravidão e o racismo no Brasil, além de direcionar a discussões sobre etnia, representatividade e preconceito estrutural. O objetivo geral deste estudo será analisar a obra *Um defeito de cor*, de Ana Maria Gonçalves, a fim de discutir sua contribuição não só na construção da identidade do sujeito, mas na reflexão acerca das questões étnico-raciais e contextuais que cercam essa construção dentro e fora da escola.

Já os objetivos específicos buscaram identificar a forma como a escritora contemporânea introduz as questões étnico-raciais em sua obra; discutir as questões raciais e étnicas, o racismo estrutural e a relevância de movimentos como o antirracismo na contemporaneidade; e compreender a relevância da inclusão de obras não canônicas, como o livro *Um defeito de cor*, no currículo escolar.

### **Cânone, identidade e ensino: reflexões acerca de *Um defeito de cor***

Magnani (1992) aponta para a importância de se problematizar o conhecido e o transformar em um desafio que possibilite o movimento. Nesse intento, para que seja possível encontrar as relações entre as obras não canônicas e a identidade na formação do sujeito, torna-se fundamental a escolha de uma obra a ser analisada. Por isso, a escolhida para essa pesquisa foi o livro *Um defeito de cor* (2006), de Ana Maria Gonçalves. A pesquisa apresentou uma proposta didática fundamentada em pensamentos de Hall (2006), Schollammer (2009), Kothe (1997), e Zilberman (2012).

Em sua obra *A identidade cultural na pós-modernidade*, Hall discorre acerca da crise identitária que os diferentes sujeitos vêm passando. Ele afirma que o sujeito anterior era caracterizado como possuidor de “uma identidade unificada e estável” formada pelas mudanças

sociais (HALL, 2006, p. 12-13). Enquanto isso, o sujeito resultante do “processo de transformação vivido pelo sujeito anterior” é o sujeito pós-moderno (HALL, 2006, p. 13). Logo, o sujeito pós-moderno está sempre orientando e reorientando a sua prática social em busca da construção da sua identidade.

Nesse sentido, é inferido que a identidade do sujeito pós-moderno é fracionada e descentralizada, sendo definida historicamente e não biologicamente (HALL, 2006). Consequentemente, isso implica a necessidade de se fornecer subsídios necessários à formação desse indivíduo e demanda discutir acerca do acervo cultural que é disponibilizado a esse sujeito.

O universo literário é, quase sempre, formado por produções que foram indicadas pelos professores ou leitores mais experientes. Isso cria, no entanto, uma espécie de lista de obras que são passadas de geração em geração quase sem alterações. Na obra *Ficção brasileira contemporânea*, de Schollhammer (2009), o crítico encontra certa dificuldade em definir a literatura contemporânea e aponta para uma importante reflexão da questão da periodização histórica a partir do olhar atual. Além disso, Schollhammer apresenta uma visão crítica em torno da literatura que é produzida no Brasil que será discutida posteriormente.

Ademais, em *O cânone Colonial*, de Kothe (1997), há o aprofundamento da revisão que o autor faz a respeito do conceito de cânone, além de uma reanálise de obras consideradas consagradas. Nesse livro, Kothe busca ampliar a visão dos leitores referente à população marginalizada e reavaliar a herança colonial mantida por gerações. Para o crítico, o cânone é constituído por uma elite que desconsidera a produção daqueles que não fazem parte. Ele afirma: “O cânone deslocou a sua formação conforme os centros de poder e de economia: só onde havia poder e dinheiro foi possível produzir literatura canonizável” (KOTHE, 1997, p. 89).

Essa postura adotada por Kothe (1997) é de extrema importância, pois possibilita a reflexão acerca da exclusão que as produções das classes subalternas têm sofrido, devido à estrutura restritiva e elitista do cânone. Esse processo excludente acaba por inibir a abertura a obras não canônicas que deveriam fazer parte da formação do leitor, ou seja, do sujeito pós-moderno que necessita de uma real contextualização com a sua realidade.

Por último, em *A leitura e o ensino da literatura*, de Zilberman (2012), é examinado o processo de ensino da literatura dentro de um contexto histórico e cultural, bem como feito um alerta à sociedade acerca do papel da escola como fundamental nesse processo. É sob a perspectiva desses autores que foram desenvolvidas as reflexões acerca das questões que unem literatura e identidade.

Para Zilberman, é na escola que o indivíduo aprende a ler e escrever, bem como passa a conhecer a literatura e desenvolver o gosto pela leitura. Porém, ao final da década de 1970, o que se viu foi uma crise de leitura, em que os jovens se mostraram apáticos quanto aos livros que eram postos à sua disposição (ZILBERMAN, 2012, p. 15). Diante dessa dificuldade, Zilberman aponta que “[a] solução proposta relaciona-se ao assumir de uma concepção de leitura segundo a qual o ato de ler qualifica-se como uma prática indispensável para o posicionamento correto e consciente do indivíduo perante o real” (ZILBERMAN, 2012, p. 17).

Conforme destacado pela escritora, é fundamental uma leitura que se relacione com o real, levando o leitor a posicionar-se corretamente e de forma consciente na sociedade. Mas para que isso seja possível, torna-se necessário um estímulo quanto à leitura, e essa incitação deve partir da escola. A escola é, portanto, a intermediadora entre o sujeito e a leitura, sendo escolhida para tal por ser um “espaço mais conveniente para o exercício de uma política cultural fundada na valorização do ato de ler” (ZILBERMAN, 2012, p. 17).

Entretanto, Zilberman (2012, p. 117) chama atenção para as obras que são introduzidas na escola sem se preocupar com os interesses dos estudantes, visando apenas a “veiculação de conhecimentos já consolidados segundo uma postura acrítica” ou a propagação da “história literária e da cultura”. Para a teórica, é fundamental levar em consideração tanto a compreensão quanto o posicionamento dos alunos na escolha dos textos e a leitura deles, pois é isso que vai servir de critério para “orientar a análise e recepção das obras”.

Para finalizar, foram recolhidas algumas das principais ideias que corroboram para compreender a relação entre as obras não canônicas e a formação da identidade do sujeito. De Hall, o entendimento de a identidade do sujeito pós-moderno, uma vez que se caracteriza como fragmentada e descentralizada, necessita de um acervo cultural mais abrangente de obras e escritores, a fim de atender às diversidades que existem na sociedade. De Schollhammer, a ideia de que

o realismo nas obras contemporâneas não se trata de representatividade, mas sim de uma referência, a fim de exercer um papel transformador na vida do indivíduo. De Kothe, que aponta para a abertura a outras obras além das canônicas, sob uma perspectiva de democratização cultural e formação de identidade. E, finalmente, de Zilberman, que destaca o importante papel da escola como intermediária entre o indivíduo e a literatura, e da literatura com a intermediária entre o sujeito e o mundo.

### **O romance *Um defeito de cor*, de Ana Maria Gonçalves**

No livro, *Um defeito de cor*, encontra-se o relato memorialístico de Kehinde, a qual narra sua infância em Savalu, reino do Daomé (atual Benin), sua vinda forçada ao Brasil, onde serviu como escrava no Estado da Bahia, o seu retorno à sua terra de origem, África, e a sua última vinda ao solo brasileiro, quando já se encontrava idosa e cansada. A narrativa é inspirada na vida de Luísa Mahin, que participa de um dos importantes acontecimentos ocorridos na Bahia: a revolta dos Malês, conhecidos também como muçurumins.

O romance, composto por 952 páginas, foi escrito em forma de carta endereçada ao seu filho perdido. Logo, a narrativa concentra-se em torno da busca incansável de Kehinde pelo filho, Omotunde, possível Luís Gama, fruto de uma relação com um português chamado Alberto, que vendeu o menino de apenas sete anos a um mercado de escravos, como meio de conseguir dinheiro para quitar uma dívida obtida em um jogo de azar.

A protagonista é submetida a diversas violências, tais como estupro, agressões e assédios, além de diversas humilhações na condição de escrava. Mas, apesar de tudo isso, ainda encontrou nela o desejo de sobreviver, passando por contínuas superações e lutando pela emancipação feminina. Ela se torna mulher, mãe, amante, fugitiva e empreendedora, indo além do que a vida limitada de uma mulher negra permitia enquanto integrante de uma sociedade extremamente preconceituosa e restritiva.

Foi a partir da repercussão desse livro, em 2006, que Ana Maria Gonçalves se consolidou como uma das escritoras mais importantes da literatura afro-brasileira. A obra apresenta não apenas cem anos de história individual vivida pela protagonista, mas a história do

negro no Brasil no século XIX. Além disso, por ser narrada por uma mulher, ou seja, na visão feminina, abre espaço para compreender as experiências vivenciadas pelas mulheres escravas da época. Essa visão é possível graças à afirmação de Gonçalves, no prólogo do livro, de que ela havia encontrado o manuscrito de Luísa Mahin/Kehinde durante o tempo em que ela morou na ilha de Itaparica, no Estado da Bahia.

Gonçalves faz a apresentação do livro destacando que *Um defeito de cor* é uma obra que mistura ficção e realidade (GONÇALVES, 2020, p. 949). Pois, apesar de se configurar uma história bastante complexa e ambivalente, em razão do uso de serendipidades, a escritora consegue introduzir em sua obra referências que descrevem a história colonial. Algumas dessas referências encontradas na bibliografia do livro são: *As Américas negras*, de Roger Bastide; *História social do Brasil e Malês, a insurreição das senzalas*, de Pedro Calmon; *Negros, estrangeiros – os escravos libertos e sua volta à África*, de Manuel Carneiro da Cunha; e *Documentos sobre a escravidão no Brasil*, de Maria de Fátima Rodrigues das Neves.

Além disso, como a própria escritora promete, ela reinventa o passado e expõe, de forma detalhada, algumas das situações às quais os negros eram submetidos. Uma delas foi o relato de Kehinde sobre o período em que ficou no navio que a levava junto aos demais negros da África até o Brasil: Muitos passavam dias sem comer, outros morriam e permaneciam no local junto aos demais; amarrados, sem espaço suficiente para permanecer em uma situação mínima de conforto; sem higiene, precisando fazer suas necessidades fisiológicas junto aos demais e tendo que suportar o mau cheiro que permanecia dentro do local fechado e escuro em que eles se encontravam; sem contar o péssimo tratamento que recebiam e as ameaças constantes.

Portanto, a obra de Ana Maria Gonçalves vai além de uma literatura ficcional, que remete a detalhes outrora esquecidos pela história e que proporcionam não apenas uma visão mais realística e periférica da história do negro no Brasil, mas contribui, também, para compor a identidade nacional do povo brasileiro. Afinal, como afirma Süssekind: “de uma literatura se exige que exiba semelhanças com a tradição nacional a que pertence” (SÜSSEKIND, 1984, p. 30). No caso do romance de Ana Maria Gonçalves, a proposta é não somente de semelhança, mas de revisão da tradição nacional de racismo.

## A trajetória do negro no Brasil a partir de uma visão periférica

A obra *Um defeito de cor*, de Ana Maria Gonçalves, apresenta em sua narrativa contemporânea a elaboração de um discurso acerca da história dos negros no Brasil sob uma visão distinta das que comumente se encontram entre os cânones da literatura. Trata-se de um testemunho histórico que “não parte mais da casa-grande – mas da senzala; não do centro, mas da periferia” (ANDRADE, 2009, p. 3). Nesse sentido, a metaficção surge como um jogo por fazer alusão a brechas deixadas pela história e permitir ao leitor relacioná-la à ficção. Sobre isso, Hutcheon afirma:

[...] a metaficção historiográfica se aproveita das verdades e das mentiras do registro histórico. [...] não reconhece o paradoxo da realidade do passado, mas sua acessibilidade textualizada para nós atualmente. [...] A auto-reflexibilidade metaficcional dos romances pós-modernos impede todo subterfúgio desse tipo, e coloca essa ligação ontológica como um problema: como é que conhecemos o passado? O que é que conhecemos (o que podemos conhecer) sobre ele no momento? (HUTCHEON, 1991, p. 152)

Kehinde, em seu relato de cunho autobiográfico, promove uma história contada à margem da elite, concentrando-se na classe subalterna que pouco teve destaque entre os cânones do ocidente. Logo, *Um defeito de cor* se propõe a ser uma reelaboração do passado escravista vivido no Brasil, servindo como um meio para pôr em destaque a história do povo negro no país. Isso aconteceu porque parte das narrativas históricas do século XX centrou-se na classe dominante, ou seja, naqueles de poder aquisitivo. E, só depois de compreenderem a importância de se analisar a história sob uma perspectiva marginal, foi que se começaram as buscas por esses relatos. Porém, não foi nada fácil, como afirma Carlos Ginzburg: “A escassez de testemunhos sobre o comportamento e atitudes das classes subalternas do passado é com certeza o primeiro – mas não o único – obstáculo contra o qual as pesquisas históricas do gênero se chocam”. (GINZBURG, 1987, p.16)

Além disso, Linda Hutcheon, em sua obra *Poética do pós-modernismo*, afirma que a procura por novas maneiras de enxergar a história além da dominante faz parte das novas perspectivas do pós-modernismo, pois ele “questiona e desmistifica esses sistemas que unificam

visando ao poder” (HUTCHEON, 1991, p. 237). É nesse contexto que se engloba a narrativa construída por Kehinde, a qual confere visibilidade ao negro por confrontar e recontextualizar a história. A protagonista apresenta-se como uma personagem inconformada com o seu status de escrava, diferentemente da maioria dos negros escravizados, que se sentiam conformados e sem esperança de mudar a situação. Um deles era Esméria, uma mulher escravizada da família Gama. Sobre ela, Kehinde narra:

A Esméria recomendou que eu me comportasse bem, nunca dizendo nada que não fosse perguntado, nunca fazendo o que não fosse pedido e nunca desobedecendo ou questionando, mesmo quando achasse que uma ordem estava errada ou era injusta. Era assim que as coisas aconteciam entre pretos e brancos, e era assim que deveriam continuar, pois eu nunca poderia mudá-las e tinha até muita sorte de estar entre os escravos da casa, mais bem tratados dos que os que viviam na senzala grande e trabalhavam na lavoura, no engenho ou na pesca da baleia, (GONÇALVES, 2020, p. 76)

Outra escravizada que acreditava que os negros jamais alcançariam a liberdade era Liberata, uma das amigas da Kehinde na fazenda dos Gama. Contudo, a protagonista afirma “[e]u nunca concordava com ela, não achava que devíamos no conformar [...]” (GONÇALVES, 2020, p. 122). Esse discurso de Kehinde demonstra, mesmo que de forma quase imperceptível, uma espécie de ceticismo em relação às autoridades da época. Uma “pequena voz” negra em busca da liberdade.

Além disso, vale ressaltar a honestidade da protagonista em narrar todos os fatos, inclusive seus sentimentos, angústias e imperfeições. Um exemplo disso é quando ela percebe que estava acusando seu par romântico, Alberto, de preconceito por ter procurado evitar sair com ela em público, quando, na verdade, ela se sentia da mesma maneira que ele. Ela relata:

Quando entendi isso [o preconceito de Alberto] fiquei com muita raiva dele, mas depois percebi que eu também tinha uma atitude parecida, não querendo contar à Claudina que estava morando portas adentro com um branco. Ela só conseguia ver os brancos como diversão e gostava muito de se deitar com eles, deixar que eles ficassem com vontade de se encontrar com ela mais vezes e se negar a isso por pura vingança. Dizia que era uma verdadeira satisfação ver a cara de espanto que eles faziam ao serem recusados

por uma preta. Eu ficava imaginando se a Claudina não pensaria que era fraqueza ou traição da minha parte estar envolvida com o Alberto (GONÇALVES, 2020, p. 356).

Ademais, a visão periférica de Kehinde, quanto aos ingleses, apresenta à história um contexto diferente dos discursos oficiais acerca das suas atuações incoerentes. Para alguns, a incansável luta contra a escravatura e nos tratos mais humanos com os negros poderia representá-los como apoiadores da “causa negra”, mas a protagonista enxergou de outra maneira, entendendo o comportamento receptível deles apenas como uma maneira de alargar o mercado consumidor brasileiro:

Foi naquela casa [solar dos Clegg] que fiquei sabendo que não havia mais escravos nem em Inglaterra nem nos seus domínios, que todas as pessoas eram livres para morar e trabalhar onde quisessem, recebendo dinheiro. Era isso que os ingleses mais queriam, que todos tivessem dinheiro para comprar as mercadorias produzidas nas grandes fábricas construídas em Inglaterra (GONÇALVES, 2020, p. 220).

Kehinde, durante o seu extenso relato memorialístico, busca proporcionar uma nova versão dos fatos históricos e questionar elaborações discursivas oficiais e contextualizá-las. Logo, sua narrativa vai contra as construções canônicas do ocidente e revela uma história repleta de contradições e fissuras por trás de uma nova perspectiva – a periférica. Neste sentido, a trajetória de Kehinde está em harmonia com as palavras de Paul Gilroy quando ele relata que “as culturas dissidentes da modernidade do Atlântico negro têm desenvolvido e modificado este mundo fragmentado” (GILROY, 2001, p. 16).

### **Algumas questões étnico-raciais presentes na obra *Um defeito de cor***

São muitas as discussões referentes à identidade negra no Brasil, evidenciando o uso de vários termos e conceitos que cercam essa construção. O negro necessita dessa identidade, porque ela é responsável por estabelecer uma relação de pertencimento, ou seja, ela contribui para que outros negros consigam, dentro de um grupo social, compartilhar das mesmas referências e sentimentos. Segundo Gomes:



A identidade negra é entendida, aqui, como uma construção social, histórica, cultural e plural. Implica a construção do olhar de um grupo étnico/racial ou de sujeitos que pertencem a um mesmo grupo étnico/racial, sobre si mesmos, a partir da relação com o outro (GOMES, 2005, p. 43).

Gomes (2005) ainda afirma que pensar na identidade negra positivamente a partir de uma sociedade preconceituosa que tem ensinado os negros a negar-se a si mesmos não é fácil. Em *Um defeito de cor*, de Ana Maria Gonçalves, é possível enxergar a maneira como Kehinde sente-se rejeitada pela “sinhazinha” Maria Clara na primeira vez que se viram. Ela narra:

A sinhazinha me olhou com certo interesse, mas não retribuiu meu sorriso, provavelmente tinha me achado menos interessante e muito mais feia que os outros brinquedos, porque foi isso que a Esméria disse que eu seria para ela, um brinquedo. (GONÇALVES, 2020, p.78)

Quanto à percepção da protagonista em relação à “sinhazinha”, ela afirma:

Eu não só achei ela bonita, mas também senti medo ou um certo estranhamento quando percebi os olhos, que me pareciam de vidro ou de água do mar, pois nunca tinha visto gente com olhos daquela cor. (GONÇALVES, 2020, p. 78)

Nota-se, portanto, que a condição de “dominante” e “dominado” reflete no ponto de vista que ambas acabam tendo uma sobre a outra. Enquanto a “sinhazinha” enxergou Kehinde de maneira negativa, talvez como um “brinquedo” mais feio do que os que ela já tinha; a protagonista, na condição de dominada, viu a “sinhazinha” como uma pessoa bonita e sentiu certo estranhamento ao se achar tão diferente dela. A personagem acaba não se reconhecendo e passa a refletir sobre quem é e como é.

Posteriormente, Kehinde se olha pela primeira vez no espelho e se frustra ao perceber que não era parecida com a “sinhazinha”, dizendo que ela “era muito diferente do que imaginava”, chegando até a se achar feia como a sua “sinhá” Ana Felipa fazia questão de dizer (GONÇALVES, 2020, p. 84). Esse relato retrata mais uma vez o sentimento que se constituiu em Kehinde: o não pertencimento.

Nesse viés, para se construir uma identidade negra positiva e que leve o negro a se sentir parte da sociedade brasileira, é preciso mais

do que recorrer à memória histórica, é preciso reconstruí-la e colocar o negro como protagonista para que aconteça, de fato, a identificação e a valorização da cultura afro-brasileira a partir da literatura. Dessa forma, será possível compreender a importante contribuição dos povos africanos para a construção da identidade negra, bem como do sujeito da contemporaneidade.

### **A construção da identidade negra de Kehinde: uma proposta didática**

Segundo Gomes (2005),

[a] identidade negra também é construída durante a trajetória escolar desses sujeitos e, nesse caso, a escola tem a responsabilidade social e educativa de compreendê-la na sua complexidade, respeitá-la, assim como às outras identidades construídas pelos sujeitos que atuam no processo educativo escolar, e lidar positivamente com a mesma. (GOMES, 2005, p. 44)

Sendo assim, este trabalho apresentou uma proposta didática a ser desenvolvida no contexto escolar que é baseada na sequência expandida de Cosson (2006), cujas etapas abrangem a *motivação, introdução, leitura, primeira interpretação, contextualização, segunda interpretação e expansão*. O livro *Um defeito de cor*, de Ana Maria Gonçalves, é um romance que pode ser trabalhado dentro de uma perspectiva crítica, estimulando o educando a desenvolver pensamentos e questionamentos acerca da história do negro no Brasil e da construção da identidade negra. Essa proposta tem como alvo turmas do 3º ano do Ensino Médio, com uma carga horária total de treze horas e trinta minutos, sendo dividida em oito semanas.

Na etapa *motivação*, o aluno deve ser preparado para o contato com o texto literário, ou seja, o professor deve introduzir o aluno no universo da obra a ser lida. Para tanto, é importante despertar o interesse dele, levantando algumas questões referentes a temática do livro, como a escravidão no período colonial.

Nesse intento, o professor pode apresentar algumas imagens da época em que os negros foram escravizados e discutir com os alunos acerca das circunstâncias em que eram submetidos. Também, algumas perguntas podem ser feitas a eles, tais como “Acredita que

certos preconceitos com alguns costumes africanos são oriundos dessa época?"; "Que tipos de preconceitos você acredita que o negro ainda sofre nos dias de hoje?"; "Já leu alguma obra da literatura escrita por negros ou que coloque o negro como protagonista?" e "Considere importante discutir acerca do racismo no Brasil?".

Já na etapa *introdução*, é importante discutir o conceito de literatura afro-brasileira e os seus aspectos contextuais. Em seguida, pode-se apresentar brevemente a autora Ana Maria Gonçalves (biografia e obras), perguntando aos discentes se a conhecem ou se já ouviram falar sobre ela, destacando a sua forte intenção em provocar a reflexão dos leitores acerca das condições históricas que subsidiaram o preconceito, a desigualdade e outras formas de discriminação. Posteriormente, deve-se apresentar o livro *Um defeito de cor*, questionando os alunos sobre o estilo visual da capa, o título, as epígrafes em forma de provérbios, as divisões em capítulos e sobre o que eles esperam da narrativa. É importante que o professor estimule o leitor a registrar por escrito as impressões de todas as etapas da sequência.

Quanto à etapa *leitura*, o professor deve criar um momento de envolvimento do leitor com a obra, propondo um determinado período para a leitura dela. Inicialmente, poderá ocorrer uma leitura do capítulo 1 em sala de aula. Em seguida, devido a extensão da obra, o professor selecionará mais três capítulos da obra para que os alunos leiam em casa (os capítulos 2, 6 e 9), dividindo-os em três grupos e dando-lhes o prazo de duas semanas para a conclusão. O docente deverá solicitar que, durante a leitura, os discentes se concentrem nas transformações da personagem principal, Kehinde e anotem as suas impressões a serem discutidas posteriormente em sala. Por conseguinte, nas duas semanas em que os alunos terão para a leitura da obra, será realizado um intervalo, a fim de proporcionar "momentos de enriquecimentos da leitura do texto principal" (COSSON, 2006, p. 81).

No intervalo, é recomendado que o docente trabalhe a música do cantor Chico César, *Respeitem meus cabelos, brancos*, por ser uma música que leva à reflexão sobre temas como a identidade, a diversidade e a consciência racial. O professor deve, então apresentá-la aos alunos e, em seguida, discuti-la. Nesse intervalo, o docente deve acompanhar se os alunos estão conseguindo realizar a leitura dos capítulos do livro indicado, através das anotações que trazem para a sala.

Na *primeira interpretação*, o professor deverá instigar seus alunos a responderem, com base no que leram, acerca do tipo de narrador,

o tempo e o espaço texto. Ademais, o professor poderá levantar alguns questionamentos, cujas respostas deverão ser registradas pelos alunos, tais como: Sob qual perspectiva a narrativa é contada, dos senhores da casa-grande ou dos escravos? Qual a diferença de uma narrativa contada a partir de uma visão periférica? Que discussões são acarretadas por essa narrativa? Essa obra aborda questões importantes para a sociedade? O que podemos apreender dela? Esses questionamentos deverão ser respondidos individualmente e, em seguida, compartilhados com os colegas.

Para esta proposta didática, será utilizada a *contextualização histórica*. Nesse sentido, o professor deve refletir junto aos alunos acerca do período histórico em que a narrativa se passa: o colonial. Logo, é proposto que o docente incentive os seus discentes a pesquisarem em livros na biblioteca da escola acerca da situação dos negros escravizados nesse período. Eles também devem fazer registros acerca do que encontraram e cruzarem com as informações apresentadas no livro *Um defeito de cor*. Essa etapa poderá ser realizada em grupo e, ao final, cada grupo deverá compartilhar o que descobriram com os demais.

Na *segunda interpretação*, o professor poderá apontar discussões acerca da identidade desses alunos: como vocês se definem? O que constitui sua identidade? É incentivado que o docente questione acerca das diversas identidades existentes na sociedade, buscando estimular a reflexão da pluralidade de identidades e sobre a importância delas para a constituição da identidade nacional brasileira.

Após essas discussões, o professor deve orientar os seus alunos a cruzarem o que foi discutido com a construção da identidade de Kehinde: Como ela se apresentava; o que lhe era relevante; em que contexto estava vivendo; o que desejava fazer; o que fazia; entre outras informações. Para isso, é sugerido ao docente que peça aos alunos para que produzam um texto sobre a sua experiência com a leitura da obra *Um defeito de cor*, suas considerações a respeito da personagem Kehinde e se considera essa obra importante para a construção da identidade negra atualmente.

Na última etapa, *expansão*, o professor poderá apresentar brevemente aos alunos a obra *Ponciá Vicêncio*, de Conceição Evaristo: sua sinopse, personagens e contexto em que a narrativa é inserida. É importante que o professor destaque que se trata de um livro que aborda uma temática semelhante a de *Um defeito de cor*, no que se refere à situação da mulher negra no Brasil e a desigualdade social existente.

Caso os alunos já tenham tido contato com a obra de Conceição Evaristo, o docente poderá solicitar que os alunos busquem a intertextualidade entre a obra dela e a de Ana Maria Gonçalves, registrando e, em seguida, socializando com outros colegas.

Por fim, a sugestão é que o professor elabore um quadro para que os alunos possam colocar palavras que resumam seus sentimentos em relação às suas impressões acerca da temática das obras apresentadas e discutam acerca de suas significativas contribuições para a literatura afro-brasileira, para si e para a sociedade, bem como a reflexão acerca da formação da identidade.

### **Considerações finais**

As diversidades culturais e étnicas presentes na sociedade brasileira abarcam uma série de discussões necessárias para a construção da identidade do sujeito da Pós-modernidade que compõem a sociedade brasileira. Questões sociais como o racismo, por exemplo, proporcionam compreender o impacto do período escravagista no Brasil, que foi cercado de estereótipos negativos e a inferiorização do negro e de sua cultura.

Porém, o leitor contemporâneo não pode mais limitar-se a histórias contadas a partir das classes dominantes, como comumente encontradas entre os cânones da literatura, deixando a visão das classes subalternas à margem, no esquecimento. A seleção de obras imposta pelo cânone acaba excluindo identidades que divergem das que são firmadas como “padrão”, sendo consideradas incompatíveis por não coincidirem com os modelos estéticos que ratificam o estatuto canônico de uma obra.

O cânone, portanto, tem se apresentado historicamente como um representante da cultura que, na maioria das vezes, é composto por escritores ocidentais, brancos e de classe média alta. Logo, ele se torna detentor de uma ideologia que exclui as classes minoritárias, como mulheres, negros, indígenas, homossexuais etc. Por isso, é muito comum um negro, por exemplo, ao tentar construir sua identidade, recorrer a uma historiografia que pouco pode lhe oferecer.

Sendo assim, obras como *Um defeito de cor*, de Ana Maria Gonçalves, torna-se um livro de grande importância para a literatura afro-brasileira. Pois é uma obra não canônica que rompe com a ideia de

partir da visão da classe dominante, ou seja, daquela que detém do poder, dando visibilidade ao negro. A narrativa possibilita ao negro enxergar a sua história de múltiplas maneiras por ser uma obra que mistura ficção com o real, o que deu certa liberdade à escritora de ir além do que já era contado nos livros.

Além disso, poder trabalhar essa obra no contexto da educação formal possibilita uma reeducação acerca do negro e de suas origens. Afinal, a questão racial brasileira não é apenas do negro, mas da humanidade, pois a diversidade cultural está presente em todas as sociedades. A escola, como importante ambiente de propagação cultural, necessita incluir em seu currículo obras que levem a reflexões acerca das questões sociais, pois é o silenciamento das discussões sobre essas temáticas que têm levado às constantes discriminações e desigualdades das classes subalternas.

Por isso, torna-se de grande importância para os educadores apresentar aos seus alunos obras como essa, possibilitando uma visão crítica acerca das ideologias reproduzidas pela sociedade e apresentando o contexto de classes minoritárias que foram e são constantemente esquecidas. É preciso ter consciência de que os alunos necessitam conhecer outras obras além das canônicas, que são provenientes de outros segmentos culturais, a fim de que haja a construção de suas próprias identidades, e não a imposição delas.

Portanto, a literatura contemporânea, por meio de suas obras não canônicas, pode e deve contribuir para formar a identidade do sujeito da contemporaneidade. Pois ela é capaz de proporcionar ao sujeito uma visão crítica e questionadora sobre os problemas que afetam a sociedade, bem como a reflexão acerca das questões sociais, como o racismo, que por muitos séculos foi uma discussão pouco considerada. Dessa maneira, será possível construir uma sociedade mais justa e democrática composta por cidadãos conscientes sobre si, além de encarar as diversidades com respeito e repudiando qualquer tipo de discriminação.

## Referências

- ANDRADE, Marcos R. T. *A visão periférica da História em Um defeito de cor, de Ana Maria Gonçalves*. Minas Gerais: UFJF, 2009.
- COSSON, Rildo. *Letramento literário: teoria e prática*. São Paulo: Contexto, 2006.
- FERNANDEZ, Sara R. F. S. V. *A metaficção no romance pós-modernista português*. Universidade do Algarve, Faro, 2012.
- GILROY, Paul. *O Atlântico Negro: Modernidade e dupla consciência*. São Paulo, Rio de Janeiro: Universidade Cândido Mendes – Centro de Estudos Afro-Asiáticos, 2001.
- GINZBURG, Carlo. *O queijo e os vermes: o cotidiano e as ideias de um moleiro perseguido pela inquisição*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.
- GOMES, Nílma L. *Alguns termos e conceitos presentes no debate sobre relações raciais no Brasil: uma breve discussão*. Brasília: Coleção educação para todos, 2005.
- GONÇALVES, Ana M. *Um defeito de cor*. Rio de Janeiro: Record, 2020.
- HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Tradução de Tadeu da Silva, Guaraeira Lopes Louro. 11 ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.
- HUTCHEON, Linda. *Poética do Pós-modernismo: história, teoria, ficção*. Rio de Janeiro: Imago, 1991.
- KOTHE, Flávio R. Cânone e valor. In: KOTHE, Flávio R. *O cânone colonial: ensaio*. Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1997.
- MAGNANI, Maria do R. M. Qualidade de ensino e formação do professor. In: *Educadores para o século XXI: uma visão multidisciplinar*. São Paulo: Editora Unesp, 1992.
- SCHOLLHAMMER, Karl E. *Ficção brasileira contemporânea*. 2ª ed. Rio de Janeiro: C. Brasileira, 2011.
- SÜSSEKIND, Flora. *Tal Brasil, qual romance? Uma ideologia estética e sua história: o naturalismo*. Rio de Janeiro: Achiamé, 1984.
- ZILBERMAN, Regina. *A leitura e o ensino da literatura*. Curitiba: InterSaberes, 2012.

## **“É um sucesso entre o público a obra do escritor desprezado pela crítica”: o caso de Alexandre Dumas**

Maria Gabriella Flores Severo Fonseca (UnB/SEDUC-AM)<sup>1</sup>

### **Introdução**

Quando se tem uma trajetória popular, o peso de ser amado pelo público pode levar as obras de um escritor literário a serem julgadas como de menor qualidade estética. O autor francês oitocentista Alexandre Dumas é representativo desse julgamento, pois, ainda na época em que viveu, recebeu críticas de seus detratores.

Sainte-Beuve para a *Revue des deux mondes*, em 1839, criticou os escritores que produziam “literatura industrial”, referindo-se àquelas que escreviam romances-folhetins. Sua crítica estava circunscrita às obras de Balzac, Dumas, Féval, Soulié e toda a primeira geração de folhetinistas:

Eles eram suspeitos de querer perverter seus leitores ou, no mínimo, de não mais respeitar os valores e morais mais comumente reconhecidos. A aposta era, portanto, proporcional às convulsões causadas tanto pelo início da industrialização do país quanto pelo advento da democracia em 1789. (MOLLIER, 2003, p. 139)<sup>2</sup>

Eugène de Mirecourt publicou o folheto *Fabrique de romans: Maison Dumas et Compagnie*, em 1845, no qual pedia que o jornalista Émile Girardin fechasse as portas para o que denominou de “vergonhoso mercantilismo de Dumas”. Mirecourt acusava o escritor de ter uma rede de produção colaborativa, que o ajudava na feitura de seus romances-folhetins:

1. Graduada em Letras (UFPA), Mestra em Letras e Artes (UEA), doutoranda em Literatura (UnB), docente na SEDUC-AM.
2. Tradução nossa. No original: “On les soupçonnait de vouloir pervertir leurs lecteurs ou, au minimum, de ne plus respecter les valeurs et la morale les plus ordinairement reconnues. L'enjeu était donc à mesure des bouleversements provoqués tant par les débuts de l'industrialisation du pays que par l'avènement de la démocratie en 1789.”



O ‘negro’ é então acusado de ter “negros” (Auguste Maquet ou Gaspard de Cherville) que escrevem seus romances: esta é a desculpa que alguns encontraram para rebaixar o trabalho do escritor ao estágio de um simples teste jornalístico. (AKIKI, 2013, p. 8)<sup>3</sup>

As críticas sobre o trabalho do escritor, porém, não diminuíram seu sucesso junto ao público que continuava à espera da publicação de novas histórias do autor. Assim, Girardin, em resposta a Mirecourt, respondeu que daria aos leitores o que queriam: as obras de Alexandre Dumas.

Dumas, homem de teatro, soube muito bem exportar elementos da arte dramática para seus romances-folhetins, sendo, aliás, considerado um dos precursores da forma folhetinesca, gênero que o tornou ainda mais célebre. Mollier (2003) afirma que o autor enquadrou-se na estética e na lógica da literatura industrial, o que pode ser demonstrado pela grande quantidade de obras suas que apareceram nos rodapés de jornais. O autor dominava a estratégia de manter o público interessado.

Com toda sua habilidade para agradar aos jornais e ao público, pode-se refletir que Dumas tinha uma capacidade de popularizar a linguagem e os temas românticos naqueles folhetins cheios de aventuras. O próprio escritor, no prefácio de *Mohicans de Paris* (1864), dirige-se a Napoleão III, solicitando que o imperador retirasse a censura de suas obras, pois, junto a Lamartine e Victor Hugo, encabeçava a literatura francesa, e dentre eles seria o mais popular por ter sido traduzido em todas as línguas do mundo. Em suas palavras, Lamartine era um sonhador, Hugo um pensador, e ele próprio um vulgarizador. O autor defende que consegue dar corpo ao sonho de Lamartine esclarece o pensamento profundo de Hugo, servindo-lhes como divulgador e alcançando o grande público, de forma ampla: “Esta vulgarização do romantismo fez com que seus temas e formas se tornassem, em alguns casos, arquétipos que perduraram.” (MENDES, 2007, p. 97)

Talvez, justamente por ter popularizado os temas e linguagem românticos, Dumas passou longo tempo sem ter o reconhecimento merecido da sua obra. Assim, o escritor, considerado um *best-seller* na

3. Tradução nossa. No original: “L’on reproche alors au “nègre” d’avoir des “nègres” (Auguste Maquet ou Gaspard de Cherville) qui assurent la rédaction de ses romans : voilà l’excuse que d’aucuns ont trouvée pour rabaisser l’œuvre de l’écrivain au stade de simple épreuve journalistique.”

França e além-mar, popularizador da História francesa e do romantismo, compreendeu que podia, por meio de seus romances-folhetins, propagar literatura ao grande público.

### **Um escritor na vanguarda romântica e ao gosto do público**

Segundo Abreu (2006, p. 39), em *Cultura letrada: Literatura e leitura*, não é possível julgar o que é literário apenas por fatores intrínsecos à obra: “Por trás de definição de literatura está um ato de seleção e exclusão, cujo objetivo é separar alguns textos, escritos por alguns autores do conjunto de textos em circulação.”

Para a autora, esses critérios estão relacionados a questões externas ao texto literário, como sua publicação em uma editora reconhecida ou não, ser estudado na escola e nas universidades, o prestígio do autor e a opinião dos críticos. Essas instâncias atribuem o valor de uma obra literária.

Um ponto que afastou Dumas do crivo das instâncias legitimadoras foi sua trajetória como autor de romances-folhetins. A produção no gênero romance ganha um importante suporte de divulgação por meio dos periódicos. A partir da iniciativa de Émile Girardin no jornal *La Presse*, em 1836, os romances começam a sair em capítulos nos rodapés dos jornais. É o nascimento do romance-folhetim que, logo, se tornou mania entre os leitores. Esse gênero possuía suas particularidades se comparado aos romances saídos em edições: prezava por um grande número de diálogos e um fio narrativo conduzido para manter o suspense, de modo a instigar o leitor a comprar os jornais, podendo, portanto, acompanhar as histórias. Os folhetins se expandiram junto ao desenvolvimento da imprensa, em um produtivismo capitalista. Como afirmou Sainte-Beuve, significava a expressão literária “industrial”. Se o romance caminhava ainda para ser visto como Grande Literatura, o suporte do folhetim era totalmente menosprezado pela elite letrada.

Dentro de alguns anos, os simbolistas e a literatura de vanguarda também rejeitaram o romance-folhetim. É um apelo da elite cultural ao não consumo da forma romanesca, sobretudo, é um movimento de separação entre a literatura e o público em geral. O romance-folhetim foi acusado de ser uma literatura fácil, o que também perpassava

um preconceito de classe, pois “rapidamente tornou-se reservado aos porteiros ou empregadas domésticas.” (AKIKI, 2013, p. 11)<sup>4</sup>

Além de sua suposta facilidade de compreensão, o romance-folhetim foi tido como perigoso para as classes populares, era criticado por sua falta de amadurecimento ou reflexão, seus efeitos fáceis e grosseiros e sua imoralidade. Significava a decadência da literatura. Segundo Hallade (2015), o temor que se abatia entre essa classe política era o suposto poder dos folhetins de perverter a população menos instruída, nesse caso, os trabalhadores, as mulheres e as crianças.

Alguns críticos relacionavam o sucesso do romance-folhetim à Revolução de 1848, que derrubou a Monarquia de Julho (1830-1848). Acreditavam que os leitores do gênero eram incitados a desprezar as autoridades e levar à França a uma guerra social.

Alexandre Dumas iniciou a revolução romântica no teatro, dentro de alguns anos, passou a escrever romances-folhetins, dentre eles, seus mais famosos, *Les trois mousquetaires* (1844) e *Le comte de Monte Cristo* (1844-1846), publicados no *Le Siècle* e no *Le Journal de Débats*, respectivamente. Esses romances foram dois dos maiores sucessos comerciais do século XIX. Após sua publicação, o nome de Alexandre Dumas tornou-se um argumento de venda e a promessa de um de seus novos romances em formato serial era capaz de aumentar drasticamente o número de assinantes de um determinado jornal (PRÉVOT, 2009). Com seus ciclos romanescos, Dumas insere-se de modo proeminente na cena folhetinesca. A popularidade do autor se estendeu para além de seus escritos e tudo o que se referia a sua vida passou a ser interesse do público. Seu nome, universalmente conhecido por todos os leitores de jornais na época, contribuiu com a imprensa, que estava se tornando o primeiro meio de comunicação de massa e o quarto poder (MOMBERT, 2020).

Esse apreço do grande público não se refletiu na mesma apreciação da crítica. Ser um *best-seller* trazia, ao mesmo tempo, um juízo de valor negativo sobre sua obra, logo, não era raro uma parte dos críticos concluir que, se o escritor agradava sobremaneira o público, sua obra poderia ser considerada de menor qualidade, e se era publicado em romance-folhetim, não merecia grande apreciação, ainda que

4. Tradução nossa. No original: “[...]devient rapidement l’apanage du concierge ou de la femme de chambre.”

esse gênero tenha se tornado o local de passagem para quase toda a produção romântica do século XIX.

Dessa forma, é possível concluir que Dumas viveu numa época em que todo um discurso social se articulou em prol de sua condenação como escritor de menor qualidade, mesmo que, ao longo do tempo, seus romances continuassem a mostrar sua força motriz ao serem lidos, traduzidos e adaptados em várias partes do mundo. Por outro lado, há de se considerar que os estudos críticos sobre a obra literária do escritor, nos últimos anos, têm observado diferentes dispositivos para sua avaliação e valoração.

### **Alexandre Dumas, e o debate da “arte pela arte”**

Por ser o romance-folhetim frequentemente associado à literatura de segunda classe, principalmente, por ser dirigido a um público consumidor que impõe ao autor um estilo de escrita, Dumas, supostamente, seria um autor menos digno de assumir uma posição de destaque no Panteão dos Estudos Literários.

Pode-se, porém, colocar à prova esse ideal de que os autores que estão atentos às demandas do público e obtém benefícios financeiros com sua arte possuem menor qualidade. É comum serem divulgadas histórias de autores que, embora ocupem seu lugar no cânone, foram, em sua época, pouco valorizados, alguns tendo morrido na mais infame pobreza. Teriam sido desprezados por uma sociedade que não soube apreciá-los por serem “verdadeiramente” à frente do seu tempo, por possuírem um gênio incomum, a ponto de ultrapassar a mera capacidade de apreciação dos leitores. Afinal, suas obras apenas poderiam ser compreendidas depois de longos anos de análise sob a pompa de uma crítica altamente especializada.

A despeito da veracidade de narrativas desse tipo a respeito de diversos escritores que compõem o cânone, não se pode deixar de observar que expressam certo estereótipo romântico de arte, em que o autor/o artista passa a ser visto como uma espécie de entidade fora do comum, um incompreendido da sociedade. Tal visão, por outro lado, não leva em consideração que a maior parte dos artistas por longo tempo trabalhava sob o regime do mecenato, em que um mecenas, ao encomendar uma obra, fazia solicitações específicas para sua produção e retribuía o artista financeiramente. Pode-se

citar um dos exemplos mais clássicos desse regime: os afrescos da Capela Sistina de Michelangelo, que foram produzidos sob encomenda pela Igreja Católica, o que não diminui seu valor artístico inigualável.

Bénichou, em sua obra *Le sacré de l'écrivain*, publicada, originalmente, em 1973, afirma que, de meados do século XVIII a 1830, houve uma transformação na posição social do escritor. Antes desse período, era visto como um parasita de uma classe parasitária, dependente da nobreza e de sua relação de mecenato, o escritor e o artista tinham uma posição menos privilegiada.

Porém, a partir de meados do século XVIII, sobretudo com o advento do Iluminismo, houve a ascensão de um pensamento de sacralização do humano e, em contraposição, uma percepção antirreligiosa em relação a Deus, pautada no deísmo, o escritor passou a ser visto como uma espécie de sacerdote, profeta ou mago. Após a Revolução Francesa, essa visão antirreligiosa se desenvolveu, pois houve um movimento de substituição de uma religião ligada a Deus para uma religião laica, que dava primazia ao aspecto humano.

Nesse sentido, o escritor, o poeta e o artista começaram a receber um estatuto privilegiado. No decorrer do século XVIII a figura ideal do Literato e todo seu prestígio se efetivaram no imaginário. É dessa imaginação que nasceram os magos e profetas do romantismo. No século XIX, o literato passou a ser uma figura lendária, exercendo uma espécie de sacerdócio. Tocqueville observa que a aristocracia ociosa concedeu autoridade moral aos seus autores: “A literatura tornou-se assim um terreno neutro no qual se refugiou a igualdade. [...] uma espécie de democracia imaginária.” (TOCQUEVILLE, 1952, p. 48-49 *apud* BÉNICHOU, 2012, p. 39)<sup>5</sup>

Por outro lado, essa mesma aura divinatória do artista trazia um novo pressuposto, o escritor deve exercer seu ofício em permanente generosidade, trata-se uma honra ou de uma excelência própria do escritor digno de seu nome, devendo “transcender interesses, para fazer seu crédito residir nos valores que definem. Dito isso, é natural que essa necessidade seja representada como uma graça de status,

5. Tradução nossa. No original: “La literatura había llegado a ser así como un terreno neutral en el que se refugiara la igualdad. [...] una especie de democracia imaginaria.”

e sua realização, sempre difícil e imperfeita, como um mérito.” (BÉNICHOU, 2012, p. 51, *tradução nossa*)<sup>6</sup>

Esse aspecto divinatório, além de se referir a um desapego financeiro, indicava uma dedicação profunda à arte e uma incompreensão por parte da sociedade burguesa utilitária em relação a esse autor: “A dignificação do poeta mitológico como o transmissor de uma alta doutrina, gozou de amplo favor no século XVIII, tão profundamente interessado em descrever a história do espírito humano” (BÉNICHOU, 2012, p. 61)<sup>7</sup>.

Perrone-Moisés (2016), em *Mutações da literatura no século XXI*, confirma esse pensamento de Bénichou (2012) ao afirmar que a literatura no século XIX passou ao auge do seu reconhecimento social, pois os poetas passam a ser vistos como verdadeiros demiurgos e profetas. Por outro lado, o prestígio da literatura vem com uma carga negativa, pretende-se separar a literatura e a arte de uma concepção burguesa e utilitária, cultivando um discurso hermético, que imagina esses dispositivos como pertencentes a uma camada seleta de leitores.

Barbosa (2001), em *Ensaio sobre as relações entre biografia e obra de um escritor: o caso singular de Honoré de Balzac (1799-1850)*, afirma que, na primeira metade do século XIX, surge a categoria de escritor profissional, tendo sido Honoré de Balzac o primeiro escritor a viver exclusivamente de sua pena. Balzac precisou, assim, viver em um ritmo alucinante de trabalho, atendendo às editoras e às demandas dos leitores. Passou, por isso, a sofrer com o preconceito da crítica de sua época: “Balzac não só nunca foi aceito pela Academia Francesa (que o humilhou quando ele apresentou a sua candidatura), como não teve o reconhecimento dos seus pares, que preferiam Eugène Sue e os irmãos Goncourt” (BARBOSA, 2001, p. 44).

Nesse sentido, Balzac foi condenado por ser um escritor não somente atento aos ideais divinatórios da literatura, mas preocupado com a profissionalização do escritor. Tal visão assemelha-se ao que é

6. “trascender los intereses, a hacer residir su crédito en el de los valores que definen. Dicho esto, es natural que se represente esta necesidad como una gracia de estado, y su realización, siempre difícil e imperfecta, como un mérito.” (BÉNICHOU, 2012, p. 51)
7. Tradução nossa. No original: “la dignificación del poeta mitólogo como transmisor de una elevada doctrina, gozó de un amplio favor en el siglo XVIII, tan vivamente interesado en describir la historia del espíritu humano.”

defendido por Alexandre Dumas no que se refere à escrita de romances-folhetins. No prefácio para o romance *Mémoires d'un médecin: La Comtesse de Charny*, publicado entre 1852 a 1855, o escritor relata apreciar a maior liberdade dos folhetinistas, se comparados àqueles que viviam sob o regime do mecenato:

é verdade que o poeta, ganhando dinheiro suficiente para viver com independência, escapava à pressão até então exercida sobre ele pela aristocracia e a realeza; é verdade que se ia criando na sociedade uma nova nobreza e um novo império, que era a nobreza do talento e o império do gênio; e é enfim verdade que isso conduzia a resultados tão honrosos para os indivíduos e gloriosos para a França (DUMAS, 1957, p. 7).

O romance-folhetim, conclui o autor, no *avant-propos*, expressa a criação da “nobreza do talento” e do “império do gênio”. Talvez por sua liberdade de forma e variedade de temas, seja um dos melhores gêneros que expresse a visão romântica, que tinha como um dos seus principais preceitos o abandono das rígidas normas clássicas que inibiam a livre inspiração.

A reflexão que o escritor faz sobre o folhetim, nesse prólogo, é um elemento importante a ser destacado, visto que, sendo um folhetinista e ciente das críticas que sofriam os escritores que se dedicavam a esse gênero, considerado uma forma menor de ficção em prosa (MEYER, 1996), Dumas saía em defesa do seu ofício, demonstrando que o folhetim ocupava um lugar de destaque na cultura francesa oitocentista, sendo alvo, por isso, de ataques políticos. Os autores, independentes dos sistemas de mecenato, já não dependeriam de um nobre para produzir suas obras, mas as escreviam livremente e lucravam com suas produções. Para Dumas, enfim, o dinheiro deveria pertencer justamente àqueles que tivessem os dons de gênio e de talento, ou seja, aos folhetinistas, em um sentido mais amplo, o escritor profissional não era um acinte à ideia do gênio inspirado, ao contrário, era um elemento propulsor na visão de Dumas.

Ainda assim, como parte da crítica costumava menosprezar a produção de romances-folhetins, pois, além de permitir uma indecorosa profissionalização dos escritores, que, publicamente, recebiam ganhos financeiros por suas obras, era um gênero considerado menor por se adequar a uma literatura que buscava agradar ao público, por isso, tinha pouca, quiçá, nenhuma aura artística.

Sem obter êxito em sua candidatura para a Academia Francesa em 1840 e ainda não tendo sido reabilitado como autor canônico por uma parte das instâncias de legitimação, Dumas, por outro lado, obteve das autoridades e de iniciativas culturais o reconhecimento de sua obra.

Em 2002, depois de mais de um século da morte do escritor, o Presidente Jacques Chirac reconheceu-o como um grande nome da literatura por meio de uma atitude simbólica: ordenar que as cinzas de Dumas fossem levadas ao Panteão de Paris. Atualmente, o mausoléu do autor francês está ao lado de Voltaire e de Victor Hugo. Nessa cerimônia, Chirac afirmou que os heróis de Dumas eram representativos para os franceses: “Contigo, nós fomos D’Artagnan, Monte Cristo ou Bálamo, cavalgando pelas estradas da França, percorrendo campos de batalha, visitando palácios e castelos antigos, nós sonhamos.” (CHIRAC, 2002, n.p.)<sup>8</sup>. O presidente salientou que, por trás do descrédito dado a Dumas, ao longo do tempo, havia racismo.

No dia 28 de agosto de 2020, outra iniciativa cultural importante mostrou a importância do escritor para a literatura universal. A empresa *Google* rendeu homenagem a Dumas, em comemoração ao aniversário de publicação do primeiro capítulo de *Le comte de Monte Cristo*. Exibiu, na página inicial do buscador, uma animação que fazia referência às suas obras mais famosas e conduzia os visitantes da página a um *hiperlink* que os direcionavam para conhecer melhor a vida do escritor francês.

O reconhecimento tardio de Alexandre Dumas é representativo de um afastamento da crítica especializada do gosto do grande público, pois é um dos autores franceses mais profícuos e famosos, teve sua obra traduzida para mais de 100 idiomas e continua sinônimo de sucesso, sendo constantes as adaptações de suas obras nos mais diversos meios, como em obras de literatura infantil, em HQs, em séries e em filmes.

Para Letourneux (2020), esse afastamento refere-se a uma ambiguidade na recepção que define a canonização de Alexandre Dumas, pois é sabido que o autor é um dos escritores de maior sucesso

8. Tradução nossa. No original: “Avec vous, nous avons été d’Artagnan, Monte Cristo ou Balsamo, chevauchant les routes de France, parcourant les champs de bataille, visitant palais et forteresses. Avec vous, nous avons emprunté, un flambeau à la main, couloirs obscurs, passages dérobés, souterrains. Avec vous, nous avons rêvé. Et avec vous, nous rêvons encore.”



do século XIX e, ao mesmo tempo, é um dos mais desprezados pelas instituições acadêmicas, principalmente porque corporifica certa concepção de arte/literatura popular, expressa por sua escrita de romances-folhetins. Dessa forma, é visto como precursor de uma cultura midiática, relacionada ao entretenimento, à facilidade de compreensão e, por isso, de grande apelo ao público.

Por outro lado, podemos observar que uma parte da crítica esteja empreendendo esforços em apresentar diferentes perspectivas da obra do autor. A *Société des Amis d'Alexandre Dumas*, fundada em 1971 por Alain Decaux, é uma dessas iniciativas. Reúne diversos estudiosos da obra do escritor na França e no exterior, divulgados pela página *dumaspere.com*, coordenada por Claude Schopp. Outro ponto que tem sido de interesse constante sobre as obras do escritor refere-se aos estudos de recepção de sua obra.

Dessa forma, é notório que Dumas foi vítima da ambiguidade do seu tempo: foi um escritor que soube bem expressar os ideais românticos, contrários a uma visão de mundo clássica, foi um dos pioneiros a escrever no gênero romance-folhetim, que era capaz de alcançar o maior número de leitores, a quem soube adaptar a linguagem e os temas para sua compreensão e, ao mesmo tempo, sofreu o preconceito de uma crítica que prezava, e que, talvez, ainda preze pelo ideal de “arte pela arte”, visão de mundo que a celebridade prolífica dos romances-folhetins, Alexandre Dumas, negava-se a adotar, *afinal*, para o bem dos seus inúmeros leitores.

## **Considerações finais**

A trajetória de Alexandre Dumas mostra que, não raramente, as instâncias de legitimação se afastam por longo tempo do interesse do público, mas que os critérios de avaliação não são estanques, possibilitando a adoção de uma perspectiva diferente sobre um autor. Sua obra passa a ser, assim, apreciada por um trabalho com temas universais ou até mesmo por encabeçar constantemente a preferência do público, o que levou muitas de suas obras a serem lidas, adaptadas e reinterpretadas ao longo dos séculos. Compreendendo o pressuposto de que não há somente elementos intrínsecos às obras capazes de serem objetos de valorização, mas que todo um contexto externo deve ser avaliado, não se pode ignorar esse autor francês,

que se orgulhava de vulgarizar os temas do Romantismo e divulgá-los ao maior número de leitores.

Sabe-se que é com as novelas populares de Dumas, Sue, Du Terail, que se desenvolvem os lugares comuns das expressões literárias e culturais até hoje, com os romances de aventuras que se perpetuaram nos séculos XIX e XX, as telenovelas, os filmes de super-heróis, os jogos, e, mais contemporaneamente, com a explosão de séries, popularizadas pelo *streaming*. Essas ficções são herdeiras diretas dos romances-folhetins oitocentistas. Apresentam tramas que se desenvolvem em episódios e são acompanhadas por um grande público, que aguarda com expectativa por se identificarem com os personagens e temas dessas histórias. A relação estabelecida entre a produção dos escritores de romances-folhetins e essas expressões culturais vivenciadas na contemporaneidade testemunha a importância dos estudos daqueles que, como Dumas, tiveram seu espaço no imaginário do público ao longo dos séculos, ainda que não tenham recebido a mesma consideração da crítica ou da Academia.

Compreende-se, portanto, que as pesquisas na área das Belas-Letras, direcionadas à cultura dos romances-folhetins e das expressões populares contemporâneas, atestam a dinamicidade dos Estudos Literários, apresentando um diálogo com o gosto do público que se julga, em alguns casos, afastado da leitura de obras canônicas da literatura por compreender que têm uma “linguagem difícil” ou um “afastamento de sua realidade”, e que, ao mesmo tempo, percebe-se mais próximo das expressões contemporâneas midiáticas. Além disso, dar centralidade ao público em relação aos objetos culturais é inseri-lo como um agente do sistema literário, considerando-o para o estabelecimento de critérios de avaliação.

Por outro lado, convém pontuar que o interesse crescente pela obra dumasiana não necessariamente significa uma modificação no seu estatuto para efetivação no cânone, mas uma contribuição para se pensar a importância do autor no âmbito cultural, como reconhecido pelo presidente Jacques Chirac na ocasião da transferência das cinzas do escritor para o Panteão e pelos estudos acadêmicos crescentes em torno de sua obra. Todo esse reconhecimento deve ser considerado para o debate que segue em andamento nos Estudos Literários em relação à canonização de Alexandre Dumas.

## Referências

- ABREU, Márcia. *Cultura letrada: Literatura e leitura*. São Paulo: UNESP, 2006.
- AKIKI, Karl. *La recette du roman populaire façon Alexandre Dumas*. 388 f. 2013. Tese (Doutorado em Literatura francesa). Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3. Paris, Disponível em: <<http://www.theses.fr/2013PA030041>>. Acesso em: 25 jan. 2021.
- BARBOSA, Sidney. Ensaio sobre as relações entre biografia e obra de um escritor: o caso singular de Honoré de Balzac (1799-1850). *Lettres Françaises*, n. 1, 2001. p. 23-46. Disponível em: <<https://periodicos.fclar.unesp.br/lettres/article/view/1292/1038>>. Acesso em: 30 mar. 2021.
- BÉNICHOU, Paul. *La coronación del escritor (1750-1830): Ensayo sobre el advenimiento de un poder espiritual laico en la Francia Moderna*. Tradução de Aurelio Garzón Del Camino. México: FCE, 2012.
- CHIRAC, Jacques. *Le discours du Président de la République*. 2002. Disponível em: <<http://www.dumaspere.com/pages/pantheon/reportages/3ochirac.html>>. Acesso em: 28 jan. 2021.
- DUMAS, Alexandre. *Memórias de um médico: A Condessa de Charny*. Tradução de Augusto Sousa. Saraiva: São Paulo, 1957.. v.1.
- HALLADE, Sébastien. Aux frontières de la littérature et de la politique : les feuilletonistes Alexandre Dumas, Paul Féval et Eugène Sue sous la Deuxième République, des écrivains transgressifs? In: *Sociétés & Représentations*, n. 39, 2015, p. 13-32. Disponível em: <<https://www.cairn.info/revue-societes-et-representations-2015-1-page-13.htm>>. Acesso em: 22 jan. 2021.
- LETOURNEUX, Matthieu. Dumas et le feuilleton. In: LEDDA, Sylvain; SCHOPP, Claude. *Cahier de l'Herne, n° 131: Alexandre Dumas*. Paris: L'Herne, 2020. 288 p. [eBook Kindle].
- MENDES, Maria Lúcia Dias. *No limiar da História e da Memória: um estudo de Mesmémoires, de Alexandre Dumas*. 320 f. Tese (Doutorado em Letras). Programa de Pós-graduação em Língua e Literatura Francesa. USP. São Paulo, 2007. Disponível em: <[https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8146/tde-01112007-143905/publico/TESE\\_MARIA\\_LUCIA\\_DIAS\\_MENDES.pdf](https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8146/tde-01112007-143905/publico/TESE_MARIA_LUCIA_DIAS_MENDES.pdf)>. Acesso em: 04 fev. 2020.
- MEYER, Marlyse. Primeira fase do romance-folhetim (1836-1850) – Mistérios e vinganças. In: MEYER, Marlyse. *Folhetim: uma história*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

- MOLLIER, Jean-Yves. La littérature industrielle. In: ARROUS, Michel. *Dumas, une lecture de l'histoire*. Maisonneuve e Larose: Paris, 2003.
- MOMBERT, Sarah. Alexandre Dumas publiciste. In: LEDDA, Sylvain; SCHOPP, Claude. *Cahier de l'Herne, n° 131: Alexandre Dumas*. Paris: L'Herne, 2020. 288 p. [eBook Kindle].
- PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Mutações da literatura no século XXI*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.
- PRÉVOT, Maxime. Enseigner Alexandre Dumas? In : *Synergies Canada*, n. 1, Québec, 2009. p. 1-6. Disponível em: <<https://journal.lib.uoguelph.ca/index.php/synergies/article/view/969>>. Acesso em: 28 jan. 2021.

## Ler o *Recordações do Escrivão Isaías Caminha* como *roman à clef*: uma leitura ilegítima?

Daniela Corrêa Siqueira (UERJ)<sup>1</sup>

O romance *Recordações do Escrivão Isaías Caminha*, de Lima Barreto, foi quase que completamente ignorado, melhor dizendo, propositalmente silenciado<sup>2</sup> pelos jornais e revistas da época de sua publicação. Quando não ignorado, foi violentamente atacado pelos críticos de literatura desses mesmos jornais. O principal argumento utilizado para atacar o referido romance seria o fato de o mesmo ser um exemplar de *roman à clef*, gênero romanesco em que pessoas reais são retratadas através de personagens ficcionais, tendo sua vida íntima exposta em flagrante contraste com a sua vida pública. O romance de Lima Barreto faz uma crítica mordaz a importantes personalidades do meio jornalístico e intelectual do Rio de Janeiro do início do século, razão essa que teria sido a real motivação para a retaliação sofrida pelo autor e seu livro. Após muitos anos de sua publicação, tanto o autor quanto o romance foram redimidos pela crítica acadêmica, fato esse notório pelos tantos trabalhos de pesquisa dedicados à obra de Lima Barreto. Entretanto, tal processo de redenção não representou a reabilitação do gênero romanesco utilizado por Lima Barreto para escrever *Recordações do Escrivão Isaías Caminha: o roman à clef*.

Em *Recordações do Escrivão Isaías Caminha*, Lima Barreto narra em primeira pessoa a trajetória de Isaías Caminha, um *alter ego* do autor, revelando alguns índices autobiográficos. O autor faz uma crítica ao universo jornalístico do Rio de Janeiro da época por meio de Isaías Caminha, o personagem central do romance, que sai do interior com o sonho de estudar e se tornar doutor. A primeira parte do livro aborda a vinda de Isaías para o Rio de Janeiro e os seus percalços, a dificuldade para arrumar trabalho, a dura conscientização sobre o racismo e os problemas associados à Nova República e às transformações pelas quais a cidade passa. Pauliane Amaral, em seu artigo

1. Graduada em Letras (UFRJ), Mestranda em Teoria da Literatura e Literatura Comparada (UERJ).
2. Como afirma Lilia Schwarcz “Por isso, os que tinham resolvido nada comentar em relação ao periódico, continuaram a guardar silêncio diante do lançamento do romance” (2017) p. 215.

“Três momentos do *roman à clef* na literatura brasileira: uma leitura a partir do cronotopo bakhtiniano” (2016), afirma que o romance *Recordações do Escrivão Isaías Caminha* “mostrará não apenas os preconceitos sofridos pelo protagonista durante seu percurso, como trará um retrato da mediocridade da cena jornalística e intelectual do Rio de Janeiro do início do século XX” (2016, p. 1224).

Na segunda parte do romance, em que finalmente Isaías consegue um trabalho no jornal *O Globo*, Lima Barreto denuncia injustiças por meio de críticas um tanto quanto ácidas, descrevendo o cotidiano do jornal através do olhar de Isaías sobre as pessoas e o mundo que o cerca. Lima Barreto se baseia em seus colegas de redação, assim como no dono de um jornal da época, o *Correio da Manhã*, (que no romance é chamado de *O Globo*), para denunciar e expor a “nata” jornalística e literária de seu tempo. Devido a isso, o livro foi recebido de forma hostil no período de sua primeira publicação, atrapalhando assim o início da carreira do autor. Sobre a frieza e a indiferença a que foi submetido o *Recordações do Escrivão Isaías Caminha* por parte da imprensa e da crítica literária, Francisco de Assis Barbosa, (1975), afirma que “seria mais uma decepção a acrescentar às muitas outras que o escritor vinha sofrendo desde a adolescência. Sem amigos na direção de jornais de prestígio, poucas foram as notas que apareceram registrando o aparecimento do livro” (p. 173).

Na verdade, o livro incomodou a muitos, e apesar de ser um escritor visionário para seu tempo, Lima Barreto não foi reconhecido como tal em sua época, entre outras coisas, por sua obra ser um *roman à clef* tão satírico, militante e realista. De certa forma, o escritor sempre se sentiu à margem da sociedade literária e jornalística da qual ele fazia parte. Suas candidaturas para a Academia Brasileira de Letras nunca foram aceitas, e seu primeiro romance foi, de certa forma, um “acerto de contas” com todos aqueles que não o aceitavam.

O principal argumento usado pelos críticos, naquele período, para depreciar o *Recordações do Escrivão Isaías Caminha* foi o fato de ele ser um *roman à clef*, gênero de romance no qual pessoas reais aparecem disfarçadas por personagens aparentemente ficcionais, dando assim liberdade para que o autor relate casos íntimos e segredos inconfessáveis dos mesmos. Tais personagens podem ser identificados por meio das semelhanças com pessoas reais ou, melhor dizendo, a partir das pistas deixadas pelo autor no *corpus* da obra, como nos explica Mathilde Bombart, especialista no estudo do gênero:

Uma obra *à clef* é um texto no qual os protagonistas e lugares remetem a pessoas e a lugares reais cujos nomes estão submetidos a uma criptografia – nomes de convenção, iniciais, anagramas. A chave pode ser fornecida pelo autor no apêndice à sua narrativa ou ser reconstituída pelo leitor. (BOMBART, 2018a, p. 123)<sup>3</sup>

As correspondências entre as personagens ficcionais e as pessoas reais que são por elas representadas no *Recordações do Escrivão Isaías Caminha* foram por diversas vezes identificadas a partir das chaves, ou seja, das listas em que um leitor faz a associação entre tais personagens e seus respectivos correspondentes reais, sendo que algumas dessas chaves foram mesmo publicadas naquela época. A chave das *Recordações do Escrivão Isaías Caminha*, segundo Francisco de Assis Barbosa, foi publicada duas vezes: uma no artigo de B. Quadros, pseudônimo de Antônio Noronha Santos, na revista *Vida Nova*; e outra em um capítulo da biografia de Santos Dumont, na qual Gondin Fonseca, descreve a vida carioca do começo do século (BARBOSA, 1975, p. 174).

Todos sabiam já naquela data que *O Globo* correspondia ao *Correio da Manhã*, jornal no qual Lima Barreto trabalhou no ano de 1905, e que os personagens se referiam aos jornalistas ilustres do início do século. João do Rio é o alvo mais frequente, estando presente desde o início do romance. Conforme afirma Lilia Moritz Schwarcz:

Na terceira parte do livro nos é apresentado o jovem jornalista **Raul Gusmão**. Na primeira menção a ele, escorre a malícia de Lima/Isaías, que estranha “a voz fanhosa, sem acento de sexo, e emitida com grande esforço doloroso”. A insinuação da homossexualidade de Gusmão estará sempre evidente, introduzida com ironia, o que só deve ter azeitado a inimizade entre os dois e a pirraça com que João do Rio passaria a tratar de Lima Barreto vida afora. (SCHWARCZ, 2017, p. 223, grifo nosso)

Não foi à toa que o romance não foi bem recebido pelos críticos da época. Não se citava o nome de Lima Barreto, e quando o faziam, era para criticar o fato de o *Recordações do Escrivão Isaías Caminha* se tratar de um *roman à clef*. Francisco de Assis Barbosa nos apresenta todo um capítulo sobre os julgamentos feitos à obra *Recordações do Escrivão Isaías Caminha*. Nele podemos perceber que o ataque da crítica

### 3. Tradução nossa.

se baseou precisamente em considerar o livro unicamente um *roman à clef*, ou seja, um gênero inferior de literatura:

O primeiro crítico a tratar do *Isaias Caminha* foi Medeiros e Albuquerque. Reconhecendo, embora, as qualidades do romancista – “começa pelo fim, aparece como um escritor feito” –, lamenta “as alusões pessoais”, a “descrição de pessoas conhecidas, pintadas de um modo deprimente” para condenar incisivamente o livro, que classifica como sendo “um mau romance e um mau panfleto”. “Mau romance” – explica – “porque é da arte inferior dos *romans à clef*. Mau panfleto, porque não tem a coragem do ataque direto, com os nomes claramente postos e vai até a insinuações a pessoas, que mesmo os panfletários mais virulentos deveriam respeitar”. (BARBOSA, 1975, p. 176)

De acordo com Amaral, “o *roman à clef*, por compreender em sua estrutura uma crítica a determinada esfera social que logre de notoriedade, joga com o espaço público, mostrando como a imagem social de um indivíduo pode contrastar com sua imagem privada, revelando o jogo de máscaras” (2016, p. 1223). Mas essa imagem relatada pouco agrada aos seus colegas que criticam o livro, ressaltando suas referências à realidade como sendo seu principal defeito, como podemos observar no comentário de Alcides Maia relatado por Barbosa:

Alcides põe a nu o principal defeito do livro – a sua nota pessoal, que reduz quase a um “álbum de fotografias”. Não era um romance, mas uma “verdadeira crônica íntima de vingança, diário atormentado de reminiscências más, de surpresas e de ódios”. E mais adiante: “O volume, vez por outra, dá a penosa impressão de um desabafo, mais próprio das seções livres do que do prelo literário”. (BARBOSA, 1975, p. 177)

Até mesmo seu amigo José Veríssimo aponta também como grave defeito do livro seu excesso de personalismo:

Há nele, porém, um defeito grave, julgo-o ao menos, e para o qual chamo sua atenção, o seu excessivo personalismo. É pessoalíssimo, e, o que é pior, sente-se demais que o é. Perdoe-me o pedantismo, mas a arte, a arte que o senhor tem capacidade para fazer, é representação, é síntese, e, mesmo realista, idealização. Não há um só fato literário que me desminta. A cópia, a reprodução, mais ou menos exata, mais ou menos caricatural, mas que se não chega a fazer a síntese de tipos, situações, estados d'alma, a fotografia



literária da vida, pode agradar à malícia dos contemporâneos que põem um nome sobre cada pseudônimo, mas, escapando à posteridade, não a interessando, fazem efêmero e ocasional o valor das obras. (VERÍSSIMO apud BARBOSA, 1975, p. 179-180)

Conforme Lilia Schwarcz, não passaram pelo mesmo castigo outros dois romances à *clef* publicados na mesma época:

*Recordações* saiu em 1909 e recebeu uma crítica impiedosa, que o acusou de ser um romance à *clef*, isto é, muito influenciado pela experiência pessoal do autor e, portanto, carente de imaginação: Se o leitor tivesse a chave em suas mãos, não demoraria a identificar as personagens reais ocultas por detrás da ficção. Já o romance de Peixoto, *A esfinge*, publicado dois anos depois, e também baseado na biografia de seu autor, nunca teve o prestígio abalado por isso. O mesmo ocorreu com *O Ateneu*, de Raul Pompeia, que, a despeito de retratar a difícil experiência do próprio Pompeia num colégio do Rio, foi logo aclamado. Lançado em 1888, o livro era evidentemente obra de memorialista, mas não questionaram. O problema não estava, portanto, no gênero; parecia mais endereçado à obra de Lima, e aos ataques que ele insistia em desferir contra o jornalismo. (SCHWARCZ, 2017, p. 213)

De fato, fica claro que a restrição ao romance à *clef* de Lima Barreto era apenas um pretexto. Todavia, para compreendermos o porquê de o gênero ser mal visto na época, iremos retomar brevemente sua história e melhor defini-lo.

Segundo Massaud Moisés, o termo *roman à clef*, constitui uma “expressão francesa para designar romance ou novela com *uma chave*, ou seja, em que **personagens e acontecimentos reais aparecem sob nomes fictícios**” (2004, p. 399, grifo nosso). Ou seja, possuir as chaves de um romance desse gênero significa reconhecer as pessoas reais as quais as personagens ficcionais representam. No livro *The Art of Scandal: Modernism, Libel Law, and the Roman à Clef* (2009), Sean Lathan, outro importante especialista nos conceitua o *roman à clef* de maneira mais profunda, levando em conta as ambiguidades que o mesmo nos traz:

Do francês para “romance com uma chave”, o *roman à clef* é uma forma literária revoltada e disruptiva, que prospera na **duplicidade** e no apetite pelo **escândalo**. Quase sempre publicadas e comercializadas como obras de **pura ficção**, tais narrativas na verdade **codificam**

**fofocas picantes sobre um grupo particular ou coterie.** Para desbloquear esses deliciosos segredos, é necessária uma **chave**, que corresponda os nomes dos personagens às figuras da vida real nas quais eles se baseiam. Essas chaves são objetos complexos e muitas vezes obscuros: elas podem ser **destacadas em particular pelo autor entre um círculo de pessoas íntimas**; escavadas décadas mais tarde por estudiosos que estudam as notas rabiscadas nas páginas dos rascunhos de um autor; **ou simplesmente inventadas pelos próprios leitores.** No século XVII, elas eram publicadas regularmente como documentos separados que poderiam então ser vinculados ao texto original. No século XX, no entanto, os mecanismos de cultura de massa e celebridade frequentemente ajudaram a circular um tipo de chave mais informal. Revisores de livros, colunistas de fofocas, jornalistas e até mesmo sinopses de sobrecapa, por exemplo, podem desbloquear um *roman à clef*, convidando o leitor a investigar mais profundamente a busca de análogos históricos para **personagens supostamente fictícios.** (LATHAM, 2009, p. 7, grifos nossos)<sup>4</sup>

Em meados do século XIX, o gênero atinge o ápice de sua decadência, quando surge o romance proustiano, de caráter mais ficcional, ou seja, descolado da realidade, e o *roman à clef*, por ter essa relação com referentes reais, passa a ser considerado um gênero inferior.

De fato, a locução *roman à clefs* se fixa a partir do meio do século XIX, momento no qual essa forma de escrita deixa o campo da produção legítima para se identificar com uma literatura voltada para a procura de um sucesso que resulta de um escândalo. O romance proustiano, em sua relação com a mundanidade irredutível à identificação à *clef* e sua explosão da leitura biográfica, acaba por destruir toda credibilidade da fórmula de escrita à *clef*, assim como da procura de chaves, que parecem afundar-se definitivamente na desagregação anedótica e na curiosidade de mau gosto. (BOMBART, 2014, p. 43, grifo nosso)

Essa visão negativa acerca do *roman à clef* devida ao estigma carregado pelo gênero a partir da consolidação do romance ficcional, em meados do século XIX, quando o mesmo foi relegado ao campo do subliterário ou do paraliterário, ganha um importante reforço já no século XX, com o surgimento de correntes que deslegitimam uma interpretação da obra literária que leve em consideração o autor e o seu contexto.

4. Tradução nossa.

No decorrer do século XX, testemunhou-se a consolidação de correntes teóricas que cada vez mais excluíram a figura (e a intenção) do autor do campo dos estudos literários, bem como relegaram ao campo do ilegítimo as possibilidades de leitura da obra que recorressem a elementos da realidade exterior e factual para a compreensão do texto literário. A leitura e compreensão do romance ficcional enquanto “objeto estético autônomo”, passa cada vez mais a prescindir dos elementos oriundos da realidade factual quando da abordagem de uma obra literária. Nesse sentido, o *roman à clef* enquanto gênero ambíguo, situado em uma zona limítrofe entre ficção e realidade, bem como a forma de leitura que o caracteriza, foram cada vez mais invisibilizados, mesmo que muitos autores ainda continuassem a lançar mão desse gênero, como continuam fazendo ainda nos dias de hoje.

Quando abordamos um romance como o *Recordações do Escrivão Isaías Caminha* como um *roman à clef*, os pressupostos teóricos formalistas, ainda muito presentes na academia, não dão conta de analisá-lo enquanto tal, como por exemplo, o *New Criticism* norte-americano. Os *New Critics* propõem a separação entre o texto e o autor, a fim de que o texto seja um objeto em si mesmo. Essa corrente rompe com o biografismo da crítica de então, e rejeita também a análise literária a partir de contextos sociais ou culturais.

Isso ocorre porque a partir do Formalismo Russo desenvolveram-se conceitos que buscavam uma diferenciação da literatura, com a especificidade e autonomia da linguagem literária, excluindo-se assim as abordagens psicológicas e histórico-culturais. Ou seja, a linguagem poética era priorizada e as figuras do autor e do leitor eram menosprezadas pelos formalistas russos, assim como eram menosprezados pelos *New Critics*, com suas teorias de “falácia intencional” e de “falácia afetiva”, como podemos perceber na definição do verbete “New Criticism” presente no *EDicionário de Termos Literários* (2009), de Carlos Ceia:

A crítica daquilo a que Wimsatt e Beardsley chamaram ‘**falácia intencional**’ e ‘**falácia afetiva**’ constitui talvez o mais estruturado conjunto de ideias por que este movimento se pretendia afastar dos aspectos extra textuais no estudo da poesia. Os nomes dos ingleses William Empson e F. R. Leavis são também quase sempre associados ao movimento, na medida em que também a sua actividade crítica é fortemente marcada por uma mesma rejeição dos modos críticos e de investigação de tipo **biográfico, sociológico**

**e historicista.** Aliás, a influência de Richards na crítica literária inglesa exerceu se sobretudo através do seu discípulo William Empson, que em *Seven Types of Ambiguity*, publicado em 1930, oferecia um desenvolvimento prático e analítico da insistência de Richards (Vd. Richards, 1924) na atenção que o crítico devia dar a todas as particularidades de um texto literário, e que ficou conhecido por *close reading* ou método de **leitura próxima do texto**<sup>5</sup>. (CEIA, 2009, s.p., grifos nossos)

Ou seja, tanto a intenção do autor ao escrever a obra quanto a interpretação da obra pelo leitor não eram levadas em conta segundo o *New Criticism*. Seria também considerado um erro da crítica levar em conta a biografia do autor para interpretação de sua obra. Podemos confirmar essa analogia, recorrendo novamente ao *EDicionário de Termos Literários*, de Carlos Ceia no qual falácia intencional é definida como:

Erro da crítica literária que apenas aprecia uma obra de arte em função da intenção original do autor que produziu essa obra. A expressão foi divulgada por W. K. Wimsatt e M. C. Beardsley (“The Intentional Fallacy”, 1946, in *The Verbal Icon – Studies in the Meaning of Poetry*, Noonday Press, Nova Iorque, 1964) e nasceu como crítica do *New Criticism* (de I. A. Richards e T. S. Eliot aos *New Critics* norte-americanos dos anos 30 e 40) que privilegiara sempre um tipo de abordagem textual que ia ao encontro da intenção autoral ou, por outro lado igualmente falacioso, preferia ir ao encontro da intenção imposta pelo próprio leitor (que no contexto norte-americano se confundia com autoritarismo acadêmico). A expressão “falácia intencional” concorre com uma outra, de origem germânica, “falácia genética”, na crítica directa da interpretação da obra de arte literária pelo recurso ao biografismo ou ao relativismo das auto-interpretações autorais. (CEIA, 2009, s.p., grifos nossos)

Isto é, tal qual o *Formalismo Russo*, a corrente do *New Criticism*, exclui gêneros que dialogam com o “eu”, pois essas correntes não levam em conta o autor. Diana Irena Klinger em sua notável tese de doutorado intitulada *Escritas de si, escritas do outro: autoficção e etnografia na narrativa Latino-Americana Contemporânea* (2006), nos demonstra que:

5. Disponível em: < <https://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/new-criticism/>>. Acesso em: 01 agosto 2021.

Com o intuito de evitar a sacralização burguesa do nome do autor, a teoria herdeira desta concepção do sujeito (o formalismo russo, o new criticism), “passa a conceber a literatura como um vasto empreendimento anônimo e como uma propriedade pública, em que escrever e ler são percursos indistintos, autor e leitor papéis intercambiáveis, nesse universo onde tudo é escrita”. A crítica que sustenta essa acepção da literatura desconfia de qualquer relação exterior ao texto, marginalizando e considerando “gêneros menores” por serem “gêneros da realidade, ou seja, textos fronteiros entre o literário e o não literário”, a toda uma série de discursos relacionados com o eu que escreve: crônicas, memórias, confissões, cartas, diários, auto-retratos. (KLINGER, 2006, p. 30)

O mesmo ocorre com o gênero *roman à clef*, que é excluído e marginalizado devido às suas estreitas relações com a realidade exterior ao texto. Sem contar a defesa de Roland Barthes, em “A morte do autor” (1984), da concepção de que cada vez mais as marcas de autoria somem do texto literário, como se este se colocasse por si mesmo. Não é por acaso que nessa concepção de literatura, os gêneros autorais são considerados menores, pois o interesse está na forma do texto, em que o autor não tem a menor importância.

Diversas correntes pragmáticas que pretendiam realçar a autonomia da literatura enquanto categoria suspendem o leitor e o autor. A crise da ideia de representação remete à analogia literatura *versus* sociedade que passa à dissolução do sujeito na ideia de texto (leitura/escrita). Sendo assim, o juízo de valor a respeito do literário, do que diferencia o texto literário de produções escritas que não instauram categorias ficcionais, é levado em conta. A perspectiva mais social é deixada de lado, assim como as representações, critérios que eram até então levados em conta, principalmente no que se refere ao contexto histórico e à biografia do autor.

Quando Roland Barthes defendeu a ideia da morte do autor, as discussões em torno do sujeito autoral se reforçavam pela introdução do sujeito inconsciente, da psicanálise, encontrando seus ecos na concepção de linguagem de Barthes, para o qual o sujeito é seu efeito. Como afirma Eurídice Figueiredo em seu ensaio *Em torno de Roland Barthes: da “morte do autor” ao nascimento do leitor e à volta do autor* (2015):

A intencionalidade é criticada por Barthes porque não se pode nunca saber as verdadeiras intenções do autor, não se pode inter-

rogar o autor sobre algo que lhe escapa, pois, como a Psicanálise demonstrou, pode-se ter a intenção de dizer uma coisa e acabar dizendo outra, porque o homem não controla o seu inconsciente. O sujeito, seja ele autor ou leitor, não é mais o “sujeito pensante da filosofia idealista, mas sim despojado de toda unidade, perdido no duplo desconhecimento do seu inconsciente e da sua ideologia, e só se sustentando por um carrossel de linguagens”, afirma Barthes no artigo “Sobre a leitura” (de 1976). (FIGUEIREDO, 2015, p. 40)

Para Barthes “escrever é, através de uma impessoalidade prévia - impossível de alguma vez ser confundida com a objetividade castradora do romancista realista - atingir aquele ponto em que só a linguagem atua, ‘performa’ e não ‘eu’” (BARTHES, 1984, p. 50). Visto que Barthes considera o texto descolado do autor ou do sentido por ele pretendido, o mesmo passa a ser independente do autor. Ele considera que na ficção contemporânea, o texto gradativamente exclui as marcas de enunciação que denunciam a presença de um autor, por isso a “morte do autor”.

Entretanto, ele volta atrás em seu discurso, e podemos perceber que em seus últimos artigos e livros Barthes se mostra mais livre das fórmulas duras do estruturalismo em favor de uma valorização da subjetividade. A questão não é de apontar se Barthes está certo ou não, e sim compreender que, como ele, muitos autores, como Proust, Sartre e Saramago se posicionaram a respeito da intencionalidade do autor ou então da questão do “eu”, pensando de maneira similar às teorias do estruturalismo, como aponta Figueiredo. Todavia, são leituras que não levavam em conta uma leitura na qual a realidade pudesse estar entrelaçada com a ficção.

Se por um lado podemos dizer que Barthes “mata o autor”, por outro podemos afirmar que é Foucault quem coloca o autor novamente no centro das discussões acerca do literário com seu artigo intitulado “*O que é um autor?*” (1969), no qual ele chama a atenção para a função exercida pelo autor em relação aos textos literários, noção essa a que denominou de “função autor”. Conforme afirma Klinger:

Não é tão simples descartar a categoria de autor, porque o próprio conceito de obra e a unidade que esta designa dependem daquela categoria. Por isso Foucault busca localizar o espaço que ficou vazio com o desaparecimento do autor (“um acontecimento que não cessa desde Mallarmé”), e rastrear as funções que este desaparecimento

faz aparecer. De fato, para Foucault, o autor existe como função autor: um nome de autor não é simplesmente um elemento num discurso, mas ele exerce um certo papel em relação aos discursos, assegura uma função classificadora, manifesta o acontecimento de um certo conjunto de discursos e se refere ao estatuto deste discurso no interior de uma sociedade e no interior de uma cultura. Nem todos os discursos possuem uma função autor, mas em nossos dias, essa função existe plenamente nas obras literárias. Para a crítica literária moderna, o autor é quem permite explicar tanto a presença de certos acontecimentos numa obra como suas transformações, suas deformações, suas modificações diversas. O autor é também o princípio de uma certa unidade de escritura – é preciso que todas as diferenças se reduzam ao mínimo graças a princípios de evolução, de amadurecimento ou de influência. Finalmente, o autor é um certo “lar de expressão” que, sob formas mais ou menos acabadas, se manifesta tanto e com o mesmo valor em obras, em rascunhos, em cartas, em fragmentos etc. Quer dizer que, para Foucault, o vazio deixado pela “morte do autor” é preenchido pela categoria “função autor” que se constrói em diálogo com a obra. (KLINGER, 2006, p. 32)

Ou seja, Foucault defende que a ideia de “autor” desempenha uma “função” no campo literário, e o nome do autor caracteriza um certo modo de ser do discurso:

A função autor está ligada ao sistema jurídico e institucional que contém, determina, articula o universo dos discursos; ela nasce se exerce uniformemente e da mesma maneira sobre todos os discursos, em todas as épocas e em todas as formas de civilização; ela não é definida pela atribuição espontânea de um discurso ao seu produtor, mas por uma série de operações específicas e complexas; ela não remete pura e simplesmente a um indivíduo real, ela pode dar lugar simultaneamente a vários egos, a várias posições-sujeito que classes diferentes de indivíduos podem vir a ocupar. (FOUCAULT, 2009, p. 280)

Na verdade, como nos aponta Klinger (2006), o retorno do autor corresponderá, segundo Hal Foster (1996), ao “retorno do real”<sup>6</sup>

Na argumentação de Foster, o retorno do autor e o “retorno do real” não implicam nenhuma volta substancialista, uma vez que ele parte

6. Foster, Hal. The return of the real. The avant-garde at the end of the century. Cambridge and London: MIT Press, 2001 [1996] p. 168

do conceito de “real” de J. Lacan, que o define como “aquilo que o sujeito está condenado a ter em falta, mas que essa falta mesma revela”. Para Lacan, o real (um evento traumático), seria aquilo não simbolizável, uma falta, uma ausência. (KLINGER, 2006, p. 38)

Sendo assim, Klinger relaciona autoficção com o retorno do autor na problematização entre real e ficcional, presença e falta, este últimos muitos estudados no campo da psicologia. Esses pontos de contato entre a literatura e outras disciplinas são interessantes para compreender a formação dessas diferentes teorias. Lembrando que, sociologicamente, o método Foucaultiano é absolutamente histórico, como afirma Figueiredo:

O artigo “A morte do autor” de Barthes foi seguido, um ano depois, pelo artigo “O que é um autor?”, de Michel Foucault. Não obstante a semelhança do questionamento do papel do autor, o enfoque de Foucault era bem diferente do de Barthes e de Blanchot. A obra de Foucault se inscreve na Filosofia da História, enquanto tal ele usava a arte para pensar questões sociais expressas por vários tipos de discurso. (FIGUEIREDO, 2015, p. 31)

A questão chave na maioria das obras de Foucault é sobre “quais as condições de possibilidades para que algo aconteça”, ou seja, é compreensível que para ele a questão da função do autor seja importante, enquanto os Formalistas Russos e os *New Critics* estavam mais interessados no texto em si.

Estudos sobre a autobiografia e a autoficção esquentam as discussões sobre autor, ficção e realidade. Já que muito se discute sobre escritas de si, porque não trazer também o *roman à clef* para o centro da discussão? Por que não fazer uma leitura considerando aspectos da realidade que estão presentes no romance, representações de pessoas reais por meio de personagens ficcionais, quando isso foi notoriamente feito pelo próprio Lima Barreto no *Recordações do Escrivão Isaías Caminha*? Por que não tirar isso da “nota de curiosidade” e trazer para o centro da discussão? Seria possível fazer desse aspecto um objeto de estudo digno, e não tratá-lo apenas como um detalhe, abordado de forma superficial por puro receio de desmerecer a qualidade da obra de Lima Barreto? Acreditamos que o fato do *Recordações do Escrivão Isaías Caminha* ser um *roman à clef* não o desmerece, embora o mesmo ainda seja tratado assim por conta do império das teorias que advogam a morte do autor e a separação radical



entre realidade e ficção, de modo a promover a exclusão do *roman à clef* do campo da literatura legítima.

Lima Barreto não queria, com seu romance, simplesmente expor suas reflexões, seu objetivo era propositalmente escandalizar, e talvez assim atrair a atenção, como podemos perceber em sua carta endereçada Esmaragdo de Freitas:

O meu fim foi fazer ver que um rapaz nas condições do Isaías, com todas as disposições, pode falhar, não em virtude de suas qualidades intrínsecas, mas, batido, esmagado, prensado pelo preconceito com o seu cortejo, que é, creio, cousa fora dele... Se lá pus certas figuras e o jornal, foi para escandalizar e provocar atenção para a minha brochura. (BARRETO *apud* BARBOSA, 1975, p. 164)

Podemos assim perceber que Lima Barreto faz uso do *roman à clef*, mesmo que tal gênero seja visto como uma forma inferior de literatura, misturando por diversas vezes suas experiências pessoais, fatos reais, com a estória do seu romance.

Mesmo sendo classificado por alguns especialistas como um gênero caduco ou anacrônico, podemos observar a partir dos estudos do professor Saulo Roberto Neiva, mais precisamente no seu artigo “Escritas à Contratempo?” (2019), que nem sempre o *anacronismo* tem somente acepções negativas, e sua utilização em termos de análise pode ser bastante profícua. Sendo assim, Neiva propõe uma reavaliação do *anacronismo* como ferramenta de escrita literária e categoria de análise literária.

Segundo Neiva, um tipo importante de *anacronismo* que atinge o texto literário “é suscitado por escolhas formais consideradas como obsoletas, ultrapassadas, seja no momento da criação, seja posteriormente” (2019, p. 14). No caso de Lima Barreto, se aproximarmos a obra *Recordações do Escrivão Isaías Caminha* dessa concepção de *anacronismo* citada por Saulo Neiva, perceberemos que a escolha daquele ao utilizar o gênero *roman à clef* foi proposital e está muito mais ligada ao seu processo criativo e à sua busca de escandalizar e militar contra aquilo de que ele se ressentia e em prol do que defendia. De acordo com Neiva:

Ao examinarmos essas escritas a contratempo, propondo uma reflexão sobre a obsolescência de um gênero ou de uma obra, contribuímos para uma redefinição dos contornos daquilo que se considera

como literário, extra-literário ou para-literário. Neste sentido, a nossa problemática se define como uma via pertinente para pensar a literatura e as fronteiras moventes do literário (NEIVA, 2019, p. 17).

É o que podemos perceber em Lima Barreto, que escolhe intencionalmente o gênero *roman à clef*, como podemos observar nos diversos exemplos mencionados, adotando esse *anacronismo deliberado* quando da produção de suas obras. Essa intencionalidade no uso do *anacronismo* pode ser confirmada pelo fato de que, anos após a publicação do *Recordações do escrívão Isaías Caminha*, o autor voltou à polêmica em torno de sua obra para fazer a defesa dos romances *à clef*, conforme afirma Francisco Assis Barbosa: “Para ele, o gênero não implicaria em nenhuma inferioridade literária, mas numa forma de literatura militante. Praticando-o, o autor devia ‘retratar o personagem, dar-lhe a sua fisionomia própria, fotografá-lo, por assim dizer’” (BARBOSA, 1975, p. 183).

Se o próprio autor defende e assume que escreveu seu romance sob o gênero *roman à clef*, porque se insiste em “esconder” ou disfarçar esse tipo de escrita? Não seria o momento de nos abirmos um pouco mais para o estudo de gêneros atualmente aliçados do campo do “literário”?

Reconhecer outras formas e gêneros que a literatura assume para além dos limites do romance estritamente ficcional é também se abrir para diferentes possibilidades de leitura. Revisitar uma obra com uma nova forma de leitura não exclui as outras possibilidades de abordagem da mesma, ou seja, reconhecer e estudar a obra de Lima Barreto como *roman à clef* não invalida as leituras críticas já realizadas sobre sua obra, e nem desmerece a qualidade de sua escrita, nem a da escrita de outros autores que fizeram uso do gênero.

## Considerações finais

A opção de se fazer uma leitura da obra *Recordações do escrívão Isaías Caminha*, enquanto *roman à clef* é uma tentativa de questionar o estigma negativo sobre esse gênero, destacando esse aspecto da obra sem “empurrá-lo para debaixo do tapete”, como tem sido comumente feito por muitos pesquisadores ao se debruçarem sobre esse romance enquanto objeto de estudo. Muito referido e pouco estudado,

o gênero *roman à clef* é muito utilizado até hoje, apesar de muitos autores não assumirem a adoção dessa forma de escrita.

Raramente visto como um *roman à clef*, o *Recordações do escrivão Isaías Caminha* de Lima Barreto, em seu *anacronismo deliberado*, traz em si críticas e questões que nunca serão anacrônicas: racismo, privilégios e empoderamento de pessoas excluídas são questões presentes nos dias atuais, de forma tão profunda e real quanto no início do século XX. A escolha é proposital por parte do autor, visto que o gênero atendia aos seus interesses de denunciar as desigualdades que caracterizavam a sociedade da primeira República.

Rer ler essa obra enquanto *roman à clef* é se reencontrar com o passado, é rever o Rio de Janeiro de outrora, é entender a formação da cidade com seus subúrbios, seus (pre)conceitos e suas transformações sociais. É também confrontar o presente com os mesmos problemas de antigamente. É repensar em outras possibilidades, é querer transformar o futuro em algo diferente do que fora o passado, é continuar, através da literatura, militando e questionando a própria literatura e a sociedade. Em seu intuito de criticar a sociedade de sua época, Lima Barreto fez uso de um gênero considerado obsoleto, entretanto, perfeitamente adequado às suas intenções de denunciar as injustiças das quais ele e muitos outros eram (e ainda hoje são) vítimas.

Refletir sobre o uso do “anacronismo deliberado” como processo de criação literária de Lima Barreto ao adotar o *roman à clef* como forma de “literatura militante” pode fornecer uma contribuição para a compreensão não só do romance *Recordações do Escrivão Isaías Caminha*, mas também de diversos outros romances que tenham feito uso do gênero como estratégia de enfrentamento de injustiças sociais. O fato de o *roman à clef* apontar espaços, pessoas e eventos reais como índices de suas relações com a realidade factual proporciona também um registro histórico das pessoas e da cidade que deve ser levado em conta. O reconhecimento desse gênero é um acréscimo não apenas para o meio histórico-social, mas também para o meio acadêmico-literário.

## Referências

AMARAL, Pauliane. Três momentos do *roman à clef* na literatura brasileira: uma leitura a partir do cronotopo bakhtiniano. *Estudos Linguísticos*, v. 3, n. 45, p. 1217-1232, 2016. Disponível em: <<https://>

- revistas.gel.org.br/estudos-linguisticos/article/view/635/1108>. Acesso em: 24 maio 2021.
- BARBOSA, Francisco de Assis. *A vida de Lima Barreto*. 1881-1922. São Paulo: Edusp, 1988.
- BARRETO, Lima. *Recordações do escrivão Isaias Caminha*. São Paulo: Escala, 1999.
- BARTHES, Roland. “A morte do autor”. In: BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. Lisboa: Edições 70, 1984.
- BOMBART, Mathilde. Clés. In: ARON, Paul; SAINT-JACQUES, Denis; VIALA, Alain. *Le Dictionnaire du Littéraire*. Paris: Presses Universitaires de France, 2018.
- BOMBART, Mathilde. Romans à clés: une pratique illégitime au filtre de la critique littéraire des journaux. In: GLINOER, Anthony; LACROIX, Michel (org.). *Romans à clés*. Liège: Presses Universitaires de Liège, 2014, coleção “Situations 2”, 208 p. Disponível em: <<https://books.openedition.org/pulg/2269>>. Acesso em: 24 maio 2021.
- FIGUEIREDO, Carmem Lúcia Negreiros de; FERREIRA, Ceila Maria (Org.). *Lima Barreto, caminhos de criação: Recordações do Escrivão Isaias Caminha*. São Paulo: Edusp, 2017.
- FIGUEIREDO, Eurídice. *Em torno de Roland Barthes: da “morte do autor” ao nascimento do leitor e à volta do autor*. Santa Maria: UFSM, 2015.
- FOUCAULT, Michel. O que é um autor? In: FOUCAULT, Michel. *Ditos e Escritos: Estética – literatura e pintura, música e cinema (vol. III)*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009.
- LATHAM, Sean. *The Art of Scandal: Modernism, Libel Law, and the Roman à Clef*. New York: Oxford University Press, 2009.
- MOISES, Massaud. *Dicionário de termos literários*. São Paulo: Cultrix, 2004.
- NEIVA, Saulo. Escritas a contratempo? In: PEREIRA, Danglei de Castro (org.). *Olhares em labirinto: modernidade e arte literária no contratempo*. Campinas: Pontes, 2019.
- SCHWARCZ, Lília Moritz. *Lima Barreto: triste visionário*. São Paulo, Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 2018.
- VICTOR NETO, José. *Chibé, de Raimundo Holanda Guimarães: um roman à clef na Amazônia do século XX*. In: CONGRESSO INTERNACIONAL DA ABRALIC, 15, 2017, Rio de Janeiro. Anais. Rio de Janeiro.

## Messianismo e estado de exceção em Franz Kafka

Ana Carolina Martins da Costa (UFMG)<sup>1</sup>

Mauro Rocha Baptista (UEMG)<sup>2</sup>

### Introdução

Franz Kafka (1883-1924) é um escritor tcheco que conseguiu ler em seu próprio tempo mais do que os regramentos que estão expostos a olhos nus. Seus textos refletem um incômodo com as impossibilidades de se encontrar uma congruência plena entre as normas e a sua aplicação na vida cotidiana. Essa impossibilidade se apresenta nas aporias kafkianas como uma paródia daquilo que Walter Benjamin (1892-1940) descreve como o Estado de Exceção em que vivemos.

O conceito de Estado de Exceção foi elaborado positivamente pelo jurista alemão Carl Schmitt (1888-1985) como uma forma de justificar a ação soberana de decidir na ausência de um regramento claro (SCHMITT, 2006). A leitura benjaminiana deste poder de decisão remete à vontade soberana de que exista a exceção para que o soberano possa exercer sua função em plenitude. Por isso, de acordo com Benjamin, o Estado de Exceção se torna a regra (BENJAMIN, 2005). Kafka escreveu a maior parte de sua obra antes da publicação da *Teologia Política* de Schmitt em 1922, e falece antes das *Teses sobre o conceito de história* de Benjamin, encontradas juntamente a seu corpo após seu suicídio em 1940. Logo, sua produção não é uma aplicação artificial de um conceito filosófico, mas uma composição que descreve o mesmo cenário que este.

A intenção com este texto não é forçar uma leitura da obra kafkiana como se ela estivesse direcionada a cumprir um objetivo metodológico, o que se pretende é analisar as impossibilidades características da obra literária de Kafka como um correlato das impossibilidades do projeto social de um Estado Democrático de Direito. O texto será dividido em duas partes: Na primeira discutimos o conceito de Estado de Exceção e sua relação com a busca pelo poder por parte do

1. Graduada em Ciências Sociais (UEMG), mestranda em Filosofia (UFMG).
2. Graduado em Filosofia (UFSJ), Doutor em Ciência da Religião (UFJF), é docente na UEMG.

soberano. Na segunda aprofundamos na forma como este clima está presente em Kafka como um reflexo até mesmo do conceito de messianismo judaico.

### **O conceito de Estado de Exceção**

Tecer uma reflexão acerca do moderno conceito de Estado de Exceção como paradigma de governo, exige, primeiramente, que se compreenda a natureza do poder que pode o instituir. Só pode existir uma exceção quando a regra está suspensa, por conseguinte a suspensão da regra passa a ser o sonho de poder de todo soberano. No ensaio de 1921, intitulado *Sobre a crítica do poder como violência* [*Zur Kritik der Gewalt*], Walter Benjamin caracteriza a violência [*Gewalt*] como meio absoluto pelo qual o Direito e a Justiça se mantêm. Seja pela via do direito natural que pretende “‘justificar’ os meios pela justiça dos fins” ou pelo positivo que “‘garante’ a justiça dos fins pela ‘justificação’ dos meios”, a crítica benjaminiana do poder-como-violência volta-se para a relação de medialidade que constitui o direito no qual a violência adquire um caráter puramente instrumental.

Ao empenhar-se em instituir fins de Direito que apenas o poder judicial pode concretizar, sob o pretexto de que o poder nas mãos de pessoas individuais representa um perigo de subversão, o direito funda-se no monopólio desse meio brutal que sempre o caracterizou. Segundo Benjamin “a instituição de um Direito é a instituição de um poder político e, nesse sentido, um ato de manifestação direta da violência” (BENJAMIN, 2019, p. 77). Isto significa que a violência não apenas instaura toda ordenação do direito, como também é o meio pelo qual este se mantém. Frente à violência que institui o direito há uma ação também violenta de mantê-lo. Devido a essa dupla função, a violência pode ser lida nos parâmetros de uma “força mítica”.

Diante do movimento histórico de luta pelo poder, o Estado utiliza-se do monopólio da *Gewalt* como meio para garantir sua própria sobrevivência. O uso individual da violência para alcançar os fins naturais é substituído por uma violência institucionalizada como meio para se alcançar os fins de Direito. Através de um movimento repressivo que se manifesta por meio de declarações de direitos e Constituições – cujo destino é a inefetividade – o uso maximizado

da força opera com o único objetivo de se manter acima de qualquer intenção de destruição, como uma força do destino que não permite oposição a si.

Ora, se o poder mítico é o que institui o direito, deve ser possível pensar em um poder capaz de destruí-lo. A possibilidade de existência de um espaço fora e além do âmbito do Direito é o que leva Benjamin a denominar, em oposição ao poder mítico, a violência divina. Segundo o autor, existe um espaço para um “poder puro e imediato capaz de travar a força do poder mítico” (BENJAMIN, 2012, p. 79). Ao representar uma possibilidade de ruptura da estrutura vigente, esta forma de violência é capaz de estabelecer uma crise na esfera do Direito como detentor do monopólio do uso da *Gewalt*. Segundo Benjamin,

Essa situação mantém-se até que novos poderes, ou os anteriormente oprimidos, vençam o poder até aí instituinte do direito, fundando com isso um novo direito predestinado à decadência. As novas épocas históricas fundamentam-se na ruptura desse ciclo dominado por formas míticas de Direito, na destruição do Direito e dos poderes de que depende, enfim, no desmembramento do poder do Estado. (BENJAMIN, 2012, p. 82)

Enquanto filosofia da sua história, acrítica do poder-como-violência vincula-se à necessidade de provar a existência um poder “capaz de quebrar a dialética entre violência que funda o direito, e violência que o conserva”. A essa outra figura, dá-se o nome de violência de ‘pura’ (*reine Gewalt*) ou de ‘divina’ e, na esfera humana, de violência revolucionária. (AGAMBEN, 2004, p. 84). Segundo Agamben, o caráter próprio dessa violência é que ela não põe nem conserva o direito, mas o depõe e inaugura, assim, uma nova época histórica (AGAMBEN, 2004, p. 85). Esse devir-histórico, manifestado através do rompimento com o estado atual das coisas, vai de encontro com a proposta benjaminiana relativa à interrupção do *continuum* da história representado teologicamente na chegada do Messias no momento de maior catástrofe e, secularmente, na efetivação do Estado de Exceção.

Ainda que o ensaio de 1921 não mencione o conceito de Estado de Exceção, Benjamin ressalta a “experiência de indecibilidade” que assombra o campo jurídico. A impossibilidade de se decidir sobre o que é ‘certo’ e o que é ‘errado’ nas línguas em transformação é um dos exemplos fundamentais na medida em que aponta para a origem da aporia do sistema jurídico: “ele depende da impossível adequação

entre fins universais e situações particulares”. Nesse contexto, violência e direito deixam de ser lidos apenas entre a relação meio e fim e passam a se caracterizar a partir da zona anômica em que vigora o Estado de Exceção.

Se para o jurista Carl Schmitt o Estado de Exceção é definido pela decisão do soberano, uma vez que ele é a pessoa ou o poder que, declarando o estado de emergência, pode legitimamente suspender a validade da Lei como forma de reafirmar a regra vigente, na concepção benjaminiana o contexto de exceção é usado somente como forma de zelar pela garantia da estrutura mítica do direito ao passo em que mantém o fluxo do acontecimento histórico. Nesse sentido, enquanto que, para Schmitt a exceção teria um caráter positivo a partir do qual podemos observar o sentido da existência da norma, uma vez que ‘apenas a exceção prova a regra’, a crítica de Benjamin, mais tarde incorporada por Agamben, entende a exceção enquanto um espaço essencialmente vazio, “onde uma ação humana sem relação com o direito está diante de uma norma sem relação com a vida” (AGAMBEN, 2004, p. 131).

Sob um patamar de indeterminação entre Democracia e Absolutismo, a instauração do estado de emergência permite o uso cotidiano de plenos poderes autoritários como forma de garantir a ‘ordem’ e zelar pelo princípio democrático antes invocado para justificá-los. A reprodução violenta da posse do *nómos* – garantidor do domínio dos “iguais” sobre os “diferentes” – permite a eliminação física não apenas de adversários políticos, mas de cidadãos que, por qualquer razão, não pareçam integráveis ao sistema político. Tal cenário já havia sido anunciado por Benjamin em sua oitava tese sobre o conceito de história: “A tradição dos oprimidos nos ensina que o ‘estado de exceção’ em que vivemos é a regra. Devemos alcançar um conceito de história que corresponda a ele. (BENJAMIN, 2019, p. 13).

## **Kafka e o Estado de Exceção**

Contra a concepção linear de um tempo homogêneo e vazio que expropria o homem da sua dimensão própria e impede o acesso à historicidade autêntica (AGAMBEN, 2005, p. 110), Benjamin evoca a necessidade de alcançar um conceito de história que opere com a mesma intuição messiânica do hebraísmo que levava Kafka a escrever que



“o Dia do Juízo Final é a condição histórica normal”. As deformações que Messias corrigirá não somente as do nosso espaço, mas também – e principalmente – as do nosso tempo. Ao instante vazio e quantificado do historicismo, no qual subjaz a ideia de progresso, ele opõe um tempo preenchido pelo Agora (*Jetztzeit*). Esse tempo messiânico, “no qual cada segundo era a pequena porta pela qual podia entrar o Messias”, torna-se assim o modelo para uma concepção da história verdadeiramente emancipatória. Através de um resgate messiânico do passado no presente, a tarefa de rememoração representa um ato político capaz de romper com o continuum da história e transformar o Estado de Exceção que vivemos em efetivo.

A instauração de um novo tempo histórico vai de encontro com a possibilidade de uma existência do direito desativado da sua função violenta e que, entregue ao gesto, sobreviva apenas na dimensão do jogo ou do estudo; tal como o personagem kafkiano “Bucéfalo o novo advogado” que, sem o poderoso Alexandre – “isto é, livre do conquistador, que só queria caminhar pra frente” (BENJAMIN, 1985, p. 163) – só estuda a Lei sob a condição de que ela não seja mais aplicada. Em um ensaio sobre Kafka, Benjamin nos diz que

[c]omo jurista, Bucéfalo permanece fiel à sua origem: porém ele não parece praticar o direito e, nisso, no sentido de Kafka, está o elemento novo, para Bucéfalo e para a advocacia. A porta da justiça é o direito que não é mais praticado, e sim estudado. A porta da justiça é o estudo. (BENJAMIN, 1985, p. 164)

No entanto, “Kafka não se atreve a associar a esse estudo as promessas que a tradição associa ao estudo da Torá” (BENJAMIN, 1985, p. 164). Segundo Benjamin, a inconsistência de suas narrativas, sempre aberta, fragmentada e, por vezes, incompleta, rompe com quaisquer possibilidades de uma verdade última ou de uma significação definida. Sua obra escapa à passividade inerente a muitas literaturas que prometem uma dependência da obra a uma entidade transcendente para ousar se entregar a algo inteiramente novo: “Kafka renunciou à verdade para se agarrar à transmissibilidade, ao elemento hagádico” (BENJAMIN, Carta 12 jun. 1938 para Scholem). A literatura de Kafka é originalmente de parábolas. Mas sua beleza e sua desgraça é ter que ser mais que parábolas” (BENJAMIN; SCHOLEM, 1993, p. 304). Seus escritos, longe de deitarem pura e simplesmente aos pés de uma doutrina, como a Hagadá aos pés da Halakhá, uma vez

deitadas, levantam suas patas contra a austeridade que as submete; tornam-se anômicas. Ela é uma parábola da exceção, não da regra. Da aporia e não da explicação.

Assumindo a função soberana e messiânica de suspender a validade de uma Halahá caduca, sua Hagadá é a constatação de que o Estado de Exceção já foi tornado uma regra. Não é mais possível fazer a experiência, mas é necessário demarcar essa impossibilidade. É necessário tornar o Estado de Exceção efetivo, reconhecido e vivido por todos em toda a sua complexidade. Para Kafka não basta estar na exceção, é necessário desvelar suas funções. Expor a ausência de lógica de seguir a aplicação de uma Lei sem significado.

Nas cartas trocadas com Benjamin, Scholem define essa relação com a Lei no universo kafkiano, em especial na obra *O Processo*, como “nada de revelação” [*Nichts der Offenbarung*]. Segundo o autor, essa expressão designa

um estágio em que a revelação surge privada de significação e, no entanto, afirma-se ainda em si mesma, uma vez que vigora, mas não significa [*sie gilt, aber nichts bedeutet*]. Onde a plenitude do sentido se desvanece e o que se manifesta está como que reduzido ao ponto zero do seu conteúdo sem, no entanto, desaparecer – aí emerge seu nada. (1987, p. 143-147 *apud* AGAMBEN, 2017, p. 233)

A renúncia a um significado determinado manifestado sob a fórmula de uma “vigência sem significado” [*Geltung ohne Bedeutung*] pode ser compreendida não apenas através de uma analogia a concepção cabalística e messiânica da Torá enquanto um acervo de letras sem ordem e sem significado, mas também – e principalmente – a partir da concepção do espaço vazio do direito que instaura a exceção.

A negação da Halahá em nome da Hagadá é a forma com que Kafka representa a ausência de significação para a Lei que se encontra por trás da porta. Se a exceção já se tornou algo permanente, se a Lei não tem significação, se não é possível transpor a porta, então não é mais necessário se prender aos estudos da Halahá. O novo tempo exige uma nova narrativa, uma que se entenda como uma perfeita Hagadá e não se submeta apenas a se dobrar a um fundamento inexistente. Uma narração que não é mais simples parábola explicativa, mas que, paradoxalmente, deve ainda ser parábola, uma narrativa que explica algo paralelo a ela, sem ter este elemento paralelo

para explicar. Uma parábola que, para sua beleza e desgraça, tem de ser mais do que parábola.

A parábola “Diante da Lei”, e seu desdobramento no romance *O Processo*, retrata de forma exemplar o caráter topológico de uma Lei sempre presente e, no entanto, sempre inacessível. A fala do porteiro ao ser questionado sobre a possibilidade de adentrar nos portões da Lei revela a dualidade desta estrutura que na medida em que abre possibilidades veta também todas elas: “É possível – diz o porteiro. – Mas agora não” (KAFKA, 2011, p. 101). As portas abertas da Lei garantem a ilusão de um Estado de Direito, mas a ausência de acesso a seu conteúdo mantém a presença ativa da exceção, que só pode fechar portas ao ver minguar o resto de vida daquele para quem elas estavam destinadas.

A resposta dada ao camponês não se refere a uma simples negação de se ter acesso aos portões da Lei, mas constata a impossibilidade de adentrar em um campo em que a oposição dentro/fora não se exclui, mas se indetermina, de forma que “não existe um dentro da Lei, tudo – até a Lei – está fora da Lei” (AGAMBEN, 2017, p. 234). Ora, se o que vigora em seus romances é a vigência de uma Lei que perdeu seu conteúdo, é sugestivo o motivo pelo qual o herói nunca consegue acessá-la tampouco lutar contra ela. Segundo Agamben: “O camponês é entregue à potência da Lei, porque esta não exige nada dele, não o obriga senão a seu bando” (AGAMBEN, 2017, p. 237). De forma análoga, o tribunal também não exige nada de Josef K. Percebe-se então que a relação de exceção é uma relação de *bando*: “Aquele que foi banido não é, na verdade, posto fora da Lei e indiferente a esta, mas é abandonado por ela, ou seja, exposto e colocado em risco no limiar em que vida e direito, externo e interno, se confundem” (AGAMBEN, 2002, p. 36)

Uma vez que as portas da justiça se direcionam para o vazio, o que prevalece no romance é o uso de uma força-de-Lei que, privada de norma, age como pura inclusão da vida. O poder institucional, nesse sentido, visa estruturar a vida popular a partir de leis que garantem a manutenção da ordem e a obediência de todos. O eterno adiamento do processo pelo tribunal kafkiano representa não uma decisão por justiça ou a busca pela verdade, mas atua com um único objetivo de manter o *status quo* ao passo em que evita qualquer questionamento da sociedade frente a sua indecidibilidade.

O caráter inacessível da Lei permite ao sistema jurídico e seus mecanismos burocráticos penetrar no seio da vida privada minando

qualquer possibilidade de resistência ou de uma pretensa liberdade. “É certo que os tribunais dispõem de códigos. Mas eles não podem ser vistos. ‘Faz parte da natureza desse sistema judicial condenar não apenas réus inocentes, mas também réus ignorantes’, presume Kafka” (BENJAMIN, 1985, p. 140). Se no começo da narrativa o herói acreditava viver em um Estado de Direito, aos poucos, essa ilusão vai sendo confrontada com a realidade de um Estado de Exceção no qual o “esmagamento do indivíduo pelos aparelhos de Estado, em detrimento de suas leis, é a regra” (LÖWY, 2005, p. 113).

Segundo Agamben, “o sucesso da desconstrução em nosso tempo se funda, assim, precisamente no fato de ela conceber todo o texto da tradição, toda a Lei como uma ‘vigência sem significado’ [*Geltung ohne Bedeutung*]”, que vale essencialmente na sua indecidibilidade, e em ter demonstrado que uma tal vigência é, como a porta da Lei na parábola kafkaiana, absolutamente insuperável”. No entanto, é justamente sobre o sentido desta vigência – e do Estado de Exceção que ela inaugura – que as posições se dividem. De acordo com a leitura benjaminiana, a singularidade da escrita kfkiana não consiste em ter conservado, como pensa Scholem, uma Lei que não tem mais significado, mas em ter mostrado que ela deixa de ser Lei para confundir-se inteiramente com a vida (AGAMBEN, 2004, p. 97), de modo que “a existência e o próprio corpo de Josef K. coincidem, no fim, com o Processo, *são* o Processo”. Contra a concepção de Scholem de uma Lei que vale, mas não ordena nem prescreve nada, Benjamin prescreve:

Que os alunos tenham perdido a Escritura ou não consigam decifrá-la é, afinal, a mesma coisa, uma vez que a Escritura sem sua chave não é Escritura, mas vida, vida tal como é vivida na aldeia junto ao monte onde se ergue o castelo. Vejo, na tentativa de transformar a vida em Escritura, o sentido da ‘inversão’ a que tendem numerosas alegorias kfkianas (BENJAMIN, 1988, p. 155 *apud* AGAMBEN, 2007, p. 62)

Se por um lado a visão scholemiana vincula-se a ideia de um messianismo imperfeito que deixa subsistir indefinidamente o nada na forma de uma vigência sem significado, na análise benjaminiana, Kafka procurou justamente “no avesso desse ‘nada’, no seu forro por assim dizer, apalpar a redenção”. Aqui, encontra-se a ideia de um niilismo messiânico que nulifica até o nada e não deixa valer a forma da Lei para além do seu conteúdo (AGAMBEN, 2007, p. 61). Segundo

Gagnebin, não se trata, portanto, da “superação desse nada por um qualquer conteúdo positivo, mas sim a persistente demora ‘no avesso desse nada’. Eis o que a obra de Kafka observa e, igualmente, exige de seus leitores. A ‘redenção’ está a esse preço. (GAGNEBIN, 2011, p. 68). Dessa forma, não só inexistem qualquer mensagem positiva em seus escritos “como a promessa messiânica do porvir existe apenas implicitamente, na maneira, religiosa talvez, de conceber o mundo contemporâneo como infernal”. Frente a uma realidade desprovida de liberdade e entregue ao absurdo os heróis em seus romances situam-se numa permanência amarga na qual não se sabe quando terá fim, ou se terá, verdadeiramente, um fim.

É significativo, portanto, que muitas interpretações tendem a atribuir à figura do camponês – diante de seu irremediável fracasso perante a tarefa impossível que a Lei lhe coloca – um apólogo à derrota. Porém, segundo Agamben,

É lícito perguntar se o texto kafkiano não consinta uma leitura diversa. Os intérpretes parecem, de fato, esquecer as próprias palavras com as quais a estória se conclui: “Aqui nenhum outro podia entrar, porque este ingresso era destinado somente a ti. Agora eu irei e o fecharei”. (AGAMBEN, 2007, p. 63)

Nessa perspectiva, ao incorporar a concepção benjaminiana da tarefa messiânica na forma de uma interpretação da alegoria kafkiana, Agamben sugere que o comportamento do camponês “não era senão uma complicada estratégia para conseguir que ela se fechasse e interrompesse, assim, sua vigência sem significado” (AGAMBEN, 2017, p. 238). Nesse caso, se a porta aberta constituía o poder invencível da Lei, o porteiro, ao fechá-la, interrompe o fluxo histórico que mantém a estrutura vigente do Estado de Exceção. “E no fim, ainda que, talvez, a custo da vida, o camponês realiza verdadeiramente o seu intento, consegue fazer com que se feche para sempre a porta da Lei” (AGAMBEN, 2007, p. 63). Assim,

[o] sentido último da parábola não é simplesmente um acontecimento que chega por não chegar, ao contrário, aqui algo verdadeiramente e definitivamente se cumpriu, e as aparentes aporias da história do camponês exprimem antes a complexidade da tarefa messiânica que ela é alegorizada (AGAMBEN, 2017, p. 238).

Ora, se esta interpretação está correta,

a tarefa messiânica do camponês poderia então ser justamente a de tornar efetivo o estado de exceção virtual, de constranger a guardião a fechar a porta da lei. Posto que o Messias poderá entrar somente depois que a porta tiver sido fechada, ou seja, depois que a vigência sem significado da lei tiver cessado (AGAMBEN, 2007, p. 64).

Pode ser algo deste tipo que Kafka tinha em mente quando escreveu que “o Messias só virá quando já não houver necessidade dele, só chegará no dia depois de sua chegada, virá não no último dia, mas no ultimíssimo” (KAFKA *apud* AGAMBEN, 2017, p. 238).

### **Considerações finais**

A expectativa kafkiana por um Messias e por uma revisão da história que não é possível enquanto não se rompe com a estrutura formal da realidade, não é em si uma descrição conceitual do Estado de Exceção, mas reflete muitas de suas estruturações.

Em primeiro lugar a noção de que só existe espaço para decisão quando a regra está suspensa, conforme a prescrição de Schmitt. Toda a obra kafkiana representa um cenário em que as decisões dos soberanos são vistas com normalidade pelos comuns, porque todos, menos o herói da narrativa, compreendem que a regra está suspensa e que cabe ao soberano tomar as decisões que lhe apeteçam. Esta é a sua função por excelência.

Uma segunda constatação é tomada quando observamos a luta do herói contra esta suspensão das regras. Enquanto os aldeões assumem a realidade como parte de uma normalidade, o herói se coloca contra ela como quem percebe que a exceção não pode ser transformada em regra impunemente. Aquilo que é vivido como uma normalidade pelos demais é compreendido pelo herói como o alerta proposto por Benjamin do abuso de poder da soberania.

Um terceiro elemento destacado é a aporia das obras kafkianas, tanto de seus romances quanto das narrativas curtas. Essa característica pode representar a sua posição messiânica de que não é possível uma solução para o problema do Estado de Exceção enquanto estivermos presos a esta realidade, ou seja, uma impossibilidade de realizar o Estado de Exceção efetivo de Benjamin.

Kafka nos apresenta um espelho no qual é possível ver as distorções que estão presentes na própria realidade. Sua intenção não parece ter sido uma aplicação conceitual, mas, com todo o respeito que assume pela produção literária, sua obra permite essa leitura, ainda que se deva evitar toda forma de reducionismo metodológico. A crítica de Kafka não se limita ao soberano e ao Estado de Exceção defendido por este, mas reflete também nosso estado de impotência diante de tudo isso.

## Referências

- AGAMBEN, Giorgio. *Homo Sacer: O poder soberano e vida nua I*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.
- AGAMBEN, Giorgio. *Estado de Exceção*. São Paulo: Boitempo, 2004.
- AGAMBEN, Giorgio. *Infância e História: Destruição da experiência e origem da história*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005.
- AGAMBEN, Giorgio. *A potência do pensamento: ensaios e conferências*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.
- BENJAMIN, Walter. *Obras Escolhidas v. I: Magia e Técnica, Arte e Política. Ensaio sobre Literatura e História da Cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito de história. In: LÖWY, Michael. *Walter Benjamin: aviso de incêndio: Uma leitura das teses "Sobre o conceito de história"*. São Paulo: Boitempo, 2005.
- BENJAMIN, Walter. *O anjo da história*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2019.
- BENJAMIN, Walter.; SCHOLEM, G. *Correspondência 1933-1940*. São Paulo: Perspectiva, 1993.
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. *História e Narração em Walter Benjamin*. São Paulo: Perspectiva, 2011.
- KAFKA, Franz. *O Processo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- LÖWY, Michel. *Franz Kafka Sonhador Insubmisso*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2005.
- SCHMITT, Carl. *Teologia política*. Belo Horizonte: Del Rey, 2006.

## O romântico safado: o caso *Elixir do pajé*

Antonio Carlos P. da Fonseca Jr. (UFU)<sup>1</sup>

A Biblioteca Nacional, no Rio de Janeiro, mantém em seu acervo de Obras Raras, uma repartição nominada *Inferno*, baseado no mesmo processo de catalogação da Biblioteca Nacional Francesa, *Enfer*, de esconder para preservar obras ditas proibidas. Segundo Robert Darnton, a função dessas repartições era a de “[...] preservar o acervo mais completo possível da palavra impressa e evitar que os leitores se corrompessem ao contato com os maus livros” (DARNTON, 1998). Fruto da lei de obrigatoriedade de doação legal de livros publicados no Brasil, o *Inferno* é composto basicamente por obras de cunho sexual, religioso e político que estariam em desacordo com a norma vigente das publicações, principalmente do fim no século XIX e início do século XX. Esse acervo conta com cerca de 50 exemplares, dentre estes, *Elixir do pajé*, livro de poemas erótico-burlescos, também compreendido como poesia fescenina, ricamente ilustrado com gravuras consideradas obscenas, que tratarei de analisar neste artigo.

O termo “fescenino” tem sua origem em relação à cidade de Fescênica, na Itália, onde surge este subgênero da literatura, dedicado à pornografia. Parte integrante da antiguidade clássica, ainda na etimologia da palavra, ela pode ser considerada “proteção contra o quebranto (*fascinum*, em latim) ou do fato de haver um pênis (*fascinum*, em latim) nas festas em que os recitavam” (GAMA Filho, 1985, p. 11). Há de se compreender que, além do elemento erótico que caracterizava esta produção, “fescenino” tem a sátira como forma literária. Oriunda da tradição poética e da poesia cantada, a poesia fescenina, a partir de um desdobramento da tradição clássica, se consolida pela composição obscena, irônica e pelo linguajar chulo. Ainda como subgênero, esse teor sexual vai transitar na comicidade, por parte da representação jocosa dos corpos, assim como os atos sexuais, tratados com humor. Vale ressaltar que esta escola satírico-fescenina terá grande difusão no século XII, no que será caracterizado como “cantigas de escárnio ou maldizer”, parte importante da poesia trovadoresca galego-portuguesa, e também se aproxima da produção de autores como Gregório de Matos, conhecido como “Boca do Inferno”,

1. Mestrando em Estudos Literários, PPLET - UFU



no século XVII, através da sátira. No século XIX, onde se encontra a primeira edição de *Elixir do pajé*, o romantismo brasileiro tem seu auge, com o indianismo e outros desdobramentos que serão, até os dias atuais, parte importante da formação identitária nacional. Talvez por isso mesmo, este período histórico se encontra sem muito espaço para a repercussão de textos eróticos, pornográficos e satíricos. Em tempos modernos, a poesia fescenina perde tais elementos menores da comicidade e será apenas considerada “poema de sacanagem” (GAMA Filho, 1985, p. 11).

Apesar da vasta circulação de *Elixir do pajé* no ano de seu lançamento, 1875, é importante pensar que tal poesia não foi editada e difundida oficialmente, tendo por cerca de 50 anos apenas edições clandestinas, como a que se encontra no *Inferno* da Biblioteca Nacional, conforme Ana Virgínia Pinheiro, responsável pela Divisão de Obras Raras da instituição. Assinada pelas iniciais B. G., a obra só será creditada ao autor, Bernardo Guimarães, após vasto estudo de Basílio de Magalhães a partir do lançamento de sua obra *Bernardo Guimarães* (esboço biográfico e crítico), dedicada à produção do autor, em 1926, 42 anos após a morte de Guimarães. Mesmo assim, o texto completo e editado em livro, em conjunto com *A origem do mênstruo*, conforme concebido, só ganhará uma edição definitiva e creditada ao autor pela editora Dubolso, em 1988, com introdução do poeta Romério Rômulo, ilustrações de Fausto Prats e inclusão de mais um poema longo, *A orgia dos duendes*, mais de 100 anos depois de sua publicação original. Anteriormente, em 1951, pelo Movimento Editorial Panorama, em Belo Horizonte, *Elixir do pajé* é creditado ao autor numa edição com diversos outros poemas, assim como na obra *Poesias completas*, organizada por Alphonsus de Guimaraens Filho, em 1959. Vale lembrar que o ano de lançamento do poema, 1875, é o mesmo da obra mais prestigiada de Guimarães, *A escrava Isaura*, uma das responsáveis por alçar o autor ao cânone literário nacional, ao lado de *O seminarista*, *Cantos da solidão*, entre outros.

Antonio Candido, em *Formação da Literatura Brasileira*, vai dedicar um capítulo a Bernardo Guimarães, tanto considerando-o parte do *pantheon* da literatura nacional, quanto zombando do autor, comparando-o a uma “polpa saborosa envolvendo pequena semente amarga” (CANDIDO, 1981, p. 169). O destaque é dado praticamente à produção lírica de Guimarães, com ênfase no seu olhar apurado à natureza, tratando sua produção em prosa como decadente. No decorrer deste

capítulo, Candido vai tratar a primeira fase de Guimarães tomando a natureza como sua musa, mas afirma que em sua fase final o poeta desviou-se para o humor e o “satanismo”, referindo-se ao *Elixir do pajé* e à *Orgia dos duendes*, conforme se pode ler no trecho a seguir:

Adiante encontramos a poesia obscena, outro ramo dileto da sua musa; e ela nos permite chegar à etapa final, em que o humorismo vai-se carregando de intenções obscuras até tocar o sadismo. Com efeito, se o divertidíssimo “Elixir do Pajé” pode ser considerado expressão dionisiaca e saudável do priapismo de anedotário, já no poema de título irreproduzível, que o acompanha geralmente nas edições de cordel, o sangue rutila na composição esmeradamente clássica, infiltrando estranhas manifestações de perversidade. (CANDIDO, 1981, p. 175)

Vale lembrar que, ao lermos “cordel”, estamos falando das edições clandestinas do poema, e já o “título irreproduzível” que Candido cita trata-se de *A origem do mênstruo*, em que uma deusa se corta de cócoras, originando a menstruação, o que poderia ser lido como a beleza da natureza com a qual o crítico inicia sua argumentação como característica do autor. Porém, não o faz; prefere exercer um tom de julgamento polido, envergonhado e casto para tratar de parte consideravelmente importante da literatura brasileira. Pouco mais à frente, fechando o capítulo, o crítico finaliza falando sobre essa dita fase fescenina de Bernardo Guimarães, julgando como “[...] tom de galhofa e [...] disfarce do estilo grotesco (que) acobertaram (quem sabe para o próprio autor), dando-lhe viabilidade em face da opinião pública”, enumerando o que ele irá chamar de uma “[...] nítida manifestação de diabolismo”; “[...] luxúria desenfreada e pecaminosa, gosto pelos contrastes profanadores, volúpia do mal e do pecado. [...] densa, carregada de inesperadas soluções”. (CANDIDO, 1981, p. 177)

Em um outro ponto da história da crítica literária nacional, temos Haroldo de Campos considerando Bernardo Guimarães como um dos precursores do surrealismo no Brasil. Trata-se basicamente da criação da *Sociedade Epicureia* em que Guimarães introduziu o *bestialógico*, ou *pantagruélico*, na qual a poesia era produzida bem metrificada, algo sempre diagnosticado como estilo do autor de Ouro Preto, mas estes versos não teriam sentido algum, se utilizando de artifícios burlescos, satíricos e *nonsense*. Campos, apesar de, pelas mesmas características da obra de Guimarães em torno do fescenino,

elogiar sua produção em contraponto a *Candido*, concorda com o crítico que, enquanto romancista, Bernardo Guimarães era medíocre (CAMPOS, 1977. p. 211).

Estas duas visões sobre o mesmo escritor, que se vale de sua produção satírico-fescenina, servem basicamente para mostrar que a produção literária pornográfica, erótica ou obscena se divide entre as críticas que a colocam como uma literatura menos importante ou àquelas que são capazes de identificar tanto um lado transgressor quanto uma elevação desta literatura para além do prazer da carne. Eliane Robert Moraes (2013) apresenta a dicotomia entre pornográfico e erótico, sendo o primeiro, devido à sua aparição no ocidente, a partir do *Diálogo das prostitutas*, de Luciano de Samósata (Séc. II d.C.), e do termo grego *pornos*, dedicado às falas das prostitutas, podendo ser elas as personagens centrais da trama ou simplesmente sexualizadas a serviço do autor; e o segundo, amenizado pela imagem de Eros, o Deus do amor, de onde etimologicamente origina-se. Assim sendo, temos entre os termos a diferença categórica na qual pornográfico é explícito e erótico é diáfano. Já o obsceno, que está fora da cena,

[...] em estrita fidelidade ao sentido moderno do termo [...] – já que o vocábulo latino *obscenus* significava originalmente ‘mau agouro’ –, a tradição pornográfica que se inaugurou na Europa a partir do Renascimento caracterizou-se pela difusão de imagens e palavras que feriam o pudor, fazendo da representação explícita do sexo sua pedra de toque (MOARES, 2013, p. 91-92).

A partir desta constatação, é possível pensar na filiação dos textos fesceninos de Bernardo Guimarães a uma série literária da poesia fescenina, com todas as suas características de utilização de palavras de baixo calão e referências diretas às questões sexuais. Neste sentido, cabe aqui a discussão sobre a constituição de séries literárias a partir do Formalismo Russo.

Para os Formalistas Russos, séries literárias são, basicamente, o reconhecimento de obras que estejam unidas por construções que se aproximam, estética, histórica ou culturalmente. A partir deste pressuposto, a crítica literária brasileira considerou o escritor Bernardo Guimarães importante representante da escola romântica, junto de tantos outros autores que criaram o alicerce da identidade nacional, tal qual outros romantismos espalhados pelo mundo, em especial o francês. Assim sendo, Guimarães é canonizado pela sua obra que

remete à natureza, tratando-a como musa, e os poemas de “apego à paisagem, ao detalhe do mundo exterior, apaixonadamente percebido e amado” (CANDIDO, 198, p. 170) são elevados como, citado anteriormente, à melhor parte de sua obra. Paralelamente, a produção erótico-burlesca de Guimarães é apagada.

O discurso poético, para Chklovski, é um discurso elaborado em contraposição ao discurso cotidiano, caracterizado pelo crítico como prosaico. Logo, podemos afirmar que certo romantismo em voga no Brasil buscou elaborar imagens cada vez mais potentes para a criação de nosso imaginário nacional. Neste ponto, Bernardo Guimarães estará completamente inserido na escola em questão, junto de outros diversos autores que contemplam a natureza em seus escritos, por exemplo. Para Boris Schnaiderman,

[a] *transformação* poética consiste nos deslocamentos desta hierarquia: o que *muda* é a hierarquia dos processos no quadro de um gênero poético dado, a hierarquia dos gêneros, a hierarquia das diferentes artes e a relação da arte com os domínios vizinhos da cultura e, em particular a relação da arte verbal com os outros tipos de enunciado. (SCHNAIDERMAN, 1976)

O crítico, então, salienta que esta hierarquia dos gêneros conduz um autor e sua obra a serem inseridos em um grupo com fim de catalogação e estudo específico de uma escola. Guimarães, seja pela sua obra canonizada, seja pela sua obra menos privilegiada, não se afasta desse ideal romântico, porém, por uma conduta da crítica literária brasileira em formar um ideal nacionalista para um cânone através de nossas obras, tem seus poemas obscenos relegados.

O fato é que Bernardo Guimarães tem total domínio da visão romântica, tanto para sua lírica considerada boa e digna de ser canonizada, quanto para o seu lado satírico e obsceno. Se no poema *Elixir do pajé*, o autor faz uso de palavras obscenas e de baixo calão para fazer uma sátira do imaginário indianista deste romantismo brasileiro, em nenhum momento essa ruptura será através da forma, mas do conteúdo. Sabendo que seu alvo principal de escárnio é o poeta Gonçalves Dias e seu *O canto do guerreiro*, parte integrante da mesma escola literária a que pertence Bernardo Guimarães, seu foco será transgredir o ápice do imaginário de beleza e sublimação da figura do índio. A subversão do indígena forte, heróico e destemido de Dias para o enfraquecido, jocoso e sexual de Guimarães causa um estranhamento

ao leitor que tem no imaginário de Dias o que é ser um índio nos padrões românticos eurocêtricos. A produção do índio de Dias, seguindo o caráter estético da linguagem poética pode ser analisada, segundo Chklovski, pela criação consciente “[...] para libertar a percepção do automatismo”. O crítico russo ainda nos traz a ideia de que a visão de um autor “representa o objetivo do criador e ela é construída artificialmente de maneira que a percepção se detenha nela e chegue ao máximo de sua força e duração” (CHKLOVSKI, 1973, p. 50).

Nesse sentido, passo a comparar trechos dos poemas supracitados. Vejamos primeiramente um trecho dos versos do poema de Gonçalves Dias:

Se as matas estrujo  
 Co’os sons do Boré,  
 Mil arcos se encurvam.  
 Mil setas lá voam,  
 Mil gritos reboam.  
 Mil homens de pé  
 Eis surgem, respondem  
 Aos sons do Boré!  
 – Quem é mais valente,  
 – Mais forte quem é?

(DIAS, 1998, p. 16)

A cena mostra uma tribo pronta para atacar (ou se defender), ao som de seus instrumentos, avançando com seus gritos, arcos e flechas pela mata, trazendo as perguntas retóricas: “quem é mais valente” e “quem é mais forte?”. É sabido que é o índio guerreiro e que estes versos são o canto deste, anunciado desde o título. Os versos em redondilha menor, são apresentados em rimas irregulares. A repetição da mesma palavra, “mil”, disposta seguidamente formando versos anafóricos, cria um ritmo contínuo ao poema, que sonoramente remonta o eco do boré, flauta produzida a partir da taquara, reproduzido em meio às matas. A sequência metonímica, iniciada pelo som do instrumento, e parte a parte aparecendo num crescente (arcos, setas, gritos, homens), vai construindo a imagem do indígena guerreiro poderoso, capaz de juntar milhares de outros pares a fim de se prepararem para um ataque.

A sonoridade poética também recria a dança ritualística e o canto marcial indígena, marcado em três tempos, tendo o quarto tempo

emudecido, tal qual a batida do coração, com dois compassos fortes, um meio compasso entre estes e o último sem som. Mas Gonçalves Dias cria a marcação do quarto tempo, remetendo à valsa, criando uma estética refinada e elitista para sua visão do índio. O desejo nacionalista brasileiro em admirar a natureza, assim como os indígenas, mas na mesma proporção travesti-los nos padrões europeus, cria imagens distorcidas e, por consequência, higienizadas de nossa cultura. Gonçalves Dias, quando cria a sonoridade da valsa para o canto indígena, corrobora essa visão colonizadora.

Assim sendo, vemos que no poema de Gonçalves Dias não há brecha para imaginar um índio preguiçoso ou sem forças. Então, Bernardo Guimarães, com a mesma métrica e o mesmo ritmo, nos entrega:

E o som das inúbias,  
 Ao som do boré,  
 Na taba ou na brenha,  
 Deitado ou de pé,  
 No macho ou na fêmea,  
 De noite ou de dia,  
 Fodendo se via  
 O velho pajé!

(GUIMARÃES, 2018, p. 28)

Iniciada pela representação fálica das inúbias, sendo esta uma trombeta de maçaranduba utilizada pelos indígenas como instrumento de guerra, e dando continuidade com o mesmo boré citado por Dias, Bernardo Guimarães cria a imagem de um índio desistente da batalha, que não dá continuidade ao imaginário do guerreiro. Após o chamado para a batalha, o índio de Guimarães, deitado ou de pé, no macho ou na fêmea, de noite ou de dia, é visto copulando. Os versos dos dois poetas iniciam-se de forma semelhante, mas na paródia montada por Guimarães logo após a informação sobre o “som” toma caminho distinto. A transformação do índio ideal no índio hedonista faz com que Bernardo Guimarães rompa com aquilo que se pensa como a série literária romântica brasileira, organizada pela crítica, que muitas vezes apaga propositalmente essa produção fescenina do autor. Através da sátira, o autor zomba de seus pares, colocando-os em situação jocosa através da erotização cômica do pajé que não está necessariamente interessado em ser mais valente ou mais forte, como o índio de Dias, e continua nos versos seguintes:

Dizei, minha gente,  
 Quem é mais valente,  
 Mais forte quem é?  
 Quem vibra o mazarpo  
 Com mais valentia?  
 Quem conas enfia  
 Com tanta destreza?  
 Quem fura cabaços  
 Com mais gentileza?

(GUIMARÃES, 2018, p. 29)

Note-se que a preocupação do índio de Guimarães é ser tanto valente quanto forte em relação à sua destreza em realizar os desejos sexuais e não guerrear ou defender sua tribo. Os arcos e as flechas no poema de Gonçalves Dias são substituídos pelas conas e cabaços em Guimarães. O uso da paródia, artifício corriqueiro da sátira, demonstra um autor não só preocupado com a métrica, a sonoridade e a forma da poesia, mas também criando um trânsito entre a ideia pornográfica com a ruptura do ideal nacionalista de sua geração. Nesse ponto, é possível pensar que Guimarães vai fomentar muitos elementos que os modernistas de 1922 utilizarão para a criação desta nova identidade nacional, como veremos em Oswald de Andrade (MACHADO, 1992).

São diversas as tentativas de reavaliar este lado humorístico e obsceno na obra de Bernardo Guimarães. Além de Haroldo de Campos, citado anteriormente, a crítica Flora Süssekind expõe a diferença crítica do autor em relação ao romantismo, do qual ele faz parte:

[...] uma obra poética dotada de dimensão crítico-humorística incomum em meio aos indianismos, arroubos de eloquência e subjetividades lacrimajantes do romantismo brasileiro (SÜSSEKIND, 1993, p. 139)

Como vemos, Süssekind cria uma abordagem paralela à produção vigente romântica nacional para a obra fescenina de Bernardo Guimarães e expõe a questão crítica ao texto do autor em contraposição à estética romântica. Como ela, outros críticos farão esse resgate em Guimarães, infelizmente, vendo os aspectos satíricos como elemento para a inferiorização da obra literária do autor.

Luiz Costa Lima, por exemplo, alerta para o critério de formação do cânone literário nacional, sendo a literatura um “instrumento

para a correta modelagem do cidadão” (LIMA, 1991. p. 242). O humor é utilizado como um critério para a desvalorização do poético, assim sendo, a beleza almejada por grande parcela do romantismo brasileiro era a busca da perfeição a partir do estereótipo europeu, enquanto Guimarães, paralelamente à sua produção de exaltação à natureza, constrói uma estética safada e cômica, podendo ser vista como exótica e pitoresca demais para os padrões do final de século XIX. Como vai nos dizer Duda Machado, crítico responsável por diversas análises desta fase de Bernardo Guimarães, a obra fescenina do autor foi “depreciada ao longo do processo de formação e consolidação do cânone literário brasileiro” (MACHADO, 2010. p. 15). Na mesma proporção, o crítico também salienta que, neste sentido, Bernardo Guimarães ataca duplamente o romantismo, fazendo da escola literária em questão alvo de suas piadas. A capacidade crítica do autor, a complexidade de sua produção e a qualidade de sua escrita, fazem de Guimarães um romântico safado, trazendo para a literatura um toque tropical à constituição de um imaginário nacionalista, e, talvez por esse motivo, alicerçando uma visão mais brasileira à escola literária rompendo com a estética almejada por seus pares.

Vemos que essa estratégia, mesmo que validada após a morte do autor, do resgate de sua obra obscena, ainda é pouco explorada. O que nos leva a crer que a poesia fescenina de Bernardo Guimarães, mesmo que redescoberta e creditada, necessita de análises cada vez mais elaboradas para, sem que o poeta seja excluído de sua escola literária, possa trazer à tona uma visão mais plural do romantismo brasileiro e seus desdobramentos. A sátira, o escracho, a comicidade, atrelada ao teor sexual, ainda se encontra num “departamento oculto” da *Fortuna Crítica*. Se o *Inferno* alcança uma função de preservação dessas obras, que sua escalada seja a redenção e a iluminação, movimentando as estruturas literárias para uma maior e melhor aceitação da sexualidade escrita.



## Referências

- CAMPOS, Haroldo de. *A arte no horizonte do provável*. São Paulo: Perspectiva, 1977.
- CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira*. 6 ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 1981.
- CHKLOVSKI, V. “A Arte como Procedimento”. In: SCHNAIDERMAN, Boris. *Teoria da literatura: formalistas russos*. Porto Alegre: ed. Globo, 1970. p. IX-XXII.
- COSTA LIMA. “Bernardo Guimarães e o cânone”. In COSTA LIMA. *Pensando nos trópicos*. Rio de Janeiro: Rocco, 1991. P. 241-252.
- DARNTON, Robert. Inferno da Biblioteca Nacional de Paris. *Folha de São Paulo*. São Paulo, domingo, 9 de julho de 1995. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/1995/7/09/mais!/6.html?fbclid=IwAR17gdLZOGGjPSIFPB7CJJRDrP1k5EihdzO4eSFB68SKlzyz9FpFDJOUo9Y>>, Acessado em: 28 de agosto de 2020.
- DARNTON, Robert. *Os best-sellers proibidos da França pré-revolucionária*. Tradução Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- DIAS, Gonçalves. *Primeiros Cantos*. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 1998.
- GAMA Filho, Oscar. “Histórias fesceninas e poemas cantáridos”. In: VELLOZO, Paulo; NEVES, Jayme Santos; NEVES, Guilherme Santos. *Cantáridas e outros fesceninos*. Vitória: Max Limonad, 1985.
- GUIMARÃES, Bernardo. *O elixir do pajé*. Uberlândia: O sexo da palavra, 2018.
- MACHADO, Duda. “Sátira e Humor à margem do romantismo”. In: GUIMARÃES, Bernardo. *Poesia erótica e satírica*. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1992.
- MACHADO, Duda. “Introdução, por Duda Machado”. In: GUIMARÃES, Bernardo. *Elixir do pajé: poemas de humor, sátira e escatologia*. São Paulo: Hedra, 2010.
- MORAES, Eliane Robert Moraes. O efeito obsceno. In: MORAES, Eliane Robert Moraes. *Perversos, amantes e outros trágicos*. São Paulo: Iluminuras, 2013. p. 91-100.
- PINHEIRO, Ana Virgínia. *apud* TORRES, Bolívar. A luxúria oculta guardada na Biblioteca Nacional. *Revista Época*, 27/09/2019. Disponível em: <<https://epoca.globo.com/cultura/a-luxuria-oculta-guardada-na-biblioteca-nacional-23976727>>, Acessado em: 04 de setembro de 2020.

- PINHEIRO, Ana Virgínia. Gabinete secreto. Disponível em: <<https://bndigital.bn.gov.br/exposicoes/gabinete-de-obras-maximas-e-singulares/gabinete-secreto/?fbclid=IwAR38sxickrt5BP63gopkgby-U6P1KQpDofkb62zcq-Vlzeq5hoPEUiMbXhE>>, acessado em: 02 de setembro de 2020.
- SCHNAIDERMAN, Boris. “Prefácio”. In: SCHNAIDERMAN, Boris. *Teoria da literatura: formalistas russos*. Porto Alegre: ed. Globo, 1970. p. IX-XXII.
- SÜSSEKIND, Flora. “Bernardo Guimarães: romantismo com pé-de-cabra.” In: *Papéis colados*. Rio de Janeiro: UFRJ, 1993.

## **A paixão segundo G. H.: leitura sobre o ascetismo de Benedito Nunes**

Luã Leal Gouveia (UFPA)<sup>1</sup>

Maria de Fátima do Nascimento (UFPA)<sup>2</sup>

### **Introdução**

*A paixão segundo G. H.*, de Clarice Lispector, romance publicado em 1964, desperta inúmeras leituras, entre elas, uma cuidadosa, feita por Benedito Nunes, acerca da travessia mística da protagonista do romance G. H. No capítulo “O itinerário místico de G. H.” inserido no livro: *O drama da linguagem. Uma leitura de Clarice Lispector* (1995), de Benedito Nunes, ele discute essa delicada experiência divina na qual a protagonista viveu, cheia de “antagonismos e perdas”, o autor reflete sobre a busca de G. H. pelo “núcleo” como uma via sacrificial de sua existência, isto é, uma verdadeira ascese (NUNES, 1995, p. 63). Desse modo, Benedito Nunes explica o ascetismo como um método que busca o sacrifício do eu, destruindo toda sensação de posse humana acerca de si mesmo, e ilustra com fragmentos do referido romance de Clarice Lispector. G. H., apesar de ter voltado para organização e retomado seu lugar social, não é a mesma, a experiência vivida de saída do humano e entrada no “inumano”, ou seja, de corte e regresso ao mundo causou uma transformação interior, assim como os ascéticos. Assim sendo, este trabalho busca discutir a prática ascética, pontuando questões suscitadas por Benedito Nunes de elementos divinatórios e sacrificiais, na discussão acerca do sagrado na obra *A paixão segundo G. H.*, de Clarice Lispector.

Segundo Benedito Nunes, a partir de “um acontecimento banal”, ou seja, a visualização de uma barata por G. H., na porta do guarda-roupa, do quarto de empregada do seu apartamento, conduziu a

1. Graduado em Linguagens e Códigos – Língua Portuguesa (UFMA), Mestrando em Estudos Literários (PPGL – UFPA), bolsista CAPES.
2. Possui doutorado em Teoria e História Literária (2012) pela UNICAMP – Universidade Estadual de Campinas. É docente de Literatura Brasileira na Faculdade de Letras (FALE) da Universidade Federal do Pará (UFPA). Atualmente é Coordenadora do Programa de Pós-graduação em Letras (PPGL) da mesma Universidade.

personagem até os limites da sua existência, pois, até então, se preocupava em manter-se equilibrada e organizada, mas, após esse gesto simples de contato com o inseto de que possuía um medo extremo, assiste sua “despersonalização”. Esse contato, apesar de ser visto como uma perda, a “despersonalização”, que a personagem experimenta, é uma travessia que a mobiliza para a transgressão. De acordo com Benedito Nunes, “G. H. passa por um processo de conversão radical”, atraída por uma força incomum que se vê entregue ao sacrifício da sua identidade pessoal, renunciando-a, visto como uma “deseroização”, conforme palavras do crítico literário: “Além de dolorosa, essa sabedoria é paradoxal, pois que a perda de G. H. transformar-se-á em ganho. Pela negação de si mesma, ela alcançará a sua verdadeira e própria realidade” (NUNES, 1995, p. 60).

Observa esse processo de conversão da personagem G. H. propondo uma leitura acerca do lugar núcleo do qual ela se vê participando como representação do espaço sagrado e a barata possuindo esse lugar de manifestação do divino. Possuída por uma força em desvendar o enigma, G. H. chega ao núcleo da vida, lugar divino, espaço incomum e vivo, mas que sente dificuldade em descrever. A vida divina só pode ser atraída quando, como fez G. H., se solta as amarras humanas e se entrega ao que é abismal, assim, a protagonista se viu participando da vida sendo e sua tentativa de rememorar o ocorrido na íntegra falha, caindo no silêncio, pois o núcleo da vida não encontra sentido humano.

Benedito Nunes observa esse processo de conversão da personagem e explora o conceito de ascetismo, propondo uma análise de que o *itinerário místico* vivido pela protagonista é uma real prática ascética, da qual a personagem em contato com a barata se “despersonaliza”, atravessa para o oposto da vida, para o “inumano”. Desta maneira, explica o ascetismo como um método que busca o sacrifício do eu, destruindo toda sensação de posse humana acerca de si mesma, ilustrando com fragmentos do referido romance de Clarice Lispector. O crítico brasileiro observa que apesar de G. H. ter voltado para organização e retomado seu lugar social, não é a mesma, a experiência vivida de saída do mundo e regresso ao cotidiano causou uma transformação interior, assim como os ascéticos. Assim sendo, este trabalho busca discutir a prática ascética pontuando questões suscitadas por Benedito Nunes de elementos divinatórios e sacrificiais,

na discussão acerca do sagrado na obra *A paixão segundo G. H.* de Clarice Lispector.

### **Da prática ascética em *A paixão segundo G. H.***

O romance *A paixão segundo G. H.* é iniciado com uma busca incansável de uma personagem identificada apenas pelas suas iniciais: G. H., tentando dar a alguém algo que a incomodou bastante e causou uma “desorganização profunda”. A obra de Clarice Lispector é narrada em primeira pessoa e dispõe-se sobre uma espécie de linguagem confessional, revelando o que ocorrera no dia anterior com a personagem em sua tentativa de limpar o quarto da empregada. Cômico esse que escondia o inseto do qual ela possuía um enorme medo, uma barata, e, ao deparar-se com o animal, que emergiu do fundo de um guarda-roupa, na sua tentativa de abrir completamente a porta do móvel, por ser um ambiente pequeno, foi impedida por uma cama. Através de uma fresta viu o inseto vindo à tona e então foi possuída por uma força instintiva, brotando o desejo matar aquele inseto, conforme é visto no trecho abaixo:

Sem nenhum pudor, comovida com minha entrega ao que é o mal, sem nenhum pudor, comovida, grata, pela primeira vez eu estava sendo a desconhecida que eu era – só que desconhecer-me não me impediria mais, a verdade já me ultrapassara: levantei a mão como para um juramento, e num só golpe fechei a porta sobre o corpo meio emergido da barata----- (LISPECTOR, 2009, p. 52).

O contato com esse inseto levou G. H. para um lado oposto da vida, a personagem percorreu penosamente a via *crucis* da sua existência. Para alcançar sua real e autêntica identidade é necessário perder sua montagem humana, descrita pela personagem como algo muito caro. Assim, o que se percebe, no início do romance, é que essa ausência causa um enorme desconforto em G. H., pois ela não deseja sentir-se perdida: “[...] É difícil perder-se. É tão difícil que provavelmente arrumarei depressa um modo de me achar, mesmo que achar-me seja de novo a mentira de que vivo [...]” (LISPECTOR, 2009, p. 10). Isto é, perder-se é muito difícil, G. H. prefere ser aquela pessoa encontrável. Porém, não é isso que ocorre, sua lembrança do dia anterior narra a sua perda e transformação.

O crítico literário Benedito Nunes afirma que quando a personagem G. H. vê a barata tem “um misto de medo e ódio” e quando percebe que também é olhada pela barata, após ter desfechado o primeiro golpe, e percebe a agonia do animal, sente-se “esvaziada de sua vida pessoal”, nesse momento, a personagem passa a ter “um conhecimento participado”, por isso de acordo com Benedito Nunes:

Não é sem resistência que G. H. cede à atração dessa realidade impessoal de que tem, por um contato físico de todo o seu corpo, um conhecimento participado. Até sucumbir ao êxtase que a integra à exterioridade da matéria viva, G. H. está dividida entre o desejo de seguir o apelo do mundo abismal e inumano onde vai perder-se, e a vontade de conservar a sua individualidade humana. Tudo o que tem, inclusive a esperança, ser-lhe-á arrebatado no domínio da identidade pura que lhe foi entreaberto (NUNES, 1995, p. 59).

O estudioso afirma também que a narrativa de G. H., personagem principal do referido romance, se “despersonaliza” para encontrar sua verdadeira e real identidade, essa caminhada de dor e êxtase que a personagem experimenta, constitui o que ele chamou de “Itinerário Místico de G. H.” Ao passar por uma longa e tormentosa experiência agônica, a personagem inclina-se em direção à sua existência impessoal, após a redução dos sentimentos, da vontade e das representações da experiência da perda do eu, aspectos esses que configuram, para o autor, uma verdadeira ascese, conforme palavras do estudioso:

A despeito dos diferentes padrões de cultura religiosa a que se vinculam, as correntes místicas do Oriente e do Ocidente veem no ascetismo uma prática negativa de purgação e desnudamento da alma. Seja apenas empregado para liberar a alma de suas limitações pelo conhecimento, ou também para uni-la à divindade, o ascetismo é um método que visa fundamentalmente ao sacrifício do eu, retirando o senso de propriedade da criatura humana em relação a si mesma. A ascese só se completa quando, pela ação conjugada de suas técnicas de redução da sensibilidade, da inteligência e da vontade – que levam ao despojamento interior e aos diversos graus de vida contemplativa –, dá-se a superação das limitações egoísticas que separam o indivíduo da totalidade do real (NUNES, 1995, p. 63-64).

De acordo com o estudioso brasileiro a ascese só se conclui quando se supera “as limitações egoísticas”, separando “o indivíduo da totalidade do real”, isto é, quando através de “técnicas reducionistas da

sensibilidade, vontade e inteligência se extinguem e chega à nudez”, ao total distanciamento de sua natureza, ao vazio que não pode ser configurado, isto é, ao “núcleo”, busca incansável da personagem. G. H., que vai contando o que aconteceu com ela:

Vou agora te contar como entrei no inexpressivo que sempre foi a minha busca cega e secreta. De como entrei naquilo que existe entre o número um e o número dois, de como vi a linha de mistério e fogo, e que é linha sub-reptícia. Entre duas notas de música existe uma nota, entre dois fatos existe um fato, entre dois grãos de areia por mais juntos que estejam existe um intervalo de espaço, existe um sentir que entre o sentir – nos interstícios da matéria primordial está a linha de mistério e fogo que é a respiração do mundo, e a respiração contínua do mundo é aquilo que ouvimos e chamamos de silêncio (LISPECTOR, 2009, p. 97).

Não era usando como instrumento nenhum de meus atributos que eu estava atingindo o misterioso fogo manso daquilo que é um plasma – foi exatamente tirando de mim todos os atributos, e indo apenas com minhas entranhas vivas. Para ter chegado a isso, eu abandonava a minha organização humana – para entrar nessa coisa monstruosa que é a minha neutralidade viva (LISPECTOR, 2009, p. 97).

A personagem ao entrar em contato com a barata e ver-se, assim como ela, bipartida, entra em uma zona de completo antagonismo e parte em busca da compreensão desse “neutro” vivo do qual a barata vibrava. G. H. ao assistir jorrar a massa branca que saía das entranhas da barata sente náusea e entra num processo de reflexão acerca de si e decide que precisa encarar o que estava se manifestando à sua frente. A atitude da protagonista aponta para a ideia da qual Benedito Nunes discute, ou seja, para entender o ocorrido, é necessário desprender-se de suas origens e se entregar ao desconhecido.

Adiante a personagem pensa sobre o sal dos olhos da barata, mas percebe que necessita largar esse conhecimento, pois estaria utilizando os moldes humanos e, para se aproximar do incompreensível, é necessário deixar de lado as construções culturais e intelectuais e se lançar ao que não encontra repouso e sentido. Acerca disso, a protagonista discorre: “[...] Para o sal estava pronta, para o sal eu toda me havia construído. Mas o que minha boca não saberia entender – era o insosso. O que eu toda não conhecia – era o neutro” (LISPECTOR, 2009, p. 84). O que se observa é que o “neutro” é o lugar (não lugar) da incompreensão, ou seja, o “neutro” é o desconhecido, é o que não

possui gosto, matéria e sentido. É esse o lugar do qual ela busca, conforme se observa abaixo:

Mas agora, é nesta atualidade neutra da natureza e da barata e do sono vivo de meu corpo, que eu quero saber o amor. E quero saber se a esperança era uma temporização com o impossível. Ou se era um adiamento do que é possível já – e que eu só não tenho por medo. Quero o tempo presente que não tem promessa, que é, que está sendo. Este é o núcleo do que eu quero e temo. Este é o núcleo que eu jamais quis. (LISPECTOR, 2009, p. 87)

G. H. contempla a barata como uma vida neutra, a existência que participa do neutro, e essa construção é vista como “núcleo”, esse “lugar” que é tido como uma atualidade suprema, isto é, o presente se dá sendo, tecendo sua atualidade. O “núcleo”, assim, do qual G. H. se refere e deseja alcançar é de natureza incomum e passageira, só se contempla participando. Acerca desse “núcleo”, Benedito Nunes vai dialogar com o conceito de Mestre Eckhart, isto é:

O núcleo, para Eckhart, é sempre o núcleo (*der Kern*) da alma, onde opera a divindade. Mas através dele, o místico acede à realidade sem qualidades ou atributos do amor divino. É o “abismo sem fundo” de Ruysbroeck, “onde todos os nobres espíritos ficam suspensos, mergulhados no gozo e perdendo-se à medida que aí sossobram” (NUNES, 1995, p. 67).

Para Benedito Nunes (1995) o “núcleo” representa a “natureza mais profunda da alma, um verdadeiro abismo sem fundo”, como a personagem se encontrou, apesar da tentativa de G. H. descrever o que ocorrera outrora, sente dificuldades, pois esse “núcleo” é um lugar sem nome, dimensão e matéria. Esse “lugar” só pôde ser alcançado por G. H. através da barata, o inseto arcaico que move a personagem a transgredir seus limites.

Acerca dessa percepção, Olga de Sá, na edição crítica organizada por Benedito Nunes sobre o referido romance, em 1988, discute o Paralelismo Bíblico da obra, isso porque para a autora, G. H. contempla a sua raiz através do que a Bíblia aponta como espécies de impuros, a barata, mesmo não sendo citada no texto bíblico, segundo ela, se enquadra nos insetos alados repugnantes, e é através desse bicho que G. H. participa do “núcleo”, a autora acrescenta:



Desumanizada, despojada do eu, G. H. perfaz o caminho dos profetas no deserto. Expulsa de um paraíso de adornos, procura a raiz de si mesma, não tendo mais nada para articular, nada para pedir, apoiada apenas nas derradeiras ruínas de um mundo primário, em que a existência da barata “a existia”, fazendo o caminho de regresso da crisálida à larva úmida. Um oratório cantado, de boca fechada, que não era prece e nada pedia, chegava à abóboda do teto da mina desabada, do quarto, da fenda rasgada da rocha de edifício. Não havia mais esperança e futuro. Era hora de viver, sem palavras, a atualidade, o “instante-já”. [...] Atingia o núcleo da vida, o infernalmente expressivo, o nada. Todo esforço humano de salvação, que consiste em transcender, é eliminado para se ficar dentro do que é. Estala seu “rosto de prata e beleza” e na existência de G. H. não haverá mais lugar para sentimentos, para a ternura das lágrimas e do sal, nem sequer as lágrimas do homem amado. G. H. identifica-se, textualmente, com Jesus [...] (SÁ, 1988, p. 223).

Segundo a autora, G. H. vai em busca da sua raiz, atravessa o caminho dos profetas pelo avesso. A protagonista identifica a existência da barata, espécie de animal impuro, que também constituía a vida dela, e que só foi reconhecida através da ruína, fragmentada, isto é, G. H. após despir-se de tais contornos e esvaziada, deseja alcançar o “instante-já”. Esse constitui o núcleo da vida, que se aproxima através do desnudamento humano, e é nesta atmosfera da qual G. H. se viu participando, após percorrer um longo trabalho de abandonos se viu envolvida no “Nada”.

É nesse “lugar” que G. H. vislumbrou sua existência cheia de paradoxos, caracterizado pelo plano espiritual, pois é nessa plenitude onde sentimentos contrários e antagônicos são percebidos e confundidos, conforme estudos de Benedito Nunes:

É o *nada* que a constitui, é do nada que ela participa. Convergência de todas as coisas, núcleo que lhes é comum, extensão que as abrange, esse nada que G. H. palmilha tem, por ser o lugar dos contrastes extremos, a ardência de um inferno e o refrigério de um paraíso. (NUNES, 1995, p. 67)

De acordo com o crítico, a protagonista participa desse “núcleo” e se vê inserida no nada, lacunas estas que caracterizam a estrutura mística. G. H., consumida por uma vida cheia de atributos e organizada, se vê agora, após comungar da consistência branca que jorrava da barata, no “núcleo” da existência por se ligar ao universo sem

distinção. O sacrifício existencial do qual ela atravessou rompe com todas as figurações humanas, G. H. partilhou do “inumano” e então se viu participando do “núcleo”, do nada, lugar onde ocorre a manifestação do divino. A protagonista sente neste lugar que está ilimitada, após consumir do sulco da barata percebe que atravessou para um lado não humano, conforme é observado nos fragmentos abaixo:

O que estou sentido agora é uma alegria. Através da barata viva estou entendendo que também eu sou o que é vivo. Ser vivo é um estágio muito alto, é alguma coisa que só agora alcancei. É um tal alto equilíbrio instável que sei que não vou poder ficar sabendo desse equilíbrio por muito tempo – a graça da paixão é curta.

Quem sabe, ser homem, como nós, é apenas uma sensibilização especial a que chamamos de “ter humanidade”. Oh, também eu receio perder essa sensibilização. Até agora eu tinha chamado de vida a minha sensibilidade à vida. Mas estar vivo é outra coisa. [...] Estar vivo é uma grossa indiferença irradiante. Estar vivo é inatingível pela mais fina sensibilidade. Estar vivo é inumano – a meditação mais profunda é aquela tão vazia que um sorriso se exala como de uma matéria. E ainda mais delicada serei, e como estado mais permanente. Estou falando da morte? Estou falando de depois da morte? Não sei. Sinto que “não humano” é uma grande realidade, e que isso não significa “desumano”, pelo contrário: o não humano é o centro irradiante de um amor neutro em ondas hertzianas (LISPECTOR, 2009, p. 171).

Para compreender o percurso de G. H., no romance, também é muito importante entender o conceito “hierofania”, do livro *O sagrado e o Profano* (2018), de Mircea Eliade, de acordo com o autor uma “hierofania” estaria ligada à atividade de revelação do divino em diferentes formas, podendo se apresentar através da natureza, de coisas, lugares, mas, para o autor, quando manifestados, esses elementos já não são contemplados com tal, em sua objetividade, e sim como sagrados, de acordo:

[...] não se trata de uma veneração da pedra como pedra, de um culto da árvore como árvore. A pedra sagrada, a árvore sagrada não são adoradas como pedra ou como árvore, mas justamente porque são hierofanias, porque “revelam” algo que já não é nem pedra, nem árvore, mas o sagrado, o *ganz andere* (ELIADE, 2018, p. 18).

Conforme é visto, as hierofanias estariam ligadas ao processo de aparecimento do divino através da natureza ou das coisas, mas quando vislumbradas perdem esses sentidos. Essa atividade acaba por criar um ponto no mundo, isto é, a revelação do divino produz um ponto fixo, centraliza o homem no mundo. O que ocorre é que o sagrado quando manifesto, ele marca um ponto, pois acaba demarcando o rompimento no mundo do divino. A respeito desse Centro Mircea Eliade informa que:

Quando o sagrado se manifesta por uma hierofania qualquer, não só há rotura na homogeneidade do espaço, como também revelação de uma realidade absoluta, que se opõe à não-realidade da imensa extensão envolvente. A manifestação do sagrado funda ontologicamente o mundo. Na extensão homogênea e infinita onde não é possível nenhum ponto de referência, e onde, portanto, nenhuma orientação pode efetuar-se, a hierofania revela um “ponto fixo” absoluto, um “Centro” (ELIADE, 2018, p. 26).

Segundo o autor, a hierofania revela uma realidade oposta da cotidiana, fixando o momento e o lugar. O aparecimento do divino resulta na diferença no mundo, algo de extrema divergência se instaura e cria-se um “Centro”. G. H. ao ver a barata que emerge do fundo do guarda-roupa vê que está perante a um inseto que guarda uma natureza característica: “Uma barata tão velha que era imemorial. “[...] Eu sabia que baratas resistiam a mais de um mês sem alimento ou água. E que até de madeira faziam substância nutritiva aproveitável. [...] Quando o mundo era quase nu elas já cobriam vagarosas” (LISPECTOR, 2009, p. 47), esses fragmentos mostram que a barata possui traços peculiares e a personagem analisa isso. Após a segunda tentativa, falha de matar o inseto, observa e reflete sobre a barata e, então, começa a analisar o quarto que se tornara ainda mais divergente do resto da casa, conforme G. H. narra:

Então abri de uma só vez os olhos e vi em cheio a vastidão indelimitada do quarto, aquele quarto que vibrava em silêncio, laboratório de inferno [...] O quarto, o quarto desconhecido. Minha entrada nele se fizera enfim. [...] A entrada para este quarto só tinha uma passagem, e estreita: pela barata. A barata que enchia o quarto de vibração enfim aberta, as vibrações de seus guizos de cascavel no deserto. Através de dificultoso caminho, eu chegara à profunda incisão na parede que era aquele quarto – e a fenda formava como

numa cave um amplo salão natural [...] Segura minha mão, cheguei ao irredutível com a fatalidade de um dobre – sinto que tudo isso é antigo e amplo, sinto no hieróglifo da barata lenta a grafia do Extremo Oriente. E neste deserto de grandes seduções, as criaturas: eu e a barata viva. A vida, meu amor, é uma grande sedução onde tudo o que existe se seduz. Aquele quarto que estava deserto e por isso primariamente vivo. Eu chegara ao nada, e o nada era vivo e úmido (LISPECTOR, 2009, p. 58-60).

O quarto da empregada para a protagonista tornara-se indelimitado, não possuía contorno, forma e sentido. O cômodo possuía uma vibração infernal e era desconhecido. A barata é o limiar entre o quarto e a vida organizada de G. H., através da barata ela chega às profundezas dela mesma. Seduzida pela vida e pela barata, se vê inserida no quarto vibrante e vivo, e que caracterizou como *primariamente vivo*, traço esse tido como Nada. O lugar tornou-se estranho e oposto, o que se caracteriza, de acordo com essa análise, como elemento do sagrado, visto que após ver o inseto hierofânico, a barata, G. H. vislumbra os contrastes entre humano e não humano e na tentativa de dar sentido a isso chega ao Nada, conforme Benedito Nunes discute em nota de rodapé: “os paradoxos que caracterizam a teologia negativa” a respeito de Deus, a partir de estudos de Dionísio Areopagita:

Nesse ponto deparamos com os paradoxos que caracterizam a teologia negativa. Deus não pode ser concebido por intermédio de qualquer categoria. Estando acima do ser ou da existência, Ele nada é. O nada exprime essa realidade sumamente negativa, da qual, como se vê em Dionísio Areopagita, não se pode falar senão por exclusão de todos os atributos, qualidades e coisas: ‘... nem a razão pode atingi-lo, nem nomeá-lo, nem conhecê-lo; não é nem a escuridão nem a luz, nem o falso nem o verdadeiro; nem pode qualquer afirmação ou negação ser-lhe aplicada, pois não obstante possamos afirmar ou negar as coisas abaixo d’Ele, não podemos nem afirmá-lo nem negá-lo, uma vez que a suprema e única causa de todas as coisas transcende toda afirmação, e a simples preeminência de sua natureza absoluta está fora de toda negação – livre das limitações e acima delas todas’ (NUNES, 1995, p. 67).

Segundo o autor, é neste lugar inclassificável abismal que a transcendência das coisas ocorre. É no nada que o divino se revela, por isso a dificuldade na descrição, porque o nada não pode ser

racionalizado, não existe bem ou mal, um ponto ou outro, é apenas o lugar no qual a natureza absoluta encontra repouso, isto é, o inumano manifestado.

Contudo, ao final da sua longa narrativa confessional, G. H. se sente como batizada pelo mundo, o ato de colocar a barata na boca, as reflexões feitas a partir dessa ação, a fez atravessar para o inumano e, então, expressa a mudança ocorrida com ela:

Enfim, enfim quebrara-se realmente o meu invólucro, e sem limite eu era. Por não ser, eu era. Até o fim daquilo que eu não era, eu era. O que não sou eu, eu sou. Tudo estará em mim, se eu não for; pois “eu” é apenas um dos espasmos instantâneos do mundo. Minha vida não tem sentido apenas humano, é muito maior – é tão maior que, em relação ao humano, não tem sentido. Da organização geral que era maior que eu, eu só havia até então percebido os fragmentos. Mas agora, eu era menos que humana – e só realizaria o meu destino especificamente humano se me entregasse, como estava me entregando, ao que já não era eu, ao que já é inumano (LISPECTOR, 2009, p. 179).

G. H. relata sua “despersonalização”, sua perda do eu, pois já não se vê como antes, se sente participando do inumano, configurando a ideia dos ascéticos, a qual através da libertação dos sentidos e da inteligência, se atravessa a ponte para o lado avesso da existência. Assim sendo, Benedito Nunes sintetiza essa trajetória de via mística que apresenta elementos típicos como: “deslocamento espacial, a representação do deserto e a visão contraditória do indescritível”, como uma proposta de leitura do romance. G. H., após uma longa travessia agônica, se vê na solidão, no deserto da alma, mas que anuncia a primitiva vida, o núcleo em que ela entra é paradoxal, universo antagônico que só pode ser compreendido no mundo espiritual, por isso é visto como um inferno, pois o lugar era fragmentado, ilimitado e sem forma.

### **Considerações finais**

A paixão segundo G. H., romance de Clarice Lispector, é estudado pelo crítico literário brasileiro Benedito Nunes desde a década de 1960. Como foi discutido, existem elementos que, de acordo com o autor, configuram a representação do sagrado. Através do que ele

chamou de *itinerário místico*, G. H. atravessa para a sua real identidade, mas é uma travessia para o oposto da vida sentimentalizada, somente quando se despiando de adornos é que essa real face do seu eu vem à tona. Isso porque G. H. através do seu sacrifício pôde entender que o eu não é compreensível. A protagonista G. H. vislumbrou traços da manifestação do sagrado que através do “núcleo” se viu participando. O “núcleo” é o não lugar do qual a protagonista se viu sendo a barata que a levou a conhecer o “núcleo”, mas essa compleição não pode ser definida, somente vivida, tendo em vista que o “núcleo” carrega o nada, o vazio, o abismo sem fim, e é nesse lugar onde G. H. viu operar o arrebatamento da sua alma. G. H., bipartida semelhante à barata, sacrifica sua moldura para encontrar seu verdadeiro eu, isto é, atravessar a ascese para a redenção.

Como foi discutido, é somente através da barata que G. H. pôde atingir o máximo da sua existência. O inseto, visto como uma figura hierofânica, atravessa a vida organizada de G. H. e a insere em um lugar cheio de antagonismos. Benedito Nunes observa essas contradições vividas pela protagonista que sente ao mesmo tempo várias sensações, a exemplo de: “amor e ódio, alegria e tristeza, crueldade e piedade, humano e divino”, e a partir dessas emoções o que se vê é uma personagem confundindo esses opostos, participando de maneira reflexiva, interpenetrando esses opostos e assim chegando ao “neutro”.

O que se pode perceber, por meio do itinerário místico, que Benedito Nunes pontua, é que a travessia, cheia de antagonismos que a protagonista G. H. viveu, ilustra as questões suscitadas pelo autor, a exemplo de elementos divinatórios e sacrificiais. É com essa perda e entrega ao não humano que a protagonista vivenciou uma das mais arrebatadoras experiências da sua existência, aproximada com a experiência divinatória ascética, chegando ao inexpressivo de si, que sempre buscou.

## Referências

- ELIADE, Mircea. O espaço sagrado e a sacralização do mundo. In: ELIADE, Mircea. *O sagrado e o profano: a essência das religiões*. Tradução Rogério Fernandes. 4.<sup>a</sup> ed. São Paulo: Editora Martins Fontes, 2018.
- LISPECTOR, Clarice. *A paixão segundo G.H.* Rio de Janeiro: Rocco, 2009.
- NUNES, Benedito. O Itinerário místico de G. H. In: NUNES, Benedito Nunes. *O drama da linguagem: uma leitura de Clarice Lispector*. São Paulo. Ática. 1995.
- SÁ, Olga de. Paródia e Metafísica. In: NUNES, Benedito. (Coordenador) *A paixão Segundo G. H.* Ed. Crítica. Brasília, DF: CNPq, 1988.

## Guy de Maupassant: dos periódicos às antologias

Amanda Gabriela Resque (PPGL/UFPA)<sup>1</sup>

### Introdução

Com a invenção dos modernos navios a vapor o Brasil se tornou mais próximo do Velho Mundo, essa aproximação fez com que as novidades europeias chegassem rapidamente na então capital da Província do Pará, entre essas novidades, é possível salientar as modas, músicas, peças teatrais e a literatura. Dentre elas, destacamos a publicação da prosa seriada, uma invenção de Emile de Girardin (1806-1881), um importante jornalista francês, dono do jornal *La Presse*. Girardin utilizou essa artimanha para alavancar as vendas de sua folha, dedicou seções a propagação de prosa ficcional dirigida ao esparecimento de seu público leitor.

O grande objetivo do francês era alavancar as vendas de seu jornal, pois, ao publicar “fatias” de uma narrativa, influenciaria seus consumidores a adquirir a edição seguinte do jornal para que o desfecho da trama fosse descoberto. Sua intuição provou-se certa, pois seu objetivo foi alcançado: as tiragens do *La Presse* dispararam de 70.000 para 200.000 exemplares (SERRA, 1997, p. 19).

Com o sucesso, diversos periódicos adotaram tal técnica e inúmeros autores aventuraram-se no mundo das letras publicando suas histórias em jornais e revistas. Entre os autores que lançaram seus escritos dessa forma, temos Guy de Maupassant (1850-1893), autor francês muito conhecido por sua produção contística e por advogar em prol da liberdade estética, livre de escolas literárias.

Maupassant, como muitos de sua contemporaneidade, iniciou sua produção utilizando pseudônimos para propagar suas crônicas e contos e, conforme se fortificava no mercado, passou a assinar suas produções. Com o sucesso rapidamente alcançado ao gosto do público francês, o contista organizou sua produção de prosa ficcional curta em antologias com o intuito de divulgar o que considerava de melhor em sua produção.

1. Graduada em Letras (ILC/FALE/UFPA). Mestranda em Teoria Literária (CAPES/PPGL/UFPA) sob orientação da Profa. Dra. Germana Sales.



Apresentaremos, neste trabalho, as antologias estruturadas pelo autor francês, com o auxílio de seus principais editores, além de expormos como esses livros foram reeditados ao longo dos anos, tanto no Brasil quanto na França. Ao todo, Maupassant organizou parte dos seus 300 contos publicados em 16 antologias entre 1880 e 1893.

A pesquisa desenvolvida neste artigo ocorreu de forma bibliográfica e documental, verificamos referências pertinentes para o alcance dos objetivos, bem como averiguamos bancos de dados que disponibilizam livros digitalizados e informações afins, como Hemeroteca Digital Brasileira, a Biblioteca Nacional, o Domínio Público Brasileiro e o Index UNESCO. Tendo em vista que a pesquisa foi desenvolvida no período da pandemia do Covid-19, fato que tornou inviável frequentar acervos físicos, como a Biblioteca Arthur Viana, localizada na Fundação Cultural do Estado do Pará – CENTUR.

Esta pesquisa é um pequeno recorte de um trabalho desenvolvido no Mestrado em Teoria Literária, do Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade Federal do Pará, o qual tem como objetivo principal verificar a circulação contística de Guy de Maupassant na última década do século XIX na capital da então Província do Pará.

## **Dos jornais aos livros**

Henri René Guy de Maupassant é considerado, por inúmeros estudiosos, um dos maiores contistas do século XIX. O autor teve seus escritos amplamente divulgados em diversos periódicos nas últimas décadas dos oitocentos, apesar de dedicar sua publicação aos jornais, reuniu boa parte de seus contos e novelas em antologias, além de publicar seus romances no formato livro.

Influenciado a seguir o caminho das Letras desde seus primeiros anos de vida, Maupassant foi encorajado e orientado a desenvolver sua inteligência. Sua primeira guia no campo dos estudos foi sua mãe, Laure. Na adolescência, enviado para um seminário local, momento em que sua personalidade livre sofreu certa tentativa de toalhamento, período no qual o autor manifestou tendências ao questionamento (SANTOS, 2018, p. 23).

Mais tarde, o francês frequentou um colégio em Rouen, quando seguiu sob a tutela de Louis Bouilhet (1821-1869), a pedido de Laure. A partir de então, nosso autor apresentou inclinações aos tons irônicos

e certo desprezo pela burguesia francesa. Mudou-se para Paris em 1873, após vivenciar a guerra franco-prussiana como soldado. Na cidade-luz, trabalhou no Ministério da Marinha, além de escrever e re-escrever seus textos.

Em Paris, Maupassant foi orientado por Gustave Flaubert (1821-1880) também a pedido de Laure. Até o falecimento do romancista, os dois autores firmaram uma bela relação, a qual evoluiu de “professor-aluno” para amizade. Flaubert foi responsável por inserir Maupassant nos principais ciclos literários, apresentando o contista para nomes importantes da época, como Émile Zola (1840-1902), além de abrir portas para o autor em importantes jornais da época.

Apesar disso, o principal feito de Flaubert para com Maupassant foi a orientação na escrita de suas narrativas. O autor de *Madame Bovary* (1856) comprometeu-se em acompanhar e supervisionar os primeiros escritos maupassantianos, aconselhando-o em suas leituras, além de o incitar a dedicação no processo de escrita (MAYNIAL, 1906, p. 21).

*A priori*, os textos de Maupassant

[...] foram conhecidos primeiramente nas páginas dos jornais franceses, assinados sob os pseudônimos de Guy de Valmont, Joseph Prunier e Maufrigneuse, e, só após 1880, os contos e os romances começaram a ser publicados em volumes, assinados pelo autor. (NEVES, 2019, p. 73)

Desde seus anos iniciais na capital da França, o autor propagou escritos em periódicos de pequeno porte, todavia sem grande sucesso. Apenas em 1880, Maupassant alcançou prestígio aos olhos do público francês e, conseqüentemente, dos países influenciados por essa cultura. A partir desse momento, as prosas maupassantianas foram altamente requisitadas em periódicos ocidentais.

A aludida produção surgiu em um

[...] período marcado pelo capitalismo, com a ascensão da burguesia enquanto classe na sociedade europeia, e pelo progresso, tendo em vista a crença na ciência, que tem por consequência a industrialização e a modernização das grandes cidades metropolitanas. Nesse contexto, as obras de arte tornam-se um produto do mercado e os artistas e escritores veem-se diante de uma realidade na qual ser bem-sucedido corresponde a adaptar-se às novas regras do mercado e ao gosto do público. Nesse contexto, descobertas científicas vão transformar a compreensão de mundo e algumas áreas científicas,

por conta de seus grandes avanços, vão questionar o lugar do homem no mundo. (SANTOS, 2018, p. 17)

Ele escreveu sobre o fatalismo e perspectivas obscurecidas da vida em plena luz da *belle époque*, afastando-se dos sentimentos de pertencimento ao não se vincular às tendências ou Escolas Literárias, recusando-se vestir um papel de autor naturalista ou romântico, pois pretendia ser

[...] um artista que projeta ao olhar alheio uma versão da realidade, a sua visão sobre os fatos, as pessoas e as coisas, a mais verossímil possível, mas nem sempre verdadeira, nem a mais agradável [...] Sua crítica social está presente, mas sob uma ironia fina e mordaz. (NEVES, 2012, p. 159)

Segundo Brigitte Hervot (2005),

O escritor é um retratista cruel, um observador incisivo, às vezes pessimista, de uma sociedade corrompida. No topo de sua carreira, seu sucesso e sua fortuna lhe abrem as portas desses novos salões, onde se cotejam o mundo das letras e o da política, e os usa para compor suas obras. A convivência aviva seu sentimento. (HERVOT, 2005, p. 41)

Em questões quantitativas, Maupassant escreveu mais contos do que qualquer outro gênero e teve a maior parte desses escritos publicados em jornais. Apesar de seu grande sucesso na mencionada área, o autor considerava o conto como um gênero menor. No início de sua carreira essa produção não era tão relevante, pois ele se dedicava ao aperfeiçoamento de seus dramas e poemas, e, já ao fim de sua produção, cansado da rapidez que os contos exigiam, dedicou-se à escrita de romances (NEVES, 2012, p. 90-92).

Sua produção durou pouco mais de dez anos, concentrando-se na década de 1880. Além das antologias – tendo mais de trezentas narrativas curtas divulgadas –, também publicou seis romances, seis peças teatrais, três relatos de viagens e por volta de duzentas crônicas, ademais de centenas de cartas de amor.

Criterioso com sua produção e orientado por mestres rigorosos, o aludido prosador procurou desenvolver seu próprio estilo, apesar de sempre ter seu nome associado aos movimentos Realista e Naturalista. Todavia, o que ocorria, de fato, era a tentativa de Maupassant

relacionar tudo o que apreciava, visando atingir a independência de moldes e escolas literária.

Em cartas, Maupassant ressaltou que não acreditava em movimentos literários, mas, em contrapartida, afirmou não buscar vínculo algum com determinadas perspectivas, pois aspirava poder apreciar e criticar tudo e todos (SANTOS, 2018, p. 30). Nos periódicos de sua contemporaneidade, posicionou-se em prol da liberdade estética e crítica, bem como da liberdade de imprensa, apesar de ser fortemente atacado por suas opiniões:

[...] imprensa e da crítica, mesmo quando atacado em sua obra de ficção. Assim como defendeu a livre escolha de qualquer romancista para escrever sobre o que quisesse, também no domínio de outras artes, como a pintura e a poesia, acreditava que o artista original era autônomo o suficiente para impor sua maneira de ver. Sua única prerrogativa era agir sempre em favor do que julgava justo, defendendo os preceitos do belo e do verossímil. (NEVES, 2013, p. 298)

Como mencionado, o diferencial da produção maupassantiana foi pautado no autor se basear, para a composição de seus escritos, em acontecimentos de seu cotidiano que aparentemente não possuíam relevância, mas, quando trabalhados arduamente, viraram grandes espetáculos, como é notável ao lermos contos como “Carta de um louco”, em que uma simplista correspondência transformou-se em questões filosóficas.

Ainda sobre sua inovação, Maupassant trouxe para o conto fantástico a dissociação de um objeto externo, o qual pode ser nomeado como fantástico interior. Além do fantástico, Fabiane Martins (2018) ressaltou que a maneira como a loucura foi abordada na produção maupassantiana foi um grande diferencial na obra do autor (MARTINS, 2018, p. 262).

Nesse período, o romance seguia como o preferido dos grandes autores, os quais tratavam o conto como um gênero menor, com isso, Maupassant tinha consciência da sua contribuição para a solidificação da prosa ficcional curta ao gosto do público francês. Em 1891, refletiu, através de carta, que se sentia responsável por trazer não apenas o conto, mas também a novela para a França (NEVES, 2007, p. 48-49).

Altamente requisitado, o prosador reeditou seus escritos acrescentando ou retirando fragmentos, por vezes transformando relatos de

viagens em contos, fato que resultou de pequenas a grandes modificações em seus textos. Com isso, o francês republicou essas prosas considerando-as novas, valendo-se do princípio de que os leitores dos escritos “originais” eram fiéis aos periódicos aos quais consumiam e não teriam contato com a republicação da narrativa em outro jornal.

Em relação à criticidade em sua produção, é destacável que essa foi a principal marca nas suas narrativas curtas, apresentadas principalmente em suas crônicas, fato que permitiu alavancar seu nome em meio a gama de autores que produziam nessa contemporaneidade.

Carpeux (1947) comparou a técnica de composição de Maupassant à utilizada pelos pintores impressionistas, pois o contista possuía o mesmo humor presente nas pinturas relacionadas à burguesia que cercava Paris. O teórico também citou que Maupassant era um naturalista, mas que talvez as marcas desse movimento fossem uma consequência da técnica mecanizada que os autores desse ciclo adotaram (CARPEUX, 1947, p. 08).

### **Relação do autor com o jornal**

Amparado por grandes nomes da literatura desde quando apenas almejava uma carreira, Maupassant conseguiu sua entrada nos ciclos mais importantes de Paris por influência de Flaubert e Zola. Aos trinta anos de idade, o contista assinou um valioso contrato para a contribuição semanal como cronista e contista no jornal *Le Gaulois* (1868-1929) e, em 1881, passou a contribuir, também, com o periódico *Gil Blas* (1878-1938), triplicando então a renda obtida enquanto funcionário público. Quase todos os contos, romances e novelas de Guy de Maupassant foram propagados primeiramente em jornais e revistas.

Em relação à questão financeira, foi amplamente citado que por cada conto o autor recebia quinhentos francos e por cada novela ou romance recebia um franco por linha (MAYNIAL, 1906, p. 43). Em concordância com a assinalação, Hervot (2005) postulou que

[a]pós seu primeiro sucesso literário, *Boule de Suif*, em 1880, o autor abandona um emprego de funcionário público que sempre detestou para se tornar escritor e jornalista. Colabora em dois jornais, *Le Gaulois* e *Gil Blas*, que publicam a maioria de seus contos e novelas, bem como seus romances em folhetins e suas crônicas literárias.

No total, publica mais de duzentas crônicas, que o transformam em um dos jornalistas literários mais importantes de sua época. (HERVOT, 2005, p. 33).

Apesar da importância rapidamente adquirida após ser lançado oficialmente como autor, Maupassant publicava, nesse período, seus escritos especialmente sob pseudônimos tanto em jornais quanto em revistas literárias. É interessante assinalar a publicação de “*La mais d'écorche*”, em 1875, como seu primeiro conto publicado em uma folha de grande circulação (NEVES, 2007, p. 49).

Como cronista, sua primeira tentativa foi no ano de 1876, no periódico *La Nation*, no qual publicou um artigo sobre a correspondência balzaquiana, além de um escrito sobre Flaubert no *La République des Lettres* utilizando o pseudônimo de Guy de Valmont (NEVES, 2013, p. 286). Com o sucesso desses escritos, o autor passou a contribuir, com crônicas, no jornal *La Nation*. A princípio, a oferta foi aceita, todavia, os editores desse periódico se mostraram exigentes, afirmando que as publicações de Maupassant deveriam abordar temas mais leves. Com essa exigência, o francês abandonou a empreitada e afirmou que jamais abriria mão de sua liberdade (NEVES, 2013, p. 286).

No Brasil, a primeira tradução do autor em periódicos ocorreu no jornal *Gazeta de Notícias*, do Rio de Janeiro, em 1884, o conto traduzido como “Uma vagabunda” – no original “*Le rempailleuse*”. De 1884 a 1921, Neves (2008) localizou

[...] 17 contos traduzidos, quatro crônicas (não integralmente publicadas), um romance (*Fort comme la mort*), vários anúncios de representações das peças *Musotte*, *Boule de Suif*, *Mademoiselle Fifi* (as três são novelas adaptadas) e *La paix du ménage* – interpretadas por atrizes famosas, na época, como a italiana Clara della Guardia e a francesa Sarah Bernhardt –, do filme *Le père Millon* e uma centena de artigos críticos. (NEVES, 2008, p. 35)

Entre os autores brasileiros, houve quem afirmasse que Maupassant fizera pelo conto o que Flaubert fizera pelo romance, além dos que assinalavam que não haveria jamais outro autor como ele e até mesmo os que acreditavam que Maupassant teria melhorado o que foi proposto por Flaubert em seu artigo “*Le roman*”.

## Antologias oitocentistas e suas reedições

Neste tópico, apresentaremos as antologias de Guy de Maupassant que tiveram suas primeiras edições lançadas entre 1880 e 1893, as quais foram coordenadas pelo autor e suas principais editoras, bem como as reedições desses livros foram publicadas. Além dessa apresentação, também organizamos uma breve averiguação de como essa produção segue sendo republicada.

A exposição desses dados ocorrerá de forma cronológica, seguindo a ordem de lançamento das obras publicadas nas duas últimas décadas do século XIX. Um importante realce é de que o recorte temporal ocorreu entre 1880 – pois foi quando o autor iniciou “verdadeiramente” sua produção – e 1893 – por ser o ano de falecimento do autor –, e, nesse trabalho, nos detemos a discutir as obras ordenadas com o auxílio do autor francês aqui estudado.

Sendo um estudo em Fontes Primárias, localizamos os dados discutidos nesta seção nos acervos da Hemeroteca Digital Brasileira, Biblioteca Nacional, Domínio Público Brasileiro e no Index UNESCO. Em relação às principais referências, é de suma importância salientar os estudos de Carmen Nobrega (2014) e Edouard Maynial (2014) quando falamos sobre a cronologia de publicações das antologias, bem como outras informações relevantes.

Seguindo a aludida lógica, a primeira antologia de Guy de Maupassant lançada foi *La Maison Tellier* (1881), organizada pela editora Havard. Em relação às reedições, localizamos ainda no século XIX, em francês, um lançamento pela Paul Ollendorf. Em Português, localizamos as edições da Martins (1953 e 1955), Tecnoprint (1988), e Ediouro (1993).

*Mademoiselle Fifi* (1882), lançada pela editora Kistemaeckers. Ainda no século XIX, a Editora Harvard relançou a obra (1884); em nossa contemporaneidade, Ollendorff a republicou (2015). Em português, a Editora Martins (1953 e 1955), Editora Bruguera (1871) e a Editora Três (1874) também divulgaram a antologia.

*Contes de la bécasse* (1883) teve sua primeira edição publicada pela Rouveyre y Blond. No mesmo período, a obra foi relançada pela Editora Havard (1887) e pela Seizieme Edition (1894), ambas em francês; no século XX, L. Conard republicou a obra (1908), também em francês. A Editora Martins (1953 e 1955) foi responsável por sua propagação em português.

*Clair de lune* (1883), estruturada, *a priori*, pela Monnier e, poucos anos depois, reorganizada e relançada pela Ollendorff, em francês. *Miss Harriet* (1884) também foi uma antologia que poucas informações foram localizadas, sua primeira edição foi lançada pela Editora Harvard e, no início do século XX<sup>2</sup>, relançada pela Ollendorff.

*Les soeurs Rondoli* (1884), teve sua primeira edição sistematizada pela Ollendorff, anos depois a obra foi relançada pela Albin Michel (1927) e pela editora Poche (2009); em português, a editora Martins propagou a antologia (1853). *Yvette* (1885), lançada pela Editora Harvard, também foi editada pela Ollendorff; em português, a Editora Martins relançou a obra (1953 e 1955).

Em relação à antologia *Contes et Nouvelles* (1885), não conseguimos localizar qual era a editora responsável pela sua propagação; todavia, localizamos uma outra edição organizada pela Gallimard (1974). Em português, localizamos uma edição da Editora Globo (1951).

*Contes du jours et de la nuit* (1885), disposta pela editora Marpon-Flammarion e, dois anos depois, reorganizada pela Ollendorff, em francês. A L&PM (2016) e a Mimética (2020) propagaram a antologia em português.

*Monsieur Parente* (1885), teve sua primeira edição ordenada pela Ollendorff; no século XX, localizamos relançamento pela Albin Michel (1925). Em português, ocorreu uma republicação organizada pela editora Martins (1953).

Sobre *Toine* (1885), lançada pela Marpon-Flammarion, não localizamos mais informações. *La Petite Roque* (1886) teve sua primeira edição estruturada pela Editora Harvard e, no século XX, relançada pela editora Albin, também em francês.

*Le Horla* (1887), organizada pela Ollendorff, também foi relançado pela mesma editora 100 anos depois; ainda em francês, a *Société D'Éditions Littéraires et Artistiques* lançou uma edição (1905). Em português, as Editoras Martins (1956), Difel (1987) e Artes e Ofício<sup>3</sup> também propagaram a antologia.

A primeira edição de *Le Rosier de Mme. Husson* (1888), coordenada e lançado pela Editora Quantin, foi relançada pelas Editoras Albin

2. Nas informações da edição consta a numeração 19??, não sendo possível afirmar o real ano de lançamento, fato que também ocorreu com os relançamentos organizados pela editora Ollendorff mencionados nesse estudo.
3. Não foi possível localizar o ano de edição da obra.



Michel (1927) e pela Paul Ollendorff. Em português, a Editora Martins lançou o livro com o título *O vestal da senhora Husson* (1953).

*La Main gauche* (1889), antologia organizada pela Editora Ollendorff, não possui outras informações disponíveis, segundo nosso levantamento, nos bancos de dados. A última antologia disposta com o auxílio de Guy de Maupassant fora *L'inutile beauté* (1890), relançada pela *Tredition Classics* (2012).

Como é perceptível, das 16 antologias estruturadas por Guy de Maupassant e seus editores, 4 tiveram suas primeiras edições sistematizadas por Ollendorff, além da Editora ter republicado outras 8 edições de diferentes antologias do contista. Outra editora de destaque foi a Harvard, a qual publicou 5 primeiras edições e outras 2 reedições. No Brasil, a Editora Martins tem destaque por propagar 12 edições das aludidas antologias.

### Considerações finais

Foi possível perceber que Guy de Maupassant teve preferências ao organizar suas antologias, apesar de não se prender a questão temática, o autor reunia seus contos conforme o gosto de seu público leitor, geralmente publicando o que mais fazia sucesso de sua produção dos jornais nas suas antologias.

A produção contística do autor aqui estudado fazia grande sucesso, essa constatação foi verificável, pois, em alguns momentos, como no ano de 1885, mais de uma antologia com os escritos do autor foram publicadas. No ano de 1883, tivemos a publicação de *Contes de la bécasse Clair de lune e Miss Harriet*; em 1885, como mencionado, ocorreu a publicação do número expressivo de cinco antologias, sendo elas: *Yvette, Contes et Nouvelles, Contes du jours et de la nuit, Monsieur Parente e Toine*.

Ainda nesse século, algumas obras foram reeditadas por editoras diferentes das incumbidas do primeiro lançamento, como nos casos das antologias *Maison Tellier*, a qual teve sua primeira edição organizada pela Editora de Victor Harvard e pouco depois fora relançada por Paul Ollendorff, e *Contes de la bécasse*, com a primeira edição produzida por Rouveyre y Blond e, poucos anos depois, relançada pela Editora Harvard.

É considerável, também, que a forma como a prosa ficcional de Guy de Maupassant foi propalada mudou próximo a virada do século

XX para o XXI. Até a primeira metade do século XX, percebeu-se que houve um número expressivo de relançamento das antologias organizadas pelo autor, todavia, a partir da segunda metade do século XX, suas publicações de contos foram organizadas de outras formas, seguindo principalmente a questão temática, como: horror, terror, sobrenatural e amor.

Com isso, é possível concluir que apesar das antologias organizadas no século XIX pouco circularem em nossa contemporaneidade, tanto em francês quanto em português, segundo o levantamento realizado para esse estudo, o autor ainda tem seus contos publicados em antologias estruturadas pelas mais diversas editoras, entretanto, esses livros seguem uma nova organização. Com um número expressivo de antologias vinculadas às temáticas de terror e sobrenatural, é necessário um estudo à parte para dar conta dos dados localizados vinculados à aludida circulação.

## Referências

- ANDRADE, Mario. Contos e Contistas In: *O empalhador de passarinho*. 2 ed. São Paulo, Brasiliense Martins INL, 1972.
- BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1974.
- BRUM, José Thomaz. Prefácio In: *Contos fantásticos: O Horla & outras histórias*. Porto Alegre: L&PM, 2015.
- CARPEAUX, Otto Maria. Relendo Maupassant. Suplemento “Letras & Artes”. *A Manhã*, 20 jul. 1947, p. 1 e 8.
- COGNY, Pierre. *Nuevos recuerdos íntimos sobre Guy de Maupassant: inéditos*. A. G. Nizet, Paris, 1962.
- CORZO, Isidoro. *La locura de Maupassant: al través de sus obras*. Habana: Imprenta Papeleria Francesa, 1911.
- HERVOT, Brigitte Monique. As cartas de Guy de Maupassant. In: *Patrimônio e Memória* (UNESP), v. 1, n. 1, p. 30-44, 2005.
- KON, Noemi Moritz. Apresentação In: *125 contos de Guy de Maupassant: escolhidos por Noemi Moritz Kon e traduzidos por Amilcar Bettega*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009, p 09-25.
- LEMOINE. Fernand. *Guy de Maupassant*. Ed, Universitaire, Paris, 1957.

- MAYNIAL, Edouard. *La vida y la obra de Guy de Maupassant*. Paris Société du mercudre de France, Calle de Condé, 26, 1906.
- NEVES, Angela das. *Contistas à Maupassant: a recepção criativa de Guy de Maupassant no Brasil*. Tese (Tese de Doutorado) – 2012.
- NEVES, Angela das. *A volta do Horla*. Dissertação (Mestrado em Letras) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Universidade de São Paulo. São Paulo, p. 288. 2007.
- NOBREGA, Carmen. *Maupassant contista traduzido em antologias brasileiras: paratextos*. Tese (Doutorado em Estudos da Tradução) – Centro de Comunicação e Expressão. Universidade Federal de Santa Catarina. Florianópolis, 151 p., 2014.

## A “mulher viril” e a “donzela-guerreira”: marcas antipatriarcais dos romances naturalistas

Marina Pozes Pereira Santos (UERJ)<sup>1</sup>

O presente artigo tem como objetivo analisar as configurações anti-patriarcais presentes nos principais romances naturalistas do final do século XIX. Para isto, considera-se a hipótese de que o naturalismo abraçou as causas antipatriarcais em pauta no contexto político-social do período, caracterizado pela transição da Monarquia para a República, como a autonomia feminina, o sexo livre e fora do casamento, o aborto e o divórcio. Essas causas colocavam em crise a autoridade patriarcal, na qual a mulher figurava como submissa e inferior ao homem, educada para o casamento e para a maternidade, sob a óptica da moral cristã que via a atividade sexual apenas como meio para procriação.

Tais configurações compreendem as ações e as atitudes das personagens femininas nos romances naturalistas que se opuseram às convenções da sociedade patriarcal, como submissão aos pais e aos maridos, sexo somente depois do casamento e apenas com o seu cônjuge e realização plena da maternidade. Devido a esses padrões de comportamento, as personagens femininas eram consideradas ora como mulheres viris ora como donzelas guerreiras – categoria proposta por Flora Süssekind para os romances que fugiam à regra dos estudos de caso, uma face oposta às personagens “históricas” dos estudos de caso.

Neste contexto, os romances naturalistas *A carne* (1888), de Júlio Ribeiro (1845-1890), e *Dona Guidinha do Poço* (1950), de Manuel Oliveira Paiva (1861-1892), colocavam em cena personagens femininas que desafiavam as expectativas que se tinham das mulheres no século XIX. Insatisfeitas com os papéis atribuídos às mulheres, Lenita, de *A Carne*, e dona Guidinha, de *Dona Guidinha do Poço*, lutavam por espaços de autonomia dentro da rígida sociedade patriarcal, apresentando-se como personagens fortes, ambiciosas e aventureiras. Seus atos e suas atitudes, seguindo a esteira de Emma Bovary, do romance

1. Graduada em Letras (UERJ), Mestre em Teoria Literária e Literatura Brasileira (UFF) e Doutoranda em Literatura Comparada (UERJ).

francês *Madame Bovary* (1857), de Gustave Flaubert (1821-1880), colocavam em xeque os princípios e os fundamentos do patriarcado, como o casamento e a maternidade. Contudo, como o romance francês, os romances brasileiros e as temáticas femininas libertadoras não foram bem aceitos na época e ainda hoje encontram resistências na historiografia tradicional.

Lenita e dona Guidinha apresentam algumas características comuns como a sua infância e os seus aspectos físicos e psicológicos. Elas são descritas nos romances por meio de suas formas corporais opulentas e sensuais e são igualmente atormentadas pelo desejo sexual da carne, deixando transparecer as diferenças entre as noções de amor e de desejo sexual. Quanto à infância, Lenita, órfã de mãe desde o nascimento, fora criada pelo pai como uma mulher viril. Ele morreu durante a sua adolescência, quando a filha se mudou para a fazenda do coronel Barbosa, amigo de Lopes Matoso. Dona Guidinha também fora órfã de mãe, sendo criada pela figura paterna.

Tais personagens órfãs de mãe criadas pelos pais correspondem a um rompimento com o modelo romanesco dos estudos de temperamento, centrado no tratamento médico-terapêutico das tidas histéricas. Agora, o lugar das histéricas é ocupado pelas donzelas-guerreiras. As novas protagonistas dos romances naturalistas, ao contrário das franzinhas, descoradas, pálidas e sem ânimo dos estudos de caso, apresentam músculos de aço, força, vigor e trabalho, fugindo da fragilidade doentia típica das histéricas:

Franzinhas, descoradas, pálidas e sem ânimo, assim eram via de regra as “nervosas” dos *estudos de temperamento* do naturalismo brasileiro. Bem diferente é a caracterização de Luzia-Homem e Guida, as donzelas-guerreiras. De Luzia são sempre louvados os “músculos de aço”, a força, o vigor, o trabalho. O que lhe valera o apelido de Luzia-Homem. De Guida também são ressaltadas características e disposições semelhantes. E, se, de Luzia, dissera seu pai orgulhoso: “Vejam, rapaziada!... Isto não é rapariga, é um homem como trinta, o meu braço direito, uma prenda que Deus me deu...” (73, p. 67); de Guida, diz o narrador do romance de Manoel de Oliveira Paiva: “Margarida era muitíssimo do seu sexo, mas das que são pouco femininas, pouco mulheres, pouco damas, e muito fêmeas” (74, p. 21). Ambas fogem à internalização no lar, característica ao universo feminino, assim como à fragilidade doentia que marca as “nervosas” e “histéricas”. (SÜSSEKIND, 1984, p. 145)

Apesar do comportamento, as donzelas-guerreiras se aproximam das históricas dos estudos de casos clínicos por serem igualmente filhas do pai. Todavia, ao contrário dessas, elas travestem e tomam para si valores e papéis masculinos, assumindo nos romances uma masculinização cujo cordão umbilical as prende ao pai.

Se diferentes das históricas dos romances-casos clínicos, Guida e Luzia delas se aproximam por serem também filhas do pai. Guida ficara órfã de mãe cedo e fora criada pelo pai que “tinha desgosto de que ela não fosse macho” (74, p. 20). Daí, estimular-lhe sobretudo a virilidade, o mando, a independência. O que é ressaltado por diversas vezes no romance. Veja-se o que se diz a respeito da educação de Guidinha: “Os parentes se queixavam de que Venceslau, viúvo, criou a menina absoluta. O caso é que ela cresceu com todos os pendores naturais, uns por enfrear, outros por desenvolver. Criou-se como a vitela do pasto” (74, p. 19). Luzia, também filha única, até os dezoitos anos fora criada pelo pai com os modos de um vaqueiro comum. E recebe comentários paternos elogiosos justamente por parecer “um homem como trinta”. Ambas revelam impossibilidade de virem a repetir o modelo feminino materno, tal como ocorria com as históricas. Opera-se, entretanto, uma substituição na máxima, que se transforma em *Tal pai, tal filha*. Fogem, assim, as donzelas-guerreiras ao destino habitual de seu sexo. Ganham funções de mando, mas veem-se impossibilitadas ou do casamento, como ocorre com Luzia; ou maternidade, como ocorre com Guida, estéril. Seria possível recorrer à definição atribuída à donzela-por Walnice Nogueira Galvão: “Mulher maior, de um lado, acima da determinação anatômica; menor, de outro, suspensa de acesso à maturidade, preso ao laço paterno, mutilada nos múltiplos papéis que natureza e sociedade lhe oferecem” (51, p.8). (SÜSSEKIND, 1984, p. 146-147).

Destarte, ainda de acordo com Sússekina, a atuação das donzelas-guerreiras nos romances representa uma ameaça à sociedade patriarcal brasileira do período, visto que elas rompiam com a divisão de papéis estabelecida para cada sexo. Por isso, elas deveriam ser punidas nas narrativas, tendo como destino a prisão ou mesmo a morte.

A ruptura com a analogia ao mundo feminino materno, se lhes permite a entrada numa esfera de atuação masculina, no campo do trabalho, do poder, da propriedade, as afasta dos papéis benquistos de esposa ou mãe. Por isso, Guida tem como destino a prisão e Luzia a morte. A saída do lar e a invasão do mundo masculino pelas donzelas-guerreiras não são vistas com bons olhos pela

sociedade patriarcal brasileira do início deste século. E essa usurpação do mundo masculino termina, portanto, com a imolação das personagens. Às *filhas do pai* cabe destino igualmente melancólico. Ou enveredam, como é o caso das histéricas, pelo caminho de uma fragilização excessiva que as torna doentes e passíveis de tutela por algum médico. Ou se transvestem e tomam para si valores e papéis masculinos, como ocorre com as *donzelas-guerreiras*, e são punidas por essa invasão no mundo dos machos. Ou há uma feminilidade demasiada, ou uma masculinidade dessas cujo cordão umbilical as prende ao pai. [...] Luzia, como Guida, rompe com a divisão social de papéis estabelecida, na sociedade brasileira, para cada sexo. Se as histéricas serviam de instrumento para aumentar o poder de um discurso médico, terapêutico e patriarcal, as donzelas-guerreiras estabelecem um desvio na organização social brasileira. E, em lugar dos patriarcas e médicos, investem de poder *herdeiras*, capazes de carregar cinquenta tijolos de uma vez, como Luzia, ou ordenar a morte de um marido indesejável, como Guidinha. (SÜSSEKIND, 1984, p. 147-148).

Assim, para estas donzelas, a herança familiar parece vir do errado, pois ela procede do pai e não da mãe. Tal fato, por si só, representa uma ameaça ao modelo patriarcal.

Guida e Luiza são, no entanto, herdeiras *sui generis*. Sobretudo porque a herança parece vir do lado errado. Não é a figura materna que repetem, mas a paterna. E, mesmo esse modelo, ao se ver repetido por um simulacro feminino, fica ameaçado. Numa sociedade patriarcal, à mulher, quando fora de seu papel costumeiro, caberia no máximo o epíteto de “nervosa”. O lugar de agentes e o poder cabiam a personagens masculinos. Não a herdeiras como Luzia e Guida. O simples fato de tomarem a si encargos masculinos joga por terra a divisão sexual de papéis na sociedade do fim do século. (SÜSSEKIND, 1984, p. 148).

Além de tomarem para si os papéis masculinos, as donzelas-guerreiras ainda o desempenhavam mal. Agiam como homens, mas não perdiam as suas características femininas, o que representa para Sússekind um defeito e a causa do seu fracasso nos romances naturalistas. Assim, há uma ameaça aos valores da sociedade patriarcal quando se encontram nas mãos das herdeiras *sui generis*, visto que:

Luzia, mais forte que qualquer homem, é vencida ao lutar com Crapiúna quando resolver ajeitar os trajés. Luta como homem, mas se cuida como fêmea. Ambiguidade que lhe é fatal. Senão veja-se a narrativa de Domingos Olímpio: “Aproveitando um movimento

da rapariga para compor o traje, Crapiúna ergueu-se, recuou de salto” (73, p. 237). Depois de tê-lo jogado ao chão, Luzia permite que o seu futuro assassino lhe escape ao tentar “compor o traje”. Com a força de um homem vence a luta, com cuidados de mulher deixa presa escapar e matá-la. Herda a força de vaqueiro do mundo paterno, mas deixa que ela se misture a pudores femininos. Coisa semelhante acontece com Guidinha. Herda as terras, além do poder político local do pai, mas os tempera com sua afetividade violenta e com uma franqueza que impede o uso bem sucedido das tocaias e mortes tão comuns no universo masculino. Por isso é presa pelo assassinato de Quinquim, o marido. [...] Guidinha não é presa só por mandar matar o marido, mas porque o faz às claras. Como às claras cometera adultério e afrontara as regras locais de convivência social. Não ordena além de um “costume velho” do mundo masculino, que herdara junto com a fazenda do Poço da Moita. Só que, no mundo das tocaias, tal costume, tais mortes se executam à traição. Com Guidinha, adultério e assassinato se revestem de paixão e clareza. O que acaba por levá-la à prisão. O toque feminino, seja ao endireitar um traje ou ao ordenar a morte do próprio marido, leva as donzelas-guerreiras à perdição. Não incorporam de todo nem o mundo masculino, nem o feminino. E enchem de ambiguidade tanto um quanto o outro. Se herdaram valores e bens patriarcais, tais como a força de Luzia e o poder de Guida, estes, em mãos femininas, se revestem de novos traços. A força masculina se mistura ao pudor feminino. A tocaia é feita às claras. Ambiguidade que condenam não só Luiza e Guida à prisão e à morte. Também os valores herdados (dentre eles a divisão masculino/feminino) perdem seus sustentáculos quando na posse das herdeiras. Herdeiras ambigualmente “fêmeas” e “másculas” de uma herança também assimétrica, que parece condenar à morte tanto os bens quanto suas beneficiárias. (SÜSSEKIND, 1984, p. 149-150).

No romance *A carne*, Lenita, órfã de mãe no dia do seu nascimento, desde menina, mostrava-se uma pessoa diferente, com comportamento adverso ao que era previsto para as mulheres de sua época. Seu gosto pela leitura e a sua instrução elevada eram algo que incomodava a sociedade. Ela lia diversos livros e era versátil em várias áreas, sendo inclusive estimulada pelo pai que lhe exercitou a leitura do que era conhecedor: “com ela leu os clássicos portugueses, os autores estrangeiros de melhor nota, e tudo quanto havia de mais seleto na literatura do tempo” (RIBEIRO, 1984, p. 24).

Quando ficou adolescente e passou a ser cortejada pelos rapazes, ela dizia que só iria se casar quando quisesse e com um homem inferior a ela, opondo-se até mesmo à autoridade paterna e sugerindo



a escolha de um “bom marido” medíocre como a mais apropriada para si:

Os pedidos de casamento sucediam-se: Lopes Matoso consultava a filha. – É i-los despedindo, meu pai, respondia ela. Escusa que me consulte. Já sabe, eu não quero me casar. – Mas, filha, olhe que mais cedo ou tarde é preciso que o façam. [...] Não achas, de certo, homem algum digno de ti? – Não é por isso, é porque ainda não sinto a tal necessidade do casamento. Se eu a sentisse, casar-me-ia. – Mesmo com um homem medíocre? – De preferência com um homem medíocre. Os grandes homens em geral não são bons maridos. Demais, se os tais senhores grandes escolhem quase sempre abaixo de si, porque eu que, na opinião de papai, sou mulher superior, não faria como eles, escolhendo marido que me fosse inferior? (RIBEIRO, 1984, p. 24-25)

Mais tarde, com a morte do pai, Lenita mudou-se para uma fazenda no interior de São Paulo, passando a viver sob a tutela do coronel Barbosa. A menina, agora sem o pai, ficou triste e melancólica, o que provavelmente levou alguns autores, como Flora Süssekind, a caracterizá-la como histérica. A autora compara *A Carne* com outras obras naturalistas, cujas protagonistas considera igualmente histéricas.

Pensando apenas nos *estudos de temperamento histórico* de maior sucesso na história literária brasileira já dá para perceber que não são apenas suas heroínas que se parecem bastante. Também a forma romanesca é semelhante. Assim como o poder conferido ao discurso médico. Em *O Homem*, trata-se da história de Magdá, impedida de casar-se com Fernando, seu meio-irmão. Em *O Mulato* é Ana Rosa que se vê acometida de histeria quando lhe é proibido o casamento com Raimundo, um primo mulato. Em *A Normalista*, Maria do Carmo que se vê abandonada pelo namorado, Zuza. Em *A Carne*, é a recusa de Lenita à sexualidade que a leva à doença. (SÜSSEKIND, 1984, p. 125)

Discordamos desta afirmação de Süssekind, visto que, à diferença de Magdá, Ana Rosa e Maria do Carmo, Lenita supera a histeria inicial no romance e consegue viver a sua sexualidade, mesmo com a ausência do matrimônio. A personagem ainda tinha conhecimento da sua sexualidade como demarca Marcelo Bulhões (2003) em *Leituras do desejo: o erotismo no romance naturalista brasileiro*. Nesta obra, Bulhões destaca de forma precisa o despertar da sexualidade na personagem que assume a sua condição de mulher como ser sexualizada, invadida pelos desejos da carne.

Neste sentido, Marcelo Bulhões realça três importantes passagens do romance. A primeira corresponde à admiração da estátua do Gladiador Borghese, quando Lenita fascinada pelas formas da estátua, vivencia uma sensação arrebatadora ao observar as formas masculinas da estátua, reflexo de um incontrolável desejo carnal. Era um desejo que ultrapassava as barreiras de sua intelectualidade, sua classe e sua cor e corroborava a assertiva de que Lenita fora tomada pelo agulhão da carne:

E tinha ímpetos de comer de beijos as formas masculinas, estereotipadas no bronze. Queria abraçar-se, queria confundir-se com elas. De repente corou até a raiz dos cabelos. Em um momento, por uma intuspecção súbita, aprendera mais sobre si própria do que em todos os seus longos estudos de fisiologia. Conhecera que ela, a mulher superior, apesar de sua poderosa mentalidade, com toda a sua ciência, não passava, na espécie, de uma fêmea, e que o que sentia era desejo, era a necessidade orgânica do macho. Invadiu-a um desalento imenso, um nojo invencível de si própria. Robustecer o intelecto desde o desabrochar da razão, prescrutar com paciência, aturadamente, de dia, de noite, a todas as horas, quase todos os departamentos do saber humano, habituar o cérebro a demorar-se sem fadiga na análise sutil dos mais abstrusos problemas da matemática transcendental, e cair de repente, como os arcanjos de Milton, do alto do céu no lodo da terra, sentir-se ferida pelo agulhão da CARNE, espoliar-se nas concupiscências do cio, como uma negra boçal, como um animal qualquer ... era a suprema humilhação. (RIBEIRO, 1984, p. 32-33)

Em seguida, o autor destaca o sonho de Lenita com a estátua do gladiador, uma vez que “a imagem do gladiador de bronze, que desencadeara em Lenita o primeiro momento pungente de revelação do desejo [...], vai ressurgir em outra oportunidade, quando a moça vai dormir” (BULHÕES, 2003, p. 63):

Sonhou ou antes viu que o gladiador avolumava-se na sua peanha, tomava estatura de homem, abaixava os braços, endireitava-se, descia, caminhava para o seu leito, parava à beira, contemplando-a detidamente, amorosamente [...]. O gladiador estendeu o braço esquerdo, apoiou-se na cama, sentou-se a meio, ergueu as cobertas, e sempre a fitá-la, risonho, fascinador, foi-se recostando suave até que se deitou de todo, tocando-lhe o corpo com a nudez provocadora de suas formas viris. O contato não era o contato frio e duro de uma

estátua de bronze: era o contato quente e macio de um homem vivo.  
(RIBEIRO, 1984, p. 34-35)

Além dessas partes, Marcelo Bulhões aponta o banho de Lenita num pequeno lago, no meio de uma floresta exuberante. Conforme lembra o autor, “o ato de se despir em plena luz do dia e em meio à diversidade viçosa, pujante, da natureza, representa uma descoberta de si mesma a partir da afirmação de uma condição “natural de mulher” (BULHÕES, 2003, p. 63). Portanto, Lenita era uma personagem que admirava as suas formas e não tinha vergonha do seu corpo: “E aspirava com delícias, por entre os perfumes da mata, o odor de si própria, o cheiro bom de mulher moça que se exalava do busto [...] contemplava-se com amor próprio satisfeito, embevecida, louca de sua carne”. (RIBEIRO, 1984, p. 39). Com este banho no lago, a personagem depara-se com o reconhecimento da pulsão e do próprio corpo que se desnuda em sua visualidade e como receptáculo próprio do prazer. (BULHÕES, 2003).

Somado a esses despertares sexuais de Lenita, completamos o inventário de Bulhões acrescentando a vivência sexual da personagem com Manuel Barbosa, filho do coronel Barbosa, mais conhecido como Manduca. Este fato por si só diferencia Lenita das demais protagonistas dos romances naturalistas destacados por Flora Süsekind, visto que, à diferença de Magdá e das demais, a sua vivência sexual dá-se no plano físico e não no onírico. Todavia, o relacionamento amoroso de Lenita encontrou empecilhos para a sua realização, uma vez que Manuel, mesmo apaixonado, não poderia assumir um relacionamento legal com a personagem porque era já casado e a ausência da lei do divórcio no país o impedia de se desvincular do antigo relacionamento.

Por que não aceitar esse amor que se lhe impunha, que se dava, que se oferecia? [...] Que mal adviria ao mundo de que se enlaçassem, de que se possuíssem, de que se gozassem um homem e uma mulher que se amavam? Não se podia casar com Lenita? Que tinha isso? Que é o casamento atual senão uma instituição sociológica, evolutiva como tudo o que diz respeito aos seres humanos, sofrivelmente imoral e muitíssimo ridícula? O casamento do futuro não há de ser este contrato draconiano, estúpido, que assenta na promessa solene daquilo exatamente que se não pode fazer. O homem, por isso mesmo que ocupa o supremo degrau da escada biológica, é

essencialmente versátil, mudável. Hipotecar um futuro incerto, menos ainda, improvável, com ciência de que a hipoteca não tem valor, será tudo quanto quiserem, menos moral. Amor eterno só em poesias piegas. Casamento sem divórcio legal, regularizado, honroso, para ambas as partes, é caldeira de vapor sem válvulas de segurança, arrebenta. (RIBEIRO, 1984, p. 136-137)

Além da sexualidade em Lenita, Marcelo Bulhões também destaca a relação entre intelectualidade e sexo no romance, o que torna *A Carne* uma obra especial dentro do naturalismo:

Não deixa de ser especial em *A Carne*, se pensarmos na maioria dos romances naturalistas brasileiros, o fato de que, no plano da diegese, a admiração intelectual funciona como motor que conduz as personagens ao envolvimento erótico-sexual. Aqui, ao contrário de *O Cortiço* – para citarmos o exemplo do romance naturalista brasileiro mais importante e consagrado – em que o sexo circula em ambiente de iletrados, trabalhadores braçais, lavadeiras, pequenos comerciantes, o intelecto é via de acesso ao corpo. A respeito disso, os sentimentos de Lenita flagrados pelo narrador operam uma síntese: “A admiração pelas faculdades intelectuais elevadíssimas de Barbosa evolvia-se mansamente, naturalmente, para uma admiração pelas suas formas, para um desejo do seu físico, que a dimentava a ela, que a punha fora de si”. (BULHÕES, 2003, p. 71)

Logo em seguida, Lenita ficou grávida de Manuel e viu-se diante do dilema da gravidez indesejada com um homem mais velho e já casado. Então, decidiu casar-se com outro pretendente que a cortejava há um certo tempo, conforme explicou numa carta de despedida endereçada a Manuel. Nesta carta, ela expusera para o amante os motivos da sua partida da fazenda e as razões do casamento com o dr. Mendes Maia, assumido a partir de suas próprias condições:

“Estou grávida de três meses mais ou menos. Preciso de um pai oficial para nosso filho: ora pater est is quem instae nuptiae demonstrant<sup>2</sup>. Se tu fosses livre, fazíamos justas na igreja as nossas nuptias naturais, e tudo estava pronto. Mas tu és casado, e a lei do divórcio, aqui no Brasil, não permite novo enlace: tive de procurar outro. “Tive de procurar” é um modo de dizer: outro deparou-se-me,

2. É pai aquele que as núpcias indicam. Não se supõe a paternidade atribuída a outro, enquanto perdura o matrimônio. Cf.: <<https://www.dicionariodelatim.com.br/is-pater-est-quem-nuptiae-demonstrant/>>

ofereceu-se-me; eu me limitei a aceitá-lo e ainda impus-lhe condições. É o Dr. Mendes Maia. Ao chegar aqui, escrevi-lhe para a corte; ele veio imediatamente, tivemos conferência larga, eu fui franca, contei-lhe tudo e... e... e nós nos casamos amanhã, às 5 horas da madrugada. Pelo trem do Norte, que parte às 6, seguimos para a corte, e da corte para a Europa no primeiro vapor. Sei que hás de lembrar sempre de mim, como eu sempre me hei de lembrar de ti: calembour à parte, o que entre nós se passou não se olvida. Não me guardes rancor. Fomos um para o outro o que podíamos ter sido; nada mais; nada menos. A criança se for menino, chamar-se-á Manuel; se for menina, Manuela.” (RIBEIRO, 1984, p. 174-175)

Portanto, o casamento foi uma escolha de Lenita diante dos contratempos da sua gravidez indesejada. Era uma escolha adversa a quaisquer interesses financeiros – Lenita já era rica – ou sentimental – a moça gostava de Manduca. Seu único objetivo era arranjar um pai oficial para o futuro filho. O matrimônio, desse modo, não resultara de uma força restauradora da histeria sofrida pela personagem, como sugere Flora Süssekind no seu estudo sobre os romances naturalistas, visto que n’*A Carne* não há figura do médico nem consideramos a personagem Lenita histérica:

Restauradora já é a ação naturalista ao caracterizar a personagem histérica. Filhas do pai, ao invés de isso lhes dar margem a um comportamento feminino marcado pela diferença com relação à máxima *tal mãe, tal filha*, veem a ausência materna e de um marido preenchidas pela fala normalizadora e terapêutica de um médico. Ou se encaminham para o casamento como as personagens de *A Carne*, *A Normalista* ou *O Mulato*, que restauram os laços de uma família ameaçada por essa personagem “estranha” que é a histérica; ou ficam condenadas aos laços bem menos cômodos de uma camisa de força, como ocorre com a Magdá de *O Homem*. (SÜSSEKIND, 1984, p. 132)

Dessa forma, Lenita viveu livremente os seus desejos da carne e obteve, ao final do romance, um casamento feliz. Nas palavras dos pesquisadores Joachin Azevedo Neto (2020) e Ediene Gomes da Silva (2020), ela assume o protagonismo do romance “ao buscar uma solução que lhe permitisse tocar a vida sem precisar lidar com a pecha de mãe solteira” (NETO & SILVA, 2020, p. 6). Ao tomar esta decisão, Lenita ainda agia como predizia para si enquanto vivia as livres experiências carnis com Manuel:

Teria amantes, por que não? Que lhe importava a ela as murmurações, os diz-que-diz-ques da sociedade brasileira, hipócrita, maldizente. Era moça, sensual, rica – gozava. Escandalizavam-se, pois que se escandalizassem. Depois, quando ficasse velha, quando se quisesse aburguesar, viver como toda a gente, casar-se-ia. Era tão fácil, tinha dinheiro, não lhe haviam de faltar titulares, homens formados que se submetessem ao jugo uxório<sup>3</sup> que lhe aprovesse a ela impor-lhes. Era pedir por boca, era só escolher. (RIBEIRO, 1984, p. 60)

Desse modo, o romance abordou assuntos considerados “tabus e ofensivos aos valores patriarcais do período, tais como: menstruação, sexo livre, desejos carnavais, sexo fora do casamento, divórcio, entre outros” (NETO & SILVA, 2020, p. 9). Neste sentido, *A Carne* ficcionaliza uma mulher “que vive seus desejos eróticos de forma intensa, explorando a sua sexualidade além do que era socialmente aceito, ou seja: para além da finalidade reprodutiva (NETO & SILVA, 2020, p. 10). Assim, a obra “questiona os usos do corpo humano, a sexualidade e os desejos, temas artísticos ainda considerados ofensivos para setores mais tradicionais da sociedade ocidental” (NETO & SILVA, 2020, p. 10).

Já romance *Dona Guidinha do Poço*, ambientado no sertão cearense do século XIX, apresenta alguns pontos em comum com as personagens acima. Margarida, mais conhecida no romance como Dona Guidinha do Poço, assim como Lenita, herdeira de uma considerável fortuna, desde moça mostrou-se diferente dos padrões comportamentais do local onde nascera. Casou-se somente com 22 anos e com um marido escolhido pela sua própria vontade. De acordo com Gabriela Fernandes (2019), o comportamento de Guidinha correspondia a “algo inusitado para os valores morais do sertão, famosos por seus casamentos arranjados entre as famílias dos noivos, que, na maioria das vezes, se conheciam apenas no dia do casório”. (FERNANDES, 2019, p. 5). Ambas não se casaram por amor, mas apenas por pressão social, escolhendo “um homem fácil de lidar: nem doce, nem agressivo, um zero à esquerda por assim dizer” (FERNANDES, 2019, p. 6).

Como as representantes das mulheres viris ricas, Dona Guidinha, nas palavras de Fernandes, somente fugiu às regras do patriarcalismo,

3. No sentido figurado, jugo significa submissão, obediência, autoridade, domínio, opressão, sujeição. Uxório: adjetivo que se pode referir à mulher casada; uxuriano. (Etm. do latim: uxorius.a.um) Cf. <<https://www.significados.com.br/>>.

sociedade na qual estava inserida, devido aos seus bens. Ela era uma mulher de posses, detalhadamente descritas no romance por meio de um inventário, o qual incluía a fazenda Poço da Moita, no sertão cearense, onde se passa a narrativa. Todavia, Guidinha, a *coronela*<sup>4</sup> do sertão, não deixaria de ser punida por esta sociedade, uma vez que “a ruína de Guidinha dá-se, ao final do romance, justamente por causa desses valores machistas e patriarcais que ocupam-se de punir as mulheres, sempre que possível, de maneira muito mais bruta do que os homens.” (FERNANDES, 2019, p. 9). Por causa dessas características, Guidinha representa “um anti-ideal de mulher do cenário sertanejo cearense” (FERNANDES, 2019, p. 18). Nesse sentido, o professor Roberto Acízelo de Souza (2020) classifica o romance como uma obra antirromântica, um documento vivo e fiel da vida regional nordestina, em que há “revelação de desejos e de práticas censuradas pela moral do patriarcalismo, crítica e relativização de valores” (DE SOUZA, 2020, p. 192).

Já a pesquisadora Luciana Martins de Sousa Dantas (2013) aponta traços de masculinidade na personalidade de dona Guidinha do Poço. Como tais traços, a autora destaca a forma de referenciá-la na narrativa em torno de uma imagem masculina: o coronel, ou seja, “uma figura feminina que age da mesma forma que os coronéis fazendeiros” (DANTAS, 2013, p. 8). Guida ainda subverteria a assertiva apresentada por Bourdieu a respeito do poder dos homens na sociedade, visto que:

é a própria que dita e regulariza os valores simbólicos no seu contexto social, o papel de manter sua honra e seu poder encontra-se nela. Assim, Guida subverte a assertiva apresentada por Bourdieu, isto é, ela apresenta o controle do capital simbólico para sustentar-se e a função do homem trata-se, apenas, em fortalecer sua autoridade. O traço destacado por Bourdieu, o poder dos homens, desponta em Margarida, e não aparece no Major Joaquim. (DANTAS, 2013, p. 7-8)

4. Termo utilizado pela pesquisadora Gabriela Fernandes (2019) por acreditar que a personagem Guidinha represente “uma espécie de coronel na figura de uma mulher, não no sentido militar da palavra, mas em sua significação mais popular, a de um homem, dotado de posses, que se encarrega do sustento de sua amante. (FERNANDES, 2019, p. 9)

As ações de Guidinha, portanto, representavam uma afronta à sociedade patriarcal, uma vez que:

Na estrutura de uma sociedade, as esferas sociais tais como: igreja, política, família, observa-se que existe a predominância dos líderes para argumentar suas posições, e geralmente, numa sociedade com modelo patriarcal e localizada no sertão nordestino, essa personalidade se restringia a uma imagem masculina, entretanto, no romance analisado, Dona Guidinha infringe esse padrão, influenciando assim, as decisões seja na igreja, na política ou na justiça. (DANTAS, 2013, p.9)

Com relação aos traços de masculinidade presentes na obra, Luciana Dantas ainda destaca a forma como dona Guidinha encara os seus impulsos sexuais. A autora relembra que a pesquisadora Maria Célia Feitosa Bezerra (2006) já havia destacado que os méritos da personagem estavam no reconhecimento de um novo paradigma de mulher que assumia os seus desejos e a sua sexualidade (Cf. BEZERRA, 2006). No entanto, ela vai além da assertiva de Bezerra identificando traços masculinos neste novo paradigma feminino. Cabe ressaltar que no século XIX, somente eram aceitos os desejos e a sexualidade masculinas. Neste sentido, Guidinha representava a transgressão do feminino, revelando uma nova condição feminina:

O adultério e os impulsos de poder e força são considerados elementos de sedução e são vistos sob o prisma do desejo, revelando assim uma nova condição feminina. Guida queria somente a realização de seus desejos, viver a sua sexualidade e encontrar o prazer. Não existiam traços de sentimentalismo nas relações amorosas de Guida, nem com o marido, como também com o amante. [...] Dona Guidinha está mais preocupada em satisfazer seus desejos, do que fazer uma imagem de mulher patriarcal, submissa e inferiorizada. (DANTAS, 2013, p. 13)

Os traços masculinos da personagem Guidinha do Poço também foram identificados pela pesquisadora Flora Süßenkind (1894) na obra *Tal Brasil, qual romance*. Nesta obra, Flora Süßenkind classifica Guidinha, juntamente a *Luzia-Homem*, do escritor Domingos Olímpio, como uma “donzela-guerreira”. Ambas fugiam do modelo das personagens históricas do naturalismo e seus projetos médicos-terapêuticos com as mulheres de famílias abastadas e envoltas em estudos de



casos clínicos. Como destaca Gabriela Ramos (2018), a definição se dá principalmente para dona Guidinha “pela forma como a personagem foi educada e age no mundo, diferindo do modelo de mulher tradicional à época, ressaltando-se a personalidade forte e o modo de ser ativo e desafiador” (RAMOS, 2018, p. 385), apresentando, dessa forma, características mais facilmente associadas ao universo masculino do final do século XIX.

Nosso estudo, por meio da categoria donzela-guerreira, visou analisar como se transvestiam as configurações narrativas antipatriarcais nos romances acima. Para isso, estudamos duas protagonistas dos romances naturalistas brasileiros que desafiavam as expectativas que se tinham das mulheres no século XIX. Acreditamos que, com esta breve análise das obras, alcançamos o nosso objetivo de propor realizar uma leitura das ações e das atitudes das personagens femininas dos romances naturalistas brasileiros diferente da historiografia tradicional, aqui notadamente representada pela pesquisadora e autora Flora Süssekind (1984), alternativa à tese de mulheres histéricas, neuróticas e proscritas da sociedade.

## Referências

- BEZERRA, Maria Célia Feitosa. *Dona Guidinha: o poço dos desejos*. Dissertação de Mestrado – UFP, 2006. Disponível em: <[http://www.cchla.ufpb.br/ppgl/wp-content/uploads/2012/11/images\\_MartaCeliaFeitosaBezerra.pdf](http://www.cchla.ufpb.br/ppgl/wp-content/uploads/2012/11/images_MartaCeliaFeitosaBezerra.pdf)>. Acesso em: 24 de jan. de 2021.
- BULHÕES, Marcelo. *Leituras do desejo: O erotismo no romance naturalista brasileiro*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2003.
- CASANOVA, Pascale. *A república mundial das letras*. Tradução de Marina Appenzeller. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.
- DANTAS, Luciana Martins de Sousa. Identidade e transgressão de gênero em dona Guidinha do Poço. Anais do SILEL. Volume 3, Número 1. Uberlândia: EDUFU, 2013. Disponível em: <[http://www.ile-el.ufu.br/anaisdosilel/wp-content/uploads/2014/04/silel2013\\_967.pdf](http://www.ile-el.ufu.br/anaisdosilel/wp-content/uploads/2014/04/silel2013_967.pdf)>. Acesso em: 26 dez. de 2020.
- FERNANDES, Gabriela Fardin. *Dona Guidinha do Poço: Reflexões sobre uma coronela*. Revista Trem de Letras, Alfenas (MG), vol. 6, p.1-20, 2019. Disponível em: < ... file:///C:/Users/DELL/

Downloads/830-Texto%20do%20artigo-5458-2-10-20201223%20(6).pdf. >Acesso em: 30 de dez. de 2020.

NETO, Joachin Azevedo & SILVA, Ediene Gomes da. *História e Condição feminina na obra A Carne (1888)*. Oficina do historiador, Porto Alegre, v. 13, n. 2, p. 1-10, jul.-dez. 2020. Disponível em <[https://www.academia.edu/44750632/Hist%C3%B3ria\\_e\\_condi%C3%A7%C3%A3o\\_feminina\\_no\\_romance\\_A\\_Carne\\_1888\\_de\\_J%C3%BAlio\\_Ribeiro](https://www.academia.edu/44750632/Hist%C3%B3ria_e_condi%C3%A7%C3%A3o_feminina_no_romance_A_Carne_1888_de_J%C3%BAlio_Ribeiro)> . Acesso em: 06 de fev. de 2021.

PAIVA, Oliveira. *Dona Guidinha do Poço*. São Paulo: Editora Ática, 2004.

RIBEIRO, Júlio. *A carne*. São Paulo: Três Livros e Fascículos, 1984.

## O sequestro do *Chibé*, de Raimundo Holanda Guimarães: um romance silenciado

José Victor Neto (IFPA)<sup>1</sup>

Este trabalho visa refletir sobre os processos de silenciamento sofridos pelo romance *Chibé* (1964), do escritor paraense Raimundo Holanda Guimarães. O referido romance é um exemplar do gênero *roman à clef* em sua vertente satírica, de modo que sua publicação o colocou no centro de uma polêmica que está diretamente relacionada ao seu atual desconhecimento. O retrato satírico de importantes personalidades locais, o imediato autorreconhecimento por parte destas e a consequente destruição de muitos exemplares do livro tornaram o mesmo uma raridade. A forma arbitrária com que a questão foi tratada a nível local à época da publicação do romance, à margem de quaisquer indícios de processo legal, evidencia o quanto o contexto em que o autor estava inserido foi determinante para a supressão de sua obra, sendo o esquecimento que se abateu sobre ela o fruto de um intensivo processo de silenciamento. Nesse sentido, compreender a posição ocupada pelo autor e as circunstâncias em que este estava inserido em relação ao sistema social e literário de sua época pode contribuir para as reflexões acerca dos processos de não-canonicalização literária desse polêmico romance, sequestrado não somente de quaisquer possibilidades de reconhecimento por parte do público e da crítica, como da própria possibilidade de existência na História da Literatura.

O processo de consagração de um escritor que venha a ser canonizado atravessa diversas instâncias que em muito ultrapassam o simples reconhecimento das qualidades estéticas de sua obra. O escritor é parte de um circuito de comunicação muito mais amplo, que envolve editores, livreiros, leitores, além das pressões advindas do mercado editorial, com seus mecanismos de produção e circulação de impressos. A esse respeito, Roger Chartier, em *A ordem dos*

1. Graduado em Letras (UFPA), Mestre em Estudos Literários (UFPA), Doutor em Teoria da Literatura e Literatura Comparada (UERJ). É docente no IFPA e membro do Grupo de Estudos em Educação, Memórias e Culturas na Amazônia Paraense – GEMCA.

*livros: leitores, autores e bibliotecas na Europa entre os séculos XIV e XVIII* (1994), afirma que:

O autor, tal como ele faz a sua reaparição na história e na teoria literária, é, ao mesmo tempo, dependente e reprimido. Dependente: ele não é o mestre do sentido, e suas intenções expressas na produção do texto não se impõem necessariamente nem para aqueles que fazem desse texto um livro (livreiros-editores ou operários da impressão), nem para aqueles que dele se apropriam para a leitura. Reprimido: ele se submete às múltiplas determinações que organizam o espaço social da produção literária, ou que, mais comumente, delimitam as categorias e as experiências que são as próprias matrizes da escrita. (CHARTIER, 1994, p. 35-36)

Esse autor, “dependente e reprimido”, precisa travar batalhas em várias instâncias até que possa garantir a sua existência dentro de um sistema literário e galgar a posição de autor canônico. Entretanto, há de se convir que nesse processo de canonização há circunstâncias mais ou menos favoráveis, que podem tornar esse percurso mais fácil ou mais penoso.

João Cezar de Castro Rocha, em seu livro *Machado de Assis: por uma poética da emulação* (2013), define o processo de produção literária adotado pelo autor do *Memórias póstumas de Brás Cubas*, a que denominou de “poética da emulação”, e elucida a sua relação intrínseca com a circunstância periférica na qual um dado autor se encontra ao lançar mão dessa estratégia de produção literária. Retomaremos a questão da “poética da emulação” mais adiante. Mas gostaríamos de chamar a atenção nesse momento para a posição periférica de alguns escritores em relação àqueles autores circunscritos a contextos hegemônicos do ponto de vista político e econômico, e a relação de tais circunstâncias com o processo de canonização. De acordo com Castro Rocha:

Ao destacar a tensão entre culturas hegemônicas e não-hegemônicas, refiro-me à existência concreta de literaturas favorecidas por determinada circunstância histórica que beneficia esta ou aquela língua na difusão de obras. A “universalidade” deste ou daquele autor depende mais do idioma no qual escreve do que da qualidade intrínseca de sua obra. (ROCHA, 2013, p. 98)

Muitos são os escritores que não chegam a firmar seu nome no cânone literário, sendo soterrados pela voragem do tempo e pelo peso

do esquecimento. Jornais e revistas de séculos passados registram nomes de autores que hoje, para nós, são completos desconhecidos, membros estes do grande cortejo de escritores que não conseguiram ultrapassar os limites de sua época e sobreviver à posteridade. Mas o que dizer de obras que foram voluntariamente perseguidas, destruídas e lançadas no limbo do esquecimento com um ímpeto que, muitas vezes, redundou em ameaças de morte ao seu próprio autor? O que dizer de romances que não chegaram aos olhos senão de um restrito número de leitores, lançados que foram às chamas pelos incendiários donos do poder, incomodados com o conteúdo incandescente e satírico destes? Livros assim adquirem, muitas vezes, o caráter de “lenda”, visto que mesmo os mais sutis vestígios que poderiam atestar a sua existência foram, muitas vezes, impetuosamente apagados.

Giorgio Van Straten, em *Histórias de livros perdidos* (2018), afirma: “Para mim, os livros perdidos são aqueles que o autor escreveu, mesmo que às vezes não tenha conseguido terminá-los; são livros que alguém viu, talvez até tenha lido, e então foram destruídos ou dos quais não se sabe mais nada” (VAN STRATEN, 2018, p. 8). Van Straten elenca as várias causas e circunstâncias que podem culminar na destruição de um livro, indo da própria insatisfação do autor, das restrições impostas por seus herdeiros, das circunstâncias históricas – como as da Segunda Guerra Mundial, que propiciaram a destruição de muitos livros –, como também as ocasiões em que “interveio a censura, até a autocensura, porque esses livros pareciam escandalosos, não apenas em sentido figurado” (VAN STRATEN, 2018, p. 9). É nesse bojo de relações que se estabelece entre escritores desconhecidos e seus “livros perdidos” que se encontra a polêmica ocorrida em torno do romance *Chibé*, de Raimundo Holanda Guimarães.

Por se tratarem autor e obra de ilustres desconhecidos do público e da crítica, vale fazer aqui uma rápida apresentação de ambos. Nascido em Castanhal, no Pará, em 22 de janeiro de 1935, o jornalista, magistrado e escritor paraense Raimundo Holanda Guimarães era conhecido pelo seu verbo polêmico e pela sua verve contestadora. Discípulo atento do jornalista Paulo Maranhão, dono da *Folha do Norte* – o jornal de maior prestígio do Estado do Pará naquela época –, Holanda Guimarães desenvolveu a maior parte de sua trajetória enquanto jornalista sob a batuta do velho “mestre”, entre os anos de 1957 e 1973. Ali, aprendera com Paulo Maranhão, opositor ferrenho do Interventor Magalhães Barata, a escorchar seus inimigos e a

destruir suas reputações com sua pena cáustica e com seu verbo ferino, armas que manejava com habilidade e destreza.

No campo literário, além das crônicas publicadas em jornais e reunidas no livro *A cor da saudade* (2004), e da longa crônica memorialística autobiográfica do livro *Cidade Perdida* (1999), o autor publicou um único romance, o *Chibé*, o qual fora motivo de grande polêmica entre os moradores da cidade de Castanhal. Ambientado na Vila do Apeú, em Castanhal-PA, e compreendendo o recorte histórico da década de 1930, *Chibé* trouxe à tona casos picantes de importantes personalidades locais. Nele é revelada a ganância de Seu Fonseca, dono de uma mercearia e patriarca da família de portugueses radicados na Vila do Apeú, o qual enriqueceu porque “furtava no peso” (1964, p. 34). O romance retrata ainda os casos de adultério da mulher de Seu Fonseca, a insaciável portuguesa Belmira, e de sua não menos fogosa filha, Diva. Belmira tivera vários casos extraconjugais enquanto o marido era vivo, tendo entre seus amantes o pároco local, e após a morte de Seu Fonseca, o seu indisfarçado comportamento libertino era assunto constante da maledicência dos moradores da Vila, motivo pelo qual a escandalosa portuguesa “vocifera, insulta com palavreado obsceno, quando sabe que dela falam” (p. 69).

Sua filha Diva manteve casos amorosos com diversos homens casados da Vila do Apeú, até se casar com o português Vicente, residente na Vila de Americano, de quem acaba se separando, e retornando grávida à casa dos pais, depois do que “virou quenga falada, parindo por ano um filho de cada cor” (p. 29). As relações homoeróticas, tema tabu à época, também são representadas neste romance, ilustradas pelos desejos incontinentes do português Vicente, marido de Diva, sendo esse o motivo da separação. Diva surpreendeu um conhecido dentista local em flagrante ato sexual com seu marido, o qual “fazia papel de mulher, pegado com homem escanchado nos quartos” (p. 29).

O romance denuncia também a usura e a quebra do celibato sacerdotal de padre Emílio, o qual “bolina as beatas no confessionário” (p. 40), ali batizando e sendo “padrinho de neto, compadre de filho” (p. 41), tamanha era sua prole na Vila do Apeú. Além desses personagens, havia também um intelectual medíocre, representado pelo cartorário Bernardo, o qual, tentando se destacar como o “poeta da vila” em seus discursos encomiásticos nos eventos festivos, findava sempre enfiando os pés pelas mãos e passando por ridículo. Completam

o quadro do *Chibé* a corrupção e pequenos vícios que pululavam entre os habitantes da Vila do Apeú, com destaque para a fofoca maledicente, tão apreciada entre os apeuenses de então, conforme afirma o narrador do romance.

Todas essas personagens correspondiam a pessoas reais bastante influentes, tendo sido apenas trocados os nomes verdadeiros por pseudônimos, alguns dos quais guardando fortes similaridades em relação aos nomes reais. Ao publicar o *Chibé*, o autorreconhecimento pelas pessoas nele retratadas foi praticamente imediato, gerando-se um escândalo que culminou em ameaças de morte ao autor (motivo pelo qual este se autoexilou, ao menos por algum tempo), e na destruição de muitas das cópias de seu livro, restando dele apenas seis exemplares conhecidos.

O romance *Chibé* é um exemplar de *roman à clef*, gênero romanesco caracterizado pela representação de pessoas reais através de personagens ficcionais, em uma trama que oscila entre ficção e realidade. De acordo com Massaud Moisés, *roman à clef* seria uma “expressão francesa para designar romance ou novela com uma chave, ou seja, em que personagens e acontecimentos reais aparecem sob nomes fictícios” (2004, p. 399), ou seja, um romance que permite, para aqueles que “possuem as chaves”, a abertura de uma “porta secreta”, que vai da obra aparentemente ficcional para outra obra, com intrincados vínculos referenciais com a realidade factual, através da qual se encontram segredos picantes de pessoas bastante influentes. Dessa forma, esse gênero é comumente utilizado para confrontar a imagem social e a reputação ilibada de pessoas públicas à sua conduta íntima, muitas vezes moralmente reprovável em relação aos valores sociais daquela comunidade. Conforme Mathilde Bombart:

Uma obra *à clé* é um texto no qual os protagonistas e lugares se referem a pessoas reais e lugares cujos nomes estão sujeitos a criptografia – nomes de convenção, iniciais, anagramas. A chave pode ser fornecida pelo autor como um apêndice à sua narrativa ou reconstruída pelo leitor. (BOMBART, 2018, p. 123)<sup>2</sup>

A representação de pessoas reais no *roman à clef*, travestidas de personagens ficcionais e com nomes distintos, permite ao autor expor os segredos das “vítimas” de sua maledicência sem que venha a

## 2. Tradução nossa.

correr os riscos de sofrer processos judiciais. Claro está que tal gênero possui um grande potencial enquanto instrumento de denúncia da hipocrisia de pessoas poderosas. Entretanto, apesar de o disfarce ficcional desse tipo de romance servir como um escudo para o autor, de certa forma, este não está inteiramente isento de sofrer represálias, sobretudo em contextos sociais em que impera a lei do mais forte, como parece ter sido o caso envolvendo o romance *Chibé*. Conforme nos conta Luiz Fernando Carvalho, amigo do autor e morador da Vila do Apeú:

Nessa ânsia dele de provocar o escândalo, né, e provocar as discussões e desmascarar a sociedade... ele abordou isso numa vila muito pequena onde todos se conhecem, né? Mesmo dando vários pseudônimos... é... mas que as situações que ele... que ele cita no livro são factíveis de serem identificadas com os... os personagens com as pessoas locais da vila, né? Então, nisso... é... eu não sei se exatamente ele construía isso com verdade ou com... com ficção, mas ele... nisso ele causou uma situação muito delicada na Vila, tanto é que ele contava pra mim que ele muitos anos ele não pôde pisar na Vila do Apeú por essa questão, inclusive ameaças de morte que ele recebeu. E pra ele isso era uma consagração, né? Como o Nelson Rodrigues dizia que a vaia consagra, também a ameaça de morte, também consagra um escritor que quer, que aborda esse tipo de situações da sociedade. Acho que ele realmente traz uma coisa diferente e, numa vila pequena como a nossa de Apeú isso foi um... caiu como uma bomba. As pessoas que eram... que são retratadas tinham a sua integridade social e... em todos os sentidos completamente ilibada e sem manchas, né? E de repente uma pessoa parece que abre os armários e abre as gavetas e começa a botar coisas que as pessoas não queriam que aparecessem, né? Então isso realmente causa... causou... até hoje ainda é um livro tabu dentro da Vila de Apeú. (informação verbal)

A partir da publicação do livro, instaurada a polêmica, vieram as ameaças e retaliações sofridas por Holanda Guimarães. O agrimensor Raimundo Adalberto Moraes, amigo do autor, lembra algumas das ameaças de morte sofridas pelo autor do *Chibé*: “Quando o pessoal leu o livro, e disse: ‘Nós vamos matar esse camarada! Mas, na hora!’ Foi jurado de morte imediatamente. Ninguém atirou, mas eu sei de gente que comprou espingarda pra atirar nele” (informação verbal). Além das ameaças de morte, há relatos que apontam para a incineração do *Chibé* pelas famílias apeuenses nele retratadas, à revelia de



quaisquer resquícios de um processo legal. É o que podemos observar a partir do depoimento de Stella Miranda, moradora do Apeú e neta do cartorário correspondente ao personagem Bernardo.

Stella Miranda relata com algum nível de incerteza a informação acerca de uma possível censura legal do livro, mas revela convicção sobre os episódios de fúria incendiária contra os exemplares do *Chibé*, como podemos observar:

O que eu vou falar agora é o que eu ouvi. Então, o que é que eu ouvia? Que quando foi publicado esse livro, tentaram censurar, não sei também se foi realmente censurado, né? Mas que as pessoas tocavam fogo, as pessoas rasgavam, outras pessoas guardavam a sete chaves... Por isso que eu acho que hoje, na atual situação, ainda se encontra alguns... né, algumas... alguns livros, algumas... mas que isso revoltou muito as pessoas. (informação verbal)

A professora Denise Otávia Mendonça Silva de Castro Alves, prima de segundo grau de Raimundo Holanda Guimarães e moradora da Vila do Apeú, revela também certa incerteza acerca da existência de um processo judicial envolvendo a retirada de circulação do romance *Chibé*. Entretanto, a menção à destruição incendiária do livro aparece com a mesma convicção, conforme podemos observar no trecho abaixo:

Eu escutava muito o papai falando, que esses... os livros... as pessoas que eram envolvidas na história, as famílias, saíram recolhendo, né, os livros, e foi... eu não lembro se entraram na justiça pra bloquear, pra... pra tirar de circulação. Mas foi assim uma onda de situações que aconteceram pra... pra retirada mesmo do *Chibé* de circulação. [...] Mas eu acho que depois passou. As pessoas acho que... na verdade, esqueceram, porque o *Chibé* foi um livro que foi esquecido, né? Ele causou uma polêmica na época, mas depois ele foi esquecido, foi deixado de lado. Na verdade, colocaram o livro no armário e nunca mais tiraram. Aqueles que ainda sobraram, porque muitos foram queimados, eu acho, foram destruídos por conta dessa polêmica toda que ele causou. (informação verbal)

Passados mais de cinquenta anos da publicação do romance *Chibé*, é possível atestar que o pesado silêncio que se abateu sobre autor e obra guarda ainda sob as cinzas da polêmica as brasas do escândalo – assim como desperta o receio de muitos moradores da Vila do Apeú. Denise Mendonça relata a ocasião em que encontrou um

exemplar do *Chibé* escondido na biblioteca de uma escola em que trabalhava, e da sensação de receio que se apoderou dela devido a isso:

Quando eu olhei eu disse assim: “Gente! É o *Chibé!*”. Aí peguei. O meu aluno disse: “Que livro é esse?” Eu disse: “Não, é um livro antigo”, e tal. Aí pedi para a diretora da minha escola pra poder trazer pra casa, pra ler, pra conhecer um pouco mais. E, quando eu cheguei em casa, que eu mostrei o livro, o papai... meu pai disse logo: “Guarda este livro, pelo amor de Deus!”. Ele ainda tinha, eu acho, aquela história na cabeça dele, de que o livro era proibido, né? E eu tinha até medo de falar a respeito do livro. Sério. É uma coisa assim que eu tenho... eu tenho um pouco de receio de falar. [...] Quando eu peguei o meu exemplar, eu peguei com medo. Parecia que queimava na minha mão. Eu levei dentro da minha pasta assim [simulando com as mãos um abraço apertado]: “Ninguém vai ver esse livro, só eu”. (informação verbal)

A atualidade da polêmica em torno do romance *Chibé* é mencionada também, de uma forma tanto mais explícita, no relato de Luiz Fernando Carvalho, o qual menciona o vivo desejo por parte de alguns apeuenses de promover o total silenciamento da obra:

**Luiz Fernando:** Ainda hoje provoca bastante polêmica o simples mencionar esse livro aqui na Vila [...]. Tem pessoas que dizem que querem pegar esse livro onde eles estiverem e botar no fogo, sem que ninguém leia nem saiba.

**Entrevistador:** Então ainda há uma intenção de manter...

**Luiz Fernando:** ...manter ele enterrado. Como eles quiseram talvez até manter enterrado o autor. Como eles não puderam fazer isso com o autor, eles tentaram... fizeram isso praticamente com a obra. (informação verbal)

Poucos são os registros que mencionam a existência do romance, sendo que o mais importante deles se encontra na *Grande Enciclopédia Brasileira Ilustrada* (1976), de Carlos Rocque, que apresenta verbetes para o romance *Chibé* e para o escritor Holanda Guimarães. Há, inclusive, um fato curioso que merece registro: ao visitar a Biblioteca Jarbas Passarinho, principal biblioteca pública de Castanhal, constatamos que a mesma possui uma coleção da referida *Enciclopédia* em seu acervo. Entretanto, tal coleção se encontra desfalcada de um único número: justamente o volume IX, no qual figuram as menções a Holanda Guimarães e ao romance *Chibé*. A ausência justamente

desse volume dá margens a suspeitas de que esse fato não constitua mera coincidência, mas sim o indício de um possível extravio proposital, visando garantir que essas informações continuassem longe dos olhos dos leitores da cidade de Castanhal. Essa observação acerca da ausência do volume IX da *Grande Enciclopédia Brasileira Ilustrada* nos acervos da Biblioteca Pública Municipal Jarbas Passarinho foi feita pelo já mencionado Luiz Fernando Carvalho, que naquele período (2018) atuava como Coordenador de Patrimônio e Memória Cultural da Secretaria de Cultura de Castanhal – SECULT, órgão ao qual a referida biblioteca está vinculada, funcionando ambas inclusive no mesmo prédio.

A busca por elucidar os caminhos que teriam levado Holanda Guimarães a tomar conhecimento do gênero *roman à clef* nos levaram até um dos de maior sucesso de público de sua época: *Gabriela, cravo e canela* (1958), de Jorge Amado. Embora pouco se mencione a faceta *à clef* desse famoso romance amadiano, é fato que a polêmica acerca da descoberta das estreitas relações entre personagens ficcionais e pessoas reais ganhou as páginas dos periódicos da época. O jornalista sírio-baiano Jorge Medauar descobriu em Emílio Maron, descendente de árabes, e em sua mulher, Dona Lurdes, as personagens reais às quais as personagens amadianos faziam referência, conforme Josélia Aguiar:

Não faltaram reportagens em todo o país sobre quem tinha sido a inspiração para o romance. Gabrielas apareciam no norte e até no sul. Em Ilhéus, estava aquela que mais parecia verídica. A hipótese era de Jorge Medauar, escritor e jornalista nascido na comunidade síria da região grapiúna. Disposto a comprová-la, visitou o dono de um estabelecimento comercial chamado Emílio Maron, que não tinha lido o livro. Dona Lourdes, sua mulher, era conhecida quituteira, o tempero e a simpatia angariavam clientela assídua. O jornalista explicou-lhe a história do livro, pois Maron não a conhecia. Maron reconheceu-se em Nacib, e viu em Gabriela sua mulher. Medauar pediu ao entrevistado que assinasse um documento confirmando o que lhe dissera na conversa. A reportagem foi publicada na *Manchete*, em janeiro de 1959, [com] o título definitivo: “Quem é Gabriela Cravo e Canela”. (2018, p. 377).

Um ano após a publicação de *Gabriela*, estava instaurada a polêmica em torno da representação de pessoas reais no texto ficcional de Jorge Amado. A repercussão a nível nacional em torno da revelação

da relação entre realidade e ficção presente em *Gabriela* exaltou os ânimos dos Marons, a ponto de desencadear uma frustrada tentativa de assassinato do jornalista Jorge Medauar, responsável por trazer a público as chaves que identificavam os protagonistas desse *roman à clef*, fato esse que motivou um inquérito policial, conforme podemos observar na citação de Josélia Aguiar:

Cientes, mais tarde, da história do livro e talvez surpreendidos pela repercussão na imprensa do Rio e de São Paulo, os Maron reagiram indignados. Tentaram ir à forra na visita seguinte de Medauar a Ilhéus, quando chegou numa caravana que ia ao lançamento do poeta Sosígenes Costa. Num dos relatos publicados na imprensa, Medauar deixava uma boate quando foi surpreendido por Lourdes acompanhada de um de seus filhos. Com uma faca conseguiram lhe cortar a roupa. Quando escapava por uma rua deserta, foi alvejado por cinco disparos. As balas chamuscaram o paletó, Medauar escapou ziguezagueando. Foi seguido então por uma caminhonete onde estavam Maron e dois ajudantes. Em outro relato, Lourdes, acompanhada de duas filhas, esperou Medauar sair de um bar para agredi-lo a socos e pontapés. Antes de fugir, dispararam quatro tiros. No terceiro relato, Medauar saía de uma boate e quem o esperava era Maron, Lourdes e um filho com uma peixeira. Medauar sobreviveu, instaurou-se inquérito. (2018, p. 377-378)

Como todo bom autor de um *roman à clef*, Amado negou veementemente ter feito a transposição de pessoas e histórias reais para o seu romance, embora a forte identidade entre pessoas reais e personagens ficcionais parecessem a todo tempo desmentir o autor. Josélia Aguiar aponta que as correspondências se estendiam também aos demais personagens do romance, conforme podemos observar abaixo:

O quem é quem não alcançou apenas Gabriela. Em Ilhéus, contava-se que Ramiro Bastos seria Antônio Pessoa. Tonico Bastos, Tonico Pessoa, filho de Antônio Pessoa, dono de cartório e tão mulherengo quanto o personagem do livro. Misael Tavares fora inspiração para Melk Tavares. Maria Machado chamava-se, na vida real, Antônia Machado, cafetina do Bataclan, boate de mesmo nome. Mundiinho Falcão teria como ponto de partida João Mangabeira, que fora intendente e opositor de Antônio Pessoa. Ou então Demosthenes Berbert de Castro, o Demostinho, que fazia campanha pelo porto. O autor reconhecia apenas dois personagens saídos do seu convívio. O artista plástico Mario Cravo era identificado como santeiro maluco, e o promotor Argileu Silva tinha no romance a mesma atividade, porém outro sobrenome, Palmeira (2018, p. 378).

Holanda Guimarães deu provas de que tinha conhecimento da polêmica em torno da relação entre realidade e ficção presente em *Gabriela*, o que demonstra textualmente em seu livro mais biográfico, *Cidade Perdida* (1999). Nele, ao mencionar a polêmica em torno da publicação do *Chibé*, Holanda Guimarães menciona as tênues fronteiras entre ficção e realidade, e automaticamente alude à polêmica em torno do *Gabriela, cravo e canela*, embora confunda um pouco os nomes dos “personagens” envolvidos:

Estive em Ilhéus, conversando com uma senhora em frente à igreja onde fora velado o corpo de dona Lourdes, que servira ao personagem Gabriela, de Jorge Amado. Ela me disse que dona Lourdes era uma mulher religiosa, pertencia à congregação pia, esposa e mãe de família muito estimada na cidade. Tudo que Gabriela representou no livro e na tela não combinava com a vida atual de dona Lourdes que, com a divulgação da novela pela tv ganhou fama, ao ponto de o bar do Nacib virar ponto de venda de *souvenirs da Gabriela*, vendidos pelos filhos de seu Jorge Charon com dona Lourdes que, conforme me falou essa senhora de Ilhéus, meteu a mão na cara do autor quando com ele se deparou naquela cidade, atribuindo-se o original deformado da ficção. (GUIMARÃES, 1999, p. 225)

O *roman à clef Chibé*, de Holanda Guimarães, é resultante do processo de emulação literária realizado a partir do romance *Gabriela, cravo e canela*. Vários são os elementos e personagens presentes no *Chibé* que revelam a forte influência do romance amadiano: o padre libidinoso, representado pelo personagem do padre Basílio; o bacharel dado a poeta, Argileu Palmeira; as personagens homossexuais Machadinho e Miss Pirangi, além da presente e marcante temática do adultério, representada pela Sinhazinha Guedes de Mendonça e também pela própria protagonista, Gabriela. Nesse sentido, o professor João Cezar de Castro Rocha, em seu já mencionado livro *Machado de Assis: por uma poética da emulação* (2013), descreve os mecanismos do processo de produção literária a que denominou de “poética da emulação”. Conforme Castro Rocha:

A poética da emulação corresponde ao resgate moderno de práticas retóricas progressivamente abandonadas depois do advento do romantismo. Por isso, diferencio *aemulatio* – técnica definidora do sistema literário e artístico pré-romântico – e *poética da emulação* – esforço deliberadamente anacrônico, marca d’água da literatura machadiana. (2013, p. 11)

Para Castro Rocha, a *poética da emulação* é estimulada pela posição periférica daquele que emula em relação ao autor e obra emulados. Nesse sentido, ao se analisar um caso de ocorrência da “poética da emulação”, é necessário considerar aspectos que ultrapassam a obra literária e lançam o nosso olhar sobre o contexto em que dado autor estava inserido quando da adoção de tal procedimento de invenção literária. Nesse sentido, o autor propôs um método de leitura ao qual denominou de “descrição densa”, o qual “permite valorizar tanto o gesto, considerado em si mesmo, quanto o contexto, visto como entorno que estimula sentidos possíveis. A descrição densa, desse modo, favorece a superação de falsas dicotomias entre forma e conteúdo, texto e contexto” (2013, p. 29).

Contemporaneamente, percebe-se no campo dos Estudos Literários a emergência de abordagens teóricas que trazem a figura do autor (e seu contexto) para o centro das discussões e análises. Ao tomar o autor empírico enquanto sujeito desencadeador do processo de emulação literária a partir da *poética da emulação*, fica clara a importância do contexto no qual o mesmo se insere para o desencadeamento de tal processo. Desse modo, retomamos o aforismo de Ortega y Gasset, o qual afirmava em *Meditaciones del Quijote* (1914): “Eu sou eu e minha circunstância, e se não salvo a ela não salvo a mim” (p. 43-44)<sup>3</sup>. Tal aforismo ilumina nossa concepção, visto que o filósofo espanhol considerava o “eu” e sua “circunstância” como elementos indissociáveis de um mesmo todo, no qual um estaria co-implicado no outro. Assim, parafraseando Ortega y Gasset, podemos afirmar que “o autor é o autor e sua circunstância”, e que a consideração do contexto a que dado autor estava circunscrito ao lançar mão da *poética da emulação* enquanto estratégia de invenção literária pode trazer dados que, embora secundários, podem ser bastante reveladores para a compreensão de aspectos inerentes à sua obra.

Assim, para além do âmbito dos estudos em torno da *poética da emulação*, acreditamos que estes mesmos aspectos conjunturais têm grande influência sobre o processo de canonização ou não-canonização de autores e obras. Ao reconstituir o contexto no qual se inseria Holanda Guimarães à época em que escreveu seu polêmico romance *Chibé*, em contraste com a posição ocupada por Jorge Amado no âmbito da literatura nacional, é possível observar o flagrante desnível

3. Tradução nossa.

entre ambos, dada a posição periférica nunca superada pelo autor paraense. Ambos são autores oriundos de regiões periféricas do Brasil em relação ao centro cultural representado pela Região Sudeste, mais especificamente pelo eixo Rio-São Paulo, onde se encontram as grandes editoras. Entretanto, quando publicou o seu romance *Gabriela*, Jorge Amado já havia há muito deixado a sua antiga Salvador para viver e atuar no Sudeste por conta de sua militância no Partido Comunista Brasileiro.

A possibilidade de circular nos meios literários do eixo Rio-São Paulo e travar contato com grandes nomes da literatura e do mercado editorial não é uma instância de consagração que um escritor deva desprezar. Nesse sentido, não é difícil mensurar a importância que teve a migração para o Rio de Janeiro, até então capital política do país, para a consagração deste, assim como de alguns autores paraenses circunscritos à primeira metade do século XX, como Dalcídio Jurandir e Eneida de Moraes – sem desmerecer, é claro, a inegável qualidade estética de suas obras literárias.

Quando lançou *Gabriela*, em 1958, era já o escritor baiano o experiente autor de diversos romances da sua fase militante, tais como *O País do Carnaval* (1931), *Cacau* (1933), *Suor* (1934), *Jubiabá* (1935), *Mar morto* (1936), *Capitães da areia* (1937), *Terras do Sem-Fim* (1943), *São Jorge dos Ilhéus* (1944), *Seara vermelha* (1946) e *Os subterrâneos da liberdade* (1954). Jorge Amado já havia há muito superado a condição de um novel autor, a se aventurar nas searas do meio literário.

A relevância das relações de afinidade entre um escritor e seus pares para o processo de canonização não deve ser desprezada, conforme Bourdieu (1996). Além da penetração e boa relação que tinha Jorge Amado nos meios jornalísticos e literários de então, sua militância no Partido Comunista Brasileiro permitiu que suas obras fossem traduzidas para o russo e para outros idiomas falados nos países que gravitavam em torno da antiga União Soviética, rompendo assim os limites do mercado editorial e do meio literário nacional. Em resumo: Jorge Amado era já àquele momento um escritor renomado, que conseguira se firmar no meio literário galgando várias instâncias de consagração, e que acabara de lançar um romance de grande sucesso – o maior sucesso de vendas de um romance brasileiro até aquele momento. Há que se observar também que o escritor baiano estava já radicado no Rio de Janeiro à época da publicação do romance *Gabriela, cravo e canela*, bem como quando da eclosão da polêmica

em torno da inclusão por ele de pessoas reais entre suas personagens aparentemente ficcionais, a qual veio a ganhar as páginas dos jornais um ano depois. Por isso, estando a quilômetros de distância de Ilhéus, a celeuma instaurada em torno da descoberta das identidades reais das pessoas retratadas em seu famoso romance não lhe trouxera maiores consequências.

Por outro lado, Holanda Guimarães estava situado em uma região periférica em relação ao eixo Rio-São Paulo em termos de difusão cultural, circunscrito às cidades de Belém e Castanhal. Apesar de Holanda Guimarães ser já àquela época um jornalista bastante reconhecido tanto em Belém quanto em Castanhal, sobretudo por suas crônicas publicadas na *Folha do Norte*, seu *status* de intelectual ou literato talvez estivesse mais restrito a Castanhal do que a Belém, o que certamente era reforçado por suas famosas desavenças com a Academia Paraense de Letras.

José Carneiro, colega de jornalismo na *Folha do Norte* e amigo do autor, em entrevista a nós concedida, também rememora a polêmica envolvendo um “ataque” do autor à Academia Paraense de Letras: “Foi quando ele falou mal da Academia Paraense de Letras, dizendo que jamais iria se candidatar, porque ali era um... era um... covil de carcomidos” (informação verbal). O autor era conhecido por um temperamento forte e intempestivo, cujo ímpeto de contestação e de violenta oposição ao *status quo* fizeram com que o mesmo cultivasse uma vasta gama de inimigos, dentre os quais jornalistas e intelectuais de sua época. Some-se a isso a sua inimizade com aquelas pessoas poderosas e influentes a nível local que foram por ele retratadas e detratadas no romance *Chibé*, disfarçadas de personagens ficcionais. É importante lembrar que Holanda Guimarães estava em Castanhal quando o *Chibé* foi lançado a partir de uma pequena tiragem impressa nas madrugadas clandestinas da Imprensa Oficial do Estado, estando ambos – autor e livros – ao alcance das mãos e da sanha incendiária de seus algozes.

Tais aspectos conjunturais supracitados, somados aos acontecimentos inerentes à polêmica em torno da publicação do livro a nível local (o que culminou na destruição física de muitos de seus exemplares), contribuíram para o atual desconhecimento acerca do romance *Chibé* e do escritor Holanda Guimarães. O autor não pôde ultrapassar as barreiras interpostas para que seu romance inaugural chegasse mesmo a ser lido por um número considerável de leitores



comuns, bem como para que chegasse aos olhos da crítica, e viu seu primeiro voo literário violentamente soterrado pela destruição de seus livros e pelas ameaças de morte sofridas. Dessa forma, poucos e raros são os registros escritos que apontam para a existência do romance *Chibé*, e de seu autor, Holanda Guimarães, de modo que ambos, quando não esquecidos sob as sucessivas camadas de “silenciamento” a que foram submetidos, são lembrados ainda envoltos nas brumas do lendário, entre as memórias dos moradores da Vila do Apeú e da cidade de Castanhal.

### Considerações finais

Após esse breve percurso, é possível depreender a importância que adquire o contexto ao qual está circunscrito um dado escritor quando se aventura em sua busca por consagração no campo literário, sobretudo quando este lança mão de um gênero polêmico como o *roman à clef* em sua vertente satírica. Assim, podemos depreender que a posição ocupada por Jorge Amado e por Raimundo Holanda Guimarães, bem como o contexto a que cada um estava circunscrito ao lançarem mão do *roman à clef* para a elaboração de suas obras mais ou menos satíricas e geradoras de escândalo, foi determinante para o seu sucesso e para a sua decadência, respectivamente. No caso de Holanda Guimarães, essas circunstâncias foram determinantes para a supressão de seu romance e para as ameaças mesmo à sua integridade física, sendo autor e obra relegados ao esquecimento. Assim, a compreensão das circunstâncias a que estava circunscrito Holanda Guimarães quando da publicação de seu polêmico romance pode proporcionar reflexões acerca dos fatores relacionados aos intrincados processos de canonização e não-canonização literária.

### Referências

- AGUIAR, Josélia. *Jorge Amado: uma biografia*. São Paulo: Todavia, 2018.
- ALVES, Denise Otávia Mendonça Silva de Castro. *Entrevista I*. [abr. 2018]. Entrevistador: José Victor Neto. Castanhal, 2018. 2 arquivos.

- BOMBART, Mathilde. Clés. In: ARON, Paul; SAINT-JACQUES, Denis; VIALA, Alain. *Le Dictionnaire du Littéraire*. Paris: Presses Universitaires de France, 2018.
- BOURDIEU, Pierre. *As Regras da Arte: Gênese e Estrutura do Campo Literário*. 1 ed. Tradução de Maria Lúcia Machado. São Paulo. Companhia das Letras, 1996.
- CARNEIRO, José Queiroz. *Entrevista I*. [mar. 2018]. Entrevistador: José Victor Neto. Castanhal, 2018. 5 arquivos.
- CARVALHO, Luiz Fernando Souza de. *Entrevista I*. [set. 2016]. Entrevistador: José Victor Neto. Castanhal, 2016. 1 arquivo.
- CHARTIER, Roger. *A ordem dos livros: leitores, autores e bibliotecas na Europa entre os séculos XIV e XVIII*. Tradução de Mary Del Priore. Brasília: Editora UnB, 1994.
- GUIMARÃES, Raimundo Holanda. *Chibé*. Belém: Imprensa Oficial, 1964.
- GUIMARÃES, Raimundo Holanda. *Cidade Perdida*. Belém: Cejup, 1999.
- MIRANDA, Stella Lúcia de Souza. *Entrevista I*. [maio. 2019]. Entrevistador: José Victor Neto. Castanhal, 2019. 1 arquivo.
- MOISES, Massaud. *Dicionário de termos literários*. São Paulo: Cultrix, 2004.
- MORAES, Raimundo Adalberto. *Entrevista I*. [abr. 2018]. Entrevistador: José Victor Neto. Castanhal, 2018. 2 arquivos.
- ORTEGA Y GASSET, José. *Meditaciones del Quijote*. Serie II. v. I. Madrid: Publicaciones de la residencia de estudiantes, 1914.
- VAN STRATEN, Giorgio. *Histórias de livros perdidos*. São Paulo: Editora Unesp, 2018.
- ROCHA, João Cezar de Castro. *Machado de Assis: por uma poética da emulação*. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2013.

## Mulheres espartilhadas: manifestações do desejo feminino em contos de Délia

Claudia Barbieri (UFRRJ)<sup>1</sup>

“Quando intento librar-me no espaço,  
As rajadas em tétrico abraço,  
Me arremessam a frase – mulher!”

(NARCISA AMÁLIA. Fragmento do poema “Invocação” de, 1876)

### Breve esboço biobibliográfico

Maria Benedita da Câmara Bormann nasceu em Porto Alegre (RS) em 25 de novembro de 1853, mudando-se com a família para a corte em 1862<sup>2</sup>. Dez anos depois, casou-se com o tio materno, o capitão José Bernardino Bormann, com quem não teve filhos. Há relatos de que o casal vivia distante a maior parte do tempo, uma vez que o trabalho militar mantinha José em outras localidades por largos períodos. Andradina de Oliveira, no livro *A mulher Riograndense*, de 1907, escreveu que Bormann teria se separado do marido, entretanto, na certidão de óbito da escritora, não havia nada que comprovasse o divórcio oficialmente.

A partir de 1879, Maria Benedita adota o pseudônimo de Délia<sup>3</sup> nos seus escritos para a imprensa. Até o seu falecimento, ocorrido em 23 de julho de 1895, a escritora será colaboradora recorrente em diversos periódicos como *Sorriso*, *Cruzeiro*, *Brasil*, *Gazeta da Tarde*, *Gazeta*

1. Professora Adjunta de Literatura Portuguesa (DLC-ICHS/UFRRJ).
2. A parte “Breve esboço biobibliográfico” reproduz um fragmento da seção “Délia: um perfil incompleto”, publicado no artigo “Contos na imprensa: Délia e a narrativa breve” (2020), de nossa autoria. Os dados completos seguem nas referências.
3. Para outras informações biográficas e análise sobre a escolha do pseudônimo da escritora, ver o trabalho da estudiosa Norma Telles. Desde o seu doutoramento, em 1987, Norma Telles é, entre nós, um nome de destaque pelo trabalho minucioso de resgate da obra de Délia. Muitos romances estão disponibilizados no projeto “Coleção Rosas da Leitura”, acessíveis gratuitamente em formato PDF, no site da estudiosa.

de Notícias, O País, A Família, O Tempo, A Notícia, entre outros. Em letra redonda irá publicar ao menos sete romances, a maioria em folhetins, sendo alguns reunidos em volume posteriormente, além de contos breves e crônicas esparsas. Em ordem cronológica temos:

*Madalena*, datado de 1879, mas publicado em 1881, no *Sorriso*. No mesmo ano escreveu *Estela e Estrelas Cadentes* para o *Cruzeiro*, textos ainda não recuperados. O ano de 1883 foi particularmente intenso na carreira literária de Délia. Datam desse ano a redação dos romances *Aurélia*, publicado em folhetins na *Gazeta da Tarde*, de José do Patrocínio, entre 5 de novembro e 17 de dezembro; *Duas Irmãs* e *Uma Vítima*, sendo esse último publicado também em folhetins no mesmo periódico entre 18 de fevereiro e 19 de março de 1884. Pouco depois, saíram reunidos em volume editado pela Tipografia Central de Evaristo Costa, os três títulos: *Madalena*, *Duas Irmãs* e *Uma Vítima*. *Aurélia* também figura como livro nos anúncios da *Gazeta*, sendo vendido na própria tipografia do jornal pelo valor de 1\$000 (mil-réis).

Nesse período, Délia dividia a coluna ao longo da semana com o ator Vasques e Cardozo de Menezes, publicando diversos contos, sempre às quartas-feiras. Ainda em 1884, teria escrito o romance *Lésbia*, considerado sua obra-prima, mas publicado apenas em 1890, em volume, pela mesma Tipografia Central de Evaristo Costa<sup>4</sup>. N' *O País*, publicou em folhetins *Angelina*, entre 18 de setembro e 30 de novembro de 1886. A partir de 1889, passa a contribuir com contos breves, de forma esporádica, para o periódico - inicialmente paulista - *A Família*, de Josefina Álvares de Azevedo, ao lado de outras escritoras de vulto como, por exemplo, as portuguesas Maria Amália Vaz de Carvalho e Guiomar Torrezão e as brasileiras Anália Franco, Maria José Canuto, Júlia Lopes de Almeida e Revocata de Mello.

Entre 1890 e 1891, publicou o romance *Lésbia*, e dois folhetins para *O País*, particularmente interessantes: *A estátua de neve*, entre 14 e 15 de dezembro de 1890 e *O crime do convento de...*, em quatro partes, entre 3 e 6 de setembro de 1891. O folhetim foi inspirado em um fato, ocorrido em Lisboa, em 23 de julho do mesmo ano: o estupro seguido de assassinato da jovem Sara Matos, interna no Convento das Trinhas. Entre janeiro e maio de 1892, divide ao longo da semana uma coluna n' *O País*, localizada à esquerda da primeira página, onde assina

4. Os romances *Aurélia* e *Lésbia* foram reeditados pela Editora Mulheres em 2014 e 1998, respectivamente. *Celeste* recebeu a reedição pela Editora Presença em 1988.

diversos contos breves, também às quartas-feiras. O mesmo espaço era ocupado nos outros dias por Pinheiro Chagas, José Fino (possível pseudônimo de José Júlio da Silva Ramos), Figueiredo Pimentel, Coelho Neto, Rodrigues de Freitas e Igotus (pseudônimo utilizado anteriormente por Joaquim Serra).

Por fim, é preciso fazer uma breve correção. Em alguns trabalhos que tratam sobre os romances de Délia, há a informação de que *Celeste* teria sido publicado primeiro em volume, em 1893, pela editora Magalhães & Companhia e, depois, em folhetim, em 1894, pela *Notícia*. Esses dados constam na página *online* de Norma Telles, bem como na Tese sobre a escritora de Javer Wilson Volpini, defendida em 2019, na Universidade Federal de Juiz de Fora (VOLPINI, 2019, p. 139). Entretanto, por provável desconhecimento dos estudiosos mencionados, é preciso informar que o romance foi publicado em folhetim ainda em 1893, no *Tempo*, entre 13 de abril (edição 679) e 29 de maio (edição 717) e a edição em volume ocorreu quase simultaneamente. O primeiro anúncio de venda do romance editado no periódico data de 1º de maio, quando o folhetim estava no número 18. A versão seriada da *Notícia*, de 1894, não foi localizada<sup>5</sup>. O último trabalho de Délia mencionado por Telles é *Milady*, publicado em maio de 1895, na *Notícia*, mas o texto ainda não foi recuperado. Os exemplares digitalizados pela Hemeroteca Digital, para o ano de 1895, têm início na edição 171, de 2 de julho, não compreendendo o período almejado.

Quando Bormann faleceu, em 23 de julho, vítima de uma úlcera no estômago, diversos jornais noticiaram a sua morte, ao contrário do que disse Ignez Sabino (1853-1911), importante escritora contemporânea de Délia, em um texto icônico sobre a autora publicado no livro *Mulheres Ilustres do Brasil*, de 1899. Sabino menciona as notas exíguas d'*O País* e d'*A Gazeta* e completa: “Ela descia ao túmulo, obscura, como qualquer vulgaridade, sem os necrológios da Imprensa, sem grinaldas em exposição, sem missa de réquiem, sem coisa alguma enfim que simbolizasse esse pesar mundano, mentido embora, mas que na ocasião satisfaz e consola os que ficam” (SABINO, 1899, p.

5. Ana Lize Brancher, em um artigo que trata especificamente sobre o romance *Celeste*, intitulado “Uma outra possibilidade de ser/ler mulher: Délia”, de 1991, informa que o folhetim de 1894 teria sido publicado em “A Gazeta”, do RJ. Entretanto, em buscas realizadas para o ano de 1894, não encontramos o folhetim na *Gazeta da Tarde* e tampouco na *Gazeta de Notícias*.

191-192). Devemos à escritora Ignez Sabino, também, a referência de Délia como “Zola de saias”, aproximando sua escrita da estética naturalista do autor francês (SABINO, 1899, p. 196). É curioso que outros jornais também mencionam o silêncio da imprensa sobre a morte de Délia, contudo, encontramos ao menos outros seis textos<sup>6</sup> – para além dos dois elencados por Sabino - nas semanas subsequentes.

A ideia de silêncio surgiu, muito provavelmente, do tempo decorrido entre a sua morte e a divulgação dela nos jornais. Contudo, como sabemos muito pouco sobre a biografia e sobre as circunstâncias do seu falecimento, é difícil buscar uma explanação para o fato. Até amigos mais próximos demoraram para ter conhecimento da notícia, como expôs V. de Algerana, anagrama utilizado por Alvarenga Fonseca, no *Diário de Notícias*: “Só ontem, oito dias depois, soube que sucumbira, à cruel enfermidade, a talentosa escritora Délia [...]” (ALGERANA, 1895, p. 1).

Dos “necrológios” publicados, dois merecem especial atenção pelo que revelam. Todos exaltam o talento da escritora, alguns louvam seu envolvimento direto nos movimentos abolicionistas, outros ressaltam aspectos da sua vida reservada, como Ferreira de Araújo, na nota que assina como L. S., na *Gazeta de Notícias*: “Deve ter sofrido muito para chegar ao pouco caso que nestes últimos anos fazia de todos, e principalmente de si, essa criatura que poderia ter sido boa, se a sorte a tivesse guiado por outro caminho” (1895, p. 1). Comentários sobre o fado desditoso da escritora são frequentes nessas notas de expressão de luto, muitas vezes servindo de argumento para a pouca receptividade de Délia nos seus últimos anos de vida.

Do texto de V. de Algerana, precisamos recuperar ainda a importante passagem:

Conheci-a, nos bons tempos da propaganda abolicionista, de que ela foi um dos atletas; colaborava na *Gazeta da Tarde*, e o maior elogio que lhe posso fazer sobre o modo por que já escrevia nesse tempo é que, antes de conhecê-la, nunca supus que os seus escritos fossem devidos à pena de uma senhora... Afigurava-se-me um jornalista de pulso, desses experimentados nos segredos da imprensa.

6. *O País*, 29/7/1895, ed. 3953, p.2; *Gazeta da Tarde*, 30/7/1895, ed. 208, p. 1; *Gazeta de Notícias*, 31/7/1895, ed. 212, p. 1; *Diário de Notícias*, 1/8/1895, ed. 3648, p. 1; *Cidade do Rio*, 1/8/1895, ed. 173, p. 1; *A República*, 1/8/1895, ed. 174, p. 1; *O Fluminense*, 4/8/1895, ed. 2810, p. 1 e *A Notícia*, 15/8/1895, ed. 210, p. 2.

Délia não era somente *conteuse* e romancista; o seu talento passava à vontade, do artigo de fundo ao noticiário, da seção alegre e despreziosa à notícia pesada e grave. (ALGERANA, 1895, p. 1)

Tal depoimento é muito representativo da mentalidade patriarcal vigente na época, quando Algerana ressalta que a apreciação dos textos publicados o conduziu à suposição errônea de que fossem escritos por um homem. Era comum nos jornais o elogio da obra feminina por esta comparação com a verve masculina: nesses casos, a qualidade dos textos mais apreciada era a sobriedade, ou seja, o sentimentalismo presente era equilibrado, desprovido de excessos piegas e sentimentais. Tal aproximação não partia apenas da pena masculina. A *Gazeta da Tarde* transcreveu uma pequena apreciação sobre Délia extraída do periódico feminino *A Mulher*, em 22 de novembro de 1883, onde lemos: “A *Gazeta da Tarde* enriquece suas colunas, com o trabalho encantador deste espírito másculo, deste cérebro de concepções sublimes, do gênio que eternizará o seu nome. E venham ainda dizer-nos: A mulher não pode competir intelectualmente com o homem!” (ed. 273, p. 2).

O que fica implícito, entretanto, nesse tipo de abordagem, é que a autoria feminina deveria possuir marcas que a distinguissem, ou seja, uma mulher normalmente escrevia sobre assuntos emotivos referentes à sua atmosfera (casamento, lar, família, amor), tendo por fito outras mulheres leitoras. Isso equivale dizer que certos assuntos e tratamentos estavam vedados, como o desejo, a sexualidade, o adultério, a igualdade entre os sexos. No texto de homenagem, Algerana prossegue nas suas lembranças e afirma que o talento da escritora muito contribuiu para o descaso com o qual foi tratada, dizendo que se Délia tivesse aberto uma “taberna com comida”, talvez tivesse sido mais feliz. Dito de outro modo, se Délia tivesse permanecido no seu papel social (de filha, irmã e esposa) e não tivesse dispendido energia na construção de uma carreira literária, muitos dissabores poderiam ter sido evitados. O jornalista menciona ainda a variedade da produção de Délia: contos, romances, artigos de fundo, noticiários. Essa informação demonstra quanto ainda está por ser descoberto sobre a escritora, uma vez que na pesquisa realizada, não foram encontrados artigos seus, o que não significa que eles não existam.

Voltando aos necrológicos, o segundo artigo que gostaríamos de recuperar, não possui assinatura, e foi publicado na *Cidade do Rio*. Apesar da citação ser um pouco extensa, ela é essencial:

Pobre Délia! Que morte silenciosa! Como deve ter sido horrível a sua agonia. [...] Cônsia da sua beleza, e do seu talento, a pobre Délia sonhou ser uma individualidade. Não quis submeter-se ao cativo dourado do seu sexo, ao embuste de todos os instantes, à máscara de toda a vida.

Délia era só de si mesma. Tinha a vida morta das estátuas. Toda ela era fria, apesar do calor que refrangiam as suas linhas esculturais, e o fogo que ela dava à sua expressão.

[...] O seu talento começou a ser abafado pela pilhéria bestial do meio. Pobre Délia, quanta gente sem ter a décima parte de seu merecimento, está por aí a ser aplaudida e a querer forçar a admiração tendo posturas literárias, com a regularidade das galinhas!

Os seus livros vão ficar aí para o lado, ninguém se dará o trabalho de estudá-los. Serão filhos naturais, porque acontece aos livros o mesmo às crianças, quando não têm um pai que os legitime. O preconceito, o sumo pontífice da igreja da covardia humana excomunga o trabalho literário da mulher, quando ela não obedeceu em tudo à liturgia da mentira. A mulher não deve escrever com a pena, mas com a ponta da agulha. Para que uma escritora seja respeitada é preciso que o marido apresente ao mundo os seus trabalhos literários, do mesmo modo que os filhos. O gabinete da literata deixa de ser um templo desde que não abre sobre a alcova conjugal.

Imaginem o escândalo que daria uma pintora, que a exemplo dos colegas masculinos, pintasse o homem triunfalmente nu na hora do amor! Délia quis ser ateniense; faltavam nos jardins da sua fantasia os grandes homens para canonizar-lhe a liberdade. Morreu sem triunfo, e foi melhor assim. O seu cadáver mesmo era capaz de rir-se do pranto convencional dos necrológicos.

Dorme em paz, pobre Délia. (*Cidade do Rio*, 1895, p. 1)

Pena desconhecermos a autoria do texto, pois as considerações são lúcidas e bastante precisas. De fato, os romances de Délia permaneceram por largo período em completo esquecimento. Alguns críticos coevos culpabilizaram sua personalidade forte, seu olhar “cínico” e questionador, julgando a obra pela biografia. Sem uma figura masculina que legitimasse o trabalho, fosse na assinatura ou na apresentação dos livros para a sociedade, a figura de Délia tornou-se transgressora ao não se submeter às regras vigentes e ao “cativo dourado do seu sexo”. Margareth Rago afirma que a escrita feminina não era apenas uma possibilidade de evasão para as mulheres do seu papel social, mas, “sobretudo uma forma diferenciada de inserção



na esfera pública, fundamentalmente masculina, subvertendo valores e códigos dominantes (RAGO, 2005, p. 199).

O nome de Délia não ficou gravado na história da literatura por ser uma mulher autora nas últimas décadas do século XIX e por seus romances e contos abordarem assuntos polêmicos para a época, como o desejo, a liberdade sexual feminina, a educação igualitária para as mulheres, o aborto e o suicídio. Por vezes, temas mais comuns, tornavam-se delicados pelo modo como os arranjava literariamente. Os casamentos acordados pelas famílias, por exemplo, quando tinham por base benefícios financeiros, nas palavras de Délia, no conto “O louco”, eram “medonha prostituição efetuada e sancionada pela igreja”. Em uma única frase a escritora atacava duas instituições sagradas e mantenedoras do *status quo* social na época: a família e a igreja, coadjuvados pela conivência hipócrita da sociedade coesa. As denúncias abundantes também estavam presentes nas suas páginas ao tratar da violência física, sexual e psicológica sofridas por mulheres dentro de seus lares. Os agressores são muitos: pais, irmãos, padrastos, maridos, amantes.

A liberdade de escrita causou-lhe muitas críticas, como as de Araripe Júnior, sobre os romances *Lésbia* e *Celeste*. Sobre o último, para o autor, na “literatura brutal” de Délia a protagonista Celeste era uma “erotomaniaca, mal dissimulada” e não passava “de uma moça doída, uma avoadada como se diz vulgarmente, mal ensaiada e ainda pior descrita”. Na sequência, escreveu que “os temperamentos fortemente obscenos” continuavam tentando a escritora, mas a sua pena, apesar disso, permanecia “incolor, inexpressiva, completamente ausente de veemência que poderia resgatar o erotismo desbragado das suas heroínas”. Arremata o comentário afirmando que Délia pretendia discutir nos seus livros “fatos que a moral” condenava (ARARIPE JÚNIOR, 1963, p. 172). Ao trazer para a literatura assuntos considerados tabus na escrita feminina, Délia se transformou em um alvo fácil. O conservadorismo exacerbado de Araripe Júnior condenou com mais ou menos rigor *A carne* de Júlio Ribeiro, *A normalista* de Adolfo Caminha e *O aborto* de Figueiredo Pimentel. Entretanto, se havia alguma condescendência para a licenciosidade manifesta na escrita masculina, o mesmo não poderia ser permitido na obra de mulheres. Felizmente, pouco a pouco, a produção de Délia tem sido alvo de pesquisas acadêmicas mais profundas. Teses e dissertações têm privilegiado os seus romances. A mesma atenção não tem sido dirigida aos seus

inúmeros contos. Até o presente momento foram recolhidos mais de sessenta títulos, publicados esparsamente nos jornais, onde a escritora explora diferentes temáticas e linguagens: escritas epistolográficas, contos históricos, policiais, fantásticos.

Não apenas nos romances, mas também nos contos, Délia privilegia as personagens femininas. São mulheres de diferentes faixas etárias, provindas de classes sociais diversas, com estados civis distintos. As personagens possuem concepções variadas acerca do amor, do casamento, da sexualidade, da maternidade, do papel feminino na sociedade, do desejo. Na sequência abordaremos três contos publicados no jornal *O País*, em 1892: “As Rivais”, “Os primos” e “Madame de Z.”. Pretendemos discutir como as personagens almejam não apenas a liberdade individual, mas coletiva, e como buscam pela realização dos seus desejos e fantasias em uma sociedade bastante repressora aos corpos femininos.

### **Contos do jornal *O País***

Entre janeiro e maio de 1892, foram publicadas dezessete narrativas breves de Délia na primeira página do periódico, na coluna alinhada à esquerda. Os enredos, apesar de distintos em suas estruturas, abordam invariavelmente aspectos da restrita vida feminina, como bem sintetiza a narradora de “Não olvidada”: “Pobres mulheres! Idealistas, apaixonadas, tendo um limitado horizonte traçado pela sociedade e pelos preconceitos, onde devem encerrar suas aspirações, concentrando no coração toda a atividade que não podem empregar algures” (DÉLIA, 1892, p. 1).

A mulher oitocentista possuía fronteiras muito específicas quanto ao seu campo de atuação e de representação social, fronteiras essas erigidas sob uma concepção de arquétipo da feminilidade que conformava as mulheres como seres naturalmente abnegados e dispostos ao sacrifício em prol de lares, maridos e filhos felizes. Assim se formaram os pares dicotômicos que precisam ser desfeitos: homem/mulher; público/privado; razão/emoção; ser/desempenhar; liberdade/confinamento; vida ativa/vida passiva; provedor/cuidador; exigência/doação. Um agravante importante nessa construção sociológica da segunda metade do século XIX foi a apropriação indevida dos discursos científicos. Os tratados de medicina se aprofundavam

nos aspectos fisiológicos, demonstrando em compêndios volumosos as diferenças entre os corpos e os cérebros masculinos e femininos. O que antes eram diferenças orgânicas e morfológicas tornaram-se “provas cabais” da natureza e da condição feminina. As mulheres estavam à mercê de seus corpos, de seus humores, da possibilidade da maternidade.

Os discursos religiosos eram castradores em muitos níveis, englobando a sexualidade e o matrimônio. No Brasil, o casamento civil foi regulamentado em janeiro de 1890, pelo decreto de nº 181, promulgado pelo Marechal Deodoro, no início da República. Se o Estado objetivava retirar certos poderes da jurisdição da Igreja, o fato é que pouco mudou para as mulheres as leis que as mantinham cativas e destinadas aos rótulos de esposas e de mães: “O paradigma da domesticidade emanava, por conseguinte, das duas principais fontes de poder e da autoridade ao nível do século XIX, a medicina e a religião católica, sendo juridicamente legitimado pelo direito” (VAQUINHAS; GUIMARÃES, 2011, p. 198).

As personagens presentes nos três contos que serão abordados não são esposas, mães, viúvas, cortesãs. São mulheres com independência econômica, ativas sexualmente, libertas de quaisquer rótulos civis definidores. Os juízos sociais não as governam ou paralisam.

“As rivais” foi publicado em um sábado, em 27 de fevereiro de 1892. O enredo é bastante simples: Geraldo deixa Malvina para ficar com outra mulher, Heloísa. Tanto uma quanto a outra sentem-se inseguras de si, das suas belezas e qualidades. Malvina por ter a relação terminada em detrimento de outra mulher. Heloísa por temer as recordações de Geraldo acerca do envolvimento anterior. Em uma noite de serão, as duas mulheres se conhecem em casa de Mme. Z. e travam uma conversa franca e libertadora.

Para acentuar as diferenças entre as duas, Délia atribuiu-lhes características físicas distintas. Malvina “tem 30 anos; é alta, bem feita, porte soberano, olhos cismadores, sombreados pelas olheiras fundas, tez pálida, boca rasgada, porém mui graciosa no sorriso que lhe mostra os esplêndidos dentes – mulher rainha” (DÉLIA, 1892, ed. 3592, p. 1). Heloísa, por sua vez, “teria 27 anos; alta, flexível, de uma brancura láctea, cabelos de ouro profusos e anelados, olhos grandes, azuis, de uma doçura infinita, gestos suaves, um sorriso que chamava o sorriso, alguma coisa de vaporoso e lânguido, um mimo ambulante, uma mulher cisne” (DÉLIA, 1892, ed. 3592, p. 1). Malvina

possui uma presença física forte, voluptuosa, que emana poder e ciência de si. Heloísa é uma mulher de porte delicado, juvenil, quase uma porcelana de Saxe.

A possibilidade do encontro deixa Malvina satisfeita, pois finalmente se apresentava a ocasião de conhecer a sua “rival”. Entretanto, isso a faz ter recordações de Geraldo:

Com que extremos havia amado ao ingrato que a deixara por essa outra, que talvez não a valesse, nem tanto o amasse! Ah! Como ela desejaria que a espécie do animal-homem tivesse uma só cabeça, para esmagá-la com seus pezinhos frenéticos!

Como era sedutor aquele bandido de luva de pelica! Como sabia prender e encantar com os seus fingidos protestos, com os seus amuos, com as mentirosas lágrimas entremeadas de beijos febris e de soluços espasmódicos! Como a lembrança desses transportes, em que ele mais parecia mordê-la do que acarícia-la, ainda a eletrizava, causando-lhe calafrios de gozo, frêmitos violentos em que todo o seu ser se dilatava vibrando em uma volúpia ardente e quase dolorosa!

Alongou-se no divã, com as pálpebras cerradas, as narinas titilantes, os lábios frouxos, o seio ofegante, em um gozo retrospectivo que a empalidecia e tornava tentadoramente bela. – Miserável! Bradou, sentando-se de chofre e abrindo uns olhos negros, sombrios e maus. – Miserável! E eu te quis tanto! ... (1892, p.1)

Délia aborda a libido feminina com um discurso claro e bem expressivo. Não há espaço aqui para dúvidas. Malvina era uma mulher satisfeita sexualmente que sentia falta dos prazeres proporcionados pelo seu parceiro. Não era uma histérica, compreendendo a histeria como “uma das construções ideológicas mais misóginas do século XIX”, nas palavras de Maria Helena Santana e José Apolinário Lourenço (2011, p. 268). Todo o corpo de Malvina vibra com as recordações dos momentos mais íntimos e não há constrangimentos, censuras, tentativas de fingir indiferença ou mesmo de castrar as sensações. Délia permite que Malvina tenha a fruição plena de suas reminiscências amorosas. Aqui, as relações sexuais são recordadas pela simples satisfação e manifestação das paixões. O ato sexual não tinha como fim a procriação, mas o envolvimento, a intimidade, o prazer.

A conversa entre as duas rivais dissipa qualquer sentimento de insegurança, de baixa autoestima. Perspectivadas pelo olhar feminino

uma da outra, elas se enxergam e percebem quem são, enaltecendo as qualidades e características únicas que possuíam.

– E agora que a contemplo, não sei como Geraldo pôde preferir-me! Disse ingenuamente Heloísa.

Sorrindo, com uns laivos de tristeza, tomou-lhe Malvina a mão entre as suas e disse:

– Criança! Ignora acaso quanto é encantadora! Não vê que a diferença dos nossos tipo deverá necessariamente agradar a um homem tão vario como Geraldo! ... [...]

Calaram-se, revendo ambas a fase do passado que esse homem enchera de mágoas e dores, dando-lhes bem poucas alegrias, e deixando-as quase indiferente, sem levar essa funda saudade que não se apaga nunca no coração que amou com veras. (DÉLIA, 1892, ed. 3592, p. 1)

Geraldo não havia deixado Malvina porque faltava algo nela. O término da relação com Heloísa também não havia sido propiciado por ela. Simplesmente, Geraldo era um homem inconstante, um *Don Juan* que colecionava relacionamentos efêmeros e que no momento, encontrava-se arruinado financeiramente. Délia, em outros textos, tece críticas severas ao donjuanismo, que não tem espaço em suas narrativas. O tipo galã, conquistador, que julga seduzir as mulheres com falas elogiosas, prontas e superficiais é ridicularizado em seus romances e contos. Se a sociedade oitocentista ainda era bem condescendente em relação à sexualidade masculina e controladora em relação às mulheres, Délia passa sistematicamente a inverter esse discurso, condenando os homens adúlteros, os sedutores descompromissados e libertando as mulheres dos jugos hipócritas.

Sem Geraldo posto entre as duas mulheres, ambas optaram pelo caminho da amizade. O final é surpreendente, posto que as mulheres se unem pela afetividade nascente, entendendo que a rivalidade era irreal e desnecessária.

“Os primos” foi publicado em uma edição de quinta-feira, no dia 31 de março de 1892. No enredo, Jayme Braga é um homem casado, de 40 anos, que sente-se profundamente atraído por sua prima, Carmen, atração esta correspondida. Em certa ocasião que Carmen dirige-se ao trabalho de Jayme para pedir-lhe que empregue um rapaz necessitado, o primo diz que prontamente faria este favor com a única condição de Carmen aceitar se encontrar com ele, fora dali. O

encontro é marcado em um *coupé*, que estaria à espera no Campo de Sant'Ana, situação amorosa bastante explorada na literatura. Basta recordarmos os encontros entre Carlos da Maia e a Gouvarinho, n'Os *Maias*. Assim, o *locus* do encontro já denota a intenção licenciosa e, ao mesmo tempo, furtiva de Jayme. Carmen também tem conhecimento de que ao aceitar o encontro estaria consentindo o relacionamento entre os dois.

Trêmula, cheia de anseios, a tropeçar pelas calçadas, chegou Carmen ao *coupé* de cortinas corridas e sentou-se ao lado de Jayme que a estreitou apaixonadamente nos braços; sacudidos pelo trote dos animais, alheios ao mundo inteiro, tendo o paraíso naquele estreito espaço, confessaram afinal a mútua atração que sempre haviam experimentado, entremeando os seus protestos de ardentes e prolongados beijos. Desde essa noite começou para eles uma fase de requintado gozo [...].

Ele, que a tantas vira e apreciara, nunca havia encontrado uma mulher tão completa e que reunisse tamanhos encantos, ela, já um tanto enfasiada do amor e dos que lhe pediam, sorria então triunfante, eletrizada pelos ardentes frêmitos que a vista daquele homem lhe causava, fazendo-a reviver em infrene volúpia.

Às vezes, beijando o amante, tinha ímpetos de mordê-lo, de despedaçar com seus dentes aquela carne pálida e perfumada, até que o sangue a enrubescesse; seria talvez mais uma volúpia vê-lo estorcer-se de dor; desejava vê-lo estremecer de paixão [...]. (DÉLIA, 1892, ed. 3625, p. 1)

Na descrição de ambos, Délia promove uma certa inversão, uma vez que Jayme era um homem esbelto, com mãos e pés pequenos, características essas normalmente utilizadas para descrever as figuras femininas. Carmen, por sua vez, era “uma mulher em plena eflorescência, com sorriso enigmático; dessas criaturas perigosas, das quais um homem nunca se aproxima impunemente” (1892, p. 1). O trecho é bastante claro ao dizer que ambos eram pessoas experientes, com relacionamentos prévios. Como já foi mencionado, Délia não diz em nenhum momento que Carmen era uma mulher viúva ou divorciada e tampouco a julga promíscua. Nem Jayme tem esse juízo acerca da prima. A descrição que nomeia como uma criatura perigosa não a desqualifica em seu caráter ou comportamento, apenas enfatiza que era uma mulher tão independente e segura de si, tão bela

e resolvida, que era impossível não se sentir magnetizado por ela, como se de uma força da natureza se tratasse.

É preciso ressaltar igualmente os traços de sadomasoquismo presentes na descrição das fantasias sexuais de Carmen, que se excita ao pensar em Jayme ferido por suas mordidas, com dor e banhado em sangue. Paixão, volúpia, sensualidade. Não é a personagem masculina que apresenta os prazeres à figura feminina, como Basílio faz à Luísa, n’*O primo Basílio*. Entre estes outros primos, Carmen é mais ativa e dominadora. Não é ela a adúltera, mas ele. Não é ela que é abandonada por ele, mas é ela que opta pelo fim da relação. Quando a esposa de Jayme descobre a relação dos dois, ele pede certo comedimento à prima, uma vez que outrora o seu casamento havia acontecido por amor. Recorda que possuía ainda grande consideração pela companheira, além dos deveres maritais e das aparências sociais que precisavam ser mantidas. Carmen, após breve reflexão, termina o relacionamento, ainda que com certo sofrimento. Começa para Jayme uma vida difícil, de lembranças ardentes:

E Jayme, esse orgulhoso até chorou, pungido pela lancinante saudade daquela mulher em quem havia dez mulheres, cada qual mais sedutora e mais digna de adoração; como se transformava facilmente aquele Proteu, que ora era criança, já esfinge, artista ou rainha encantando sob qualquer dessas formas! Quem poderia substituir e fazer esquecer essa mulher de fogo que lhe deixara da vida um traço incandescente? Que delírios lhe causava só a lembrança desses transportes, em que ela gritava e soluçava em um espasmo violento e doloroso, que lhe ruxava a nuca e secava a garganta! (1892, p.1)

Quão inovador e impactante não seria um discurso desses, publicado na primeira página de um jornal, em 1892, escrito não por um homem, mas por uma mulher? Uma personagem feminina que vivencia a sua sexualidade de forma liberta, que não é histérica, ou condenada no final da narrativa à loucura ou à morte? Ao contrário, no fim, a escritora anuncia a morte de Jayme, que sai publicada nos jornais. Compadecida, em uma fala repleta de ironia, Carmen monologa: “– Oh! Jayme! Jayme! Quanto eu te amei! ... E estás reduzido a pasto de vermes, tu, a esplêndida criatura que tanto me eletrizava [...]” (1892, p. 1). Ao conferir a morte ao homem e não à mulher, Délia quebrou muitos limites patriarcais com a sua escrita, proporcionando fissuras na tradição literária.

Por fim, passaremos ao último conto, “Madame de Z.,” publicado em um sábado, no dia 7 de maio. Diferente dos outros dois, a escritora emprega nessa narrativa o uso da primeira pessoa. Esta mulher, não nomeada, relata que se sentia aborrecida e solitária em casa e que decidiu sair para um passeio a cavalo pelos campos. A tarde agradável propiciou-lhe muitas divagações sonhadoras. Entretanto, ao avistar uma habitação, decidiu ir solicitar um copo d’água, sendo surpreendida pela aparição de uma mulher conhecida no portão do jardim. Era Madame de Z, uma amiga que fizera em Baden, na estação das águas. Inicia-se aí, um breve relato desse conhecimento. Madame era uma mulher distinta, instruída, que vivia em grande opulência e luxo, possuidora de uma beleza atraente e misteriosa: “Em seus olhos havia alguma coisa de vago e indefinível, como o olhar do sonâmbulo ou de um ente habituado à contemplação de um mundo íntimo, vivendo maquinalmente a vida das demais criaturas” (DÉLIA, 1892, ed. 3659, p. 1).

Viajava acompanhada de um homem mais velho a quem chamava de tio, figura fundamental que salvaguardava a reputação de Madame aos olhares alheios. O reencontro propicia a renovação da amizade e ambas passam a visitar-se mutuamente. Em uma dessas ocasiões, a narradora encontra a amiga incomodada de saúde e esta lhe pede a gentileza de lhe trazer um xale. Na busca, a narradora encontra um aposento “secreto”, um gabinete, cuidadosamente decorado, com uma grande estátua de mármore branco em um pedestal de ébano. Délia inclusive transcreve passagens sobre a arte escultórica extraídas do livro de Gauckler, *O belo e sua história*, em uma nítida postura cientificista, comum aos escritores naturalistas, que buscavam nos tratados a oficialização dos seus discursos. Após as transcrições, segue a descrição da estátua:

Representava um homem no pino da vida, comum braço apoiado a um tronco e o outro descansando no quadril: na mesma posição do *Fauno em repouso*, do museu do Vaticano. A cabeça lembrava a de Antinous, pequena, com os cabelos curtos e ondedados; a estrutura daquele corpo era admirável, as linhas de uma suavidade puríssima, parecendo que o sangue o aviventava e que o seu contato era tépido e palpitante. Rosto redondo, imberbe, nariz direito, boca um tanto encravada, lábios carnudos, olhar olímpico; senti meus joelhos dobrarem-se e contemplei a estátua com religiosa atenção. [...] Aquele corpo parecia animado, não com o sangue que nos corre



nas veias, sujeito à corrupção e ao nada, mas pela força superior do sentimento imutável, eterno e perfeito! (1892, p.1)

A narradora fica perdida em longa contemplação, quando é surpreendida por Madame de Z.: “Não era a mesma criatura: seu olhar vago tornara-se profundo, suas faces se coloriram, seu corpo tinha moles ondulações, sua voz dulcificara-se; era a beatitude do fanático ante o ídolo” (1892, p.1). Curiosa construção essa, que dá vida à personagem a partir de uma estátua fria. Longe da escultura, que ficaremos sabendo que foi esculpida por Madame de Z., a bela mulher vagava entre os vivos, sem qualquer paixão que a despertasse. A narrativa pode suscitar muitas interpretações, como a paixão de um artista pela sua obra, pelo seu trabalho ou mesmo a concupiscência que a estátua despertava em Madame. Esta é possessiva em relação ao trabalho, quando a amiga sugere que aquilo era obra de um Deus, a resposta de Madame é veemente na sua afirmação: “Não, é minha”. A questão autoral, liberta das inspirações divinas e das musas, se configura como uma construção que atribui crédito intelectual e técnico às obras de arte. Não era obra divina, era mérito da artista.

Madame de Z. dá continuidade ao desabafo passional:

[A escultura] é a realização do meu ansiar, do que me faltava na vida, apesar da fortuna e da beleza, é o que ninguém me poderia dar. Criei esta perfeição, sintetizei aqui todo o meu aspirar, vivo desta idolatria e sou feliz! Exclamou ela, caindo de joelhos, abraçando as pernas da estátua, com os cabelos desatados, cobrindo-a inteiramente, semelhante à Madalena aos pés de Cristo. Como era bela em seu desvario! (1892, p. 1)

Novamente Délia recupera outras referências literárias que tematizam o fetiche por estátuas. Amélia sente-se curiosa observando as imagens de Jesus despidido, *n’O crime do padre Amaro*; Lenita tem sonhos eróticos com a estátua do Gladiador Borghese, *n’A Carne*, de Júlio Ribeiro. A idolatria de esculturas, com verniz sensualizado, não é uma inovação de escrita, entretanto, a autoria feminina faz desse texto uma manifestação de ousadia. Ao comparar Madame de Z. à figura de Madalena, Délia evoca a libertação das culpas, das penitências, a dissolução dos pecados. A única preocupação da narradora com a sua amiga era de que ela ficasse presa a uma dessas afeições que a escravizassem, “votadas a entes indiferentes, orgulhosos, frios” (1892, p.1).

Era a reunião possível de um vivo, sadio, forte, a um cadáver rijo, glacial, surdo, com a beleza misteriosa da morte antes da decomposição, sobraçado, beijado, acariciado pelo vivo, pelo que pode sentir e lhe empresta seus ardores, seus gestos, iludindo-se com o próprio sentimento, acreditando em sublime dualidade. (1892, p.1)

A narradora se afasta em silêncio, sem julgamentos, sem atribuições de desvios comportamentais ou sexuais. A escrita passa apenas a simples constatação de algo inexplicável, talvez insólito ou mesmo absurdo, mas sem nenhum discurso condenatório ou moralizante.

Este artigo não se encerra com uma seção específica de considerações finais, pois julgamos que as personagens femininas de Délia merecem outras muitas considerações, impossíveis de serem aprofundadas em tão pouco espaço. O esboço biográfico apontou para o fato de que muito ainda precisa ser levantado e estudado acerca da autora. Com relação aos seus inúmeros contos, é preciso que uma compilação seja feita, pois Délia merece um trabalho editorial que a faça ter novos leitores e novos críticos. Suas personagens escapam às convenções sociais, morais, religiosas. São mulheres que se despem das amarras patriarcais, criadas por uma mulher que desafiou tudo por sua escrita.

## Referências

- ALGERANA, V. de (anagrama de Alvarenga Fonseca). Por alto. In: *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 1 de ago. 1895, ed. 3648, p. 1.
- AMÁLIA, Narcisa. Invocação. In: *O Sexo Feminino*, Rio de Janeiro, n. 20, ano II, p. 3, 6 de fevereiro de 1876.
- ARARIPE JÚNIOR, Tristão de Alencar. Movimento literário do ano de 1893 – o crepúsculo dos povos. In: ARARIPE JÚNIOR, Tristão de Alencar. *Obra crítica de Araripe Júnior*. Vol. III – 1895-1900. Rio de Janeiro: Casa de Rui Barbosa, 1963, p. 105-193.
- BARBIERI, Claudia. Contos na imprensa: Délia e a narrativa breve. *LETRAS EM REVISTA*, [S.l.], v. 11, n. 2, abr. 2021. ISSN 2318-1788. Disponível em: <<https://ojs.uespi.br/index.php/ler/article/view/324>>. Acesso em: 27 abr. 2021.
- BRANCHER, Ana Lice. Uma outra possibilidade de ser/ler mulher: Délia. In: MUZART, Zahidé L. (org). *Revista Travessia* (Mulheres - séc. XIX), Florianópolis, n. 23, p. 91-97, 2. sem. 1991.

- CIDADE DO RIO. *Délia*. Rio de Janeiro. 1 de ago., 1895, ed. 173, p. 1.
- DÉLIA (pseudônimo de Maria Benedita Câmara Bormann). As rivaes. In: *O Paiz*, Rio de Janeiro, 27 de jan. 1892, ed. 3592, p. 1.
- DÉLIA (pseudônimo de Maria Benedita Câmara Bormann). Os primos. In: *O Paiz*, Rio de Janeiro, 31 de mar. 1892, ed. 3625, p. 1.
- DÉLIA (pseudônimo de Maria Benedita Câmara Bormann). Não olvidada. In: *O Paiz*, Rio de Janeiro, 9 de abr. 1892, ed. 3633, p. 1.
- DÉLIA (pseudônimo de Maria Benedita Câmara Bormann). Madame de Z. In: *O Paiz*, Rio de Janeiro, 7 de mai. 1892, ed. 3659, p. 1.
- L.S. (assinatura de Ferreira de Araújo). Délia. In: *Gazeta de Notícias*, 31 de jul., 1895, ed. 212, p. 1.
- OLIVEIRA, Andradina de. *A mulher riograndense*. I série. Escritoras mortas. Porto Alegre: Oficina Gráfica da Livraria Americana, 1907.
- RAGO, Margareth. Cultura e tradição literária no Brasil (1900-1932). In: SWAIN, Tânia Navarro; MUNIZ, Diva do Couto Gontijo (Org.). *Mulheres em ação: práticas discursivas, práticas políticas*. Florianópolis: Mulheres, 2005, p. 195-216.
- SABINO, Ignez. *Mulheres illustres do Brazil*. Rio de Janeiro; Paris: Garnier, 1899. Edição fac-similar. Florianópolis (SC): Editora Mulheres, 1996.
- SANTANA, Maria Helena; LOURENÇO, José Apolinário. No leito: comportamentos sociais e erotismo. In: MATTOSO, José (dir.). *História da vida privada em Portugal: a época contemporânea*. [Lisboa]: Círculo de Leitores; Temas e Debates, 2011, p. 254-289.
- TELLES, Norma. *Coleção Rosas da Leitura*. Obras de Maria Benedita Câmara Bormann (Délia). Disponível em <[http://www.normatelles.com.br/colecao\\_rosas\\_de\\_leitura.html](http://www.normatelles.com.br/colecao_rosas_de_leitura.html)>. Acesso em 26 de junho de 2020.
- VAQUINHAS, Irene; GUIMARÃES, Maria Alice Pinto. A ideologia oitocentista da domesticidade. In: MATTOSO, José (dir.). *História da vida privada em Portugal: a época contemporânea*. [Lisboa]: Círculo de Leitores; Temas e Debates, 2011, p. 196-201.
- VOLPINI, Javer Wilson. *O literário feminino nos romances oitocentistas de Délia: tradição e ruptura*. 2019. 206 f. Tese (Doutorado em Letras) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora (MG), 2019.

## **Duplo Sentido Editorial e a publicação de *Invisível*: posicionamento no campo e práticas no digital**

Vitória Ferreira Doretto (UFSCar)<sup>1</sup>

O estudo de caso em tela representa uma parcela das reflexões iniciais de pesquisa de doutorado em andamento e analisa o posicionamento e algumas práticas de publicação da editora Duplo Sentido Editorial, a partir do caminho para publicação em formato físico de um livro que acumulou mais de dois milhões de leituras em uma plataforma de leitura.

Antes de analisarmos de fato os indícios que nos levam a entender o posicionamento da Duplo Sentido Editorial e suas práticas decorrentes desse posicionamento, é preciso tratar da obra que nos leva a recolher estes indícios, o romance *Invisível*, da sua autora, da primeira plataforma em que foi publicada e da sua atual plataforma – a editora. Começemos pela plataforma de leitura on-line.

O Wattpad é uma “companhia de entretenimento multiplataforma global para histórias” – e nisto incluem-se livros originais, fanfics e demais textos –, “orgulhosamente sediada em Toronto, capital das start-ups do Canadá”, que está “usando tecnologia inovadora para libertar [ou deixar gratuitas] as histórias em um mundo de possibilidades desenfreadas” (WATTPAD, 2021a, s.p.)<sup>2</sup>. Criada em 2006 por Allen Lau em parceria com Ivan Yuen, a plataforma de publicação de histórias on-line começou como um aplicativo de leitura para os celulares e disponibilizava livros em domínio público, como “Orgulho e Preconceito” (de Jane Austen).

Em 2008, com o lançamento da App Store, o Wattpad se tornou disponível para aparelhos iPhone, Android e Blackberry; dois anos depois dobrou de funcionários (totalizando dez pessoas) e em 2011

1. GRADUADA EM LETRAS (UFSCar) e Mestre em Estudos de Literatura (UFSCar), é doutoranda em Estudos de Literatura (PPGLit/UFSCar) e professora voluntária de Português Língua Estrangeira (IL/UFSCar). Este texto apresenta reflexões de pesquisa em desenvolvimento com financiamento da CAPES, código de financiamento 001.
2. Tradução nossa. No original: “We’re the global multi-platform entertainment company for stories, proudly based in Canada’s startup capital, Toronto. We’re using groundbreaking technology to set stories free into a world of unbridled possibility.”

registrou a marca de um milhão de usuários registrados e mais de 4,1 milhões de dólares em financiamento. A partir disto, a plataforma não parou de crescer, tanto em número de usuários quanto de faturamento e funcionários.

Estamos criando histórias de graça. E está mudando tudo.

Histórias. Elas não são estáticas. Elas estão vivendo. Respirando. Elas mudam e podem mudar você. No Wattpad, vimos o poder que uma única história pode ter. Na verdade, quando você trabalha aqui, você vê isso acontecer todos os dias.

O mundo do entretenimento está em um período de ruptura sem precedentes. As paredes que mantinham contando histórias no cinema, na TV e publicando algo reservado para uma pequena elite? Estão desmoronando. Pessoas de todo o mundo estão pegando seus celulares e laptops e criando suas próprias narrativas. E dezenas de milhões delas estão fazendo isso no Wattpad.

Quando você trabalha no Wattpad, está alimentando a maior plataforma de narrativa social em quase todos os mercados existentes. Da América Latina ao Sudeste Asiático, Europa e na nossa casa na América do Norte, diversas vozes estão se conectando a uma comunidade de mais de 90 milhões de leitores e escritores em mais de 50 idiomas.

E quanto ao grande futuro brilhante do entretenimento? Já está acontecendo no Wattpad. Todos os dias, conectamos Hollywood às ideias comprovadas que têm um público integrado. Ao capacitar diversas vozes, abrimos um mundo inteiro de histórias esperando para serem transformadas em filmes, programas de TV e audiolivros. (WATTPAD, 2021a, s.p.)<sup>3</sup>

3. Tradução nossa. No original: “We’re setting stories free. And it’s changing everything.

Stories. They’re not static. They’re living. Breathing. They change and they can change you. At Wattpad, we’ve seen the power a single story can have. In fact, when you work here, you see that happen every day.

The entertainment world is in an unprecedented period of disruption. The walls that kept storytelling in film, TV, and publishing something reserved for an elite few? They’re crumbling. People from around the world are picking up their phones and laptops, and creating their own narratives. And tens of millions of them are doing it on Wattpad.

When you work at Wattpad, you’re powering the largest social storytelling platform in nearly every market under the sun. From Latin America to Southeast Asia, Europe, and our home in North America, diverse voices are

É importante indicar que a plataforma não se restringe mais apenas à disponibilização de histórias gratuitamente. Em 2017 o Wattpad lançou o Wattpad Brand Partnerships, o Wattpad Studios – uma produtora que atua em conjunto com outras empresas do entretenimento para produções de cinema, TV e plataformas digitais a partir das histórias publicadas na plataforma – e o programa Wattpad Stars; dois anos depois, em 2019, com o Paid Stories, os usuários passaram a poder contribuir financeiramente com seus autores preferidos. No mesmo ano, o Wattpad Studios coproduziu sua primeira adaptação literária e foi lançado o Wattpad Books, uma editora para publicação impressa das obras da plataforma que são “amadas pelos fãs” e “data-driven”, ou seja, com características identificadas algoritmicamente como passíveis de bons resultados. Hoje, a companhia ainda agrega o Wattpad WEBTOON Studios, uma união do Wattpad com a editora de webcomics sul-coreana WEBTOON para a publicação de webcomics:

A visão do Wattpad é entreter e conectar o mundo por meio de histórias. Uma plataforma social de narrativa líder [...], o Wattpad democratizou a narrativa para uma nova geração de diversos escritores da Geração Z e seus fãs. Ao lado do Wattpad WEBTOON Studios, a divisão de TV, cinema e publicação da empresa, o Wattpad combina arte e ciência para descobrir histórias incríveis e cultivar os fandoms que conduzem o futuro do entretenimento. (WATTPAD, 2021b, s.p.)<sup>4</sup>

connecting with a community of over 90 million readers and writers in over 50 languages.

And as for the big bright future of entertainment? It's already happening on Wattpad. Every day, we connect Hollywood with proven ideas that have built-in audiences. By empowering diverse voices, we've opened up a whole world of stories just waiting to be turned into movies, TV shows, and audiobooks.”

4. Tradução nossa. No original: “Wattpad's vision is to entertain and connect the world through stories. A leading social storytelling platform and home to a community of more than 94 million people who spend over 23 billion minutes a month engaged in original stories, Wattpad has democratized storytelling for a new generation of diverse Gen Z writers and their fans. Alongside Wattpad WEBTOON Studios, the company's TV, film, and publishing counterparts, Wattpad combines art and science to unearth incredible stories and cultivate the fandoms driving the future of entertainment. The company is proudly based in Toronto, Canada.”

Segundo dados da própria plataforma, o Wattpad possui uma comunidade global de 94 milhões de leitores e escritores, dos quais 90% são da Millennial e Geração Z – é interessante observar que entre os números gigantescos da plataforma temos que os milhões de usuários da plataforma gastam mais de 23 bilhões de minutos por mês envolvidos nestas histórias originais –, e anualmente realiza o Wattys, um programa de prêmios para celebrar as “melhores”<sup>5</sup> e mais populares histórias de todo o mundo.

É nesta plataforma com números gigantescos que *Invisível* teve mais de dois milhões de leituras e 190 mil votos e foi um dos vencedores do prêmio Wattys de 2015.

Postado ao longo de 2015, *Invisível* é um romance que conta a história de uma jovem, inicialmente chamada Gwen, que passa despercebida pelas pessoas e é atropelada por um jovem muito popular e boêmio, inicialmente chamado Justin. Seus personagens mudaram de nome e sua sinopse ficou mais longa ao sair da plataforma e ser publicado por uma editora, como mostrado no Quadro 1, o que nos leva a observar que, ainda que suas características principais sejam mantidas de uma versão para outra, adaptações são feitas pela autora e demais atores do processo editorial (editora, preparadora, revisora...) para os diferentes contextos de publicação – poderíamos, por exemplo, apontar que a mudança de nomes (os sobrenomes originais foram mantidos) é uma forma de manter a verossimilhança com a ambientação da história na sociedade brasileira, pois, nomes norte-americanos e europeus são menos comuns no Brasil, a menos que sejam aportuguesados. Tratemos então de sua autora.

5. Inferimos que as histórias “melhores” sejam as com mais comentários, votos e leituras, o que as tornam, também, as mais populares entre as disponíveis da plataforma.

**Quadro 1**  
**Sinopses**

Sinopse no Wattpad	Sinopse da edição impressa
<p>Gwen é uma garota peculiar e sua maior peculiaridade é que ninguém a percebe. Ser invisível não era tão ruim assim, até que tinha suas vantagens e ela até já estava acostumada. Porém não esperava que fosse tão imperceptível a ponto de não ser enxergada no meio de uma rua. E ser atropelada por isso. O atropelador em questão, Justin Hockfiel, ao contrário de Gwen, é conhecido por todos. Principalmente por seus excessos...</p> <p>Contudo, na rota de colisão entre Justin e Gwen é deixado à mostra mais do que algumas feridas e primeiras impressões.</p>	<p>Entre noviças e outras mocinhas da alta sociedade, Carina LaDonne estuda no prestigioso internato Santa Tereza, na serra de Petrópolis no Rio de Janeiro. Ser praticamente invisível é sua maior característica, o que para muitos é motivo de vergonha, mas não para ela, que tira proveito desse dom para escapular do internato de vez em quando sem que ninguém perceba. Em uma dessas fugas, porém, a habilidade da garota se volta contra ela: enquanto atravessa a rua, um motorista em alta velocidade não a vê passar, de modo que seu carro vai de encontro a ela.</p> <p>O motorista em questão, Pedro Hockfiel, ao contrário de Carina, é notado e conhecido por todos. Em uma época em que internet e celulares estão um pouco longe de serem inventados, o jovem de 21 anos figura muitas das colunas sociais dos jornais, deixando a alta sociedade de cabelo em pé com sua vida boêmia. O que ele jamais poderia imaginar era que seus próprios cabelos ficariam em pé quando seu caminho, literalmente, colidisse com o de Carina, resultando em muito mais do que sustos e uma ida inesperada ao hospital.</p> <p>Em <i>Invisível</i>, Aimee Oliveira mostra mais uma vez como é capaz de contar romances com um humor e magnetismo únicos. Com personagens apaixonantes, o leitor ficará preso à história de Pedro e Carina desde o início até além do ponto final.</p>

**Fonte:** Elaborado pela autora com base em Oliveira (2015, s.p.) e Duplo Sentido Editorial (2019, s.p.).



Aimee Oliveira, a autora, mora em São Gonçalo no Rio de Janeiro e conforme sua biografia na página da Duplo Sentido Editorial e suas autobiografias em seus perfis no Wattpad (com mais de cinquenta e seis mil seguidores e mais de 3,5 milhões de leituras em suas histórias) e em outras redes sociais (como Instagram e Twitter), é libriana, discípula de Carrie Bradshaw, personagem de *Sex and the City* (série criada por Darren Star e exibida originalmente pela HBO entre 1998 e 2004), e incompreendida musicalmente – dado que ela afirma e não explica por quê. É formada em Moda e cursou Roteiro na Escola de Cinema Darcy Ribeiro. Escreve desde 2008 e seu primeiro livro, *Pela Janela Indiscreta*, foi publicado em 2014 pela editora Com-Arte. Em 2015 ganhou o prêmio Wattys (do Wattpad, já mencionado) com *Invisível*, uma de suas dez histórias publicadas na plataforma – entre histórias completas e histórias com capítulos de degustação por estarem publicadas de forma impressa por editoras ou em e-book na Amazon – e participou das coletâneas *Amores Improváveis – no colégio*, *Mundos Paralelos* e *A matemática das relações humanas* entre 2016 e 2018.

Como mencionado, *Invisível*, sozinho, teve mais de 2,6 milhões de leituras no Wattpad, mas as milhares de leituras não tiraram a vontade da autora em publicar a obra em livro físico, por uma editora, porque como mostrado por Chierregatti (2018), o livro impresso publicado por uma editora convencional ainda é o responsável por conferir o *status* de escritor e, ao mesmo tempo, dar credibilidade e legitimidade ao texto de autores deste tipo de plataforma de publicação on-line:

em meio a tantas novas e diferentes tecnologias e possibilidades (de materialidade, circulação etc.), o livro impresso segue sendo legitimador de um escritor, youtuber, blogueiro etc., e por isso um objetivo dentre os usuários-autores das plataformas colaborativas Wattpad e Widbook. [...] A consagração se dá quando um livro sai da tela, sai dessas plataformas colaborativas para o papel. No entanto, não basta ser impresso, é necessário que seja legitimado, fiado por uma editora convencional. [...] E apesar das novas tecnologias e da adesão a essas novas práticas de leitura e, de certa forma, de publicação, o livro impresso ainda carrega o *status* de legitimador. Para ser *livro*, o texto precisa ser impresso; só assim é *obra*. Isso ocorre porque, para os usuários dessas plataformas colaborativas, se é livro impresso, é obra; se não é, é outra coisa (não sabemos o quê exatamente; talvez nem eles o saibam). Há, então, a coexistência entre os formatos impresso, eletrônico e online, o que transforma

a circulação dos objetos editoriais, e entre elas, o livro impresso é o efetivamente legitimador da autoria, conferindo aos usuários que publicam textos autorais nessas plataformas o *status* de *escritor*. (CHIEREGATTI, 2018, p. 17-25, grifos da autora)

Então, em 2016 a autora assinou um contrato com uma editora para a publicação de *Invisível* em livro físico, porém, o livro precisou ser retirado da plataforma como uma cláusula do contrato, conforme ela deixa como indício – e posteriormente confirma – em atualizações da história no Wattpad:

Mas o primeiro aviso que quero dar é: vou ter que tirar a maior parte de 'INVISÍVEL' do ar e só vou poder deixar alguns capítulos por aqui. Isso vai acontecer na segunda-feira (18/07). Espero que vocês saibam o que isso significa. E que vocês fiquem tão felizes com a notícia quanto eu! Vou me [sic] contar mais a respeito disso no DOMINGO, dia mundial de 'INVISÍVEL'.

Então, pra quem tá aí no meio da leitura, fica o aviso de dar uma apressadinha. E uma desculpa pelo transtorno. É por uma boa causa. [...] Logo depois que fui obrigada a tirar o livro daqui várias coisas aconteceram. (OLIVEIRA, 2019, s.p.)

A obrigatoriedade da retirada da obra da plataforma e a impossibilidade da leitura de forma gratuita se encaixa na lógica que põe em questão “quem iria comprar um livro que está disponível gratuitamente na internet?” e não considera que, em décadas passadas, os leitores acompanhavam as histórias semanalmente no jornal e depois compravam sua versão completa em livro, que não era influenciado negativamente por esta publicação anterior. Esta prática também não considera os livros em domínio público que seguem sendo publicados e vendidos, mesmo estando de graça em outros lugares (ao mesmo tempo?), ou coloca em relevo que isto não funciona para autores que ainda não são consagrados pelos agentes especializados do campo literário – editores, críticos, resenhistas, acadêmicos, entre outros atores que fazem com que obras e autores circulem pelos mais diversos espaços e entre os mais diversos públicos.

Porém, conforme a autora conta em uma das atualizações no Wattpad – “logo depois que fui obrigada a tirar o livro daqui várias coisas aconteceram. Muitas delas desagradáveis. E que levou um tempão pra se resolver, por isso o livro demorou TODOS ESSES ANOS (três!!!) pra chegar até vocês” (OLIVEIRA, 2019a, s.p., ênfase da autora) –, o

primeiro contrato de publicação não deu certo e apenas três anos depois, em 2019, *Invisível* conseguiu ser publicado em livro físico, desta vez pela Duplo Sentido Editorial.

A Duplo Sentido Editorial, conforme disposto em seu site, é uma editora só de mulheres, fundada por cinco mulheres em 2016 com a intenção de “repaginar o mercado editorial dentro de seu segmento” (DUPLO SENTIDO EDITORIAL, 2021, s.p.) e publica livros nacionais para o público jovem-adulto, com projetos gráficos criativos para que o leitor tenha uma experiência de leitura diferenciada. Os livros de seu catálogo têm um brinde exclusivo relacionado à obra adquirida, playlists com músicas selecionadas para cada livro no Spotify<sup>6</sup>, e outros conteúdos extras disponibilizados em seu site ou redes sociais, de forma a criar uma atmosfera que seja característica dos adolescentes do século XXI, “em um diálogo direto com a internet e a literatura que vem” dela e “por esse motivo, nossa logo tem a aparência de um gato que enrola sua cauda como uma arroba” (DUPLO SENTIDO EDITORIAL, 2021, s.p.).

Um dado interessante de se observar é que a editora destaca sua composição por mulheres ao indicar em sua página “Quem Somos” os nomes das pessoas que participam e participaram do funcionamento da empresa até o momento, o que prova aos leitores que de fato todas as envolvidas diretamente na editora são mulheres:

**Quem faz a Duplo Sentido Editorial:** Vanessa S. Marine e colaboradores.

**Quem já fez parte da Duplo Sentido Editorial:** Bruna Fontes, Juliana S. Catalão, Marcele Cambeces, Tamara Soares e Thay Zaro. (DUPLO SENTIDO EDITORIAL, 2021, s.p., grifos originais)

Com cinco anos de funcionamento e dezessete livros publicados (Quadro 2), em formato impresso, e-book e audiobook – entre romances, antologias e contos, incluindo os contos gratuitos, também disponibilizados em seu site –, a editora mantém um ritmo de publicação constante, ainda que possivelmente considerado lento em

6. Spotify, desenvolvido pela *startup* Spotify AB em Estocolmo, Suécia, é um serviço de *streaming* de música, *podcast* e vídeo que foi lançado oficialmente em 7 de outubro de 2008.

comparação às outras editoras do seu nicho, e aposta em obras e autoras de plataformas de escrita e leitura como o já citado Wattpad.

**Quadro 2**  
**Obras da Duplo Sentido Editorial**

<b>Título</b>	<b>Autor</b>	<b>Outras informações</b>
<i>Oceano De Tilápias</i>	Ana Yassuda e Audrey Matsumoto	Romance; físico
<i>O Que Só Sai Por Verso Livre</i>	Laura Noletto	Poesia; físico
<i>O Que Não Sai Pela Garganta</i>	Laura Noletto	Poesia; físico, ebook
<i>Uma Monografia Sobre Engarrafamentos</i>	Ana Yassuda	Romance; físico, audiobook, ebook
<i>Invisível</i>	Aimee Oliveira	Romance; físico, audiobook, ebook
<i>Trago Seu Amor Em 3 Dias</i>	Mel Geve	Romance; físico, audiobook, ebook
<i>281 Dias Para Recuperar Um Sorriso</i>	Vanessa S. Marine	Romance; físico, audiobook, ebook
<i>Sob O Mesmo Teto #1 série Medina-Becker</i>	Bruna Fontes	Romance; físico, audiobook, ebook
<i>Sobre(o)postos #2 série Medina-Becker</i>	Bruna Fontes	Romance; físico, audiobook, ebook
<i>Superlativo #3 série Medina-Becker</i>	Bruna Fontes	Romance; físico, audiobook, ebook
<i>Fangirlish</i>	Tamara Soares	Romance; físico

Título	Autor	Outras informações
<i>A Matemática Das Relações Humanas</i>	Aimee Oliveira, Clara Savelli, Bruna Ceotto e Bruna Fontes Org: Vanessa S. Marine	Conto; físico, audiobook, ebook
<i>Antes Que Esse Ano Acabe</i>	Andresa Rios, Ana Yassuda e Audrey Matsumoto	Conto; audiobook, ebook gratuito
<i>O Natal Dos Medina-Becker</i> #1,5 série Medina-Becker	Bruna Fontes	Conto; ebook gratuito
<i>Um Presente Para Lavínia Lemes</i> #2,5 série Medina-Becker	Bruna Fontes	Conto; ebook gratuito
<i>O Ano-Novo Dos Medina-Becker</i> #3,5 Série Medina-Becker	Bruna Fontes	Conto; ebook gratuito
<i>Trago Seu Inferno Astral Na Ceia De Natal</i> #1,5 Trago Seu Amor em 3 Dias	Mel Geve	Conto; ebook gratuito

**Fonte:** Elaborado pela autora.

Estas obras, inclusive *Invisível*, e as autoras são populares nas plataformas, com suas centenas de leituras e comentários de leitores. Apesar disto, ainda podemos considerar a editora como periférica no campo editorial (BOURDIEU, 2018) em relação a outras editoras de seu seguimento, em razão do seu capital simbólico e consagração no campo ainda serem pequenos, já que possui pouca ou nenhuma validação das esferas legitimadoras do campo literário – ou seja, crítica, consumo de suas obras por escolas, pesquisas das obras publicadas pela academia, autores laureados em grandes premiações nacionais e internacionais, obras best-sellers (nacionais e/ou internacionais) etc. – por publicar principalmente autores que estão ainda pouco incluídos nestes funcionamentos.

Campo, devemos lembrar, é uma noção de Bourdieu (2018) – na qual Thompson (2013) opera para tratar especificamente do funcionamento do mercado editorial anglo-saxão e que também convocamos aqui –, indicativa de um espaço “estruturado de posições sociais, que pode ser ocupado por agentes e organizações, no qual a posição do agente ou organização depende do tipo e da quantidade de recursos

ou ‘capital’ que eles têm à sua disposição” (THOMPSON, 2013, p. 10) e também um “espaço social relativamente autônomo – isto é, capaz de retraduzir segundo sua própria lógica todas as forças externas, econômicas e políticas principalmente –, no qual as estratégias editoriais encontram seus princípios” (BOURDIEU, 2018). É justamente por ser um “espaço estruturado de posições sociais” em que os agentes e organizações cooperam e competem que podemos considerar o editorial como um campo, pois:

Qualquer área social – um setor de negócios, uma esfera da educação, um departamento esportivo – pode ser tratada como um campo, no qual agentes e organizações estão interligados em relações de cooperação, competição e interdependência. Os mercados são uma parte importante de alguns campos; porém, os campos são sempre mais do que mercados. Eles se constituem de agentes e organizações de diferentes tipos e diferentes níveis de poder e recursos, de uma variedade de práticas e de formas específicas de concorrência, colaboração e recompensa. (THOMPSON, 2013, p. 10)

Cada “posição no campo editorial está ligada a um sistema de coerções e de finalidades” (BOURDIEU, 2018, p. 201), de distribuição de recursos chamados raros, ou seja, recursos econômicos, simbólicos, técnicos, entre outros, e dos poderes que estes recursos conferem (BOURDIEU, 2018). Quando tratamos de literatura e edição, as editoras e autoras estão entre os agentes e organizações que competem pelas posições no campo.

Este conceito nos ajuda a compreender que podemos considerar o mundo editorial como uma pluralidade de campos (THOMPSON, 2013), com características próprias, onde agentes e organizações orientam suas ações para outros agentes e organizações, dependendo de sua posição no campo, que é determinada de acordo com quanto há de capital (simbólico, econômico). Podemos ainda considerar o mercado editorial como um *entrecampo* (MUNIZ JR., 2019) – e nos parece que esta é a melhor nomenclatura para este caso –, porque é um espaço de produção e circulação de bens simbólicos, que geralmente participam de outros campos (acadêmico, religioso etc.), e é feito por práticas e atores, mas ao mesmo tempo faz parte do campo literário – de forma que está entre diversos campos.

Assim, ao publicar obras já conhecidas nas plataformas de leitura que, como no caso de *Invisível*, têm certa demanda pela história

em formato de livros impressos pelos leitores, a Duplo Sentido Editorial faz uso da consagração destas obras e amplia seu capital simbólico de forma a também buscar ampliar ou garantir em certa medida uma validação pelas instâncias de consagração do campo em que está inserida.

Como mencionado, consideramos que a Duplo Sentido Editorial está em posição periférica no campo porque ela publica poucas obras e atende a um público principalmente advindo das plataformas de leitura, ou seja, aquele mesmo público das obras publicadas que demanda a publicação. Isto não significa que a editora ou seus títulos sejam “menores” em relação a outras editoras e títulos, apenas que possuem pouco capital simbólico em comparação a editoras, principalmente maiores, do seu nicho de publicação que editam obras traduzidas ou já com capital simbólico provido pelos agentes do campo. Desta forma, suas publicações são formas de aumentar o capital simbólico para as duas partes envolvidas. Casanova (2002) aponta que:

O capital literário reconhecido por todos é ao mesmo tempo o que se tenta adquirir e o que se reconhece como condição necessária e suficiente para entrar no jogo literário mundial; permite medir as práticas literárias pelo padrão de uma norma reconhecida como legítima por todos. Só existe tão bem, em sua própria imaterialidade, porque exerce, para todos os que estão no jogo, e em particular para os que nele são desprovidos, efeitos objetivamente mensuráveis que perpetuam a crença. (2002, p. 32-33)

Este capital literário que a autora indica pode ser facilmente relacionado ao que vimos chamando de capital simbólico – é o que editoras e autoras almejam com suas publicações. E podemos dizer que publicar (neste caso) *Invisível* é também uma estratégia de disputa por posicionamento no campo e de prática do digital, uma vez que faz um movimento duplo de angariar e prover capital simbólico da e para a obra, e lida com diferentes tipos de consagração – o das plataformas digitais e o do campo literário – e tenta transformar um tipo de consagração em outro – o da obra com milhões de leituras que realmente é considerada uma obra por estar publicada em formato impresso e chancelada por uma editora em suas versões em e-book e audiobook.

Aqui devemos (então) diferenciar dois tipos de práticas de publicação que convergem. A primeira edita obras das plataformas digitais

de autopublicação, mas para isto impõe que o texto que estava gratuito seja removido das plataformas para que não haja competição pelo interesse entre as duas edições – a gratuita e a paga –, sem necessariamente considerar o público que a edição gratuita ainda disponível levaria à edição impressa.

A segunda aposta no grande número de leituras das obras das plataformas com um público garantido de compradores da versão impressa, pois, é esperado que uma parcela dos leitores tenha interesse em comprar a edição física da obra que já teria sido lida nas plataformas e que os leitores que encontraram apenas os capítulos de “degustação” na plataforma queiram conhecer a história como um todo, o que leva à compra de um exemplar, impresso ou não.

Isto aconteceu com *Invisível*, como já mencionado. Atualmente a página da obra no Wattpad possui três capítulos de degustação, e a partir do quarto capítulo há o aviso da retirada do restante da obra da plataforma e a autora manteve os demais capítulos com avisos e atualizações sobre a publicação em formato tradicional, que foram postados ao longo dos três anos de espera pela publicação, para os leitores que seguem encontrando o romance na plataforma. Da mesma forma, a edição publicada tradicionalmente cumpriu as expectativas e teve suas duas edições impressas esgotadas, a primeira em pouco mais de um mês do lançamento e a segunda entre 2020 e 2021 – e até a escrita deste texto, não encontramos indicação da editora de que uma terceira edição impressa acontecerá em breve – e segue disponível para compra em formato e-book (e leitura “gratuita” para os assinantes do Kindle Unlimited) e audiolivro, conforme a autora conta em diversos *posts* nas suas redes sociais.

*Invisível* se encontra ESGOTADO no site da @duplo sentido e mas a gatinha Bolota me contou que MÊS QUE VEM o livro volta pros estoques da editora. E ela ainda por cima prometeu mandar um aviso aos assinantes da newsletter quando nosso bebê azul/azul bebê chegar.

Quem aqui não vê a hora de ter seu exemplar de #INVISÍVEL em mãos? Dá um grito aqui pra gente poder sobreviver à espera juntas. (OLIVEIRA, 2019b, s.p., ênfases da autora)

A primeira edição de INVISÍVEL esgotou mais rápido do que o esperado (um mês e uma semana!!!). E após um tempinho de desespero SEM LIVROS pra suprir a vontade dos curiosos, a história de amor



entre Carina e Pedro está DE VOLTA aos estoques da @duplosetidoed. (OLIVEIRA, 2019c, s.p., ênfases da autora)

Uma foto da época em que eu podia abraçar leitores pra avisar que o EBOOK de INVISÍVEL tá liberado lá na Amazon e disponível no Kindle Unlimited! (OLIVEIRA, 2020a, s.p., ênfases da autora)

Últimas horas & últimos exemplares de INVISÍVEL na promoção! Corre que ainda dá tempo! Mas corre rápido porque não garanto NADA! (OLIVEIRA, 2020b, s.p., ênfases da autora)

De boas na lagoa (na piscina, na verdade) ouvindo #INVISÍVEL na @storytelbrasil

Quem aqui quer ouvir Pedro e Carina fazendo juras de amor eterno no conforto dos seus fones de ouvido? Corre no link da minha Bio pra conferir! Lembrando que a plataforma dá 15 dias de teste de graça! Ou seja, corre lá e ouve meu romance mais ~emocionante~ sem pagar nada! (OLIVEIRA, 2021, s.p., ênfases da autora)

Este caso não nos possibilita tratar dos ritos genéticos editoriais envolvidos na publicação de *Invisível*, porque não pudemos encontrar mais detalhes de seu processo de preparação para a publicação. No entanto, analisar o posicionamento da editora no campo deixa entrever suas estratégias de publicação adotadas e ao mesmo tempo impostas por um modo de funcionamento hegemônico característico de uma certa produção digital, que controla, exclui, seleciona e, enfim, cria um tipo de valor distintivo de objetos e produtos (neste caso, livros) – e esse funcionamento, típico da cibercultura (SALGADO; OLIVA, 2019)<sup>7</sup>, intervém no campo literário, no entrecampo editorial e, consequentemente, no que chamamos aqui de edição tradicional.

Parece-nos claro que na plataforma há em funcionamento lógicas diferentes (de cibercultura e cultura digital) da clássica do campo (ou, como apontamos, entrecampo) editorial, que supunha um editor que filtrava com seus próprios critérios o que seria publicado,

7. Diferenciamos aqui cibercultura de cultura digital. A primeira, cibercultura, é centrada nos dispositivos (no funcionamento dos objetos técnicos), enquanto a cultura digital está centrada nas disposições (nas práticas dos atores sociais), e a cultura cibernética (de seleção) tem se sobreposto à cultura digital (de dispersão), segundo se observam as relações entre dispositivos e disposições. Conferir: Salgado e Oliva (2019).

autores, revisores e toda uma cadeia produtiva para que um livro se tornasse um bem de consumo (e então informação); e esse funcionamento das plataformas de leitura e autopublicação, como o Wattpad de *Invisível*, tem suas próprias obras consideradas cânones dentro do imenso catálogo de títulos, modelos (ou unidades de medida) para as outras histórias. E quantidade de leituras, curtidas, votos, comentários e seguidores impõem certos funcionamentos e instituem casos de sucesso, principalmente quando ocorrem premiações dentro das próprias plataformas, como o Wattys, que dão valor e colocam as obras premiadas em uma outra posição em relação às demais histórias do catálogo. E este funcionamento tem sido levado ao campo editorial e literário (visto que não há um sem o outro, de fato, outros, pois, como dito parágrafos acima, há uma pluralidade de campos e o que se edita/publica faz parte de um campo que compõe, também, o literário), já desconcertantemente complexo e cheio de “práticas misteriosas” e cadeias de suprimento amplamente ramificadas (THOMPSON, 2021), com a publicação destas obras que, mesmo publicadas tradicionalmente, não têm o mesmo valor simbólico no campo literário que o valor possuído nas plataformas, e este movimento acaba por garantir uma certa legitimação pelas instâncias de consagração por seus números e premiações nas plataformas. O que evoca um novo funcionamento centrado em curtidas e *trends*, características do funcionamento das plataformas e redes sociais hegemônicas, como Instagram, TikTok e o próprio Wattpad, e uma nova disputa no sistema de publicação dos livros impressos, que se volta aos sucessos das plataformas e validam, dentro do campo, novas categorias de consagração, instituindo também outras formas de canonização.

## Referências

- BOURDIEU, Pierre. Uma revolução conservadora da edição. *Política & Sociedade*, Florianópolis, v. 17, n. 39, 2018.
- CASANOVA, Pascale. *A república mundial das letras*. Tradução de Marina Appenzeller. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.
- CHIEREGATTI, Amanda Aparecida. *Mídium e gestão dos espaços canônico e associado nas plataformas colaborativas Wattpad e Widbook*. 241f. 2018. Dissertação (Mestrado em Linguística) – Universidade Federal de São Carlos, São Carlos, 2018.

- DUPLO SENTIDO EDITORIAL. *Invisível*, 2019. Disponível em: <[www.duplosentidoeditorial.com/invisivel](http://www.duplosentidoeditorial.com/invisivel)>. Acesso em: 24 set. 2021.
- DUPLO SENTIDO EDITORIAL. Quem somos, 2021. Disponível em: <[www.duplosentidoeditorial.com/quem-somos](http://www.duplosentidoeditorial.com/quem-somos)>. Acesso em: 24 set. 2021.
- MAINGUENEAU, Dominique. *Discurso Literário*. Tradução de Adail Sobral. 2. ed. 2. reimp. São Paulo: Contexto, 2018.
- MUNIZ JR., José de Souza. O editor como (mediador) intelectual e o espaço editorial como ilusão de óptica: apontamentos teórico-metodológicos. In: 42º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, Belém, 7 set. 2019. *Anais...* Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação, 2019.
- OLIVEIRA, Aimee. Invisível. *Wattpad*, 2015. Disponível em: <[www.wattpad.com/story/32155669-invis%C3%ADvel-pr%C3%A9via](http://www.wattpad.com/story/32155669-invis%C3%ADvel-pr%C3%A9via)>. Acesso em: 10 set 2021.
- OLIVEIRA, Aimee. Aviso. Invisível. *Wattpad*, 2016. Disponível em: <[www.wattpad.com/story/32155669-invis%C3%ADvel-pr%C3%A9via](http://www.wattpad.com/story/32155669-invis%C3%ADvel-pr%C3%A9via)>. Acesso em: 10 set 2021.
- OLIVEIRA, Aimee. A publicação de INVISÍVEL: uma saga. Invisível. *Wattpad*, 2019a. Disponível em: <[www.wattpad.com/story/32155669-invis%C3%ADvel-pr%C3%A9via](http://www.wattpad.com/story/32155669-invis%C3%ADvel-pr%C3%A9via)>. Acesso em: 10 set 2021.
- OLIVEIRA, Aimee. aimeeoliveira. *Instagram*, 2019b. Disponível em: <[www.instagram.com/p/B4N2l8Pj8la](http://www.instagram.com/p/B4N2l8Pj8la)>. Acesso em: 10 set 2021.
- OLIVEIRA, Aimee. aimeeoliveira. *Instagram*, 2019c. Disponível em: <[www.instagram.com/p/B5dFTJ7jVPN](http://www.instagram.com/p/B5dFTJ7jVPN)>. Acesso em: 10 set 2021.
- OLIVEIRA, Aimee. aimeeoliveira. *Instagram*, 2020a. Disponível em: <[www.instagram.com/p/B-IpM3sDyt5](http://www.instagram.com/p/B-IpM3sDyt5)>. Acesso em: 10 set 2021.
- OLIVEIRA, Aimee. aimeeoliveira. *Instagram*, 2020b. Disponível em: <[www.instagram.com/p/CIOpS7-jZj7](http://www.instagram.com/p/CIOpS7-jZj7)>. Acesso em: 10 set 2021.
- OLIVEIRA, Aimee. @aimeeoliveira. *Wattpad*, 2021a. Disponível em: <[www.wattpad.com/user/aimeeoliveira](http://www.wattpad.com/user/aimeeoliveira)>. Acesso em: 25 ago. 2021.
- OLIVEIRA, Aimee. aimeeoliveira. *Instagram*, 2021b. Disponível em: <[www.instagram.com/p/CLh\\_oXjjajQ](http://www.instagram.com/p/CLh_oXjjajQ)>. Acesso em: 10 set 2021.
- SALGADO, Luciana Salazar. *Ritos Genéticos Editoriais*: Autoria e Textualização. Bragança Paulista: Margem da Palavra, 2016.
- SALGADO, Luciana Salazar; OLIVA, Jaime Tadeu. A produção de uma intimidade ubíqua, esteio da fratura social. *Discurso & Sociedad*, v. 13, n. 3, p. 432-448, 2019.

- THOMPSON, John B. *Mercadores de Cultura*. Tradução de Alzira Allegro. São Paulo: Editora Unesp, 2013.
- THOMPSON, John B. *Book Wars: The Digital Revolution in Publishing*. Cambridge: Polity Press, 2021.
- WATTPAD. *About*, 2021a. Disponível em: <<https://company.wattpad.com>>. Acesso em: 10 set. 2021.
- WATTPAD. *Press*, 2021b. Disponível em: <<https://company.wattpad.com/press>>. Acesso em: 10 set. 2021.

## **“Grande mestre do naturalismo moderno” e “defensor de Dreyfus”: Zola na imprensa do Sul do Brasil**

Eduarda Araújo da Silva Martins (UFRJ)<sup>1</sup>

Em 1897, Émile Zola, já então consagrado escritor naturalista, iniciou uma campanha na imprensa francesa em busca da revisão do processo que havia condenado injustamente Alfred Dreyfus, capitão do exército francês de origem judaica, por traição à pátria. Zola mobilizou a França – e o estrangeiro – com a publicação de artigos em formato de cartas abertas, dentre os quais se destaca *J'Accuse...!*, uma carta aberta ao presidente da República, publicada no jornal *L'Aurore*, em 13 de janeiro de 1898, que nomeava e acusava publicamente os responsáveis pela condenação de Dreyfus. O Caso Dreyfus foi marcado por uma série de acontecimentos fortemente acompanhados pela imprensa nacional e internacional, como o surgimento de provas que supostamente indicariam a culpa de Dreyfus, a refutação dessas provas por seus defensores, a carta de Zola ao presidente da República, o julgamento de Zola acusado de difamação, o veredito não favorável do julgamento que levou o escritor a se autoexilar na Inglaterra para fugir da prisão, o novo julgamento de Dreyfus em Rennes, a segunda condenação do capitão, mas então com circunstâncias atenuantes, o perdão presidencial, a anistia aos envolvidos no caso, a morte de Zola, a reabilitação de Dreyfus ao exército francês, até o atentado contra ele, quando os restos mortais de Zola eram transferidos ao Panteão de Paris etc. Tudo isso constitui momentos de uma longa narrativa de suspense, com idas e vindas, reviravoltas e desenlace em etapas que criaram uma expectativa no leitor do final do século XIX e início do século XX.

Quando Zola se envolve no caso, já havia construído uma sólida carreira literária. Todos os livros do seu primeiro ciclo romanesco, *Os Rougon-Macquart*, escrito entre 1871 e 1893, já haviam sido publicados. Esse ciclo foi o seu maior projeto naturalista composto por vinte

1. Doutoranda em Literaturas de Língua Francesa do Programa de Pós-Graduação de Letras Neolatinas da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) com bolsa CAPES. Possui Mestrado pelo mesmo Programa. Graduada em Letras Português-francês (UFRJ).

romances que retratavam através da vida de uma família questões sociais relativas ao período do segundo Império francês.

Logo em seguida, o escritor produziria um novo ciclo conhecido como *As três cidades* (*Les Trois Villes*) composto pelos romances *Lourdes* (1894), *Roma* (1896) e *Paris* (1898). Nesse ciclo, buscou fazer um balanço religioso, filosófico e social do século (BECKER et alii, 1993, p. 433). A publicação de *Paris*, coincide justamente com o envolvimento de Zola no Caso Dreyfus.

Nos anos seguintes, o escritor ainda propôs um último ciclo de romances, *Os quatro Evangelhos* (*Les Quatre Évangiles*), que não foi terminado, devido à sua morte prematura, em 1902. O ciclo foi composto por *Fécondité* (1899), *Travail* (1901) e *Vérité*, este publicado postumamente, em 1903. Somente o quarto livro *Justice* não pôde ser concluído. Nesse ciclo, Zola procurou desenhar a fundação de uma nova sociedade: a *fecundidade* responsável por povoar o mundo; o *trabalho* que organiza e regulamenta a vida; a *verdade* como objetivo da ciência e preparação da justiça; e a *justiça* que reúne a humanidade e assegura a paz e a felicidade (BECKER et alii, 1993, p. 345). Esse último ciclo trabalhado pelo escritor foi publicado durante a efervescência do Caso Dreyfus.

Além de conhecer a produção literária de Zola, o leitor francês estava habituado aos artigos de combate publicados ao longo de sua carreira, como aqueles que teorizavam sua estética, que apareceram em jornais como o *Bien Public*, o *Voltaire* ou o *Figaro*, ou aqueles publicados no *Événement*, em defesa dos pintores modernos. Muitos desses artigos foram traduzidos e publicados em jornais estrangeiros.

Zola conhecia bem o funcionamento da imprensa e sua capacidade de atingir o grande público. Esse foi, portanto, o meio escolhido por ele para intervir no campo político. O envolvimento de Zola foi especialmente importante para a repercussão do caso e, posteriormente, para reconhecerem a inocência de Dreyfus. Alain Pagès declara no livro *Le Paris d'Émile Zola* que Zola tinha total consciência de ser, naquele momento, o maior escritor da língua francesa e o único capaz de intervir no Caso Dreyfus (2016, p. 96). Isso porque, naquela época, o escritor já era reconhecido nacional e internacionalmente por sua produção literária, tendo acumulado, ao longo dos anos, um grande volume de capitais simbólico (BOURDIEU, 1996) e literário (CASANOVA, 1999). Esse reconhecimento no campo literário lhe permitiu, através das próprias normas do campo, agir sobre

o campo político, como um intelectual que, na perspectiva de Pierre Bourdieu, é um agente “investido de uma autoridade específica, conferida por um mundo autônomo (ou seja, independente dos poderes religiosos, políticos, econômicos) do qual respeita as leis específicas, e que (e apenas se) empenhe essa autoridade específica em lutas políticas” (BOURDIEU, 1996, p. 370). Bourdieu afirma ainda que “a invenção do intelectual [...] se consuma com Zola” (BOURDIEU, 1996, p. 150-151), ou seja, o campo literário francês no final do século XIX estaria suficientemente autônomo para que Zola, enquanto agente literário muito prestigiado, agisse sobre o campo político.

Nota-se, portanto, a ênfase sobre a posição desse agente no campo em que atua. Foi somente devido aos capitais acumulados por Zola, reconhecidos ao mesmo tempo pelo público e por seus pares, que ele pôde intervir no caso. A literatura, assim, legitimou seu discurso e sua atuação política no Caso Dreyfus. Pretendemos mostrar, neste estudo de caso, como o capital literário do escritor é reconhecido pela imprensa da Região Sul do Brasil através de textos jornalísticos que abordam o Caso Dreyfus e anúncios que apontam a circulação de sua obra.

### **A circulação dos romances no Brasil**

O Brasil, que à época do Caso Dreyfus compartilhava dos mesmos gostos literários da Europa (ABREU, 2011; 2016), conhecia a obra e acompanhava a trajetória de Émile Zola. No âmbito da Civilização do Jornal (KALIFA et alii, 2011), a imprensa brasileira fornecia aos leitores doses diárias de informações sobre o caso e, conseqüentemente, sobre o envolvimento do escritor, apontando, muitas vezes, seu capital literário como elemento legitimador de sua ação política. Percebemos, por exemplo, jornais fazendo um levantamento das obras de Zola ou referências aos valores presentes em sua literatura, como a Verdade e a Justiça, ao abordarem alguma notícia sobre o Caso Dreyfus. Paralelamente, notamos a circulação de sua obra através de anúncios de livrarias ou bibliotecas, fato que reforça a hipótese de que Zola era um escritor (re)conhecido e lido no Brasil, neste caso, na região Sul.

Ao realizar um levantamento em jornais dessa região no período do nosso recorte temporal, encontramos seu nome em 672

ocorrências, por nós identificadas como: notícias sobre o Caso Dreyfus, notícias gerais, anúncios, artigos de Zola, obras de Zola, citações, críticas, curiosidades, menções e obituários. O nome do escritor permaneceu envolvido no caso mesmo após sua morte, que ocorreu em 1902, já que na ocasião da transferência de seus restos mortais para o Panteão Alfred Dreyfus sofreu um atentado. Por isso, nosso recorte temporal contempla os anos em que o nome de Émile Zola aparece relacionado diretamente ao Caso Dreyfus, ou seja, entre 1897 e 1908. Interessa-nos as ocorrências que apontam de alguma maneira, a obra do escritor, por isso, analisamos, primeiramente, os anúncios de livrarias e de bibliotecas, sendo a grande maioria proveniente de livrarias.

Foram 8 títulos em francês e 15 títulos em português que aparecem repetidas vezes em 164 anúncios. Os títulos que estão em francês são os últimos publicados pelo escritor, com exceção de um. Assim, estão disponíveis em anúncios, e conseqüentemente à venda ou disponível para leitores e leitoras da região Sul: os três últimos livros do ciclo dos *Rougon-Macquart*: *O Dinheiro (L'Argent)*, 1891, *A Derrocada (La Débâcle)*, 1892 e *Doutor Pascal (Le Docteur Pascal)*, 1893; um livro do ciclo das *Três cidades: Paris* (1898); os três livros dos *Quatro Evangelhos: Fecundidade (Fécondité)*, 1899, *Trabalho (Travail)*, 1901 e *Verdade (Vérité)* (1903); e uma novela, *Madame Neigeon*, publicada inicialmente no livro *Naïs Micoulin*, em 1884. Somente essa novela se distancia temporalmente dos romances anteriores, no entanto, todas as obras pertencem ao projeto estético de Zola. Percebemos que parece ter havido, na Região Sul, um interesse pelas obras do escritor nos anos em que seu nome esteve em destaque no Caso Dreyfus, pois os anúncios se concentram em dois blocos: entre os anos de 1898 e 1899, e voltam a aparecer somente 7 anos depois, entre 1906 e 1908.

Lembremos o que aconteceu: 1898 foi o ano em que Zola lançou *J'Accuse...!*, sofreu um processo de difamação, foi condenado, e se exilou na Inglaterra; 1899 foi ano em que houve o segundo julgamento de Dreyfus, acompanhado pela imprensa nacional e internacional; em 1906 Dreyfus foi declarado inocente; e, em 1908, houve a trasladação dos restos mortais de Zola ao Panteão. Assim, cada grande evento que marcou a atuação de Zola no Caso Dreyfus parece ter suscitado a importação de seus livros mesmo em francês, sobretudo daqueles que foram produzidos em um período mais próximo aos acontecimentos do caso. Acreditamos que os livros em francês



atendam a um público mais culto que conhecia bem a obra do escritor. A escolha pelos últimos romances dos *Rougon-Macquart* e dos novos ciclos indicaria talvez uma preferência por romances de temas mais históricos ou intelectualizados (diferentemente de *L'Assommoir*, *Nana*, *Germinal* e *La Terre*, romances abordando temas relativos às classes populares).

Em português, por outro lado, encontramos obras de todas as épocas e ciclos do escritor. Há traduções de livros anteriores à série naturalista dos *Rougon-Macquart*, alguns dos primeiros romances: *Thereza Raquin* (*Therèse Raquin*, 1867) e *Magdalena Férat* (*Madeleine Férat*, 1868) e um livro de novelas de gêneros diversos: *O Capitão Burle* (*Le Capitaine Burle*, 1883). Há também seis dos vinte livros da série dos *Rougon-Macquart*: *O Ventre de Paris* (*Le Ventre de Paris*, 1873), *Uma página de amor* (*Une Page d'amour*, 1878), *Naná* (1880), *Germinal* (1885), *O Sonho* (*Le Rêve*, 1888) e *A Derrocada* (1892). Além disso, todos os três livros do ciclo das *Três cidades* também aparecem em anúncios: *Lourdes*, *Roma* e *Paris*. E os três livros publicados dos *Quatro Evangelhos*: *Fecundidade*, *Trabalho* e *Verdade*.

Notamos, portanto, que na Região Sul circulava uma grande variedade de romances de Zola que vão do sucesso de escândalo que foi *Naná* até *Germinal*, obra altamente elogiada pela crítica. O fato de a maioria desses romances estarem anunciados para venda em português aponta para um maior alcance de sua obra. Percebemos, ainda, que as obras que circulam em anúncios dessa Região refletem um Zola naturalista, autor de uma literatura amadurecida e consolidada. Embora *Thereza Raquin* e *Magdalena Férat* antecedam os ciclos propriamente naturalistas, são romances que marcam a estética que o escritor desenvolverá mais tarde a partir dos *Rougon-Macquart*. Somente *Capitão Burle* foge à regra, já que apresenta novelas de diferentes gêneros.

Ao contrário do que acontece com os livros em francês, as traduções não sofrem um hiato na circulação. Pelo contrário, os livros aparecem ao longo de todo o período em que o nome de Zola esteve ligado ao Caso Dreyfus, o que revela um interesse constante do público brasileiro que lê em português pela literatura do escritor. Ao todo, o nome de Zola foi relacionado 128 vezes ao Caso Dreyfus, incluindo em críticas e comentários críticos.

## O reconhecimento do capital literário de Zola na imprensa brasileira

O envolvimento de Zola foi especialmente importante para a repercussão do Caso Dreyfus e, posteriormente, para reconhecerem a inocência do acusado. *A República* afirmou no dia 3 de julho de 1908 que Zola

foi, de todos os homens de sua profissão e da sua época o que com mais valor cívico e maior abnegação soube afrontar a impopularidade, a desdenhar o valor de quarenta anos, não concluído, e arriscar a própria vida para arregar-se quase só na luta – e que luta! (*A República*, Curitiba, 03/07/1908, p. 1)

O articulista reconhece Zola como grande escritor de sua época e destaca seu “valor cívico”. Essa característica ressaltada no artigo remete aos valores presentes em sua obra – a verdade e a justiça – que refletem diretamente na sociedade. A verdade é um valor intrínseco nos romances de Zola. Não há romance naturalista sem a busca pela verdade. 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 apenas moral” (BECKER et alii, 1993, p. 440).<sup>2</sup> E essa verdade que aparece nos pressupostos de sua estética se estende até o Caso Dreyfus. A região Sul conhecia as características de sua obra, a busca pela descrição da realidade, seu caráter científico, apoiado na teoria do método experimental do médico Claude Bernard, a denúncia social etc., por isso, seu capital literário é frequentemente retomado em notícias e comentários críticos sobre o seu envolvimento no Caso Dreyfus.

Em agosto de 1899, *A Notícia*, de Porto Alegre, publicou uma apreciação acerca de sua atuação no caso, destacando seu capital literário, juntamente imbuídos dos valores de sua obra: “Quem escreveu *Germinal* e *Paris*, a epopeia da Justiça condensada nestes dois volumes estupendos, não podia ficar neutro diante do drama real de Dreyfus” (*A Notícia*, Porto Alegre, 08/1899, p. 1). O articulista ilustra seu argumento com romances que compõem dois ciclos diferentes da obra

2. “La vérité est pour Zola la seule valeur, et la plus constante [...] La vérité est seule morale”.

de Zola, o primeiro, *Germinal*, publicado em 1885 e pertencente ao grande ciclo romanesco dos *Rougon-Macquart*; o segundo, *Paris*, publicado no mesmo ano em que Zola lança *J'Accuse...!*, em 1898, sendo também o último livro do ciclo *As três cidades*. Ambos pertencem ao projeto naturalista e representam a busca pela verdade e pela justiça.

Em *Germinal* Zola denunciou as condições miseráveis de vida e de trabalho dos mineiros no Norte da França, contrapondo-as à vida dos acionistas das minas de carvão. Essa foi a obra através da qual o escritor foi amplamente reconhecido pela crítica e é um de seus romances mais lidos até os dias de hoje (PAGÈS, 1989). Em *Paris*, o escritor destaca a miséria dos trabalhadores, atentados anarquistas e um escândalo de corrupção criados ficcionalmente, mas que estavam alinhados com o escândalo do Panamá e com as revoltas anarquistas provocadas pela miséria da cidade. Nesse romance, Zola também coloca em questão a relação entre o proletariado e a burguesia, a justiça e a caridade, revelando que as questões sociais não podem ser resolvidas através da caridade, mas de uma organização mais justa da sociedade. Sob esse pano de fundo, Zola afirma que Paris é a cidade “iniciadora”, “civilizatória” e “libertadora” que levará para o mundo “a religião da ciência, a justiça, a nova fé esperada pelas democracias”<sup>3</sup> (BECKER et alii, 1993, p. 309). Paris, portanto, deve não apenas buscar a justiça, mas servir de modelo para outras cidades e países. Nesse sentido, um erro judiciário como aquele cometido contra Dreyfus não poderia ser tolerado. O que o articulista da *Notícia* expõe ao mencionar essas obras é o fato de Zola sempre ter estado atento às injustiças presentes na sociedade moderna e tê-las denunciado em sua obra.

Os jornais destacam, assim, a importância da intervenção de Zola no Caso Dreyfus e como seu combate se deu por meio do valor da verdade. Trazemos um exemplo, tirado da *República*, de Curitiba, de 14 de julho de 1906:

Dreyfus seria um valor liquidado, pois, se o compassivo Zola não subisse às colunas de ‘La Lanterne’, e, compelido pela energia do seu ensofregado e peculiar sentimento de verdade, não soprasse aos ouvidos do planeta: *Dreyfus é inocente, salve-se a honra da França!* (*A República*, Curitiba, 14/07/1906, p. 1.)

3. “initiatrix”, “civilisatrice”, “libératrice”, “la religion de la Science, la justice, la foi nouvelle attendue par les démocraties”

O valor da literatura de Zola (a verdade) é apontado, novamente, para justificar sua atuação no caso. Os jornais da Região Sul entendem a importância da busca pela verdade para Zola. A justiça seria, assim, uma consequência da técnica naturalista, pois é somente a partir da revelação dos males da sociedade que seria possível chegar até ela.

O *Diário da Tarde*, de Curitiba, comenta sobre sua obra em artigo dedicado ao segundo aniversário da morte do escritor, publicado em 28 de setembro de 1904. O texto, assinado por alguém que usa o pseudônimo de Marc Froment – em referência ao protagonista do romance *Vérité*, que busca provar a inocência de seu amigo judeu, acusado injustamente de estupro e de assassinato, e perseguido pela Igreja –, comenta a obra de Zola e sua capacidade de denunciar injustiças:

[...] Zola iniciou, pode-se dizer, a verdadeira literatura revolucionária.

Aí estão os *Rougon-Macquart* a demonstrar-nos a primeira fase de sua ação incontestável nas letras universais.

Mestre genial da escola realista, começou escrevendo obras que, pintando ao vivo todos os males que afligem a sociedade, tendessem a sua demolição, ou melhor, tendessem a destruir todas as injustiças e iniquidades sociais. (*Diário da Tarde*, Curitiba, 28/09/1904, p. 1-2)

Há duas informações importantes nesse trecho. A primeira diz respeito à posição de Zola no campo literário. Froment ressalta que o escritor é líder da estética realista – lembrando que os termos realismo e naturalismo eram usados muitas vezes como sinônimos. A segunda diz respeito ao seu reconhecimento internacional, que se deu a partir dos *Rougon-Macquart*, primeiro ciclo que revelou, mais sistematicamente, sua busca por representar a sociedade e seus males. Esse caráter de denúncia social da obra de Zola, capaz de “destruir todas as injustiças”, estaria relacionado diretamente ao Caso Dreyfus:

Zola não via um homem inocente, degradado, expelido da comunhão social, desterrado na solidão da Ilha do Diabo, só com a sua consciência. O grande escritor via um princípio ferido, a justiça sacrificada, e, defendendo Dreyfus, ele batia-se por uma causa que é a de nós todos.

A sorte do homem interessava-lhe somente porque ela abrangia a humanidade inteira. (*Diário da Tarde*, Curitiba, 28/09/1904, p. 1-2)

Sendo os ideais de justiça e de verdade valores universais, a campanha empenhada por Zola se traduz em uma luta pela Humanidade, pelos direitos do homem na sociedade. Marc Froment percebe que a ação de Zola em defesa do capitão se concretiza com *J'Accuse...!* que seria resultado de sua própria literatura:

O amontoado de infâmias e injustiças, falsidades e torpezas que constituem a condenação de Dreyfus, o maior erro judiciário dos tempos modernos, é o fundo sinistramente negro sobre o qual se destaca, fúlgido e belo, extraordinário e magnífico, o perfil titânico de Emilio Zola, tendo nos lábios, como profeta da Verdade, a frase heroica de desafio e sacrifício: *J'accuse*. (*Diário da Tarde*, Curitiba, 28/09/1904, p. 1-2)

Para Marc Froment, os valores literários de Zola são transpostos para sua intervenção na própria realidade, já que, como “profeta da Verdade” na literatura, não poderia se calar diante do erro judiciário sobre o qual tomou conhecimento.

Os textos não literários de combate escritos por Zola e publicados na imprensa integram sua obra, logo, são carregados pelos mesmos valores. Segundo Marie Aynié no artigo intitulado “Un monument épistolaire: lettre de soutien à Zola pendant l'affaire Dreyfus”, “os artigos de Zola no Caso Dreyfus não se distinguem da obra literária: eles são o seu prolongamento lógico e constituem uma forma de resultado da exigência realista testemunhada em seus romances” (AYNIÉ in GUERMÈS, 2018, p. 210)<sup>4</sup>. Assim, a busca pela verdade, defendida por Zola no contexto do campo literário, também é transposta para o campo político através de seus artigos e cartas abertas, com o objetivo de reverter a condenação de um inocente.

Zola, investido de capital simbólico e literário, tendo como arma de combate a literatura, consegue mobilizar a opinião pública e intervir no campo político, sobretudo depois da publicação de *J'Accuse...!* Esse reconhecimento no campo literário lhe teria permitido, através das próprias normas do campo, agir sobre o campo político, como apontou Arthur Toscano na *Federação*, de Porto Alegre, do dia 2 de outubro de 1902:

4. “les articles de Zola dans l'affaire Dreyfus ne sont pas distingués de l'œuvre littéraire: ils en sont le prolongement logique et constituent une forme d'aboutissement à l'exigence réaliste dont témoignent ses romans”.

*J'accuse!* fez desmoronar, fragorosamente, o castelo umbroso levantado pelas alicantinas e manejos dos caluniadores e dos perversos; e é preciso saber que prestígio tem no velho mundo uns punhos e uma espada dourados, para avaliar a magnificência do triunfo de Emilio Zola, que por única arma tinha a sua pena. (*A Federação*, Porto Alegre, 02/10/1902, p. 1-2.)

Podemos associar esse trecho às ideias levantadas pelo sociólogo Pierre Bourdieu. Como vimos, segundo Bourdieu, Zola consegue mudar o curso do processo de Alfred Dreyfus através da sua reputação literária e utilizando as possibilidades que o campo literário lhe fornecia, assumindo, assim, o papel de um intelectual. Toscano, jornalista reconhecido, que colaborou em diversos periódicos, dentre eles o *Correio Mercantil* de Pelotas, *O Artista*, *Echo do Sul* e *Diário do Rio Grande*, da cidade de Rio Grande,<sup>5</sup> destaca o prestígio de Zola e seu reconhecimento como escritor. Em seguida, ainda ressalta sua atuação no campo político por meio da literatura e da imprensa: “Zola venceu sozinho, apenas com o jornal e com o livro, duas coisas que, depois de manuseadas, se deitam para um canto, mas que vindas de Zola, não se podiam destruir: viviam, palpitavam, impunham-se e brilhavam, perenemente [...]” (*A Federação*, Porto Alegre, 02/10/1902, p. 1-2). Essa passagem remete ao conceito cunhado por Bourdieu. O articulista expõe as armas de combate de Zola, que são sua literatura e os artigos publicados nos jornais, mas destaca que só houve êxito nessa batalha porque foi Zola e não outro escritor que a travou.

## Considerações finais

Percebemos, assim, que as obras de Émile Zola repercutiram de diferentes maneiras na imprensa da Região Sul do país – o que serve como uma amostra do que se pode encontrar na imprensa de outras Regiões –, garantindo um reconhecimento sobretudo positivo em relação ao seu envolvimento no Caso Dreyfus. Embora não tenhamos

5. Informação obtida na Dissertação de Renata Romero Geraldês, intitulada “Teatro e escravidão: a poética abolicionista na dramaturgia de Arthur Rocha” (2018). Em nota, Geraldês afirma que a informação foi tirada de: AXT, Gunter. *Acontecimentos políticos do Rio Grande do Sul*: partes I e II. Porto Alegre: Nova Prova Editora, 2005.

encontrado nenhum texto que apontasse negativamente o apoio de Zola a Dreyfus, sabemos que houve, ao menos, um periódico, *A Estrella*, ao qual não tivemos acesso pela Hemeroteca Digital Brasileira, que se manifestou contra o escritor e sua ação. É possível identificar o posicionamento desse periódico católico devido ao que o órgão literário *O Pharol*, de Curitiba, declarou no dia 6 de junho de 1898: “Enquanto *A Estrella* assaca impropérios e blasfema sobre o nome do glorioso do extraordinário romancista Émile Zola, a mocidade literária de Curitiba, em missiva vibrante, entusiástica e nobre sanciona plenamente o ato digno do genial escritor” (*O Pharol*, Curitiba, 06/06/1898, p. 2).

Essa menção do *Pharol*, no entanto, não parece ter produzido um debate, mas aponta circulando na imprensa uma opinião divergente daquela que encontramos em toda Região Sul. Vale ressaltar que *A Estrella* foi o primeiro periódico católico de grande relevância do Paraná, de modo que, mesmo sem acesso às suas edições, e não encontrando nenhum outro jornal que se manifestasse negativamente a Zola e ao Caso Dreyfus, devemos considerar que a opinião lançada pelo periódico não deve ser descartada. O conflito de opiniões é esperado e, se analisarmos mais de perto, parece ser suscitado pela posição ideológica do periódico. Já encontramos, por exemplo, opiniões divergentes na Região Nordeste do Brasil, sendo o jornal católico aquele responsável pelo posicionamento negativo em relação ao escritor (MARTINS, 2020). No entanto, também naquela Região a imprensa tende a posicionar-se positivamente, transpondo os valores propostos por Zola em sua literatura para sua intervenção no Caso Dreyfus.

## Referências

- ABREU, Márcia. 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, Márcia (org.). *Romances em movimento: a circulação transatlântica dos impressos (1789-1914)*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2016.
- AYNIÉ, Marie. Un monument épistolaire: lettres de soutien à Zola pendant l'affaire Dreyfus. In : GUERMÈS, Sophie (org.). *Éditer et relire la correspondance de Zola*. Presses Universitaires de Rennes, 2018.

- BECKER, Colette ; GOURDIN-SERVENIÈRE, Gina & LAVIELLE, Véronique. *Dictionnaire d'Émile Zola ; sa vie, son œuvre, son époque suivi du Dictionnaire des « Rougon-Macquart »*. Paris: Robert Laffont, 1993.
- BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte*. Tradução de Maria Lucia Machado. São Paulo: Cia das Letras, 1996.
- CASANOVA, Pascale. *A república mundial das letras*. Tradução de Marina Appenzeller. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.
- GERALDES, Renata Romero. *Teatro e escravidão: a poética abolicionista na dramaturgia de Arthur Rocha*. 2018. Dissertação (Mestrado em Teoria e História Literária) – Universidade Estadual de Campinas – SP. Disponível em: <<http://repositorio.unicamp.br/jspui/handle/REPOSIP/332986>>. Acesso em 10 set. 2021.
- KALIFA, Dominique; et alii. *La Civilisation du journal*. Paris: Nouveau Monde, 2011.
- MARTINS, Eduarda. Sobre o capital literário de Émile Zola no *Caso Dreyfus*. In: CONGRESSO INTERNACIONAL DA ARALIC, 17, 2020, Porto Alegre. *Anais [...]*. Associação Brasileira de Literatura Comparada, 2020 (no prelo).
- PAGÈS, Alain. *La Bataille littéraire: Essai sur la réception du naturalisme à l'époque de Germinal*. Paris: Librairie Séguier, 1989.
- PAGÈS, Alain. *Le Paris d'Émile Zola*. Paris: Alexandrine, 2016.

### Periódicos consultados

- O PHAROL, Curitiba, 06/06/1898, p. 2: <<http://memoria.bn.br/docreader/733873/8>>. Acesso em: 2 set. 2021.
- A NOTÍCIA, Porto Alegre, ?/08/1899, p. 1. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/docreader/846856/115>>. Acesso em: 2 set. 2021.
- A FEDERAÇÃO, Porto Alegre, 02/10/1902, p. 1-2. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/docreader/388653/13376>>. Acesso em: 5 set. 2021.
- DIÁRIO DA Tarde, Curitiba, 28/09/1904, p. 1-2. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/docreader/800074/6031>>. Acesso em: 10 set. 2021.
- A REPÚBLICA, Curitiba, 14/07/1906, p. 1. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/docreader/215554/18327>>. Acesso em: 10 set. 2021.
- A REPÚBLICA, Curitiba, 03/07/1908, p.1: <<http://memoria.bn.br/docreader/215554/20841>>. Acesso em: 10 set. 2021.



Lidiany Caixeta de Lima (UFU)<sup>1</sup>**Introdução**

Neste artigo abordo a importância do corpo como arquivo de memórias no conto *Na Colônia Penal*, de Franz Kafka e, mediante as contribuições teóricas sobre “corpo” e “corporeidade” como as de Michel Foucault, Giorgio Agamben e Jean-Luc Nancy, apresento de que maneira as histórias dos personagens e, portanto, suas mazelas são inscritas em suas peles, subjugados e aliados diante das Leis que regem o sistema do local, marcando, significativamente, o corpo que passa a narrativa de Kafka. “Sentir na pele” é a expressão máxima da corporeidade, isso justifica que, em *Na Colônia Penal*, a sentença seja gravada como uma escultura ou uma pintura no corpo (tela, suporte) do condenado, assim “ele vai experimentá-la na própria carne” (KAFKA, 2011. p. 27).

O que acontece no corpo de um condenado na Colônia Penal é sentido na epiderme. Por meio da dimensão sensorial do tato, a verdade imposta pela sentença é conhecida primeiramente pelo condenado, por meio de seu tecido epitelial, e depois por quem assiste à execução pelos outros sentidos: visão, tato e olfato. Neste recorte, as análises sobre o corpo criminoso, relacionando-o aos conceitos de “corpo estranho”, “pele”, “sujeito escorchado” e “vida infame”, contribuíram para minhas reflexões, segundo as quais a narrativa *Na Colônia Penal* encerra uma crítica ao discurso jurídico, utilizado para subjugar quem não está de acordo com o poder e com as autoridades que o detêm.

1. Atualmente é Doutoranda em Estudos Literários pela UFU. Mestre em Estudos Literários (2021) e Licenciada em Letras (2008) também pela UFU. Bacharel em Direito pela Uniube (2016). Advogada inscrita na OAB/MG e Técnica em assuntos educacionais do IFTM *Campus* Uberaba (desde 2008).

## O corpo, um corpo

O corpo é objeto de estudo da biologia e da medicina. No tocante à anatomia e à fisiologia, trata-se de um viés puramente físico deste: células, tecidos e órgãos se organizam para realizar determinada função. Assim, à biologia interessam a compleição anatômica e os processos fisiológicos, enquanto à medicina interessam a doença e a saúde do indivíduo.

Entretanto, o corpo não é representativo apenas desses campos do conhecimento. Outras ciências o têm tomado como objeto, por exemplo, o direito, a psicologia, a educação, a economia. Para a linguística, a língua é um sistema, forma um corpo. Para a literatura, as palavras também o são. Afora o domínio da biomedicina e suas múltiplas áreas, ele também é elemento importante a diversas expressões artísticas, como a literatura, a dança, o teatro, o cinema e a fotografia. Ademais, a filosofia também se interessa por questões relacionadas ao corpo em face do ser diante do mundo circundante.

O filósofo Jean-Luc Nancy (2015), em *Corpo, fora*, tratou do tema sob vários vieses, suas pulsões, batimentos e posições em relação ao tempo e ao espaço. Para Nancy (2015), o corpo é um para “fora sempre”, porque é relacional, com os objetos do mundo e com as outras pessoas. De acordo com o autor, um corpo é “contorno” do início e também do fim de uma existência, isto é, “um corpo expõe uma existência” (Nancy, 2015, p. 7). A performatização de um corpo depende, portanto, da relação deste com as pessoas e com o mundo circundante, bem como as implicações que esse conjunto oferece aos modos de ser e existir. Segundo o estudioso, “[...] o corpo não se representa a si mesmo. Ele apresenta um para fora, como ele se volta para fora, como ele é esse fora de ‘mim’ que não possui um ‘dentro’ a não ser para fazê-lo vir à imagem” (Nancy, 2015, p. 35). Assim, todo “fora” encontra-se repleto de significações incutidas pelo(s) outro(s) ao sujeito. Mediante essa alteridade constitutiva do corpo, o autor analisa a “nudez” não como uma categoria que o reduz a uma “essência” ou “limite derradeiro”.

Ao contrário, o filósofo percebe na nudez “[...] aquilo que no pudor faz aparecer o impudor, a indecência à qual nada saberia convir a não ser o movimento interminável de precisamente desnudar-se e desnudar o outro em face de si” (NANCY, 2015, p. 8). A nudez, portanto, pressiona, de fora para dentro, o corpo e o sujeito, diante

das múltiplas imposições sociais e culturais. Ela, vista como “impudor”, é, portanto, uma construção cultural. Na mesma medida, tudo o que se inscreve e superpõe em um corpo também o são. Esses aspectos atravessam a constituição dos personagens analisados no referido conto de Kafka.

Sobre o corpo nu, o autor diz que “[...] a nudez seria o nome do fora de si enquanto ex-pressão de si, ímpeto de si para fora de si, lá onde nenhum ‘ser-si mesmo’ poderia reconduzir a uma identidade a pulsão, a pressão, o elã, esse onde nada subsiste e tudo sobrevém” (Nancy 2015, p. 8). Isso posto, o corpo nu desvela padrões instituídos, comunica e provoca sentidos. Ainda sobre o corpo nu, segundo Nancy (2015, p. 12), “[...] o homem não é somente o animal dotado de linguagem, de razão, de vida política. É também o animal que conhece a nudez”. Ao contrário dos outros animais, o humano só conhece a própria nudez pelo olhar do outro, as heterogeneidades e subjetividades que o perpassam. Prosseguindo a argumentação, o filósofo diz que:

[...] o homem é essencialmente nu, ou seja, despido e exposto... E dizer que é exposto não significa dizer somente que é frágil e vulnerável, mas que a sua exposição, seu modo de se expor a descoberto, expor-se ao perigo, aventurar-se, lançar-se ao acaso, arriscar-se, é constitutivo do seu ser (NANCY, 2015, p.13).

Esse corpo exposto e despido, marcado por cicatrizes da experiência humana e exposto ao olhar alheio, passível de ter sua superfície maculada por problemáticas sociais, políticas e culturais, constitutivas das instituições, é lastro do presente estudo. A partir das considerações de Nancy (2015), analiso dois momentos em que os corpos dos personagens *condenado* e *oficial* aparecem nus em *Na Colônia Penal*.

Em *Na Colônia Penal*, um criminoso é obrigado a se despojar das próprias roupas na frente de outras pessoas para submeter-se ao *aparelho*. Certamente, essa humilhante nudez é o início do suplício vivenciado pelo personagem. Dessa forma, o *condenado*, prestes a se sujeitar ao aparato de tortura, é ultrajantemente despido pelo *soldado*, que corta as vestes e, estas, caem ao chão. O personagem do *condenado* ainda tenta cobrir-se, mas o *soldado* lhe tira o restante das roupas: “[...] o *soldado*, com uma faca, lhe cortou por trás a camisa e as calças, de tal modo que elas caíram; o *condenado* ainda quis segurar a roupa para cobrir a nudez, mas o *soldado* o levantou no ar e arrancou dele os últimos trapos” (KAFKA, 2011, p. 29).

Como se pode notar, o olhar verticalizado para o corpo nu do *condenado* pode ser acompanhado pelo movimento na mesma direção da faca do *soldado*. Note que o corte das roupas acontece de cima para baixo, ou seja, da camisa para as calças. A cena é intensificada pela violência do *soldado*, que humilha o prisioneiro até o último farrapo, evidenciando, nesse processo, ares de sadismo quanto ao desejo de exposição do outro. Esse processo de nudez evidencia traços culturais representativos diante do corpo, pois a humilhação sentida pelo personagem mostra os aspectos incutidos no entendimento do que a sociedade patriarcal permite (ou não) dizer sobre o corpo nu.

Com efeito, a nudez parece incomodar o *condenado*, porquanto ele está na companhia de outras pessoas: o *soldado* (que lhe tira as roupas), o *oficial* e o *explorador* que acompanham a cena. Esse embaraço do *condenado* quanto à nudez de seu corpo mostra a oposição entre nu e vestido ou protegido, em que estar vestido é também se sentir, de alguma forma, amparado, ao passo que estar nu é estar desprovido, vilipendiado. Nesse ponto, há que se considerar as palavras de Nancy (2015, p. 13): “o corpo humano é despido é dizer que a veste é contemporânea da humanidade, não sendo algo que a ela se acrescenta”.

Em consonância com o autor, pode-se dizer que o homem é um animal que se percebe nu e a roupa é como uma segunda pele e funciona como uma proteção, um manto. Forma de linguagem, as roupas constituem elemento significativo das sociedades – cada qual a sua maneira –, tecendo uma gramática social mediada por tecidos e cores, relacionados a diferentes aspectos, como as identidades de gênero, as idades, as religiões, as etnias, as posições sociais, entre outras tantas questões superpostas nas sociedades. Na Colônia Penal, por seu turno, as pessoas andam vestidas, segundo a posição social que ocupam. Nessa direção, a roupa finda por definir quem são os sujeitos, o que realizam nessa prisão e, no que concerne a nudez, ela funciona como o prenúncio de um fim para os sujeitos extirpados desse grupo.

Isso posto, a roupa informa e comunica as relações de poder estabelecidas em *Na Colônia Penal*, entre os personagens em relação à oposição que ocupam: o *condenado* e o *oficial*. As vestes do prisioneiro são descritas como “trapo” (Kafka, 2011, p. 29) e as do militar, cheias de ornamentos, conforme a respeitável posição do personagem na hierarquia militar: “[...] sua farda justa, própria para um

desfile, carregada de dragonas, guarnecida de cordões” (KAFKA, 2011, p. 25). Fica, assim, evidente a diferença de lugar ocupado pelos personagens a partir da descrição das vestimentas: enquanto uma situa-se completamente à margem do sistema social, a outra goza de todos os privilégios da posição que ocupa.

A nudez total acontece no ritual de execução pelo instrumento de tortura e morte. O réu tem que ficar nu, isto é, sem qualquer roupa, adereço ou enfeite, para que ocupe o seu lugar na cama do *aparelho* e para que o rastelo possa inscrever em suas costas uma sentença, atribuída em função do crime cometido. Diferente da maneira pela qual o *condenado* é posto nu, a nudez do *oficial* é relativamente lenta, detalhada e ritualística, como se este deixasse, a cada peça retirada do corpo, um pouco de si. Tem-se, portanto, a desmontagem identitária do *oficial* até se encontrar completamente nu:

Apesar da pressa evidente com que tirou a túnica e depois se despiu por completo, tratou com muito cuidado cada peça do uniforme, chegando mesmo a correr os dedos sobre o cordão de prata da túnica, sacudindo uma borla até endireitá-la. De qualquer forma condizia pouco com esse esmero o fato de que, assim que acabava de cuidar de uma peça, ele a atirasse imediatamente no fosso com um empurrão irritado. A última coisa que lhe restava era o espadim com o cinturão. Tirou o espadim da bainha, quebrou-o, depois juntou tudo, os pedaços do espadim, a bainha e o cinturão, e os lançou fora com tanta violência que eles ressoaram uns contra os outros no fundo do fosso. Agora estava ali, nu (KAFKA, 2011, p. 33).

Na “grande reviravolta” da narrativa (KAFKA, 2011, p. 33), o *oficial*, antes de colocar-se à máquina, despiu-se de sua indumentária militar, com todo zelo possível, tirando cada peça com cuidado. Depois desse esmero, ele as atirou ao fosso, o que pode revelar o sentimento de insatisfação do personagem com o comando e com as diretrizes da corporação militar seguidas atualmente na Colônia Penal.

Para Nancy (2015, p. 18), “[...] a comunicação do corpo nu se reduz a uma espécie de tautologia: a comunicação dela mesma, dessa nudez que não significa nada a não ser ela mesma, mas que por isso dá acesso a um para além da troca e da partilha”. Dito isso, compreendo que os corpos nus, tanto do *condenado* quanto do *oficial*, comunicam a própria humanidade despida de *status* social, além de representar a sujeição ao sistema punitivo da Colônia Penal. No caso do *condenado*, a nudez se dá pela imposição normativa e, no caso do

*oficial*, ele próprio se conduz ao *aparelho*, por idolatria ao sistema iniciado pelo *antigo comandante*.

Conforme Nancy (2015, p. 13), “[...] a pele do homem, adaptada às trocas térmicas e higrométricas do corpo com o exterior, não pode proteger nada além de limites bem estreitos, o que torna indispensável a vestimenta na maior parte das condições climáticas”. Tal assertiva pode ser aplicada ao conto em estudo, quando o *condenado*, pela necessidade de proteção física e também pela situação constrangedora de estar nu próximo a pessoas vestidas, sente a necessidade de colocar suas vestes, tão logo se vê livre da engrenagem do *aparelho*, ainda que os trajes estejam em situação deplorável e cortados. O fato inconveniente de as roupas estarem rasgadas são motivo de riso e graça para o *soldado*. Transcrevo o trecho a seguir do conto:

A camisa e as calças do condenado, que jaziam no fosso, foram pescadas pelo soldado com a ponta da baioneta. A camisa estava pavorosamente suja e o *condenado* a lavou no balde de água. Quando depois vestiu a camisa e a calça, o soldado e o condenado tiveram de rir alto, pois as peças de vestuário estavam cortadas pelo meio na parte de baixo. Talvez o condenado se julgasse na obrigação de divertir o soldado; com a roupa rasgada girava em círculo diante do soldado, que agachado no chão ria batendo nos joelhos. (KAFKA, 2011, p. 33)

Há que se pensar ainda a relação entre o corpo nu no que toca o gênero dos personagens do conto. Diante disso, os corpos dos personagens protagonistas do enredo do conto são masculinos: o *oficial*, o *soldado*, o *explorador*, o *condenado*. Também o são do mesmo gênero os mencionados personagens: o *atual comandante*, o *antigo comandante*, o *padre* e os *estivadores*.

No que concerne ao corpo feminino, este aparece somente mencionado pelo *oficial*, quando fala a respeito das *damas* do *atual comandante*. Elas acompanham sempre o *atual comandante* e, em momento indeterminado da narrativa, oferecem ao *condenado* lenços como presentes. Na perspectiva do *oficial*, as *damas* são pessoas curiosas e invasivas, preocupadas com o tratamento dado aos criminosos condenados na Colônia Penal. Em razão disso, elas presenteiam os réus e interferem nos atos e procedimentos militares: “E as damas ficarão sentadas em círculo, aguçando os ouvidos (KAFKA, 2011, p. 30).

No conto, o corpo feminino é apresentado, ao leitor, por um personagem masculino. Além disso, a caracterização do feminino está

em oposição ao masculino, que ganha centralidade no conto, lembrando que se trata de uma Colônia Penal, com agentes militares nas principais atividades e que as funções e os cargos militares na Colônia Penal são ocupados por homens.

### Corpo infame

Compreendendo o delito ou crime como uma transgressão a uma conduta exigível, o filósofo Michel Foucault, em *Vigiar e punir: nascimento da prisão* (2009), demonstra que, além do fato jurídico definido pela lei como crime, julga-se e pune-se também os instintos, impulsos e desejos, manifestos pelo criminoso e latentes nos demais membros da sociedade. Há que se pensar que ao transgredir uma norma legal estabelecida gera-se o direito de punição, seja por sevícias ou encarceramento do corpo, agindo-se também sobre a alma do criminoso, sujeito excluído da sociedade. Esse processo deflagrado pelo Estado, avilta o sujeito transgressor, causa sofrimento e disciplinariza corpos, na busca de se evitar que os indivíduos cometam outros crimes e delitos.

O filósofo francês demonstra que, para além do fato jurídico definido pela lei como crime, julga-se e pune-se também os instintos, impulsos e desejos, manifestos pelo criminoso e latentes nos demais membros da sociedade. Nesse sentido, a busca do Estado em tornar os corpos dóceis é realizada diuturnamente, ultrapassando os limites do sistema prisional mediante múltiplos sistemas de opressão, de disciplinarização da infinidade de aspectos sociais considerados como permitidos ou proibidos, em suma: há a prática do controle dos corpos. Tal perspectiva pode ser entendida no conto em estudo, tendo em vista o comportamento servil e animalesco do *condenado*: “... o *condenado* parecia de uma sujeição tão canina que a impressão que dava era a de que se poderia deixá-lo vaguear livremente pelas encostas, sendo preciso apenas que se assobiasse no começo da execução para que ele viesse” (KAFKA, 2011, p. 25).

O corpo de delito é, para as ciências criminais, um *corpus*, isto é, um conjunto de elementos materiais ou de vestígios que indicam a existência de um crime. O crime, por sua vez, é a transgressão imputável pela Lei penal, composto, segundo a teoria tripartite do crime, por fato típico, antijurídico e culpável. Fato típico ou tipicidade

se refere à conduta comissiva ou omissiva que provoca um resultado previsto pelo ordenamento jurídico como crime, ao passo que anti-juridicidade se refere ao enquadramento do caso concreto à norma penal descrita em abstrato e, por fim, culpabilidade é a reprovação dada pelo ordenamento jurídico à conduta sujeita à sanção e, conseqüente, à cominação de pena. Por corpo de delito quer-se significar não somente o conceito técnico da área jurídica, mas também o objeto do delito, isto é, aquele corpo humano que comete o delito, o sujeito criminoso que oblitera o *dever-ser* da norma penal.

No conto *Na Colônia Penal*, há contundente crítica ao poder punitivo do Estado frente ao indivíduo, apontando o monopólio da violência, inclusive com o domínio/propriedade do corpo do sujeito criminoso. Dada a evolução tecnológica, consubstanciada pelo *fetichismo* da máquina, a Colônia Penal dispõe de um instrumento particular: uma máquina (o *aparelho*) que inscreve no corpo do acusado a marca de sua transgressão, reafirmando assim o império da Lei, ao alvêdrio de qualquer subjetividade, no entendimento dos defensores do mecanismo punitivo.

Segundo Ricardo Timm de Souza (2011), a sentença insculpida no corpo do *condenado* é a linguagem da lei e da ordem em *Na Colônia Penal*, por isso o *condenado* não precisa ter o conhecimento de sua sentença. Assim: “Ele não conhece a própria sentença? Seria inútil anunciá-la. Ele vai experimentar na própria carne” (KAFKA, 2011, p. 40). Nesse sentido, de acordo com Modesto Carone (2009), em *Na Colônia Penal*, a expressão “sentir na pele” já desgastada pelo uso corrente esgarça-se na narrativa ao sair do sentido conotativo para o uso literal, denotativo, com a sentença penal condenatória escrita por uma máquina judicial no corpo do réu por meio de agulhas.

Kafka construiu várias de suas histórias tomando ao pé da letra metáforas fossilizadas da linguagem corrente – como, por exemplo, “sofrer na própria pele”, da qual ele partiu para escrever *Na Colônia Penal*, em que o estilete de uma máquina diabólica grava nas costas do réu a sentença a que ele foi condenado (CARONE, 2009, p. 27).

A respeito de sentir e de estar à flor da pele, Jean-Luc Nancy comenta que “[...] a pele perfurada, esburacada por uma arma, deixa a vida ir embora. A pele intacta guarda a vida, mantendo-a acumulada dentro de si” (NANCY, 2015, p. 55). Assim, a pele, órgão de maior extensão no corpo humano, é fundamental para o estabelecimento



sensorial do indivíduo, pois ela reveste todas as cavidades de um organismo: olhos, narinas, língua, ouvidos, intermediando, de alguma maneira, as demais funções dessas estruturas. Com isso, sentir-se à flor da pele implica sentir intensamente as sensações elaboradas pelo corpo em todas as circunstâncias possíveis, sejam elas de dor, alegria, temor ou raiva. No que concerne à narrativa em estudo, é mediante um objeto perfurocortante, produtor de tortura e morte, que o *oficial* faz com que os criminosos da Colônia Penal experimentem o delito e a sentença na “própria carne”, tirando paulatinamente deles a dignidade e a vida, como observado no fragmento abaixo:

– O senhor está vendo dois tipos de agulhas em disposições variadas – disse o oficial. – Cada agulha comprida tem ao seu lado uma curta. A comprida é a que escreve, a curta esguicha água para lavar o sangue e manter a escrita sempre clara. A água e o sangue são depois conduzidos aqui nestas canaletas e escorrem por fim para a canaleta principal, cujo cano de escoamento leva ao fosso (KAFKA, 2011, p. 27-28).

No ritual de tortura da máquina, as agulhas avançam a pele do criminoso horas a fio, escrevendo, limpando e marcando as camadas do tecido epitelial. Esse corpo, na medida em que é perfurado e invadido, é separado da carne e esfolado, deixando uma escrita clara: uma marca de crueldade e de injustiça. Nessa direção, retomo o pensamento de Michel Foucault (2009), quando ele faz referência ao suplício como uma forma de punir, um exercício de poder sobre o indivíduo. A descrição é compatível com o “julgamento” do *condenado* levado ao aparelho. Apesar de não haver interrogatório na Colônia Penal, o que se busca é a verdade por meio da escrita do crime, bem como da sentença no corpo do criminoso. Conforme destacou o filósofo, o verdadeiro suplício:

[...] tem por função fazer brilhar a verdade; e nisso ele continua, até sob os olhos do público, o trabalho do suplício do interrogatório. Ele opõe à condenação a assinatura daquele que sofre. Um suplício bem sucedido justifica a justiça, na medida em que publica a verdade do crime no próprio corpo do supliciado (FOUCAULT, 2009, p. 62).

Evidentemente, a realização das torturas tem como mote castigar para que o sujeito confesse, exigindo uma verdade, na maioria das vezes, incompatível com a realidade dos sujeitos que sofrem as agruras.

Nessa direção, quando, politicamente, uma sociedade escolhe caminhos opressores no lugar do diálogo, a vigilância e a força, impostas na própria pele, se fazem necessárias para o estabelecimento e a manutenção do poder. Em *Na Colônia Penal*, a expressão ‘experimentar na própria carne’ se refere à procura de algum sentido, de um significado para a punição e, talvez, para a vida. Esse sentido buscado é escrito aos poucos pelas agulhas no corpo do criminoso. A respeito do corpo do esfolado (o “escorchado”), Jean-Luc Nancy (2015) comenta que a pele se separa da carne, mas o esfolado mantém a forma de seu corpo, exibindo o que deveria se esconder sob a pele.

Embora o escorchado conserve a forma inteira do corpo e todas as características de sua atividade viva, sabemos que ele não passa de uma espécie de monstro, robô ou mutante inquietante e repulsivo por exibir o que não foi feito para ser exibido. Exibe o que não somente se mantém escondido sob a pele mas que só se esconde porque toda essa maquinaria deve animar a pele sob a qual ela se movimenta, palpita, respira e metaboliza (NANCY, 2015, p. 57).

Tal corpo escorchado é resultado dos suplícios de diversas naturezas presentes nas sociedades em que a punição é ameaça constante que fomenta os corpos de trabalhadores explorados, postos nus e subalternizados por esses sistemas. Nessa perspectiva, o aparelho da Colônia Penal gera um corpo esfolado pelas agulhas e traz à superfície o que deveria estar subsumido à pele, isto é, a carne viva e o sangue. Desse modo, o aparelho transforma o criminoso em um espécime de “monstro, robô ou mutante”, subtraindo-lhe, em parte, o humano. No conto, o aparelho gera, ao final da longa sessão de tortura, um corpo morto. E, colocando-se na engrenagem, o *oficial* é liquidado pela máquina.

Nesse cenário, o corpo também é atravessado pelo entendimento de “corpo-morto”, apresentado por Nancy. Para ele, esse organismo apático pode ser visto como uma “[...] massa pesada, depositada, inerte, ou seja, inapta, inábil – *in-ars* – sem arte, sem saber-fazer, sem procedimento, corpo que não é mais capaz de nada, nem mesmo de ser o corpo que ainda é e que já começa a abandonar e dele se dissociar” (NANCY, 2015, p. 53). Essa inabilidade corporal cadavérica pode ser constatada no conto de Kafka a partir do seguinte fragmento:

... o explorador teve de ir até eles e pressioná-los com violência para o lugar onde estava a cabeça do oficial. Nesse ato viu quase contra a vontade o rosto do cadáver. Estava como tinha sido em vida; não se descobria nele nenhum sinal da prometida redenção; o que todos os outros haviam encontrado na máquina, o oficial não encontrou; os lábios se comprimiam com força, os olhos abertos tinham uma expressão de vida, o olhar era calmo e convicto, pela testa passava atravessada a ponta do grande estilete de ferro (KAFKA, 2011, p. 34).

O corpo do *oficial*, mesmo interditado pela dor, era irreduzível à mudança, razão pela qual é possível notar a expressão do olhar do cadáver do militar: calmo e convicto na estrutura de um sistema falido que o torturou e o aniquilou, assim como dizimou outras pessoas. De acordo com Nancy (2025, p. 54), “[...] cadáver: vem de *cadere*, cair; o cadáver é aquele que caiu e não mais haverá de se levantar. É o inlevantável. A palavra “cadáver” é difícil, não a suportamos”. Com efeito, o *oficial*, tal como o regime do *antigo comandante* que ele representa, é massa inerte e não pode mais se levantar. O filósofo Giorgio Agamben, em *O que resta de Auschwitz: o arquivo e a testemunha* (2006), utiliza o termo “mulçumano” para se referir àqueles prisioneiros que já haviam perdido a consciência, a espontaneidade e a vontade de viver devido às condições de aniquilamento humano nos campos de extermínio nazistas.

Conforme Agamben (2006), o “muçulmano” possui um significado político, constituindo-se em um elemento fundamental para compreender a existência e o funcionamento dos campos de extermínio nazistas:

Com efeito, ela implica que o paradigma do extermínio, que até aqui orientou de maneira exclusiva a interpretação dos campos, seja, não substituído, mas acompanhado por outro paradigma, que lança nova luz sobre o extermínio, tornando-o de algum modo mais atroz. Antes de ser o campo de morte, Auschwitz é o lugar de um experimento ainda impensado, no qual, para além da vida e da morte, o judeu se transforma em muçulmano, e o homem em não homem. E não compreenderemos o que é Auschwitz se antes não tivermos compreendido quem ou o que é o muçulmano. (AGAMBEN, 2008, p. 60)

O autor diz que mulçumano “remete ao significado literal do termo árabe *muslin*, que significa quem se submete incondicionalmente à vontade de Deus, e está na origem das lendas sobre o pretenso

fatalismo islâmico” (AGAMBEN, 2006, p. 52). Entretanto, o *muslin* quando se submete à vontade divina o faz espontaneamente, diferentemente do “mulçumano” dos campos de concentração, que não tinham outra opção senão se submeter ao tratamento desumano dispensado pelos soldados. Com base nessas reflexões de Agamben (2006), pode ser aproximado o personagem do *condenado* do texto de Kafka à figura do “mulçumano” nos campos de extermínio nazistas, na medida em que o personagem (*condenado*) se submete de forma incondicional, e contra a própria vontade, ao *aparelho* como forma de punição no conto *Na Colônia Penal*.

A partir de um corpo criminoso controlado, a sociedade prospecta a construção da identidade do sujeito *condenado* como efeito da contenção do crime pelo Estado contemporâneo, como forma de controle social dos chamados indesejados. Nessa medida, a respeito do controle dos corpos, Foucault (2009, p. 29) comenta que “o corpo só se torna força útil se é ao mesmo tempo corpo produtivo e corpo submisso”. Sob essa perspectiva, na medida em que não se submete ao conjunto de regras impostas, compreendo que o corpo do criminoso sofre controle social, para que os demais indivíduos o tomem como exemplo a não ser seguido.

Conforme Michel Foucault (2009), as questões relativas ao corpo devem ser compreendidas na dinâmica das relações de poder, segundo o contexto histórico, engendradas socialmente pelos discursos. O filósofo e historiador francês adverte “cabe ao culpado levar à luz do dia sua condenação e a verdade sobre o crime que cometeu. Seu corpo mostrado, passeado, exposto, supliciado, deve ser como o suporte público de um processo que ficara, até então, na sombra; nele, sobre ele, o ato de justiça deve-se tornar legível para todos” (FOUCAULT, 2009, p. 38).

Em um sistema punitivo, o corpo criminoso é abjeto, o qual deve ter insculpido em sua pele a marca da infâmia, segundo aqueles que o julgam. É o que se vê acontecer na narrativa kafkiana, quando a verdade é ditada não pelo jogo do processo acusatório (acusação *versus* defesa), mas pela “lógica”<sup>2</sup> pouco compreensível de um crudelíssimo artefato, composto por cama, desenhador e rastelo, que afinal

2. A “lógica” com aspas, aqui, trata-se da ordem absurda do *non-sense* que, dentro do contexto prisional da narrativa kafkiana naturaliza práticas de extrema violência.

provocará a morte do acusado, não sem ele antes experimentar técnicas de tortura, as quais levam esse corpo ao sofrimento profundo, bem como a ser seviciado. A seguir transcrevo o trecho em que o *oficial* descreve a “iluminação” ou o brilho da verdade estampada na face de um criminoso que “experimenta” o *aparelho*. Trata-se de uma sessão de tortura por várias horas em que a dor é controlada e o sofrimento é meticulosamente prolongado.

Mas como o condenado fica tranquilo na sexta hora! O entendimento ilumina até o mais estúpido. Começa em volta dos olhos. A partir daí se espalha. Uma visão que poderia seduzir alguém a se deitar junto embaixo do rastelo. Mais nada acontece, o homem simplesmente começa a decifrar a escrita, faz bico com a boca como se estivesse escutando. O senhor viu como não é fácil decifrar a escrita com os olhos; mas o nosso homem a decifra com os seus ferimentos. Seja como for exige muito trabalho; ele precisa de seis horas para completá-lo (KAFKA, 2011, p. 29).

Há, pois, um corpo disponível para a tortura e para o deleite da população que assiste às execuções ou dos funcionários que operam a engrenagem assassina. O corpo do réu é um corpo aviltado, porque pertencente a um sujeito supostamente criminoso, subjetividade essa que se lhe permite a usurpação de ser outro, negando-lhe a imagem de semelhante como indivíduo possuidor de direitos. De acordo com Michel Foucault (2009, p. 68), a execução pública, como um ritual, é “mais uma manifestação de força do que uma obra de justiça; ou antes, é a justiça como força física, material e temível do soberano que é exibida. A cerimônia do suplício coloca em plena luz a relação de força que dá poder à lei”.

No conto de Kafka em análise, o personagem *oficial* também ocupa a função de juiz, além de ser o operador da máquina judiciária, o *aparelho*. Esse acúmulo de funções públicas, que apresentam conflito de interesses entre si, deixa transparecer que pouco importa o processo pelo qual o criminoso irá passar até sofrer sua punição. Interessa somente punir, afinal, parte-se do pressuposto de que “a culpa é sempre indubitável” (KAFKA, 2011, p. 27).

Em *Na Colônia Penal*, não é possível falar em processo jurídico no tocante à imputação delituosa ao *condenado*. O que há no conto é um procedimento sumário, em que não há sequer o interrogatório do acusado. As fases de um processo penal não existem, o acusado

passa abruptamente a réu, sem, ao menos, conhecer seu crime e a gravidade ou não dele, sem saber da sentença imposta. Não houve produção de provas, não houve oportunidade de defesa.

Em *Na Colônia Penal* não há a materialização desse lugar, com juiz e outros funcionários públicos. Mas há a referência à plateia, assistindo às execuções espetaculares dos condenados. Esses espectadores não deixam de ser parte dos elementos desse espaço jurídico, já que na sessão do tribunal do júri, por exemplo, há lugar e cadeiras para que as pessoas da comunidade acompanhem o julgamento. Apesar de haver esses elementos similares ao de um processo judicial, o instituto jurídico (processo) inexistente, pois não há defesa do acusado, apenas a punição sumária.

No texto “A vida dos homens infames”, Michel Foucault (2006) apresenta uma seleção de cartas régias, petições, e documentos de internamentos, datados de 1660 a 1760, compilados dos arquivos do internamento do Hospital Geral e da Bastilha. Foucault demonstra o funcionamento discursivo dos mecanismos de disciplina e repressão. Segundo o autor, trata-se de “uma antologia de existências. Vidas de algumas linhas ou de algumas páginas, desventuras e aventuras sem nome, juntadas em um punhado de palavras. Vidas breves, encontradas por acaso em livros e documentos” (FOUCAULT, 2006 p. 203). Com efeito, entendo que é pelo embate com o poder que as existências analisadas pelo filósofo são silenciadas ou semi-apagadas da história. Ao realizar a delimitação do *corpus* de sua pesquisa, Foucault quis

[...] que se tratasse sempre de existências reais; que se pudessem dar-lhes um lugar e uma data; que por trás desses nomes que não dizem mais nada, por trás dessas palavras rápidas e que bem podem ser, na maioria das vezes, falsas, mentirosas, injustas, exageradas, houvesse homens que viveram e estão mortos, sofrimentos, malvezas, ciúmes, vociferações (FOUCAULT, 2006, p. 206).

O recorte dessas existências sem fama e (quase) apagadas no decorrer do tempo exemplificam procedimentos sociais de exclusão. Essas vidas poderiam ter permanecido na penumbra, mas, de acordo com Foucault (2006, p. 207), “o que as arranca da noite em que elas teriam podido, e talvez sempre devido, permanecer é o encontro com o poder”.

É duplamente pelo encontro com o poder que as histórias se revelam. Primeiro, porque sucumbem como existência individual ao

se chocarem com o poder estabelecido à época de suas vivências. E, segundo, porque o poder é o objeto de estudo do pesquisador Foucault que traz essas vidas sem fama novamente à cena como objeto de pesquisa.

Segundo Foucault (2006), embora os documentos analisados por ele sejam “ordens do rei”, elas eram, em sua origem, solicitações da própria família, dos amigos do *condenado* ou de um representante da sociedade. A partir do pedido feito, realizava-se então uma inquirição com objetivo de avaliar o requerimento. Ao final, a decisão sobre a vida do indivíduo infame cabia ao rei. As “ordens do rei” representam, afinal, uma sociedade em que o “anormal”<sup>3</sup> não é tolerado e explicita o desejo dos familiares em sucumbir quem destoava do clã, seja por interesse financeiro ou ideológico. O filósofo diferencia a “infâmia estrita” de uma “falsa infâmia”. A infâmia estrita não está revestida por nenhuma glória, escândalo ou provoca admiração. A outra espécie peculiar de infâmia seria uma “falsa infâmia”, a exemplo do escritor francês Marquês de Sade (1740 - 1814). A aparência infame de Sade se refere a lembranças abomináveis, delitos atribuídos e horror que inspirava.

Conforme Foucault (2006) a aparente infâmia é antes uma modalidade da “universal fama”, isto é, a razão para a fama que Sade possui é apenas inversa à que faz a grandeza dos homens. No conto, o personagem *antigo comandante* se aproxima da “falsa infâmia”, na medida em que, após sua morte, ainda congrega admiradores que professam o seu retorno, em uma profecia que diz que o *antigo comandante* voltará a liderar seus seguidores e retomar a sua autoridade sobre a Colônia Penal. Na esteira desse pensamento, compreendo que o personagem *condenado* pode ser considerado infame, na medida em que sua existência colide com o poder estabelecido na Colônia Penal. Primeiramente, por ter dormido em horário de serviço, quando, na função de sentinela, fazia a guarda da casa de um *oficial superior*. E, por outro lado, sua existência ou vida infame só é conhecida, porque faz parte de uma obra de ficção. É o discurso literário que faz emergir a existência do *condenado*.

3. O termo “anormal” com aspas, no contexto utilizado, é compreendido como aquele ou aquilo que não está de acordo com a norma estabelecida, seja norma de conduta social ou jurídica.

## Considerações finais

Apesar da reviravolta no conto, as ações do *condenado* ao se colidirem com as instâncias de poder da Colônia Penal (seu superior hierárquico) fazem com que sua vida e seu destino sejam colocados à disposição do *oficial*, que personifica as atribuições de um ‘soberano’. Diferentemente das personalidades encontradas nos arquivos históricos analisados por Michel Foucault (2006), as quais, de fato, existem, os personagens de *Na Colônia Penal* são ficção e não possuem sequer nome próprio. Mas, do mesmo modo, os personagens de *Na Colônia Penal* e as vidas infames estudadas pelo filósofo francês são “existências obscuras e desventuradas, narradas em poucas páginas ou frases” (FOUCAULT, 2006, p. 205). Outro ponto comum que torna infames tanto as personalidades dos arquivos do estudo de Foucault quanto os personagens de *Na Colônia Penal* é o encontro com o poder.

À semelhança do que acontece nas vidas infames analisadas por Foucault, em *Na Colônia Penal*, o poder despótico apenas referenda o rogo de outrem. Nos casos analisados por Foucault, as solicitações contra alguma pessoa vinham da própria família, dos vizinhos ou algum representante da comunidade. No conto, a queixa é realizada pelo superior hierárquico do *condenado* que dormiu em serviço e levada ao *oficial*. Em ambos os casos, vislumbro o desejo de suprimir a existência do outro, aproveitando-se, para tanto, do poder da autoridade estatal constituída.

Na narrativa, inclusive, as ordens do *oficial* não fugiam à regra, pois elas não eram improvisadas e representavam o exercício de um ególatra. Diante disso, as normas da Colônia Penal seguiam uma diretriz, em outras palavras, elas possuíam como regularidade o objetivo de punir aqueles que se achavam desajustados ao sistema imposto. O chefe do *condenado* não fez justiça com as próprias mãos, mas conduziu o *condenado* até a presença da autoridade competente, no caso, o *oficial*. O personagem do *oficial* de *Na Colônia Penal* – também vista como o mantenedor do aparelho –, se aproxima da imagem de um monarca absoluto, combinando em si as funções de acusador, juiz e executor da pena.

Diante do exposto, o personagem do *condenado* se assemelha com os homens infames encontrados por Foucault nos arquivos históricos, pois a história do prisioneiro emerge quando se resvala no poder constituído. A reprovabilidade da conduta do *condenado* está em



se insubordinar contra a autoridade superior. O *condenado* poderia passar sem maior evidência, sendo apenas mais um vitimado pelo sistema judiciário da Colônia Penal, mas deixou sua marca na reviravolta do conto, ao sair incólume do *aparelho*.

As análises sobre o corpo criminoso, relacionando-o aos conceitos de pele, sujeito escorchado e vida infame, contribuíram para minhas reflexões, segundo as quais a narrativa *Na Colônia Penal* encerra uma crítica ao discurso jurídico, utilizado para subjugar quem não está de acordo com o poder e com as autoridades que o detém.

## Referências

- AGAMBEN, Giorgio. *O que resta de Auschwitz: o arquivo e a testemunha* (Homo Sacer III). São Paulo: Boitempo, 2006.
- CARONE, Modesto. *Lição de Kafka*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- FOUCAULT, Michel. A vida dos homens infames. In: *Ditos e escritos IV. Estratégia, poder-saber*. 2.ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.
- FOUCAULT, Michel. *Vigiar e punir: nascimento da prisão*. 37ed. Petrópolis: Vozes, 2009.
- KAFKA, Franz. Na Colônia Penal. In: *Essencial: Franz Kafka*. Tradução de Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.
- NANCY, Jean-Luc. *Corpo, fora*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2015.
- SOUZA, Ricardo Timm de. *Kafka: a justiça, o veredicto, e a colônia penal, um ensaio*. São Paulo: Perspectiva, 2011.

## Sem aristocracia e sem classes?

### Os grupos sociais no romance *A Afilhada*, de Oliveira Paiva

Gabriela Ramos Souza (UFC)<sup>1</sup>

#### Introdução

*A Afilhada* (1889) foi o único romance do escritor Oliveira Paiva divulgado em vida, conhecido pelo romance naturalista *Dona Guidinha do Poço*. Impresso na seção “folhetim” do rodapé do jornal cearense *Libertador*, foi denominado como “narrativa cearense”, com 68 folhetins lançados no ano IX a partir da edição número 32, de 6 de fevereiro, até o número 99, de 29 de abril de 1889; cada edição com tiragem de 2 mil exemplares. A narrativa é ambientada em Fortaleza, provavelmente antes da abolição, já que há personagens em situação de escravização. Defensor da estética naturalista, o escritor Oliveira Paiva apoiou-se consideravelmente nas descrições para situar o leitor nessa sociedade complexa.

O romance é dividido em quatro partes, com a primeira sendo a maior delas. Essa parte se concentra em apresentar a jovem Maria das Dores (Mariinha) e sua família – o pai, o desembargador Osório, e a mãe, dona Fabiana. A narrativa desenvolve as preocupações da família de Maria na busca por um bom partido. A mãe entende como pretendente o Visconde Afrodísio Pimenta, devido ao título de nobreza, enquanto Maria se interessa pelo primo, o bacharel Vicente Moura, que agrada o pai.

Devido à estrutura inicial, é indicado ao leitor a situação de apagamento da protagonista Antônia, a afilhada que dá nome à narrativa, dentro dessa família pequeno burguesa, ao ser citada de relance apenas uma semana depois de se iniciarem os folhetins, na edição de 12 de fevereiro de 1889. Dessa forma, a estruturação do romance causa uma tensão, ao não apresentar a personagem principal, denunciando o desnível social entre as duas jovens, aparentemente de idades parecidas, que convivem na mesma casa.

1. Graduada em Comunicação Social – Jornalismo (UFC), Mestre em Estudos Literários (UFMG). É doutoranda em Letras: Literatura Comparada (UFC), com pesquisa financiada pela Capes.

Filha do mendigo João de Paula, Antônia foi entregue após a morte da sua mãe, tornando-se a pessoa da sua família em melhor condição social por conta da adoção. Porém, o seu lugar marginalizado permanece, sendo evidenciado durante os planos de Fabiana. Enquanto ela almeja casar sua filha com um Visconde, à afilhada sugere o nome de João Batista, empregado de Afrodísio, demonstrando o lugar social em que a agregada deve permanecer. Por sua vez, Afrodísio não está interessado no matrimônio. Envolve-se sexualmente com Antônia, a qual engravida sem o conhecimento da família que a adotou, e com Ângela, uma menina negra escravizada na casa de Maria das Dores, que também engravida e pare uma criança após conseguir comprar sua alforria.

Pela primeira vez que aparece descrita, Antônia sente inveja do sofrimento amoroso de Maria das Dores por Vicente, demonstrando não projetar relações sentimentais romantizadas. “Com seu belo donaire de rapariga loira, com uns olhos verdes e uns lábios de carne viva, era toda desejo” (PAIVA, 1993, p. 193). Antônia, portanto, aparece insistidas vezes por meio da sua sexualidade. Da parte de Maria das Dores, essa sexualidade é fortemente controlada por meio da inclinação de viés católica da personagem.

É interessante perceber que durante a apresentação da família central da narrativa, as primeiras linhas iniciam-se com a figura paterna, o desembargador Osório Pereira de Góis, que “dava o seu dedo de conversa na roda [...] na Botica da Feira Nova” (p. 164), evidenciando o hábito de homens que ocupavam os espaços públicos, restritos à frequência masculina de integrantes das classes mais abastadas. Portanto, mostra o topo da estrutura familiar, assim como o topo da então sociedade fortalezense. Paraibano, o desembargador integra o grupo político liberal moderado, tendo ocupado diferentes cargos, como de Deputado e de Presidente da Província.

No segundo parágrafo, o narrador apresenta o cenário: a capital litorânea da província do Ceará. “A Fortaleza não tinha aristocracia, nem classes, e não sei se hoje tem; por modos que a florescente cidade poderia comparar-se a um organismo em formação, a uma semente fermentando, onde só o olho do sábio divisa o que terá de ser caule, folha, raiz” (p. 164). Ironicamente, o romance apresenta justamente o contrário em se tratando, pelo menos, das classes. Além disso, essa relação da cidade com as partes de uma planta evidencia a vinculação do narrador às Ciências Naturais, que também é marca

do discurso desse grupo de homens do qual Osório faz parte. Ainda por meio do Desembargador, são apresentadas reflexões acerca dos sentidos da nobreza, quando ele se questiona sobre o título do Visconde e sobre as motivações em deixá-lo ou não entrar para família por meio de casamento com Maria das Dores.

Absolutamente não, fazer a pequena conquistar o amor do Afrodísio, simplesmente por este senhor ser hoje em dia o Visconde de São Galo, absolutamente não. E mais, a nobreza dele seria um *fenômeno natural*? Era ele de fato um *nobre*, segundo os seus nervos, segundo o seu coração, segundo o seu cérebro?

E gramaticava:

– Nobre vem do *gnobil*, isto é, digno de ser conhecido. A análise biológica escarpelando, e a sociológica descobrirá em todas as suas moléculas compleição que satisfaça aos requisitos? (PAIVA, 1993, p. 181, grifos do autor)

A nobreza é um tema constante entre o casal Góis. Do lado da mãe, é uma busca incessante por ascensão social por meio de um título formal; por parte do marido, interessava sobretudo as reflexões filosóficas e conceitos sobre o comportamento humano. Independentemente dessas questões, há uma ausência efetiva de aristocracia, com a evidente ascensão de uma pequena burguesia que busca subterfúgios para diferenciar-se, seja pelo dinheiro, pelos títulos ou pelo conhecimento científico. Inclusive, a nobreza do Visconde Afrodísio é tratada de forma irônica. Na ocasião, estão Fabiana, o Desembargador e o sobrinho dela, Vicente:

No meio da conversa, como era hábito seu adquirido [*de dona Fabiana*], trazia sempre o Visconde de São Galo. Conhecia-o? **O chefe da nobreza da província**. Não? Digno dos nossos antepassados! [sic] O desembargador ou concordava, ou não tugia. Mas o engenheiro é que ficou embatucado. Senhor, que nobreza era aquela no **Ceará moleque**?! Enfim, como não conhecia aquilo bem... (PAIVA, 1993, p. 188, grifos nossos)

O sociólogo Francisco Secundo da Silva Neto (2009), ao detalhar a origem do “Ceará moleque”, revela que esse já era um termo utilizado corriqueiramente no linguajar local, sobretudo entre intelectuais. Ele faz um resgate histórico e afirma que o termo foi localizado pela primeira vez nos folhetins de *A Afilhada* (1889) e de *A Normalista*

(1893), de Adolfo Caminha. A expressão, atualmente utilizada como sinônimo de irreverência e alegria cearense, no caso, tratava-se, em ambos os romances, de “não-nobreza” e “atraso” (SILVA NETO, 2009, p. 48). Antes disso, o pesquisador diz que “moleque” e “molecagem” eram termos pejorativos, negativos, voltados para pessoas negras, mas quando direcionados a um “homem livre” (branco), era utilizado como uma forma de desqualificá-lo, como: “canalha”, “pessoa sem gravidade”, “pessoa não-integra”, “patife”, “sem vergonha”.

O tom de denúncia à estrutura burguesa patriarcal e às suas contradições, com críticas diretas e indiretas, vai se explicitando ao longo da narrativa com a efetiva presença da família pobre de Antônia, que recebe ajuda da irmã e do cunhado ao engravidar de Afrodísio e, depois, morrer desonrada após parir. Para pensar sobre essas relações, trazemos as reflexões de Jacques Rancière em “O efeito de realidade e a política de ficção” ([2009] 2010) ao afirmar que a descrição, na verdade, apresenta uma significação política democrática, em que tal insignificância dos detalhes na verdade se trata de elementos igualmente importantes. Esse tipo de narrativa, segundo ele, representa o oposto do romance “aristocrático”.

Rancière explica que um elemento aparentemente “ocioso” na narrativa na verdade “é o lugar e o momento de uma bifurcação de momentos muito mais radical” (2010, p. 77). Portanto, “a ‘insignificância’ dos detalhes equivale à sua perfeita igualdade”, já que apresenta pessoas cujas vidas eram insignificantes, em relação ao romance tradicional (dos tempos monárquicos e aristocráticos).

O efeito de realidade é um efeito de igualdade. Mas a igualdade não significa somente a equivalência entre todos os objetos e sentimentos descritos pelo romancista. Não significa que todas as sensações são equivalentes, mas que qualquer sensação pode produzir em qualquer mulher pertencente às “classes mais baixas” uma aceleração vertiginosa, fazendo-a experienciar as profundezas da paixão. (RANCIÈRE, 2010, p. 79)

Desse modo, Rancière critica a lógica representativa de causa e efeito, que considera a descrição “excessiva” como uma afirmação do real, um resíduo dentro da estrutura, e entende o novo enredo literário como um enredo dos tempos da democracia, que separa a ação de si mesma. Tal enredo democrático significaria, para ele, o fim do

paradigma aristocrático/representacional, cujo padrão da ficção vinculava pensar, sentir e fazer.

Se inexistia uma aristocracia no Ceará, para romper com esse paradigma na representação, à qual se refere Rancière, podia-se partir de qualquer representação social. Porém, Oliveira Paiva, em *A Afilhada*, ao apresentar uma protagonista filha de um mendigo, desonrada e à margem da sociedade ao qual ela está inserida, consegue ir além da representação de um grupo em ascensão. Ironicamente, a nobreza do título do Visconde de São Galo, o Afrodísio Pimenta, foi conquistada por meio da política, ao se sobressair na ala conservadora, e não por sua origem familiar. Embora a condição financeira concedesse a ele uma posição política singular, além de vantagem social, a “pele trigueira semelhava-no a um árabe, a um turco que Antônia vira vendendo miçangas pela rua” (PAIVA, 1993, p. 195-196) ou a “um bichão [...] sem jeito para nada, que parecia primo do bodegueiro da esquina” (p. 200), como via Maria das Dores. Portanto, a cor da pele parece tirar a possibilidade de ele ser considerado bom partido pelas mulheres e retira também essa “aristocracia simbólica”. Segundo Heleieth Saffioti (2013), após o Período Colonial, o Brasil apresentou um sistema de castas que, ao contrário do sistema de castas típico, permitia ascensão social individual.

Não obstante a rígida assimetria que caracterizava as relações senhor-escravo, o fundamento pecuniário da escravidão e a miscigenação constituíam-se em fatores de perturbação daquelas relações. A maneira meramente formal por meio da qual a camada dominante resguardava seu domínio, impedindo casamentos inter-raciais, mas não impedindo a miscigenação, deixava transparecer que o econômico, e não o racial, era o verdadeiro fundamento da divisão da população em castas. (SAFFIOTI, 2013, p. 234)

Ao trazer como pano de fundo os cenários político, social, econômico e cultural brasileiro da segunda metade do século XIX, o romance apresenta também o processo de modernização e integração a um projeto de sociedade moderna no Ceará. Essa modernização, porém, notadamente excluía pobres e negros. Pela boca do personagem boticário Fernandes, e indiretamente pela perspectiva do narrador, o Ceará permanecia como uma “afilhada reles, em vez de uma filha querida” (PAIVA, 1993, p. 324) da Corte. Embora Fernandes seja um personagem secundário, tal colocação, já na última parte da história,

explica a construção das imagens da capital Fortaleza durante todo o romance, associando finalmente com as duas protagonistas: Antônia, como essa afilhada reles, o Ceará, e Maria das Dores, como uma filha querida, o Rio de Janeiro.

Ao contrário, Maria das Dores casou-se com um bom partido, o primo Vicente, foi morar no Rio de Janeiro e lá pariu uma criança extremamente amada pelo marido. Do Ceará, Das Dores recebia rendas, doces de caju, queijos, carne do sertão e rapadura enviados pela família com cartas afetivas e saudosas – mais uma ironia evidente na narrativa. Da estrutura patriarcal, Antônia não teve direito a nenhuma “herança” simbólica, material ou mesmo afetiva, sem espaço na memória da família que a criou. À Maria das Dores foram direcionados todos os privilégios possíveis para uma mulher em sua situação social, perpetuando a estrutura da família burguesa, onde agregados não têm relevância central.

A estrutura do romance nos passa uma perspectiva crítica acerca dessa elite intelectual, que de forma irônica se preocupa mais com as questões filosóficas do que com a agregada da própria casa. No caso da menina negra Ângela, também engravidada pelo Visconde Afrodísio, a coisificação por parte da família que a escraviza é evidente. Isso porque há um tratamento diferente em relação à situação de Antônia, uma vez que a gravidez de Ângela e uma possível exploração sexual sequer são levantadas como problemas. Portanto, a gravidez da mulher negra não é colocada como uma desonra. A crítica social e a hipocrisia da família burguesa ganham ênfase no enredo a partir da relação com Antônia, e não com Ângela. Assim, há um abismo que separa a sexualidade das mulheres negras em relação às mulheres brancas na narrativa. Para Helena Theodoro Lopes (2000), o mito da mulher negra super sexualizada é decorrente da visão escravista que a considerava coisa. Desse modo, na sociedade patriarcal predominava o poder do homem sobre a mulher, fosse ela escrava ou senhora.

Portanto, podemos estabelecer um paralelo entre Antônia e Maria das Dores com as reflexões do boticário, mas não podemos incluir Ângela. Se Antônia estaria, supostamente, em uma posição semelhante à do Ceará e Maria das Dores à do Rio de Janeiro, em que lugar estaria Ângela? Em que projeto de província, nação e de civilização cabe Ângela? A partir dessas reflexões, pretendemos observar o papel dessas mulheres no romance.

## Honra feminina

As personagens mulheres têm papel significativo no romance e suas origens de certo modo definem as suas trajetórias. Maria é educada em um internato de freiras e por uma preceptora francesa. Já Antônia, filha de um cego que mendiga nas ruas da capital do Ceará, não recebe educação formal. Além disso, há um posicionamento diferente do narrador: Mariinha é apresentada como doce, mais sensível e até meio infantil, como evidencia o apelido, embora manifeste suspeita de histeria, doença recorrente entre jovens de sua classe; Antônia é vista como sensual e astuta, com sua “feminilidade” apresentada como mais sexualizada e transgressiva.

O “demônio” também atenta Maria das Dores, por meio de seus desejos, mas são contidos devido ao apego religioso. Antônia é assolada pelo mesmo “mal”, mas se deixa levar, conforme a visão do narrador. O “demônio” não é associado às figuras masculinas e muito menos ao desejo deles. Está totalmente relacionado ao desejo feminino no romance. “[...] Antônia que deixara ali como que o rastro dos seus doidos pensamentos, rejuvenescia, como se a loira tivera soltado um demônio dos muitos que turbilhonavam nas suas saias” (PAIVA, 1993, p. 198).

No âmbito das personagens negras, destaca-se Ângela, uma menina de 13 anos de idade escravizada na casa das jovens. Embora o narrador coloque Antônia no patamar de Ângela, a menina negra não tem a mesma aproximação familiar. Abaixo, segue o trecho da relação das duas com a negra Mãe Zefa:

Além da influência do berço e da educação, Mãe Zefa estendia sobre Ângela e sobre Antônia outras muitas. Eram estas duas quase da mesma feição, pois a brancura de Antônia era enegrecida pela miséria dos seus pais, por um descuido hereditário, pela existência vegetativa da sua linhagem. (PAIVA, 1993, p. 235-236)

Por ordem da senhora, Ângela é a responsável por levar presentes, inúmeras vezes, ao visconde Afrodísio Pimenta – e, assim como Antônia, engravida dele. O desespero e destino trágico da mulher branca e loira, devido à perda da virgindade, não é tratado como uma questão para a menina negra – e apenas como uma impossibilidade de casar Maria das Dores com o Visconde. Nenhuma atitude é tomada com o intuito de proteger Ângela, pois a família gira em torno do seu



núcleo, na tentativa de manter a própria honra e atender às cobranças da sociedade patriarcal. O desembargador Osório exige o seguinte:

– (...) Fabiana, tu és mulher, e peço-te que repares. Não crés, não é assim? Mas olha que somos donos desta casa, e respondemos por todos que estão sob o nosso telhado. Faze de conta que és polícia, tiveste uma denúncia, espiona, teu dever é averiguar. Não calculas quanto me aflige e assusta se isto for verdade. Pois que diabo de homem serei eu? E se os adversários políticos explorarem o escândalo, pondo a autoria para cima de mim? (PAIVA, 1993, p. 232)

Essa questão pode ser observada sob o prisma de Lélia González (2018, p. 35), no ensaio “A mulher negra na sociedade brasileira”, em que a pesquisadora rompe com o mito da “cordialidade” do brasileiro e com o discurso de que “não existe racismo no Brasil”. Ela ressalta “que os ‘casamentos inter-raciais’ nada mais foram do que o resultado da violentação de mulheres negras por parte da minoria branca dominante (senhores de engenho, traficantes de escravos etc.)”. A preocupação dos patrões em manter a imagem familiar, e sequer colocar em questão o abuso vivido por Ângela, evidencia a exploração e a violência sofrida pela menina também no âmbito doméstico.

Devido ao envolvimento com o Visconde, aos poucos a menina consegue comprar a própria alforria, evidenciando sua posição de resistência à situação de escravização e obtendo algum tipo de “vantagem”. Após a visível gravidez, Fabiana lamenta ter concedido a alforria à menina, já que perderia também a posse da criança, evidenciando a “coisificação” tanto do trabalho como da perspectiva da vida pessoal e sexual (cf. SAFFIOTI, 2013, p. 236).

No caso das personagens brancas, o ensaio “Mulher e família burguesa” ([1997] 2018), de Maria Ângela D’Incao nos auxilia na observação do papel delas nas estruturas sociais deste romance. A pesquisadora detalha as transformações das cidades modernas que delinearão as casas burguesas. A partir de uma nova estruturação arquitetônica das habitações, que deram ênfase à individualidade das famílias, houve um “isolamento” em relação à comunidade, com a mulher ganhando um papel específico no lar. Ela também ressalta que com essa estrutura familiar o papel feminino foi redefinido, com a mulher absorvendo atividades no espaço doméstico. “Considerada base moral da sociedade, a mulher de elite [...] deveria adotar regras castas no encontro sexual com o marido, vigiar a castidade das filhas,

constituir uma descendência saudável e cuidar do comportamento da prole” (D’INCAO, 2018, p. 230).

Essa atitude é notadamente um papel exercido pela personagem Fabiana. Com o intuito de levar a família ao patamar de nobreza, discute inúmeras vezes com o marido. O pai, no entanto, coloca-se como pouco empenhado nessa função – muito mais preocupado com as suas relações. Envolvido com as questões políticas da província e identificado com o grupo “liberal-moderado”, um casamento da filha com o visconde significava “virar a casaca”, demonstrando não ser necessariamente uma boa opção, embora pudesse significar novas possibilidades na carreira política. O casamento da filha, portanto, vai muito além de uma demanda individual da mulher, pois mobiliza toda uma estrutura que envolve relações políticas, sociais e econômicas. Embora pai e mãe pareçam ter desejos e perspectivas diferentes – o desembargador mais progressista e a mãe mais conservadora –, durante todo o romance aparentemente eles perpetuam as estruturas desse arranjo familiar patriarcal. Nessa estrutura burguesa, só havia dois destinos para uma mulher branca: o convento ou o casamento. A preocupação de Fabiana com o casamento também se estende à afilhada Antônia, mas o acompanhamento e a vigilância não são os mesmos – não há perspectiva de ascensão social. Portanto, não há o mesmo empenho nessa tarefa, uma vez que ela se centra na manutenção da sua família.

Quando se debruça em tratar das questões sentimentais de Das Dores em relação ao casamento, o enredo inevitavelmente revela que os sentimentos afetivos da jovem estão diretamente relacionados com a proximidade da classe social dos homens que são opção amorosa. Pessoas mais pobres passam despercebidas para Maria das Dores. A distinção de classe é tão determinante que ao saber do interesse do Visconde por Antônia, ela não acredita nessa possibilidade – como se fosse óbvio que ela estaria acima na atração desse perfil masculino.

No enredo, a estrutura social da classe em ascensão, afora os homens brancos, é formado por mulheres brancas mais velhas sem instrução formal, dedicadas à casa e aos filhos, como Fabiana; e as mais jovens que, devido aos avanços da sociedade moderna, eram educadas em escolas católicas, tinham nível avançado de leitura, tocavam piano e estudavam francês, mas detinham-se a se comportarem de forma introspectiva. Antônia fazia parte do grupo de mulheres brancas pobres que, mesmo sem acesso à educação, tinham possibilidade de ascensão social por meio do casamento.

Os homens brancos pobres aparentemente também tinham possibilidade de ascensão, mas por meio do trabalho e de um bom casamento, com uma mulher que mantivesse a “honrosa” imagem familiar: esse era o caso de João Batista, caixeiro de escritório da casa Afrodísio Pimenta & Cia e que almejava se casar com Antônia. Já os homens e mulheres escravizados ou alforriados aparecem todos em condição subalterna no romance. Mãe Zefa – “uma preta alforriada que vivia do seu tabuleiro de arroz à noite, e de hortaliças pela manhã” (PAIVA, 1993, p. 189) – embora seja colocada com o prestígio de ser “a rainha dos pretos”, aparece na narrativa, em inúmeros momentos, como a responsável por auxiliar no andamento da relação entre Das Dores e Centu.

Embora Mãe Zefa tenha um papel importante na junção desse casal, é a manutenção da honra que garante à Maria das Dores o melhor partido. Segundo Sueann Caulfield ([1999] 2005), no livro *Em defesa da honra*, os especialistas em medicina no Brasil produziram vários estudos em torno do hímen, no final do século XIX e início do XX. Segundo o levantamento da pesquisadora, essa preocupação com a virgindade integrava também uma perspectiva de ter na família a base da nação, “e um espaço social que produziria uma força de trabalho dedicada, honesta e disciplinada” (CAULFIELD, 2005, p. 54). Ela explica o surgimento jurídico de “crimes contra a honra”, que envolvia toda essa questão cultural, “que condenavam o comportamento sexual ilícito das mulheres, mas não dos homens, como o paternalismo tradicional que diluía os princípios liberais de igualdade e responsabilidade” (CAULFIELD, 2005, p. 69). Dessa forma, as Leis definiram os direitos das mulheres e filhas legítimas, além de reforçar o princípio da diferenciação nas relações de gênero.

Não apenas do ponto de vista jurídico ou social, havia também por parte da própria mulher um autojulgamento por ter rompido com as regras. No caso de Antônia, embora soubesse que não havia a perspectiva de casamento com o Visconde, ela se viu, por vezes, projetando essa situação ideal. Após engravidar, cogitou, inclusive, aceitar as ofertas dele em receber uma casa e ser sustentada – como amá-sia –, mas imaginar essa situação parecia-lhe ainda mais desonrosa.

É importante ressaltar que o desembargador Góis ao ouvir os boatos do envolvimento de Antônia se ressentiu do medo em manchar o nome da filha, devido à convivência próxima – receio que não existia de forma tão intensa em relação à convivência com a menina negra,

que teve a criança e continuou a trabalhar na casa. Inclusive, a imagem do Visconde em nenhum momento ficou abalada.

Por conta da situação, Antônia decide ir para a “palhoça” de sua irmã, Binga. O padrinho era o único que sabia a real motivação e mesmo assim não prestou auxílio. No romance, há uma severa crítica social a essa “burguesia” – evidenciada sobretudo durante o enterro da jovem – com a dificuldade da irmã em conseguir recursos para comprar o caixão e preparar o velório.

Portanto, a partir do momento em que Antônia perdeu sua “honra”, ela perdeu completamente não só possibilidade de ascensão, mas também de manter a mínima condição financeira e de aceitação social que havia conquistado ao ser acolhida. Com Maria das Dores a situação é diferente. Ela consegue convencer a mãe a se casar com o homem por quem se apaixona, o primo Vicente; vai morar no Rio de Janeiro – uma vez que o marido se encontra insatisfeito com o atraso da província; e usufrui, em alguma medida, dos “avanços” dessa sociedade moderna e dessa estrutura patriarcal.

A partir dessas reflexões, percebemos que, embora a aristocracia cearense no romance *A Afilhada* seja inexistente, as classes sociais estão muito bem divididas, em que escravizados não têm possibilidade de ascensão, assim como os pobres. Essas posições ficam evidentes nas trajetórias das personagens Antônia, Maria das Dores e Ângela. No entanto, Oliveira Paiva nos apresenta um romance democrático, ao trazer como protagonista uma jovem de uma classe subalterna, filha de um mendigo, denunciando as contradições de uma sociedade que almeja uma aristocracia inalcançável.

## Referências

- CAULFIELD, Suenn. *Em defesa da honra: moralidade, modernidade e nação no Rio de Janeiro (1918-1940)*. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, Centro de Pesquisa em História Social da Cultura, 2005.
- D'INCAO, Maria Ângela. Mulher e família burguesa. In: DEL PRIORE, Mary (Org.). *História das mulheres no Brasil*. São Paulo: Contexto, 2018.
- GONZALEZ, Lélia. A mulher negra na sociedade brasileira: uma abordagem político-econômica. *Lélia Gonzalez: primavera para as rosas negras*. São Paulo: UCPA Editora, 2018.

- LOPES, Helena Theodoro. Mulher negra, mitos e sexualidade. In: *I Simpósio Internacional O desafio da Diferença: Articulando Gênero, Raça e Classe*, Salvador, 2000. v. 1. Disponível em: <[http://www.desafio.ufba.br/gt6\\_lista.html](http://www.desafio.ufba.br/gt6_lista.html)>. Acesso em 28 jun. 2021.
- PAIVA, Oliveira. A afilhada. In: PINTO, Rolando Morel (Org.). *Manuel de Oliveira Paiva: obra completa*. Rio de Janeiro: Graphia Editorial, 1993.
- RANCIÈRE, Jacques. O efeito de realidade e a política da ficção. Tradução: Carolina Santos. *Revista Novos Estudos*. Cebrap. Marc. 2010. p. 75-90. Disponível em: <<https://www.scielo.br/pdf/nec/n86/n86a04.pdf>>. Acesso em: 02.04.2021.
- SAFFIOTI, Heleieth. *Gênero, patriarcado e violência*. São Paulo: Expressão Popular: Fundação Perseu Abramo, 2015.
- SAFFIOTI, Heleieth. *A mulher na sociedade de classes*. São Paulo: Expressão Popular, 2013.
- SILVA NETO, Francisco Secundo da. *O Ceará moleque dá um show: da história de uma interpretação sobre o que faz ser cearense ao espetáculo de humor de Madame Mastrogilda*. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal do Ceará, Centro de Humanidades, Programa de Pós-Graduação em Sociologia, Fortaleza(CE), 2009. Disponível em: < [http://www.repositorio.ufc.br/bitstream/riufc/1271/1/2009\\_DIS\\_FSSNETO.pdf](http://www.repositorio.ufc.br/bitstream/riufc/1271/1/2009_DIS_FSSNETO.pdf)>. Acesso em: 30.05.2021.

## De Kafka a Kafka: um projeto literário de Maurice Blanchot

Davi Pimentel (UFRJ)<sup>1</sup>

*A partir de certo ponto não há mais retorno. É este o ponto que tem de ser alcançado.*

(Aforismo n° 05. FRANZ KAFKA)

*Qu'importe. Seul demeure le sentiment de légèreté qui est la mort même ou, pour le dire plus précisément, l'instant de ma mort désormais toujours en instance.*

(L'instant de ma mort. MAURICE BLANCHOT)<sup>2</sup>

### Considerações iniciais

Nos escritos de Maurice Blanchot, sejam eles críticos ou ficcionais, um substantivo feminino, *demeure*, e um verbo, *demeurer*, se excedem e tensionam grande parte de sua estrutura textual, multiplicando, por sua vez, diversos impasses em termos de tradução. Caso o tradutor não seja um leitor de Blanchot, o seu método tradutório tenderá para uma tradução mais usual das palavras *demeure* [*mansão/habitacão/residência*] e *demeurer* [*ficar/habitar/residir*], negligenciando, exatamente por sua não proximidade com o texto a traduzir, a singularidade da escrita blanchotiana.

Em *Parages* [*Paragens*], Jacques Derrida pontua que existe no interior da língua francesa uma língua francesa própria de Blanchot, com a qual o crítico-escritor<sup>3</sup> inaugura todo um sistema linguístico

1. Estágio de Pós-Doutorado Sênior em Tradução (UFRJ) em andamento, Estágio de Pós-doutorado em Tradução finalizado (UFRJ e UFF), apoiados pela FAPERJ – Fundação Carlos Chagas Filho de Amparo à Pesquisa do Estado do Rio de Janeiro. Doutor em Literatura Comparada (UFF), Mestre em Literatura Brasileira (UFC) e Graduado em Letras (UFC).
2. Todas as traduções dos textos em francês citados neste artigo são de minha autoria. Tradução da epígrafe: “Que importa. Somente demora o sentimento de leveza que é a própria morte ou, para dizê-lo mais precisamente, o instante de minha morte doravante sempre em instância”.
3. Maurice Blanchot dedicou-se à escrita de textos ficcionais, textos críticos sobre literatura e textos sobre fatos diversos, sobretudo, sobre Política e Filosofia.

de desconstrução de sua língua materna que se desvela em seus escritos: “Isso [o francês blanchotiano], pelo contrário, insiste na língua [francesa] de uma maneira singular, inquietando todas as seguranças linguísticas, gramaticais, semânticas” (DERRIDA, 2003, p. 23-4).

Nesse sentido, um tradutor-leitor de Blanchot<sup>4</sup> estará atento à conjugação do verbo *demeurer*, que se conjuga a partir e com o verbo *mourir* [morrer]: *demeurer* passa, então, a significar *estar sob o abrigo da morte*, no abrigo do distanciamento que é a própria morte, logo, *de/meure* [morada] constitui-se também a partir e com *meure*, de *meurt/mourir* [morre/morrer]. Em Blanchot, a *morte* e o *morrer* estão na base da impossibilidade que origina o espaço literário, uma vez que o sentido de uma palavra é fruto de sua morte – ou seja, de acordo com o seu pensamento, para existir a nossa linguagem cotidiana e a linguagem literária, é preciso que a palavra morra para que dela se desvele um significado possível, que organize nosso cotidiano, ou impossível, no caso da literatura.

Seguindo essa perspectiva, se, por um lado, a concepção de literatura para Blanchot está sob o abrigo da morte; por outro lado, este abrigo, constitutivo do literário blanchotiano, somente pode vir a ter uma estrutura consistente a partir e com a obra de Franz Kafka, pois, para Blanchot, a ideia de literatura está indissociável da ideia de literatura proposta pelos escritos kafkianos. Em “Kafka e a literatura”, presente em *De Kafka à Kafka [De Kafka a Kafka]*, o crítico-escriptor torna isto mais evidente ao afirmar que: “Temos às vezes a impressão de que Kafka nos oferece uma chance de entrever o que é a literatura” (BLANCHOT, 1981, p. 75). Por quê? Por duas razões principais: primeiramente, por Kafka *desejar* – *desejar* não é conseguir, e essa tensão movimenta a sua escrita – a entrega absoluta à literatura, sem meio termos, *desejando* abandonar tudo no exato instante em que deseja *direcionar* esse tudo para a literatura, como o escritor registra em seu *Diários* em 03/01/1912:

É possível identificar muito bem em mim uma concentração para a escrita. Quando ficou claro em meu organismo que a escrita era

4. Sobre a questão do tradutor-leitor de Blanchot, indico a leitura do meu artigo “O tradutor-leitor de Maurice Blanchot”, presente na *Revista Cadernos de Tradução*. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/traducao/article/view/2175-7968.2017v37n3p53>>.

a tendência mais produtiva de meu ser, tudo o mais aconteceu ao seu encontro, esvaziando todas aquelas capacidades que, de início, dirigiam-se para as alegrias do sexo, da comida, da bebida, da reflexão filosófica e da música. (KAFKA, 2021, p. 187)

Por sua vez, Blanchot assegura que a verdadeira vocação literária exige de qualquer escritor um abandono absoluto e o pressentimento de que certamente irá fracassar em seu abandonar-se – duplo fracasso: um fracasso enquanto *impotência* de ser o fim último de sua obra, ou seja, de ser o seu salvo-conduto, pois uma obra, após vir à luz, sobrevive sem o seu Autor;<sup>5</sup> e um fracasso enquanto criação do literário, uma vez que é por fracassar, por não gerir o todo de sua obra, que o autor dará à luz a sua obra. Nessa tensão entre a exigência da entrega e o sentimento de fracasso, Blanchot recorre, em “Kafka e a exigência da obra”, de *De Kafka à Kafka*, ao *Diários* e às cartas kafkianas para, ao refletir sobre esses escritos, presentificar por meio de Kafka essa exigência absoluta.

A segunda razão é, sobretudo, a morte que ronda Kafka, que faz dele um ser debilitado e que, por sua vez, *impossibilita* os seus escritos. Com sua saúde pulmonar frágil, o autor tcheco se situa em uma linha tênue entre o estar a *sobreviver* e o estar a morrer frequentemente, mas aos poucos: uma vida à conta-gotas. Um *estar a morrer* que tanto o força deliberadamente a escrever, a utilizar suas débeis forças para escrever, quanto o leva a considerar a literatura como um modo de salvação para a sua morte, não pleno, certamente, ainda que o escritor assim o desejasse: “Contudo, a firmeza que me propicia escrever ao menos um mínimo é indubitável e maravilhosa. O olhar com que ontem, ao passear, abarcava tudo!” (KAFKA, 2021, p. 319). Em “A última palavra”, de *De Kafka à Kafka*, Blanchot evidencia o quanto a morte exercia em Kafka uma potência de escrita ao mesmo tempo em que o *impossibilitava* de escrever – entre o escrever e o viver se encontra a *impossível* morte:

5. Em *Lições de poética* (2018, p. 09-10), Paul Valéry nos diz que: “Pouco sabemos de Homero: a beleza marinha da *Odisseia* não sofre por isso; e, de Shakespeare, nem mesmo se seu nome é exatamente aquele que se deve apor a *O rei Lear*. [...] Pode-se estudar a forma poética do *Livro de Jó* ou do *Cântico dos cânticos* sem a menor intervenção da biografia de seus autores, que são totalmente desconhecidos.”.



Evidentemente, essa história e esse movimento [da doença] estão como que reunidos no movimento da criação literária que se demorará sempre como a verdade à qual ele [Kafka] tende. Até o fim, ele restará um escritor. Em seu leito de morte, privado de força, de voz, de fôlego, ele corrige ainda as provas de um de seus livros (*Um artista da fome*). Como ele não pode falar, ele anota em um papel endereçado aos seus companheiros: “Agora, eu vou lê-los. Isso vai me agitar muito talvez; é preciso entretanto que eu viva isso ainda uma vez.” E Klopstock lembra que, terminada a leitura, as lágrimas correram por muito tempo sobre seu rosto. “Era a primeira vez que eu via Kafka, sempre tão senhor de si, se deixar ir por um tal movimento de emoção”. (BLANCHOT, 1981, p. 208)

## Da leitura de Kafka, um projeto literário se desvela

*A morte está diante de nós, pouco mais ou menos como um quadro da batalha de Alexandre na parede da sala de aula. O que interessa é obscurecer ou até borrar, com nossos atos, ainda nesta vida, essa imagem.*

(Aforismo n° 88-89. FRANZ KAFKA)

A publicação de *De Kafka à Kafka*, em 1981, tornou-se não apenas um fato incomum, mas bastante revelador quando nos aprofundamos no estudo da obra de Blanchot, sobretudo, por se tratar da primeira e única coletânea de seus textos dedicados a um só autor: Franz Kafka. Avesso a registros fotográficos e midiáticos, bem como a formulações de conceitos literários, pois acreditava que todo conceito aprisionava e empobrecia a pluralidade de uma ideia, Blanchot, em vida, publica um livro que, quer se queira ou não, desvela-o de modo significativo e íntimo: desvela um projeto literário particular que permaneceu oculto por longo tempo *sob a morada* de seus diversos textos críticos e ficcionais.

Com *De Kafka à Kafka*, Blanchot se *mostra* e, principalmente, mostra a estrutura íntima de seu pensamento sobre o fazer literário: o *homem* por trás deste projeto. Logo ele, que privilegiava a obra em detrimento do autor, embora se voltasse ao autor quando este se encontrava no instante primordial do dilema da exigência literária: quando a tensão, o abandono e o fracasso sentidos pelo autor já se

inscreviam no espaço da literatura, quando escapar dele se apresentava impossível. A revelação da figura humana de Blanchot, livre de sua imagem que se fez mítica, dá-se por um movimento de *escolha*: quando Blanchot, ao publicar a coletânea, escolhe apenas Kafka, ou seja, direciona todo a sua reflexão literária para Kafka, e, desse modo, deixa entrever como, a partir e com Kafka, se construiu o seu pensamento sobre a literatura – uma escolha que desvelou tanto o humano presente em sua figura idealizada quanto o seu projeto literário.

Para esta coletânea, Blanchot selecionou onze textos que compreendem um período de vinte anos, de 1943 a 1968 – período no qual três de seus principais livros foram publicados: *La part du feu* [A parte do fogo], em 1949, *L'espace littéraire* [O espaço literário], em 1955, e *Le livre à venir* [O livro por vir], em 1959. Nestes livros, Blanchot nos apresenta sua concepção de literatura que, embora bastante consistente, não se pretendia um sistema teórico literário e nem se propunha a apresentar um projeto literário claro e objetivo. Em termos de crítica literária, Blanchot, compartilhando das ideias de Mallarmé, acreditava que o diálogo entre uma obra ficcional e sua análise/interpretação resultava em um texto crítico que não visava a esclarecê-la, ou seja, a facilitar a sua leitura e/ou interpretação, a torná-la menos obscura. Segundo Blanchot, o trabalho do crítico estaria em problematizar o objeto literário e em apresentar a sua potencialidade interpretativa que lhe era inerente: em outras palavras, em *mostrar* alguns dos possíveis caminhos de interpretação que um texto literário poderia provocar em seu leitor sem reduzi-los a uma verdade sobre esse texto. Nesse (não) projeto literário, que Blanchot desejava tornar público com estes três principais livros, a presença de Kafka, ainda que não destacada como o elemento essencial para que Blanchot desenvolvesse a sua concepção de literatura, faz-se presente tanto *sobre* o seu texto, enquanto obra analisada criticamente, quanto *sob* o seu texto, enquanto obra que mobiliza e influi no seu olhar crítico na análise de obras ficcionais de diversos outros escritores.

Porém, quando Blanchot, em 1981, publica *De Kafka à Kafka*, desvela-se aos nossos olhos um projeto literário que, com efeito, *se demorava* sob a imagem de um (não) projeto. Em *De Kafka à Kafka*, observamos claramente como se constituiu, a partir e com Kafka, o projeto literário de Blanchot. Independente de sabermos o que fez Blanchot organizar uma coletânea sabendo que possivelmente o seu projeto literário seria desvelado, o certo é que, ao reunir esses textos sobre

Kafka que se encontravam publicados/*dispersos* em seus demais livros, o quebra-cabeça teórico blanchotiano aparentemente se resolve – um projeto se revela, ou melhor, se desvela: constatamos que grande parte das ideias que dão embasamento à concepção de literatura de Blanchot deriva de sua estreita relação com os escritos kafkianos:

Aqui, a literatura se anuncia como o poder que liberta, a força que afasta a opressão do mundo, esse mundo “no qual toda coisa se sente apertada na garganta”, ela é a passagem libertadora do “Eu” ao “Ele”, da observação de si mesmo que foi o tormento de Kafka a uma observação maior, elevando-se acima de uma realidade mortal, em direção ao outro mundo, aquele da liberdade. (BLANCHOT, 1981, p. 116)

A título de breve exemplificação, podemos situar algumas destas ideias blanchotianas e o seu vínculo estabelecido com os escritos de Kafka que se manifestam nos textos que compõem *De Kafka a Kafka*: em “A literatura e o direito à morte”, a partir da análise de fragmentos do *Diários* e de *O processo*, Blanchot formula a sua importante ideia da impossibilidade da morte na literatura; em “A leitura de Kafka”, em “Kafka e a literatura” e em “Kafka e a exigência da obra”, fundamentando-se principalmente em *A metamorfose*, no *Diários*, nos aforismos e em narrativas como “O caçador Graco” e “Durante a construção da muralha da China”, Blanchot desenvolve as suas ideias sobre a exigência literária, sobre a passagem do *Ich* [Eu] ao *Er* [Ele] determinantes para o fazer literário e sobre a ideia do fracasso próprio a todo escritor; em “A morte contente”, em “A última palavra” e em “A derradeira palavra”, partindo sobretudo do *Diários*, de *Cartas a Felice* e de *Conversas com Kafka*, de Gustav Janouch, Blanchot faz um profundo e complexo panorama sobre a essencialidade da morte impossível no amadurecimento de um escritor e na elaboração de sua obra; em “A voz narrativa” e em “A ponte de madeira”, da análise de *O castelo*, Blanchot articula e nos mostra a origem de sua ideia inaugural do neutro literário; em “Kafka e Brod”, do estudo das trocas de cartas entre os amigos, Blanchot problematiza a questão da vocação literária (que faltava a Brod e sobrava a Kafka) e da crítica literária que tende a elucidar uma obra, a dizer a sua *pretensa* verdade; em “O fracasso de Milena”, Blanchot escreve um de seus mais belos textos, em que, a partir de *Cartas a Milena*, demonstra que nem mesmo a abdição total de quem se ama pode arrefecer a exigência amorosa imposta pela literatura ao escritor.

Conclui-se, então, com este breve inventário, que *De Kafka à Kafka*, além de ser um marco na obra de Blanchot, nos revela, por meios que divergem da proposta de um crítico-escritor avesso a qualquer exposição, os suportes kafkianos que estruturaram o seu projeto literário e que, por sua vez, desvelaram o homem por trás desse projeto: um *desvelar-se* que se deu por meio de uma escolha, por meio de um *gosto particular*, algo demasiado humano, por um escritor que o arrebatou tão fortemente e que, por esta razão, se inscreveu como parte fundamental de sua ideia de literatura e em duas de suas narrativas: *Aminadab* e *Pena de morte*. Ou seja, um arrebatamento que se fez *morada*: uma morada certamente debilitada, controversa e mortal, embora a única capaz de ter feito de sua impossibilidade de escrita a possibilidade de um projeto literário: o de Maurice Blanchot.

### ***Aminadab*, um elogio a Kafka<sup>6</sup>**

*O convívio com os seres humanos atrai para a auto-observação.*

(Aforismo n° 77. FRANZ KAFKA)

Em *Aminadab*, Thomas, personagem central desta narrativa blanchotiana, se encontra diante de uma pensão. E, ao observá-la, reconhece o perfil de uma moça. Ela parece convidá-lo a entrar. Ele resiste um pouco, mas logo em seguida aceita o convite. Ao aceitar esse possível convite de um vulto feminino que surge no terceiro andar da pensão, Thomas entra no ambiente soturno desse local, dando início a sua série de desventuras. Ao entrar no estabelecimento, vários acontecimentos se processam absurdamente à medida que Thomas tenta atingir o terceiro nível para encontrar a possível moça que o convidara – um movimento que não o leva para o andar de cima, mas sempre para os andares de baixo, para os labirintos de portas e de corredores que não lhe dão acesso a lugar nenhum, igualmente, como ocorre com o personagem Josef K., de *O processo*: “Parecia que os degraus

6. Parte desta seção foi publicada, com modificações, em meu artigo “Maurice Blanchot: reflexões (*em desastre*) sobre *Aminadab*”, publicado na *Revista Gragoatá*. Disponível em: <<https://periodicos.uff.br/gragoata/article/view/38050>>.

fossem ainda mais estreitos do que ainda agora e que a noite tivesse bruscamente invadido o vestíbulo para transformá-lo numa obscura prisão” (BLANCHOT, 1942, p. 18).

Com o propósito de encontrar o vulto – pensamos esse vulto, talvez, como o vulto da literatura kafkiana que assombra a narrativa em questão –, Thomas busca entender como se organiza esse estabelecimento, quais são as suas leis, quem as fez e por que as obedecem tanto os locatários quanto os empregados: “Thomas se sentia em plena confiança./ – E quem, pois, ele perguntou, dá as ordens?/ – Estranha questão! disse a moça que parecia somente ocupada com seu trabalho” (BLANCHOT, 1942, p. 58). Os demais personagens obedecem sem saber a razão de tamanha obediência, como se todos estivessem dispostos a aceitar o jogo labiríntico de um modo alienado e somente Thomas, alienado também, mas alienado no que se refere a si mesmo, procurasse a saída desse asfixiante local – qualquer semelhança com os espaços kafkianos não é mera coincidência.

Em um momento correto de sua análise de *Aminadab*, Jean-Paul Sartre, em “*Aminadab*, ou o fantástico considerado como uma linguagem”, observa que a lei desta narrativa blanchotiana se manifesta através de sua total nulidade, ou melhor, se presentifica a partir de sua total ausência – respeitá-la é ir contra ela, infringi-la é estar a favor dela: “Ela não tem por finalidade conservar a ordem ou regulamentar as relações humanas; ela é a Lei, sem objetivo, sem significado, sem conteúdo, e ninguém pode lhe escapar” (SARTRE, 2005, p. 143). Sobre a leitura de Sartre, voltaremos a seguir. A desordem do prédio é a sua soberania, que se revela a partir de sua fundação, os subsolos, passando pelos andares que se definem labirínticos, até atingir o topo, o seu cume, ponto de encontro entre o que está em cima e o que sobrevive embaixo, no subsolo. Esses dois extremos entram em contato a partir da mobilidade do labirinto dos andares intermediários. Nesse ponto, qualquer *projeto* ou plano se torna dispensável, pois o labirinto se move a todo instante, as escadas são poucas, as portas se abrem para lugares cada vez mais obscuros, os porteiros nada informam, os empregados não fazem valer a sua função, os quartos em que se hospedam os locatários estão desprovidos do mais básico para uma estadia das mais simplórias. Não há camas, não há cadeiras. Há apenas o movimento, um movimento ininterrupto, um ir e vir complexo, extenuante. Uma impressão de logro e de fracasso se faz sentir a todo momento, em todas as páginas, uma vez que nada é de

fato o que se supõe ser. Os empregados burlam a lei, pois não há lei, muito menos funções a serem realizadas: “Como o castelo de Sade, o prédio de *Aminadab* é estranho ao mundo da produção [...] O prédio blanchotiano, onde cada um finge ter uma tarefa, apenas produz a angústia, uma angústia infinitamente risível” (BIDENT, 1998, p. 210).

Os empregados, seres “indiscretos, preguiçosos, orgulhosos” (BLANCHOT, 1942, p. 109), são o próprio fator soberania do prédio. Eles não exercem as suas funções, eles para nada *servem* – a ambiguidade aqui deve ser destacada, eles não servem nem como pessoas nem como trabalhadores. Eles estão no prédio apenas para perturbar, para praticar a desordem, a mentira, o caos. A todo momento, eles zombam dos locatários e de si mesmos, fazem de Thomas um joquete perdido no imenso labirinto de portas e escadas que não levam a lugar nenhum exatamente por não terem elas a função de levar a algum lugar. Desse modo, tudo e todos sucumbem ao Mal<sup>7</sup> devido à ação diligente, minuciosa, zelosa e escrupulosa que os empregados executam para que nenhum movimento possa ser destinado à ordem, ao Bem.

Esse exercício do Mal, claro, não deixa de ser uma função, mas uma função do dispêndio, da improdutividade ociosa, e não do trabalho. O vício pelo Mal, que toma conta do prédio, se torna bem evidente quando é relatado a Thomas um certo período em que se tentou substituir os empregados pelos locatários no serviço de manutenção do prédio para que assim a ordem pudesse reinar no grande imóvel. Tola e risível tentativa, pois o Bem não poderia triunfar no face a face com o Mal: “Os primeiros resultados foram bastante produtivos. [...] Todavia, se quase todos aproveitavam com prazer de um conforto que não tinham até aqui nunca conhecido, ninguém estava feliz. Alguma coisa estava faltando” (BLANCHOT, 1942, p. 118). Do que os locatários sentem falta? Da Lei que predominava até então no prédio. A Lei que ausente se fazia presente pela disposição invertida do prédio – mundo do desacordo, espaço da inversão. A ordem não cabe no prédio, como a felicidade também não: “Eu me recuso a ser *feliz* (ser salvo)” (BATAILLE, 2016, p. 75).

O movimento errante de Thomas em seu *mundo invertido* dialoga intimamente com a errância dos personagens kafkianos: “Numerosas

7. Refiro-me aqui à reflexão sobre o Mal presente em *A literatura e o mal*, de Georges Bataille.

fábulas kafkianas e seu romance *América* começam com situações de chegada, que não se distinguem muito da relatada no *Castelo*; e todas cessam como esforços *inúteis* para chegar” (ANDERS, 2007, p. 30). Os espaços obscuros, claustrofóbicos, a ação narrativa que não aponta para nada, o dispêndio de energia dos personagens *inúteis* que prezam a inação e a ideia do Mal literário, ou seja, todos esses elementos presentes em *Aminadab*, que aqui foram apresentados, são como que vibrações de escrita originadas pelo *mundo às avessas* de Kafka. Se repararmos bem, o prédio maldito blanchotiano é a todo momento assombrado por um outro *espectro*, agora, o de Kafka: “Questão de repetição: um espectro é sempre um retornante. Não se tem meios de controlar suas idas e vindas porque ele *começa por retornar*” (DERRIDA, 1994, p. 27). O escritor tcheco está lá como uma presença ausente e, estando presente-ausente, ele se firma como um componente da Lei da narrativa. Vale sempre lembrar que, de acordo com Blanchot, a escrita de Kafka é a chance que temos de pressentir o que é a literatura: “Temos às vezes a impressão de que Kafka nos oferece uma chance de entrever o que é a literatura” (BLANCHOT, 1981, p. 75). Se, por um lado, Jérémie Majorel, em seu texto “Portraits avec visage absent: *Aminadab* (1942) de Maurice Blanchot”, indica que, a partir da interpretação de um quadro que surge no começo da narrativa, podemos ler indiretamente *Aminadab* como um palimpsesto, como uma reescrita de um outro texto, nesse caso, uma reescrita do texto kafkiano, pelos elementos já apresentados acima; por outro lado, Sartre acusará Blanchot de ter dado origem a uma obra artificial e menor em relação à obra de Kafka.

Em “*Aminadab*, ou o fantástico considerado como uma linguagem”, pesando bastante a mão, Sartre exclama: “Por culpa de Blanchot, agora há um estereótipo do fantástico ‘à la Kafka’, assim como há um estereótipo dos castelos assombrados e dos monstros de maus bofes” (SARTRE, 2005, p. 148). No mesmo texto, o filósofo afirma que Blanchot roubou a *ferramenta*, um certo *modus operandi* kafkiano, para criar o espaço ficcional de *Aminadab* e como resultado, por não ter inventado nada, mas roubado, nada apresentou de novo, nada de interessante ou de relevante contribuiu para a literatura dita fantástica. Sartre rotula tanto *Aminadab* quanto os textos kafkianos de narrativas fantásticas contemporâneas, nas quais os súcubos, os fantasmas e as fadas cederiam lugar ao homem, ao “fantástico humano”. Por essa razão, ridiculariza o filósofo, *Aminadab* não passa de um texto de

menor valia, uma cópia barata, que fez com que os escritos de Kafka se tornassem um modelo pobre e vazio para quem busca se dedicar à escrita fantástica nos moldes atuais. Sartre prossegue, sem nenhuma reflexão mais aprofundada, afirmando que a artificialidade blanchotiana é compreensível porque Kafka veio primeiro e Blanchot em segundo, e “os artifícios de que se utiliza já nos são por demais familiares” (SARTRE, 2005, p. 147). Há, em sua análise, além das ofensas gratuitas e de muita ingenuidade, uma certa má vontade com o texto blanchotiano: “Ele [Blanchot] é engenhoso e sutil, às vezes profundo, ama as palavras; só lhe falta encontrar o seu estilo” (SARTRE, 2005, p. 149). Questões como rotulação e valor de uma obra já são severamente questionáveis, sobretudo, em termos literários e filosóficos, fato que Sartre prefere deixar de lado, ou reprimir, em favor de uma análise bastante pueril.

Sartre parece não ter lido Blanchot ou tê-lo lido muito apressadamente. Por mais que o espectro de Kafka assombre *Aminadab*, Blanchot consegue encontrar, não se fixando em lugar algum, o seu próprio caminho nos labirintos escuros e sufocantes de sua escrita. Tendo como companhia o espectro *ausente-presente* de Kafka, aquele que (não) o acompanhava, Thomas trilha um caminho de perdas auxiliado longamente por Dom, um guia inútil acorrentado ao seu pulso e perna, que tinha por função guiá-lo em sua (não) acomodação no prédio: uma função que fracassa, como tudo no prédio. Dom não o guia, mas o desvia, pois nada fala, não o ajuda, não sinaliza o melhor caminho. Dom não é Ariadne, mas Thomas é uma espécie de Teseu fracassado preso a um labirinto cuja ameaça pavorosa é a sua própria escrita: “Eu tinha sido designado para ficar perto de você para instruí-lo, cada vez que o tivesse desejado. [...] Thomas refletiu para saber se não tinha se dirigido a Dom várias vezes sem nunca obter uma resposta sensata” (BLANCHOT, 1942, p. 269). Dom seria uma espécie de corporificação do espectro de Kafka? Talvez. Uma corporificação que se nota por sua incapacidade de se corporificar realmente, de se apresentar como um *corpo funcional*. Sartre, em sua análise rápida, para não dizermos, descuidada, deve ter esquecido, ou nem percebido, que em *Aminadab* a ideia de cópia artística é ponderada e criticada por Thomas como um modo pretencioso de se chegar ao ápice da arte por meio da mediocridade da repetição: “Embora a leveza da execução supusesse uma certa habilidade, é com aborrecimento que se encontrava sempre os mesmos traços, as mesmas invenções,



o esforço de uma mente incoerente, insatisfeita e obstinada” (BLANCHOT, 1942, p. 20). Talvez esse já fosse um alerta para os desavisados que procurassem definir *Aminadab* como uma cópia menor de Kafka, o que de fato ela não é.

Para além da cópia ou do palimpsesto, *Aminadab* se sabe um movimento de escrita maior. Sua relação com Kafka está dada na suspensão do sentido provocada pelo Mal. *Aminadab* é uma narrativa da ordem do inacabamento, nada se realiza de fato, tudo se (não) produz, se gasta, o ir e vir dos personagens é febril, celerado. Há mais sugestão, evocação, do que realização ou verdade. O leitor precisa ser muito forte para permanecer junto da obra e, ao mesmo tempo, ser a própria obra, continuar o que ela não diz, completar o que está em suspenso, definir o indefinível: “O leitor não tem o retrato propriamente dito de Thomas diante dos olhos quando começa sua leitura de *Aminadab*, somente o preto e o branco das palavras que o seu imaginário singular procura transfigurar em carne” (MAJOREL, 2010, p. 98-9).

O imaginário do leitor também se depara com o enigma do título: o que significa *Aminadab* ou o que quer dizer *Aminadab*? As suposições são inúmeras, cito duas para exemplificação: o título pode ser uma homenagem de Blanchot ao irmão mais novo de Levinas fuzilado pelos nazistas ou uma referência ao povo judeu, mais precisamente ao príncipe levita *Aminadab*, um dos encarregados de levar a arca de Deus. No entanto, a própria narrativa não sustenta nenhuma dessas suposições, o nome *Aminadab* aparece apenas duas vezes em todo o livro: no título e no final da narrativa. Ele seria, segundo Dom, uma espécie de guardião de uma porta que levaria para a profundidade do subsolo, onde o ambiente, diferente do labirinto e do alto do prédio, seria mais nutritivo e a liberdade mais condizente com a noção de paz e de tranquilidade:

Essa grande porta, contrariamente ao seu nome, é apenas uma barreira feita de alguns pedaços de madeira e de um pouco de treliças. [...] a imaginação dos locatários a vê como uma grandíssima porta, flanqueada em todas as partes por torres e ponte levadiça e guardada por um homem que chamam *Aminadab*. (BLANCHOT, 1942, p. 271)

Nem mesmo a existência de *Aminadab* é comprovada, ela faz parte da imaginação infernal dos locatários do imóvel. Mais uma vez, a narrativa nos logra: nada está definido e tentar definir é (re)cair no

erro. O que nos resta é olhar, como Orfeu (Thomas), para Eurídice (literatura) e desaparecemos com ela e, nesse desaparecimento, fazemos obra: “O olhar de Orfeu é o dom último de Orfeu à obra, dom em que ele a recusa, em que ele a sacrifica ao se dirigir, pelo movimento exorbitante do desejo, para a origem, e no qual se dirige ainda, sem o saber, para a obra, para a origem da obra” (BLANCHOT, 1987, p. 175).

Thomas fracassou em sua tentativa de encontrar a moça que lhe fez supostamente um convite para entrar no prédio. Ele se perdeu nos corredores obscuros, consumiu toda a sua energia em encontrar uma verdade que não podia ser encontrada e validada no ambiente maldito de sua escrita. Thomas adoeceu e sucumbiu sem saber de nada. Desapareceu, como o primeiro Thomas, o obscuro,<sup>8</sup> sem ter a certeza se encontrou, entre as moças Barbe e Lucie, que cruzaram o seu caminho no interior do prédio, a moça por quem tanto lutou para se aproximar. Ele fracassa, como Orfeu, mas de seu fracasso surge a obra *Aminadab*. De seu desejo pelo agora ele fez obra. De sua ociosidade e de seu movimento obsessivo, desde sempre fadado a fracassar, ele devolveu ao dia a obra, mas não uma obra luminosa, acordada com o Bem, mas sim uma obra da ordem negativa, da perda, da angústia – um elogio a Kafka.

8. Refiro-me aqui ao primeiro livro publicado por Blanchot, a narrativa *Thomas, l'obscur* [*Thomas, o obscuro*], em 1941, que teve uma segunda versão bastante reduzida em 1950.

## Referências

- ANDERS, Günther. *Kafka: pró e contra*. Tradução de Modesto Carone. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- BATAILLE, Georges. *A experiência interior: seguida de Método de Meditação e Postscriptum 1953*. Tradução de Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2016.
- BIDENT, Cristophe. *Maurice Blanchot: partenaire invisible*. Paris: Éditions Champ Vallon, 1998.
- BLANCHOT, Maurice. *Aminadab*. Paris: Gallimard, 1942.
- BLANCHOT, Maurice. *De Kafka a Kafka*. Paris: Gallimard, 1981.
- BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 1987.
- BLANCHOT, Maurice. *L'instant de ma mort*. Paris: Gallimard, 2002.
- DERRIDA, Jaques. *Parages*. Paris: Galilée, 2003.
- DERRIDA, Jaques. *Expectros de Marx: o estado da dívida, o trabalho do luto e a nova Internacional*. Tradução de Anamaria Skinner. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1994.
- KAFKA, Franz. Aforismos. In: KAFKA, Franz. *Franz Kafka*. Tradução e Posfácio de Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.
- KAFKA, Franz. *Diários*. Tradução de Sergio Tellaroli. São Paulo: Todavia, 2021.
- MAJOREL, Jérémie. Portraits avec visage absent: *Aminadab* (1942) de Maurice Blanchot. *Alea*, v. 12, n. 1, p. 97-106, jan.-jun. 2010.
- PIMENTEL, Davi Andrade. O tradutor-leitor de Maurice Blanchot. *Cadernos de Tradução*, v. 37, n. 03, p. 53-70, set-dez 2017.
- PIMENTEL, Davi Andrade. Maurice Blanchot: reflexões (em desastre) sobre *Aminadab*. *Gragoatá*, v. 25, n. 51, p. 88-111, 27 abr. 2020.
- SARTRE, Jean-Paul. *Aminadab*, ou o fantástico considerado como uma linguagem. In: SARTRE, Jean-Paul. *Situações I: críticas literárias*. Tradução de Cristina Prado. São Paulo: Cosac Naify, 2005.
- VALÉRY, Paul. *Lições de poética*. Tradução de Pedro Sette-Câmara. Belo Horizonte: Editora Âyiné, 2018.

**Domício da Gama (1862-1925): escritor naturalista?**Riane Avelino Dias (UERJ)<sup>1</sup>

Domício Afonso Forneiro (1862-1925), o Domício da Gama, foi eternizado nas páginas dos jornais como “[...] um dos moços mais preparados para a vida das letras tem todas as qualidades precisas para ser um escriptor (sic) que faça honra ao nosso paiz (sic)” (*Gazeta de Notícias*, 1888, p 1). Publicou dois livros de contos intitulados “Contos a meia-tinta” (1891) e “Histórias curtas” (1901); que foram comentados das mais variadas formas e que, mesmo compondo uma breve produção literária, foram suficientes para alçá-lo ao grupo dos quarenta primeiros escritores a assumir uma cadeira na recém fundada Academia Brasileira de Letras, a cadeira 33, cujo patrono foi Raul Pompeia (1863-1895).

Para além de suas duas obras, também possui inúmeros contos e escritos dispersos pelas páginas dos jornais, contribuiu como correspondente do exterior através de correspondências enviadas de Paris, principalmente para a *Gazeta de Notícias*, o que proporcionou aos leitores brasileiros a possibilidade de conhecer parcialmente o cotidiano europeu. Foi um autor que suscitou comentários, tanto por seu desempenho na literatura e nos jornais como por seu desempenho como diplomata, e foi apontado por alguns críticos contemporâneos como um autor naturalista, o que instigou uma investigação mais aprofundada.

As descrições propostas sobre o seu nome e os seus escritos nem sempre foram relacionadas diretamente com a expressão naturalismo, mas frequentemente eram elogiosas e através delas é possível traçar uma linha do tempo que aponta a um esquecimento moderado em comparação a outros fundadores da ABL. Nas páginas do jornal *A Semana*, no dia 20 de janeiro de 1894, o colunista do jornal publica um comentário recebido de um dos colaboradores da folha sobre o plebiscito de contos de literatura brasileira organizado pelo jornal. Nele, o leitor afirma que “Domício revelou-se n’As calças do Manuel Dias’- Um primor de estylo sugestivo e sobrio, de um humorismo classico

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

e bom até a chimera! – um portentoso!” (A *SEMANA*, 1894, p. 198). Na *Gazeta de Notícias*, em 08 de agosto de 1920, comunica que o conferencista Sylvio Rangel de Castro (1888-1925), falou sobre a literatura brasileira em uma Faculdade de Filosofia e Letras argentina, mais especificamente sobre o Movimento Naturalista no Brasil. Ele associou uma extensa lista de nomes filiados ao movimento e dentre eles encontra-se o nome de Domício da Gama. E afirma que o movimento no Brasil se inspirou em todos os mestres franceses e que sofreram, também, forte influência das obras de Eça de Queiroz (1845-1900).

Como é possível observar, os elogios não se limitam ao período em que o autor esteve vivo, nem às palavras de estudiosos, mas também de seus leitores. No mesmo jornal, em 01 de março de 1945, em uma homenagem a Ferreira de Araujo (1846-1900), Domício é lembrado pelo colunista como um entre tantos que foram trazidos por Araujo para colaborar nas páginas da *Gazeta de Notícias*:

[...] os mais peregrinos talentos de sua geração, na poesia, no romance, na crônica, e no humorismo, entre outros: Machado de Assis, Olavo Bilac, Alberto de Oliveira, Raul Pompeia, Coelho Neto, Aluizio Azevedo, D. Julia Lopes de Almeida, França Júnior, Tomás Alves (Hop-Frog), José do Patrocínio, na crônica política, Demerval da Fonseca, Ferreira de Menezes, Guimarães Passos, Magalhães Azevedo e Domício da Gama; colaboradores estrangeiros, como Eça de Queiroz, Ramalho Ortigao, Max Nordau. (GAZETA DE NOTÍCIAS, 1945, p. 2)

Mesmo após tantos anos desde sua morte seu nome ainda é considerado digno de estampar as páginas dos jornais ao lado de alguns nomes que se tornaram referência na literatura e alguns com os quais foi, repetidamente, associado como Raul Pompeia e Aluísio Azevedo (1857-1913). Nas páginas da *Revista Brasileira*, encontra-se a publicação do discurso de posse de Ivan Lins (1904-1975) e nele o acadêmico inclui o nome de Gama no grupo de filhos do “fecundo Estado do Rio de Janeiro [...] que formam uma verdadeira constelação de poetas, sociólogos e escritores capazes de fazer a glória de toda uma nação” (REVISTA BRASILEIRA, 1977, p. 80).

Estes são alguns dos exemplos que demonstram como a escrita do autor era bem recebida, ainda que não comentem pontualmente sobre a sua produção literária, e, sim, fazem um elogio pela contribuição como um todo. E mesmo após a sua morte, com poucas obras

publicadas na íntegra e as dificuldades para localizar as publicações nos jornais, ainda assim, manteve uma boa impressão que perdurou.

Aqueles que o associaram ao Naturalismo o fazem baseando-se em características, impressões e simbologias específicas e o descrevem como uma esperança do naturalismo brasileiro (para alguns). Seus textos foram associados com o descritivismo, psicologismo, o foco narrativo no indivíduo, no seu desgaste, uma escrita que enfatiza a amargura, a banalidade do que se conta e a ausência de finalidade para o que se narra e para alguns essas seriam marcas que validariam chamá-lo naturalista. Os críticos justificam suas declarações através de aproximações com outros textos, como o naturalismo zolista; entretanto, por vezes, os mesmos argumentos e justificativas são sinalizados como características estilísticas da obra, sem denominá-lo naturalista, possivelmente por considerar que o autor faria experimentações em suas primeiras produções. E ainda, há aqueles que concordam que há marcas naturalistas na literatura domiciana, mas preferem desassociá-lo do naturalismo zolista para relacioná-lo com o chamado naturalismo psicológico, que seria encabeçado por Paul Bourget (1852-1935).

O crítico David Baguley (1990) argumenta em sua pesquisa a existência de pelo menos dois naturalismos: um naturalismo trágico e outro chamado naturalismo cômico ou de desilusão. O naturalismo da desilusão propõe uma ênfase narrativa na banalidade, no desinteressante, no sem propósito e naquilo que era julgado não merecedor de ser contado. Ou como descreveu Leonardo Mendes (2019) “uma concepção crepuscular do moderno e a uma ‘ortodoxia da banalidade’, distante das sagas de Zola e do cientificismo (mas não do materialismo), tributária do ‘livro sobre nada’ de Flaubert” (MENDES, 2019). Ou seja, uma descrição próxima às características apontadas como inerentes na literatura produzida por Domício da Gama pois, independentemente de se ter uma escrita semelhante ao “romance experimental” e ao grupo classicamente associado ao naturalismo, há aqueles que ainda assim foram denominados pelos críticos como naturalistas, cabendo aos pesquisadores reunir os argumentos para entender o porquê, o que permite a possibilidade de se pluralizar o conceito.

Nas páginas da *Gazeta da Notícias*, no dia 27 de março de 1888, localizou-se um dos primeiros comentários que associam diretamente Domício da Gama e o naturalismo. Na coluna há a informação de que

no verso da capa de um livro que em breve circulará pelas livrarias cariocas (não há menção ao título da obra em questão), vem indicada uma lista de nomes relativos ao movimento literário do naturalismo no Brasil para o ano de 1888 e nela diversos nomes são destacados, dentre eles: Aluísio Azevedo, Araripe Júnior (1848-1911), Coelho Neto (1864-1934), Olavo Bilac (1865-1918), Raul Pompeia, Domício da Gama e outros. A coluna também indica ao lado do nome de cada autor o título da obra naturalista a ele referida, mas não deixa claro se todos os títulos estão publicados ou não, visto que alguns autores vinham seguidos da expressão “ainda não tem título” no lugar do título da obra. O título “*Psychose*” está vinculado ao nome de Domício da Gama na listagem em questão. No dia 28 de março de 1888, na *Gazeta da Tarde*, há uma coluna informando o recebimento de um exemplar do recém-lançado “*Lar*” (1888) de Pardal Mallet (1864-1894) e a mesma lista estampa a página do jornal, mas dessa vez destacando separadamente a lista de autores ilustres da lista de obras merecedoras de destaque. Apesar da coluna não trazer maiores informações sobre a listagem de autores e obras, a associação entre o título e o autor já havia sido estabelecida.

A *Gazeta de Notícias* retoma o título ao oficializar, em 21 de maio de 1888, a parceria firmada entre o jornal e Domício da Gama como seu colaborador internacional, devido a sua iminente ida à Paris. Nela o colunista afirma que Gama “prometeu mandar-nos trabalhos inspirados pelo que ver e sentir” (*Gazeta de Notícias*, 1888, p. 1) na Europa e informa que, para dar uma ideia ao leitor do que esperar da escrita de Domício da Gama, publicariam no mesmo dia “um trecho do seu romance ‘*Psychose*’, inédito ainda, a história dolorosa de um espírito doentio, de uma sensibilidade exaltada incapaz de traduzir-se em actos” (*Gazeta de Notícias*, 1888, p. 1), complementando, portanto, as informações anteriores sobre o título desconhecido. Acredita-se que o texto “*Panico*” assinado por Domício da Gama e publicado na página 2 do mesmo número seja o trecho prometido pela coluna cuja obra referente nunca foi realmente publicada.

O trecho do texto *Psychose* é uma narrativa breve e descritiva sobre um sentimento de inquietude que parece se incomodar com a grandeza de tudo a sua volta e a sua própria pequenez perante isso. Ela aponta as dicotomias do seu entorno, ora para o chão, para a poeira, o material e a inutilidade das coisas; ora para a abstração, para o chamado da morte, para as descrições de coisas etéreas, inacabadas,

limítrofes no seu próprio existir e para a natureza. Leonardo Mendes, em “O naturalismo na livraria do século XIX” (2019) propõe chamar de “naturalismo decadente” a narrativa que “era marcada pela hipertrofia descritiva e decorativismo, sem relação necessária com o enredo. [...] ligado a uma atmosfera *fin-de-siècle*, nos quais os cenários interiores e exteriores têm estatuto de personagens” (MENDES, 2019, p. 85). E com a qual, o fragmento do romance não publicado de Domício prometeu dialogar e que foram apontadas em outros trabalhos do autor como marcas estilísticas e suas outras produções literárias.

Germano Hasslocher (1862-1911) em sua resenha sobre o livro *A carne* (1888) de Júlio Ribeiro (1845-1890), discorre extensamente sobre a obra e afirma que essa é a primeira, única e verdadeira produção naturalista no Brasil, ao contrário dos textos produzidos pelos autointitulados discípulos de Émile Zola (1840-1902):

Alguns pretenciosos, d'esses que fazem estudos nas salas dos cafés, nas calçadas da rua do Ouvidor, têm tido o descoccode, com ridículas caricaturas de romances, onde é antes de tudo explorada a perversão moral dos que não têm amor à arte e vivem exclusivamente do prazer bestial que proporcionam as scenas de escandalo, imaginam que o naturalismo já conta uma duzia de exemplares entre nós. Capacitam-se de que fazem successo com livros tólos, nojentos, imoraes, sem fundo algum, meros portadores de uma scena porca, mal descripta. E feito isto dizem-se discipulos de Emilio Zola. (*Gazeta da Tarde*, 1888, p. 3)

Através de seus textos, o resenhista comunica claramente aos seus leitores tudo o que considera “adequado” e “inadequado” em relação ao Naturalismo no Brasil, evoca Aluísio Azevedo como exemplo de tal produção e afirma que esses autores não são verdadeiramente discípulos de Zola. Hasslocher almejava a divulgação e a difusão daquilo que ele considera um Naturalismo que alcança verdadeiramente os moldes de Zola e do romance naturalista e, ao seu ver, Domício está inserido no grupo que seria capaz de suprir essa demanda ao associá-lo com Julio Ribeiro e Pardal Mallet:

Sou o primeiro a fazer justiça ao talento real de um outro moço que tambem dedica-se ao naturalismo – o Sr. Pardal Mallet, sem falar de Raul Pompeia, o auctor do livro extraordinário – O Atheneu, nem de Domicio da Gama risonha esperança do naturalismo. (*Gazeta da Tarde*, 1888, p 3)



A seguir, Germano aponta algumas das características ou adjetivos positivos nas obras brasileiras naturalistas durante as várias partes de sua resenha “A análise psicológica de um homem gasto” (*Gazeta da Tarde*, 4 de set. de 1888, p. 3) ao comentar a obra de Mallet; “Mas Lenita, seu estudo, essa é dissecada fibra por fibra e exposta brilhantemente” (*Gazeta da Tarde*, 5 de set. de 1888, p. 3) sobre a obra de Ribeiro; faz comparações recorrentes com a obra “A Terra” (1887) de Zola (em especial sobre as cenas de sexo pontuais, apenas as essenciais para a análise do ser humano) e aproxima Lenita da protagonista Chérie de Edmond Goncourt (1822-1896) e exalta positivamente o descritivismo e os psicologismos. Por isso, ao destacar que o nome de Gama está vinculado ao outro grupo (o que ele considera “adequado”) Germano deixa claro ao seu leitor quais características acredita que seriam ou não seriam encontradas na escrita de Domício e em suas futuras publicações, designando-o ao grupo que considera mais prestigioso.

Dessa forma o texto domiciano tem como marcas naturalistas, segundo a *Gazeta de Notícias* e Hasslocher, o foco no indivíduo, como apontado na descrição do texto “Psychose” e a dissecação da psiquê humana exausta, as mesmas marcas que o aproximam de uma narrativa naturalista desiludida visto que narra extensamente, mas não diz nada; não explica nada; uma narrativa sobre o nada. O naturalismo desiludido não se atém aos moralismos burgueses ou aos parâmetros científicos que determinam verdades, muito menos a religião. É, sobretudo, uma narrativa repetitiva, mais centrada no indivíduo que assiste ao seu entorno e não consegue, ou não quer, mudá-lo, assim como o espírito doentio e sensível que é incapaz de agir por si mesmo como foi anteriormente informado pelo colunista da *Gazeta de Notícias*. Através dessas notícias e associações, seus amigos de pena e tinteiro já estão construindo a imagem do autor que eles esperavam que Domício viria a ser, e nela, ele já está vinculado a um grupo de relações importantes e a uma gama de características narrativas, que a partir daquele ponto, circundaram o imaginário do seu futuro leitor, visto que, seu nome já figura ao lado de nomes de autores chamados naturalistas pelos críticos, mesmo antes de uma publicação oficial.

Em uma coluna no jornal *O Paiz*, no dia 1 de maio de 1891, Xavier de Carvalho (1861-1909) agradece o volume de “Contos a meia-tinta” recebido do editor e afirma que a obra é filiada na moderna escola, o realismo (que era utilizada nos jornais de maneira intercambiável

com o termo naturalismo), e era “um inteligente estudo dos novos processos criticos. São 17 narrativas repassadas de um suave e fino espirito litterario. Como estréa de um comtista, é um real sucesso” (*O Paiz*, 1891, p. 1). Um comentário breve, mas que demonstra o apreço que merecia a sua estreia enquanto destaca a inclinação naturalista da escrita de Domício que já despontava logo em sua primeira obra publicada, mas sem elucidar quais processos críticos seriam esses.

No mesmo jornal, na coluna “Livros, Folhetos e Revistas”, Arthur Azevedo (1855-1908) agradece a gentileza do autor de “Histórias curtas” de ter lhe enviado um exemplar vindo da Europa e informa:

A correção com que escreve, a escolha dos assumptos, a pintura dos homens e das coisas, e as incontestaveis qualidades, que patenteia, de imaginação e de observação, embora de mistura com certa philosophia amarga, muito ao sabor desta época de expiação e tortura, valorizam extraordinariamente os seus contos. (*O Paiz*, 12 de set. de 1901, p. 1)

Azevedo traz uma descrição mais pormenorizada das características que considera intrínsecas a obra de Domício da Gama como o descritivismo, o voyeurismo, o amargor, mas sem denominá-lo como um texto naturalista, apesar de serem indicadas no trecho de “Psychose” e na análise de Germano como indicativos de um texto naturalista.

Ainda nas páginas d’*O Paiz*, em 22 de setembro de 1901, uma coluna sem assinatura afirma que a escrita de Domício em “Histórias curtas” eleva, com um estilo simpático a profundidade de um estudo psíquico proposta pelo autor. O colunista evoca a imagem do naturalista-cientista ao afirmar que

[d]e bisturi em punho, Domicio da Gama autopsia o caso de analyse, velando-o, porém, na tenue gaze da imagem discreta, como se temesse, com a rude crueza do corpo de delicto, susceptibilizar a imaginação de um leitor escolhido que elle considera apto a desvendar a evidencia. (*O Paiz*, 1901, p. 2)

E enfatiza que a obra, seria uma reunião (ou resumo) de impressões e lembranças comuns a todos os seus leitores, chamando-as “psychologias análogas”, informa que elas serão ocasionalmente revividas durante a leitura e, portanto, não desagradariam ninguém. A proposta de que os contos de Domício são permeados por uma narrativa psicológica é retomada e a imagética naturalista é reforçada

com a evocação do investigador, ou daquele que é responsável pela autópsia, a dissecação, a busca pelo estudo e pela análise. O colonista também aponta para uma preocupação do autor em não chocar o leitor ao optar por evitar as cenas de escândalo, como fora apontado anteriormente por Hasslocher.

Emmanuel Carnero (1862-1892) em sua coluna no jornal *Diário de Notícias* cita Raul Pompeia no romance e Domício da Gama nos contos como herdeiros no Brasil de uma nova escola da qual Paul Bourget é o chefe, a “nova escola do Naturalismo Psychologico, unica compatível, como escola litteraria, com o periodo de analyse, de dissecação, de critica, de observação, que caracteriza este fim de seculo” (*Diário de Notícias*, 1890, p. 2). Carnero, portanto, ecoa a imagética do bistori, do dissecar e de que o naturalismo de Domício dialoga com o período de expiação e tortura como foi proposto por Arthur Azevedo e ambos a associam como inerentes àqueles que escrevem no fim de século, e que, por sua vez, ressoam a impressão do “naturalismo decadente” de Mendes observado no fragmento de “Psychose”.

De forma semelhante, um colonista das páginas do *Jornal do Recife*, no dia 11 de maio de 1894, publica em várias partes sua resenha sobre o livro “O Naturalismo no Brazil” (1894) de Aderbal de Carvalho (1872-1915). Nela, o colonista, problematiza algumas afirmações feitas no livro acerca da formação física e intelectual dos brasileiros e destaca a lista apontada por Carvalho dos naturalistas no Brasil:

Segue-se a isso uma longa procissão de nossos escriptores, em que infelizmente nenhum atinge á craveira dos semi-deuses dos grandes gênios do Velho Mundo e são muitos anonymos e os pygmeus. Manoel de Almeida e Velho da Silva abrem o prestito, seguidos de românticos e clássicos, até chegarmos á moderna confraria dos naturalistas. Macedo, Escrognolle, Taunay, Teixeira e Souza, José do Patrocínio, Franklin Tavora, Araripe Junior, Bernardo Guimarães, Machado de Assis, Alencar, todos passam debaixo da sua critica, d’onde sahem amesquinhadados ou engrandecidos. Chega a vez dos naturalistas, dos quaes faz Silvio Romero precursor a Bernardo Guimarães, e Celso Magalhães, Inglês de Souza, Marques de Carvalho, A. de Paiva, José Verissimo, Virgilio Brigido, Rodolpho Theophilo, Adolpho Caminha, Julio Lopes, Valentim Magalhães, Thomaz Alves, Pardal Malet, Carneiro Vivillela, Braz e Souza, Ferreira da Rosa, Coelho Netto, Julio Ribeiro, Domicio da Gama, Horacio de Carvalho e Aluizio de Azevedo, uns são simplesmente enumerados, outros sujeitos a uma critica rapida, como comportava o livro. (*JORNAL DO RECIFE*, 1894, p. 2)

Notadamente vários nomes associados ao Naturalismo e a escrita de Domício também podem ser encontrados aqui em destaque, ainda que a presença de Gama seja brevíssima o que suscitou a curiosidade de averiguar o que mais foi enunciado sobre o autor de “Histórias curtas”. Ao consultar diretamente a obra de Aderbal de Carvalho, encontra-se um comentário mais elaborado sobre Gama, no qual o autor afirma que “Domicio da Gama, nos Contos a meia tinta, apresentou-nos tambem uma excelente amostra de uns belos trabalhos psycholicos a Poe, de uma penetração fina e sagaz, e em nada inferiores aos do celebre Bourget” (CARVALHO, 1894, p 131). Carvalho ressoa seus colegas ao apontar o teor psicológico e o amargor na escrita de Gama; e faz coro a aproximação com o Naturalismo de Bourget e a sua nova escola indicada na publicação de Carnero. Portanto, é possível inferir que Aderbal concorda com a aproximação feita por Emmanuel Carnero anos antes e parte do mesmo argumento validando o Naturalismo na obra de Domício da Gama.

José Veríssimo (1857-1916), ainda que não utilize explicitamente o termo Naturalismo, ao publicar seu extenso e elogioso estudo sobre o autor de “Histórias curtas” na coluna do jornal *Correio da manhã*, afirma que há no autor um “desencanto de psychologo” e uma “amargurada desillusão de observador. [...] Os seus contos são explicações concretas, illustrações como diriam os inglezes, dos seus conceitos de psychologo, sem de maneira alguma tomarem a fórma de apologos” (*Correio da manhã*, 1901, p. 1). Veríssimo apresenta, portanto, uma descrição muito próxima das citadas por Arthur Azevedo e elogia um texto naturalista que se esquivava de escândalos e pornografia (assim como Hasslocher pontua), e que mantém o banal, o psicológico e o amargor, características enaltecidas por praticamente todos aqueles que publicaram suas impressões sobre a escrita de Gama. Com isso, Veríssimo reconhece valor na narrativa cientificista de um Naturalismo desiludido, apesar de não lhe atribuir esse nome.

Silvio Romero (1851-1914) também traz à luz o nome de Domício da Gama para enaltecer seus méritos e contribuições às letras brasileiras. Por exemplo, nas páginas da *Revista Brasileira* – Tomo XII (referente ao período de outubro a dezembro de 1897) nas quais encontra-se o registro de uma resenha crítica ácida ao livro de Valentim Magalhães (1870-1895) intitulado “Literatura Brasileira” (1896), uma reprodução de conferências feitas por Magalhães em Lisboa. Romero inicia sua crítica resguardando o seu parecer de possíveis injustiças,

visto que não seria possível analisar o original (a fala de Magalhães), se restringindo, portanto, apenas à obra escrita cujo conteúdo poderia ter sido editado.

Em sua resenha, Silvio Romero denuncia a negligência cometida por Magalhães por não citar vários dignos representantes da literatura brasileira. E afirma que Domício da Gama, ao lado de Coelho Neto, Afonso Arinos (1868-1916), Pedro Rabelo (1868-1905), Escragnole Doria (1869-1948), Adolpho Caminha (1867-1897), Raul Pompeia, Aluísio Azevedo e muitos mais (*Revista Brasileira*, 1897, p. 255), foi um dos responsáveis pela publicação de alguns dos mais perfeitos contos e novelas dos modernos.

Na *História da Literatura Brasileira* (1943) Romero divulga a sua própria concepção de Naturalismo:

Tenho medo que me atirem pedras, ou descomposturas, mas já agora é preciso ser sincero e dizer toda a verdade. O naturalismo de Zola, especialmente como o entendem no Brasil, não é a última palavra em literatura. Ao lado desse naturalismo, que se pode chamar a sistematização do mal, há um naturalismo mais vasto, mais correto, mais exato, mais humano e mais científico. Este conta apenas com dois representantes no Brasil: Raul Pompéia e Domício da Gama. (ROMERO, 1943, p. 255)

Uma proposição que reforça o positivismo, o humanismo, o cientificismo e um certo distanciamento de Zola, ou do viés zolista cultuado por alguns naturalistas no Brasil, e que retoma a mesma impressão apontada e criticada por Germano Hasslocher anos antes nas páginas da *Gazeta da Tarde*. Ambos exaltam Domício como um escritor naturalista diferenciado, o aproximam de Raul Pompeia (seu patrono na ABL) e nos dão sinais de uma efervescência de naturalismos que ali circundavam, e que estudiosos do Naturalismo no século XXI como Baguley e Mendes já apontam, o Naturalismo não se restringiu ao que se perpetuou nos manuais e sim a uma pluralidade de Naturalismos que possuem características diversas e que, em sua diversidade redescoberta, possibilitam abarcar obras que antes não se enquadravam e que, por isso, eram esquecidas, mas que agora podem ser recuperadas e reanalisadas.

Dentre os fundadores, Domício foi um dos “esquecidos” que seguiu sendo amplamente estudado e citado em variados estudos ao longo dos séculos XX e XXI, principalmente por seu desempenho

como diplomata, sendo contemplado em 2011 com o lançamento de um livro sobre si produzido pela Academia Brasileira de Letras na série essencial e em 2017 por Franco Baptista Sandanello que produziu, publicou e disponibilizou o mais extenso e completo trabalho sobre o autor, intitulado “Domício da Gama e o impressionismo literário no Brasil” (2017). Nele, Sandanello, traz um vasto levantamento da fortuna crítica sobre o autor e reúne toda a produção escrita de Domício em um documento único (em especial as cartas e textos publicados nos jornais), e propõe que a produção escrita do autor foi impressionista com uma expressão realista logo antes de deixar de produzir literatura. Por isso, atualmente, o seu material é o mais acessível e imprescindível documento para outros pesquisadores de Domício da Gama, em especial no contexto histórico social em que o presente artigo foi elaborado, o isolamento social causado pela epidemia de Covid-19, que impossibilita o acesso aos acervos das bibliotecas e reforça a relevância documental do trabalho de Franco Baptista.

Através do trabalho de Sandanello foi possível localizar outras análises sobre a obra domiciana, e dentre elas destaca-se a análise feita por João Pacheco em seu livro “O realismo” (1988) sobre as duas obras de Domício da Gama. Sobre elas, Pacheco diz “[e]m sua concepção o Naturalismo se mitiga; configura-as mais um psicologismo requintado, a esquadriñar a consciência e a ver no gozo estético a finalidade da vida, do que a por a descoberto as forças do instinto bruto (PACHECO, 1988, p. 155 *apud* SANDANELLO, 2017, p. 62). O autor valida o seu argumento sobre a mitigues do Naturalismo na obra de Domício da Gama através dos termos que foram utilizados pelos críticos do século XIX para validá-lo como um autor naturalista. Por exemplo, o psicologismo, que é pontuado desde o trecho de “Psychose” e percorre outras tantas páginas de Domício sendo apontada pelos críticos como estilo para uns (Veríssimo, por exemplo) e como uma marca naturalista para outros; como Hasslocher, que considera essa a execução de um naturalismo ideal.

“Esquadriñar a consciência” parece remeter ao descritivismo apontado nas obras de Gama por vários críticos, também a imagem de “dissecar a análise” proposta por Carnero e o “naturalismo decadente” proposto por Leonardo Mendes que afirma que “O descritivismo era um rompimento com o epos da mitologia homérica [...] Aqui, o trabalho de construção da linguagem é parte integrante do

naturalismo e aparece n’*O Ateneu* (1888) e até em ‘Livros para Homens’ como ‘*A carne*’ (MENDES, 2019, p. 85). Vale lembrar que Germano Hasslocher em sua crítica aproximou a escrita de Domício justamente da obra de Julio Ribeiro para em seguida denominá-lo como “riso-nha esperança do naturalismo” (*Gazeta da Tarde*, 1888, p. 3).

Franco não limita as possibilidades de análise sobre as obras de Domício da Gama a apenas as propostas por ele e, eventualmente especula em seu trabalho que alguns textos poderiam ser analisados pelo viés naturalista, por exemplo. Ele sinaliza ao longo de seu texto que o conto “Maria sem tempo” em particular se destacava como confessadamente naturalista e afirma que

[t]rata-se, mesmo, de material fundamental para o estudo específico do naturalismo em sua obra, uma vez que a análise psicológica da protagonista (tão cara aos contos de primeira fase) se torna o estudo de um temperamento, enfocando em seu drama supostamente pessoal aquilo que possui de biológico e animal. (SANDANELLO, 2017, p. 303 e 304)

E afirma ainda que essa nova orientação que transparecia nos escritos domicianos se deu por sua convivência com Eça de Queiroz e cita: “Disse certa vez Domício da Gama que Eça de Queiroz o fizera escritor e Rio Branco diplomata” (VENÂNCIO FILHO *apud* SANDANELLO, 2017, p. 299) reverberando o que havia dito o conferencista Sylvio Rangel anos antes em que também sinalizava uma influência de Eça de Queiroz nas narrativas de Gama.

O conto “Maria sem tempo”, figura nas duas obras publicadas por Domício da Gama e narra a história de uma mulher pobre que tem seu único filho levado contra a vontade para a guerra do Sul e da qual ele não retorna vivo. Maria, a protagonista, enlouquece e parte sem rumo circundando as redondezas de sua antiga casa chamando por Luciano, em uma busca inútil pelo filho perdido que prometeu voltar. A narrativa descreve detalhadamente os cenários percorridos por ela, o psicológico de Maria conforme sua loucura se agrava, mas comenta brevemente sobre aqueles que estão em seu entorno. O conto se encerra com a morte da protagonista causada por uma explosão nas minas das redondezas e que ela, perdida em sua loucura, acredita serem os sons dos canhões da guerra se aproximando, e trazendo com ela o seu filho de volta. Sobre o conto Veríssimo comenta

Maria sem tempo, a historia daquela pobre mulher do povo ‘que morreu de ser mãe’, de outro genero, misturado alguma coisa da nossa paizagem e da nossa vida sertaneja ao drama doloroso de uma existencia miseravel, e trágico sem embargo da obscuridade da protagonista, é mais comovente do que porventura o quiz o autor fazer. (*Correio da manhã*, 09 de set de 1901, p. 1)

É uma narrativa que, como fora apontado pelos críticos, traz uma extensa pintura dos cenários percorridos pela errante, traz o amargor e os estudos psicológicos ao apresentar de dentro para fora a loucura teimosa da mãe que tem sinais físicos do descompasso mental “nos olhos perdidos como os de um cão de caça, desattentos ou muito attentos, mas sem sympathy, e nos cabellos hirtos, erriçados, como n’um perenne arripio de pavor” (GAMA, 1901, p. 127) e que não consegue aceitar a perda do filho.

Uma mulher perdida na busca meio cantada e meio falada, presa na banalidade e na repetição incessante de uma busca sem fundamento, sem finalidade, como descreve o naturalismo desiludido de David Baguley. A pressa ininterrupta de realizar o seu sonho de encontrar-se com seu filho Luciano e que não a possibilita fazer nada mais além de procurar por ele enquanto “a guerra se aproxima”, a mesma pressa que fornecesse a protagonista sua nova alcunha de Maria Sem Tempo, como o título do conto, por não aceitar nenhum convite feito pelo vizinhos para que pare e descanse. O impulso irracional da protagonista da obra naturalista que não consegue deixar de fazer o que acredita que tem de fazer em movimentos circulares que não geram resultados, novamente remetendo a descrição do Naturalismo desiludido de Baguley.

Portanto, a coleta de algumas das críticas feitas à produção literária de Domício da Gama nas páginas dos jornais e a seleção de alguns estudos da atualidade possibilitam o mapeamento do Naturalismo nas obras domicianas. Ainda que não haja uma unanimidade a favor do Naturalismo, a coleta permite a problematização e a aproximação dos argumentos que foram associados a essas obras na sua primeira circulação, e que, distante nas páginas de diferentes jornais, não seriam tão correlacionáveis como agora. E com as novas propostas teóricas sobre o Naturalismo como o “naturalismo desiludido” de David Baguley, o “naturalismo psicológico” de Bourget e o “naturalismo decadente” de Leonardo Mendes abrem-se novas possibilidades de análise cabíveis a esses textos.



As características que mais recorrentemente foram apontadas pelos críticos como evidentes na produção domiciana como a repetição, o psicologismo, o descritivismo, o humanismo, o cientificismo e o estudo ou a dissecação para análise são marcas suficientemente frequentes nos textos selecionados para validar o argumento de que Domício da Gama foi um autor que produziu literatura naturalista.

## Referências

- BAGULEY, David. *Naturalist fiction: the entropic vision*. Cambridge: Cambridge University PRESS, 1990.
- CARVALHO, Aderbal de. *O Naturalismo no Brasil*. Livraria Contemporânea, Maranhão, 1894.
- FERNANDES, Ronaldo Costa. *Domício da Gama: cadeira 33, ocupante 1*. Academia Brasileira de Letras, Rio de Janeiro / Imprensa Oficial, São Paulo, 2011.
- GAMA, Domício da. *Contos a meia-tinta*. Lahure, Paris, 1891.
- GAMA, Domício da. *Histórias curtas*. Francisco Alves, Rio de Janeiro, 1901.
- MENDES, Leonardo. *O naturalismo na livraria do século XIX*. Revista Letras, Curitiba, UFPR, n. 100, pp.71-90, jul./dez. 2019.
- ROMERO, Silvio. *História da literatura brasileira*. José Olympio Editora, Rio de Janeiro, 1943.
- SANDANELLO, Franco Baptista. *Domício da Gama e o impressionismo literário no Brasil*. EDUFMA, São Luís, 2017.

## Sites

- A SEMANA: Volume I. *Hemeroteca Digital Brasileira/FBN*, 2021. Disponível em: <<http://memoria.bn.br>>. Acesso em 19 out. 2021.
- CORREIO DA MANHÃ. *Hemeroteca Digital Brasileira/FBN*, 2021. Disponível em: <<http://memoria.bn.br>>. Acesso em 09 ago. 2021.
- DIÁRIO DE NOTÍCIAS. *Hemeroteca Digital Brasileira/FBN*, 2021. Disponível em: <<http://memoria.bn.br>>. Acesso em 10 jul. 2021.
- GAZETA DE NOTÍCIAS. *Hemeroteca Digital Brasileira/FBN*, 2021. Disponível em: <<http://memoria.bn.br>>. Acesso em 13 set. 2021.

- GAZETA DA TARDE. *Hemeroteca Digital Brasileira/FBN*, 2021. Disponível em: <<http://memoria.bn.br>>. Acesso em 19 jul. 2021.
- O PAIZ. *Hemeroteca Digital Brasileira/FBN*, 2021. Disponível em: <<http://memoria.bn.br>>. Acesso em 19 set. 2021.
- REVISTA BRASILEIRA. *Hemeroteca Digital Brasileira/FBN*, 2021. Disponível em: <<http://memoria.bn.br>>. Acesso em 19 jul. 2021.

## **Franz Kafka e repetição: por uma narrativa moderna da ruptura**

Luísa Osório Rizzatti (UFRGS)<sup>1</sup>

### **Considerações iniciais<sup>2</sup>**

Franz Kafka é bastante lembrado por tematizar em sua obra o contexto da sociedade moderna pelo viés da burocracia. Por outro lado, o que motiva este trabalho é discutir outro viés desencadeado pela modernidade: a repetição. Com a lógica industrial, a repetição passa a ser um valor bastante característico desse novo mundo, tanto no sentido da produção, quanto no da recepção.

Na sua obra, Kafka exagera propositalmente e eleva a repetição da modernidade à última potência. Assim, chama a atenção a recorrência de certos elementos, além de ser perceptível uma insistente repetição de temáticas, de situações e de algumas marcas textuais. Ademais, a circularidade se faz presente na constituição mental das personagens, cujos dilemas são os mesmos e não se desenrolam, e na construção da forma narrativa, pois as ações não avançam em uma progressão tradicional com início, meio e fim. A narrativa simplesmente gira em círculos. E esse universo de repetições e circularidades provoca um extremo mal-estar nas personagens, desencadeando uma discrepância entre sujeito e mundo (ANDERS, 2007).

O propósito do trabalho, entretanto, é provar que Kafka consegue produzir rupturas narrativas utilizando elementos da própria linguagem, como os gestos e os sons. O objetivo é refletir e entender como Kafka consegue traçar linhas de fuga no seu círculo aparentemente alienante e repetitivo, tomando como ponto de partida o conto *O silêncio das sereias*.

1. Mestre em Letras – Estudos de Literatura (UFRGS), graduada em Jornalismo (UFRGS).
2. Este trabalho é derivado da dissertação de mestrado da autora, que estudou sobre repetição e ruptura narrativa em Franz Kafka.

## As repetições kafkianas

Na obra de Kafka, facilmente nota-se a insistência em elementos que aparecem frequentemente como portas e janelas, sobretudo na coletânea *Contemplações*, ou até corredores opressivos e labirintos imensos, sejam eles reais, sejam metáforas para uma situação sem saída e sufocante. Por sinal, a angústia e a sensação de sufocamento são comumente atreladas ao mundo do trabalho e da burocracia, do qual Kafka se apropriou exemplarmente, tanto que é uma característica que permeia toda a sua obra. Tão recorrente no sentido metafórico, a imagem da máquina burocrática recebe uma concretização em *Na colônia penal*, novela em que uma máquina mortífera literalmente escreve sobre a pele, no corpo do condenado e com agulhas de ferro, a sentença do crime a que foi acusado. E Kafka estende a opressão do universo burocrático para o microcosmo da família, que também se configura como um ambiente parasitário, de modo que todo o seu conjunto de textos acaba tocando nisso, de alguma forma. Inclusive, a sujeira e a decadência são as características da maneira como acontecem as relações com as mulheres na obra do escritor. Embora possam indicar certa liberdade para a personagem masculina, é sempre uma relação rápida e passageira, quase que às escondidas, e vinculada a uma ambientação suja como a dos tribunais, sem nenhum *glamour*.

Comum é também a obsessão com alimentos, carne, dente e jejum, como ocorre, por exemplo, em *O artista da fome* e em *Investigações de um cão* (DELEUZE; GUATTARI, 2017). É fácil notar a recorrência de situações de deslocamento (percorrer e buscar um caminho, mesmo que curto) ou trânsito longo (viajar), como em *Um médico rural*, *Desista!*, *Uma mensagem imperial*, *Uma confusão cotidiana*, *O passageiro*, *Os passantes*. Outro ponto frequente é o protagonismo dos animais, elemento que aparece na maioria dos contos e novelas kafkianas, como *A metamorfose*, *A construção*, *Josefine, a cantora* ou *O povo dos camundongos*, *O abutre*, *Chacais e árabes*, *Um relatório para uma academia*, para citar alguns. Inclusive, há um foco na figura do cavalo, principalmente em *Um médico rural*, *Um novo advogado*, *Desejo de ser índio* e *O cavaleiro do balde* (metaforicamente, neste último exemplo).

A constante presença dos gestos foi observada tanto por Walter Benjamin, em seu ensaio *Kafka: a propósito do décimo aniversário de sua morte*, quanto por Gilles Deleuze e Félix Guattari, em *Kafka: por*

*uma literatura menor*. Para o autor alemão, “cada um [gesto] é um acontecimento em si e, por assim dizer, também um drama em si: o palco em que se representa esse drama é o teatro do mundo, com o céu como prospecto” (BENJAMIN, 2012a, p. 158). Já a dupla de autores franceses associa a frequente aparição do gesto com outro elemento que surge constantemente: o som, que muitas vezes estabelece uma conexão com o movimento gestual de erguer e reerguer a cabeça (DELEUZE; GUATTARI, 2017). Como lembra Luís Inácio Oliveira, “repete-se como um emblema a cena em que alguém se aproxima de um ouvido para contar algo ou em que alguém se inclina um pouco para melhor escutar uma mensagem” (OLIVEIRA, 2008, p. 312), isto é, o gesto da transmissibilidade se faz presente de forma recorrente.

Outra repetição apontada pela dupla de pensadores é o foco nas formações de triângulos sociais, que colocam em tríade tanto o mundo da família (com uma constituição baseada em pai-mãe-criança, como na famosa situação de *A metamorfose*), quanto o mundo do trabalho, que relaciona os funcionários da justiça em três posições. Quando não existe um trio fechado, são criadas duplas, mas com a mesma função da formação triangular. Seria o caso de uma dupla de irmãos, ou, então, de dois burocratas e dois guardas, como em *O processo*, ou de dois estagiários e duas bolas, como em *Blumfeld, um solteirão de mais idade*. Falando em solteirão, esse tipo de figura da solidão também se configura como outra constante na obra do escritor, inclusive em *O infúrtunio de um solteirão* e em *Onze filhos*, por exemplo.

De todas essas repetições citadas, gesto e som são as mais interessantes no sentido de terem potencial para produzir rupturas, uma vez que são as duas únicas repetições que não são objetos tocáveis, temas nem relações: ambas são formas de expressão. Além disso, os mundos sonoro e gestual de alguma forma possuem um vínculo entre si que os fazem trabalhar juntos, portanto se torna praticamente impossível criar uma dissociação. Na próxima etapa, a ideia é entender como as repetições podem ter relação com o contexto da modernidade.

## **Narrador moderno da ruptura**

Para entender o contexto desse mal-estar nas narrativas kafkianas, podemos criar um diálogo com Walter Benjamin a partir de seus desenvolvimentos sobre a questão do narrador na modernidade. No

famoso ensaio *O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov*, Benjamin expõe que antes do surgimento das formas capitalistas, a arte de narrar era completamente diferente. Era uma arte que permitia a verdadeira troca de experiências comunicáveis, a partir de uma figura que carregava sabedoria e que conseguia se relacionar com uma coletividade e com uma comunidade de ouvintes, tecendo uma trama narrativa artesanalmente, do mesmo modo como faz “a mão do oleiro na argila do vaso” (BENJAMIN, 2012b, p. 221).

Com a gradual modificação dos meios de produção, o surgimento de formas mecanizadas e, mais tarde, com a criação da imprensa, a figura do narrador sofre efeitos drásticos, aproximando-se cada vez mais de seu declínio (BENJAMIN, 2012b). Inclusive, em *Experiência e Pobreza*, Benjamin (2012c) já colocava que as consequências desastrosas da Primeira Guerra Mundial mataram a capacidade de transmitir experiências e de tratar a morte como algo digno de memória e legado: pelo contrário, se só houve barbárie, a violência da guerra apenas podia culminar em mudez generalizada.

Foi o surgimento do romance no começo da era moderna que acentuou oficialmente o processo de queda do narrador tradicional (BENJAMIN, 2012b). Isso porque o romance está diretamente ligado ao livro e à invenção da imprensa, elementos completamente opostos à tradição oral. Isolado e recluso à sua própria individualidade, o narrador moderno apenas consegue partilhar a sua pequena vivência, fechada em um presente pobre, já que não vive mais em um contexto de coletividade, em que era possível ensinar e aprender com a vida do outro.

No lugar de uma existência e de uma narrativa imersas na coletividade, o indivíduo moderno encontra seu mundo disperso nas grandes cidades, no anonimato das massas, na velocidade das informações, na automatização dos processos, no imediato do cotidiano e na comunicação pelos jornais. É a sociedade que vive na era da reprodutibilidade técnica, temática e texto sobre os quais Benjamin é sempre muito lembrado. O autor alemão deixa claro que a arte sempre foi capaz de ser reproduzida, mas com todos os avanços da modernidade durante o século XIX, principalmente, foi possível aumentar consideravelmente tal prática (BENJAMIN, 2012d). As máquinas e objetos tecnológicos evidentemente foram capazes de vencer o trabalho manual no sentido de velocidade e de aumento na escala de produção.

Além disso, com a lógica industrial, a repetição passa a ser um valor bastante característico da sociedade moderna, tanto no viés da

produção, quanto no da recepção. No sentido da produção, a ideia de “apertar parafusos” e fabricar sempre as mesmas mercadorias, em massa e em grande escala, além de acabar com a aura da arte e dos objetos, acaba com a ideia de unicidade e coloca em relevo a repetição. No caso dos consumidores, a apreciação dos produtos da cultura de massa pode ser feita inúmeras vezes, repetidamente, quando se desejar. E a possibilidade de acessar uma arte ou um produto repetidamente retira, pelo menos em algum grau, a sua importância e a sua aura, isto é, seu caráter especial e único.

Pensando ainda nesse novo consumidor, Benjamin desenha um perfil que vive de forma mais agitada, sobretudo nas metrópoles, devido à rotina do mundo do trabalho. Tudo isso somado a uma recepção mais desatenta e fugaz, com menos contemplação (pois não há tempo para isso), aquele que antes era um ouvinte exemplar na época do narrador tradicional, agora torna-se um leitor que quer textos curtos, de fácil digestão. Ou, pior: o tempo da escuta calma, atenta e paciente já tinha sido perdido. Ainda mais com o desenvolvimento das técnicas cinematográficas e da fotografia, o som na modernidade é deslocado para uma ordem em que o fascínio maior é pela imagem. E Kafka precisa lidar com esse deslocamento do sonoro para o imagético. Mais do que isso, é possível afirmar que Kafka trabalha justamente com esse mundo e com todo o contexto acima descrito, pois a sociedade moderna é a da repetição. A grande questão é que, de acordo com nossas hipóteses, Kafka maximiza isso, elevando à última potência e criando uma roupagem repetida tão significativa que suas obras chegam a flertar com uma construção mítica.

A arte de criar e transmitir histórias que logo poderiam ser apropriadas e transformadas pelos ouvintes na roda comum da partilha tinha sido transportada para dentro das páginas dos livros. E o leitor agora também se via solitário, em um espaço de recepção individual. Não encontra mais o rosto do narrador, nem sua performance narrativa que, além do som da voz que contava as histórias, ainda expressava gestos e movimentava o corpo, uma vez que “na verdadeira narração, a mão intervém decisivamente, com seus gestos, apreendidos na experiência do trabalho” (BENJAMIN, 2012b, p. 239), em uma relação artesanal. E aqui chegamos aos dois elementos que muito nos interessam: gesto e som. Mesmo que Kafka não se situe dentro da tradição de narradores cujo declínio fora apontado por Benjamin, parece que o autor tcheco resgata tais itens oriundo da tradição, comuns

nas rodas de transmissão oral, para as suas narrativas. E mais: reveste som e gesto com outras potencialidades. É com esses elementos, ambos caríssimos à tradição e carentes no modo de consumo dos romances, que Kafka parece subverter a construção repetida de seus enredos e personagens.

Se Benjamin detecta, por um lado, a “ruína das formas tradicionais de experiência e de linguagem”, também pensa, em tensão, como “novas formas culturais, estéticas e linguísticas” (OLIVEIRA, 2008, p. 281) podem surgir a partir de toda essa transformação. E talvez Kafka esteja justamente nesse lugar, de algo novo que surge em meio a importantes modificações de várias ordens. Bem como se percebe através de seus diários e biografias, Kafka produzia de modo fragmentado. Isso tem uma relação direta com a forma de vida na modernidade, em que quase não há espaço para conclusões, sínteses e obras fechadas. O inacabamento e o modo disperso de uma escrita em pedacinhos é o que caracteriza Kafka, em toda a sua falta. Há algo de não preenchido, de um vazio que talvez nunca seja recheado novamente, pois a comunicação se torna praticamente impossível: não existe mais experiência comunicável, bem como Benjamin já havia lembrado. A seguir, a partir de um conto do escritor tcheco, iremos analisar e entender como Kafka produz reviravoltas narrativas a partir dos elementos gestuais e sonoros, procurando relacionar o seu método de escrita com as fissuras produzidas pela modernidade.

### **O silêncio das sereias**

Mesmo muito pequeno, este conto de apenas duas páginas instiga e provoca reflexões sobre mito, narratividade, esquecimento e memória, modernidade, tradição e ruptura, adentrando as ambiguidades que atravessam os sons, os gestos e o silêncio. Na obra de Homero, a história das sereias aparece no *Canto XII*, dois capítulos após o episódio envolvendo a feiticeira Circe, que havia transformado os companheiros de Ulisses em porcos. Auxiliado pelo deus Hermes, Ulisses conseguiu se livrar de ser amaldiçoado pela feiticeira, além de convencê-la a reverter o feitiço da tripulação, trazendo-os de volta para a forma humana. Em suas aventuras, não demoraria muito para chegar ao momento de atravessar a Ilha das Sereias, criaturas temidas pelo seu poder de enfeitiçar aqueles que ouviam o seu canto. Encantados



pela sonoridade mortal das sereias, os marinheiros jogavam-se ao mar, entregando-se à morte. Mas Circe deu conselhos a Ulisses sobre o que fazer para sobreviver diante do encontro com as criaturas.

Reconhecido e louvado por ser astuto, Ulisses de fato colocou em prática as sugestões de Circe e sobreviveu ao canto das sereias: cobriu com cera os ouvidos da sua tripulação, pois não conseguiriam ouvir o canto, e ordenou que seus marinheiros o amarrassem ao mastro, mas ele não estaria com os ouvidos tampados pela cera. Desse modo, os homens não ouviam nem as sereias nem os gritos de Ulisses clamando que o soltassem; o herói, por sua vez, ouvia o canto, mas estava impedido de se jogar no mar pelas amarras. Não apenas sobreviveu às sereias, como os seus marinheiros também o fizeram, mas se distinguiu deles e consagrou sua astúcia por ter sobrevivido à escuta do canto.

Se Ulisses foi o primeiro mortal a conseguir tal façanha, a ele restava a missão de transmitir a beleza do canto para os outros através da narrativa. Por sinal, essa leitura da perpetuação da memória através da arte de narrar é a que Jeanne Marie Gagnebin sustenta em *Lembrar, escrever, esquecer*. A autora defende que a Odisseia trata sobre a condição de homens mortais, é a saída do inumano e do mítico para adentrar, de verdade, no mundo da cultura (GAGNEBIN, 2009a). Ao contar as errâncias e batalhas de Ulisses para retornar a Ítaca, Odisseia narra uma luta para preservar a memória, isto é, “para manter a palavra, as histórias, os cantos que ajudam os homens a se lembrarem do passado e, também, a não se esquecerem do futuro” (GAGNEBIN, 2009a, p. 15). A apreensão primordial que Gagnebin quer nos passar é que se somos mortais e não há certeza de uma vida após a morte, o que resta aos vivos é justamente transmitir a palavra aos vivos do presente e do futuro, sempre lembrando o passado, as derrotas e as vitórias daqueles que já não estão mais aqui para contar suas histórias. Essa leitura nos interessa bastante para depois pensarmos sobre a versão kafkiana do episódio das sereias.

Outra visão bem diferente, mais negativa, é a de Adorno e Horkheimer na *Dialética do Esclarecimento*, no capítulo *Ulisses ou Mito e Esclarecimento*. Embora seja um caminho bem distinto em relação ao que Gagnebin propõe, ele também consegue ser importante para iluminar o nosso trabalho. Nessa obra, os autores explicitam os problemas que uma sociedade esclarecida era capaz de provocar. Desencantar aquele mundo preso às amarras do mito a partir da dominação

técnica sobre a natureza era a ideia primordial do esclarecimento. Mas a hipótese da dupla alemã era de que o mito já continha as sementes do esclarecimento, e este, por sua vez, acabava retornando ao modo mítico de operar.

No universo esclarecido, alicerçado pela sociedade industrial, a ciência e a técnica, embora colaborassem para descobertas positivas, também acabavam subjugando o próprio humano, coisificando os trabalhadores (e os submetendo a extensas e repetidas jornadas em fábricas) e os consumidores (estimulados a comprar mais e mais). Algo que era para ser libertador cai na mesma órbita daquilo que tanto se rejeitava, mas o pior de tudo é que o próprio esclarecimento não percebia isso, continuava sempre acreditando que estava salvo do retorno ao mito, o que se mostra uma tremenda ilusão.

E Adorno e Horkheimer dedicam-se a provar que a Odisseia é um entrelaçamento do mito e do esclarecimento, uma vez que Ulisses se revela como o protótipo do homem burguês (ADORNO; HORKHEIMER, 1985). A leitura dos autores é a de que Ulisses utiliza a sua astúcia para criar meios de dominar a natureza e, assim, escapar das ameaças de morte e desfazer os feitiços que assolam o seu trajeto de retorno a Ítaca. É a primeira vez que um mortal consegue utilizar de artifícios para fugir do mito e dominar racionalmente a natureza para conquistar a sua autonomia. Ao longo da narrativa, o leitor se depara com vários exemplos, seja no episódio dos Lotófagos, da Circe, de Calipso, do Ciclope, seja de Polifemo, Ulisses utiliza artifícios diferentes e luta contra as forças do mito, em um embate entre vida e morte.

No momento em que se prende ao mastro para não se atirar ao mar, ele se subjugava ao aprisionamento, mas consegue desfrutar da beleza do canto das sereias. De acordo com a visão dos autores, seus companheiros não recebem tal privilégio, pois se livram das amarras, mas com os ouvidos tapados pela cera, são excluídos do espetáculo artístico das sereias. Com tal gesto, os marinheiros obedecem às ordens de Ulisses e acabam não tendo outra opção além de “renunciar ao gozo artístico, a não escutar nada, para poderem continuar vivos, para poderem continuar reproduzindo sua força de trabalho em vista do dia seguinte” (GAGNEBIN, 2009b, p. 33).

O herói consegue, então, ouvir o espetáculo sozinho e consagrar-se como o primeiro mortal a ter sobrevivido ao encantamento das tão temidas sereias. Nessa dicotomia “Ulisses/prisão/escuta” *versus* “marinheiros/trabalho braçal/surdez” se constitui a separação fundamental

entre fruição artística e trabalho manual, movimento que nos leva à “despedida do mundo pré-histórico. A epopeia já contém a teoria correta. O patrimônio cultural está em exata correlação com o trabalho comandado, e ambos se baseiam na inescapável compulsão à dominação social da natureza” (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 45).

Pensando na constituição da sociedade burguesa, Adorno e Horkheimer entendem a astúcia de Ulisses como a expressão dos primórdios da economia capitalista, que visa respeitar contratos e regras estabelecidas, mas, ao mesmo tempo, procura as brechas para lograr o outro e obter vantagens. Já Gagnebin reforça o lado positivo da inteligência ardilosa do herói, compreendendo que Ulisses consegue utilizar de modo perspicaz os simulacros e as imagens para se salvar, tendo consciência exata do que está por trás dos seus procedimentos.

Mas o Ulisses kafkiano faz diferente, combinando as duas estratégias de salvação: tampar os ouvidos e se amarrar ao mastro, diferente do herói de Homero, que escolhe apenas as cadeias. Além dessa diferença, a que mais chama a atenção já está no título criado por Max Brod: *O silêncio das sereias*. Kafka opera o seu conhecido e repetido recurso de inversão, deslocando o protagonismo do som, que na narrativa de Homero era o temido elemento central, para o universo do silêncio. Embora seja marca do escritor, essas inversões sempre surpreendem, porque quem iria imaginar um mundo em que “as sereias entretanto têm uma arma ainda mais terrível que o canto: o seu silêncio” (KAFKA, 2002, p. 104)?

Além de lançar mão da inversão, Kafka se apropria do texto épico para ironizá-lo, riscar uma espécie de deboche e produzir uma torção narrativa que nos permite compreender o lugar dos textos de Kafka em relação ao mundo moderno. Desde as primeiras frases, salientando os “meios insuficientes” e “infantis”, além da “alegria inocente”, o escritor já revela a pitada marcante do deboche:

Prova de que até meios insuficientes - infantis mesmo podem servir à salvação: Para se defender das sereias, Ulisses tapou os ouvidos com cera e se fez amarrar ao mastro. Naturalmente - e desde sempre - todos os viajantes poderiam ter feito coisa semelhante, exceto aqueles a quem as sereias já atraíam à distância; mas era sabido no mundo inteiro que isso não podia ajudar em nada. O canto das sereias penetrava tudo e a paixão dos seduzidos teria rebentado mais que cadeias e mastro. Ulisses, porém, não pensou nisso, embora talvez tivesse ouvido coisas a esse respeito. Confiou

plenamente no punhado de cera e no molho de correntes e, com alegria inocente, foi ao encontro das sereias levando seus pequenos recursos. As sereias, entretanto, têm uma arma ainda mais terrível que o canto: o seu silêncio. Apesar de não ter acontecido isso, é imaginável que alguém tenha escapado ao seu canto; mas do seu silêncio certamente não. Contra o sentimento de ter vencido com as próprias forças e contra a altivez daí resultante - que tudo arrasta consigo - não há na terra o que resista. E de fato, quando Ulisses chegou, as poderosas cantoras não cantaram, seja porque julgavam que só o silêncio poderia conseguir alguma coisa desse adversário, seja porque o ar de felicidade no rosto de Ulisses - que não pensava em outra coisa a não ser em cera e correntes - as fez esquecer de todo e qualquer canto. (KAFKA, 2002, p. 104-105)

Só com esse fragmento, temos já algumas questões interessantes para pensar. A primeira é, de fato, a tal inversão: as sereias passaram pelo Ulisses kafkiano e não cantaram, permaneceram em silêncio. Nas leituras alicerçadas em Benjamin, sobretudo a partir dos desdobramentos de *O narrador*, o fato de as sereias silenciarem é atrelado ao modo como a sociedade moderna se estruturou, indicando que tal silêncio sugeriria, na verdade, uma impossibilidade de transmissão e um esvaziamento da experiência narrável, até porque a própria tradição literária estava em crise.

A segunda é que o silêncio parece ter sido uma reação ao contato visual com Ulisses. A terceira é que tal contato produziu o esquecimento daquilo que as sereias mais dominavam, isto é, a arma potente do canto. Surge, então, outra inversão: quem deveria causar reações impactantes pela sua performance eram as sereias. Não se esperava que o herói afetasse as poderosas criaturas do mar. Se a Odisseia poderia ser vista como uma grande luta contra o esquecimento (GAGNEBIN, 2009a), o conto de Kafka desnuda o próprio esquecimento vindo das sereias, criando uma inversão inesperada. Dessa forma, Kafka coloca em jogo, explicitamente, o esquecimento que produz o silenciamento das sereias e que significa, também, um “esquecimento de sua função tradicional em Homero” (OLIVEIRA, 2008, p. 348), que era justamente a função de cantar. E o Ulisses kafkiano também será acometido por esse esquecimento, uma vez que, não podendo ouvir, não será capaz de transmitir nem de perpetuar uma “memória épica” (OLIVEIRA, 2008, p. 348).

Nesse conto de Kafka, fica mais fácil de perceber algo que está presente de modo enigmático em toda a obra do escritor, que seria

justamente essa impossibilidade de narrar inerente ao mundo moderno. No trecho seguinte, aparece uma espécie de problema causado pela já mencionada escolha de Ulisses de utilizar os dois meios: ceras e amarras. A princípio, escolhendo apenas um deles, estaria a salvo, mas preferiu usar os dois simultaneamente. Isso o coloca em uma situação de ensurdecimento, não podendo ouvir nada. Esse foi um dos deslocamentos principais que Kafka operou em relação ao relato Homérico, portanto não se trata só de uma leitura atualizada, mas sim de um novo texto que contorce e desarticula o anterior. Tal distinção é simplesmente crucial, porque “em Homero, nela funda-se a possibilidade de Ulisses converter-se em narrador e *narrar* o belo canto que ouviu das sereias” (OLIVEIRA, 2008, p. 347). O mundo em que Kafka vive e sobre o qual escreve, portanto, é aquele em que a narração entrou em declínio, logo não seria mais possível transmitir como se fazia outrora. É assim que Kafka consegue provar que não apenas não caiu na sedução mítica, como também destituiu o mito, pois fez o grande herói perder a “qualidade épica de guardião da memória narrativa” (OLIVEIRA, 2008, p. 347) que Homero havia construído.

O “não saber”, situação muito comum às personagens kafkianas, é algo que se revela presente nesse momento, pois não importa o que as sereias estivessem emitindo (ou deixando de emitir), Ulisses não as ouve. Nesse instante, a narrativa dá a entender uma espécie de ingenuidade, pois o herói kafkiano acreditava fielmente que elas cantavam e emitiam sons, os quais apenas ele não ouvia, estando protegido, aparentemente.

Ulisses no entanto - se é que se pode exprimir assim - não ouviu o seu silêncio, acreditou que elas cantavam e que só ele estava protegido contra o perigo de escutá-las. Por um instante, viu os movimentos dos pescoços, a respiração funda, os olhos cheios de lágrimas, as bocas semi-abertas, mas achou que tudo isso estava relacionado com as árias que soavam inaudíveis em torno dele. Logo, porém, tudo deslizou do seu olhar dirigido para a distância, as sereias literalmente desapareceram diante da sua determinação, e quando ele estava no ponto mais próximo delas, já não as levava em conta. (KAFKA, 2002, p. 105)

E a parte seguinte dá conta de uma novidade bastante surpreendente, que é a movimentação gestual das sereias. Esse “se mexer” não era sutil ou secundário, era a própria performance esperada: elas se

contorciam e esticavam o corpo. Com essa ênfase e protagonismo do movimento, Kafka opera, novamente, o deslocamento: o teatro das sereias é gestual e não mais sonoro, como era no universo homérico. O mundo dos gestos, de fato, é o mundo das personagens kafkianas.

Mas elas – mais belas do que nunca – **esticaram o corpo e se contorceram**, deixaram o cabelo horripilante voar livre no vento e **distenderam as garras** sobre os rochedos. Já não queriam seduzir, desejavam apenas capturar, o mais longamente possível, o brilho do grande par de olhos de Ulisses. Se as sereias tivessem consciência, teriam sido então aniquiladas. Mas permaneceram assim e só Ulisses escapou delas. (KAFKA, 2002, p. 105, grifos nossos)

No caso das sereias, o som é substituído completamente pelo silêncio, cujo eco surdo permitiu reviravoltas, rumos inesperados e uma reflexão muito interessante acerca do modo de escrever kafkiano. Ademais, o gesto se configura como o elemento que produziu o esquecimento do canto das sereias, isto é, foi a chave para a grande virada narrativa.

Como já vimos, o mundo das personagens kafkianas é aquele que encontra sua verdade mais nos gestos do que nas palavras. São gestos do cotidiano, mas que acabam se tornando “excessivamente enfáticos para o mundo habitual e extravasam para um mundo mais vasto” (BENJAMIN, 2012a, p. 157). Essa configuração, que é praticamente uma recusa sonora (IZABEL, 2013), acaba priorizando a imagem em detrimento do som. E esse movimento está diretamente relacionado ao mundo moderno, pois se trata de um fenômeno que “tem início já na metade do século XIX e acompanha o triunfo do Capitalismo na metrópole europeia. O resultado disso na arte é o surgimento de duas novas formas de representação baseados na imagem: o cinema e a fotografia” (IZABEL, 2013, p. 47).

Para finalizar o conto, uma outra hipótese surge para se contrapor à ideia anterior de que Ulisses era incapaz de ouvir qualquer coisa, já que estava com os ouvidos cheios de cera:

De resto, chegou até nós mais um apêndice. Diz-se que Ulisses era tão astucioso, uma raposa tão ladina, que mesmo a deusa do destino não conseguia devassar seu íntimo. Talvez ele tivesse realmente percebido - embora isso não possa ser captado pela razão humana - que as sereias haviam silenciado e se opôs a elas e aos

deuses usando como escudo o jogo de aparências acima descrito.  
(KAFKA, 2002, p. 105-106)

Na verdade, o narrador dá a entender que Ulisses foi tão ardiloso que a sua situação de “não saber” era uma encenação. Desse modo, o que teria enganado a todos, inclusive às sereias, era justamente aquilo que Gagnebin ressaltou sobre a inteligência do herói. Foi a astúcia de saber utilizar perfeitamente as imagens e simulacros, conseguindo distinguir o seu caráter ficcional e performar como um exímio ator o jogo de aparências. Por tudo isso e amparados pela leitura perspicaz de Izabel, confirmamos que “Ulisses salvou-se do canto pelo teatro. Este é o meio insuficiente, quase infantil de passar pelo perigo mortal” (IZABEL, 2013, p. 46). Em uma construção enigmática de idas e vindas, de criação de ideias seguida por sua total demolição, Kafka brinca com a mentira e a verdade, com a realidade e a ficção, produzindo certa crítica sobre o fazer literário e, sobretudo, sobre a noção de narratividade, que é justamente o elemento colocado em cheque tanto na modernidade quanto na sua obra.

Desse modo, entendemos que Ulisses encena a transmissão, como se fosse realmente um ator de cinema mudo. Não havendo mais o que transmitir, restava a ele e às sereias encenar o silêncio. Se o gesto é uma linguagem original, de acordo com o que estudamos pelo olhar benjaminiano, ele precisa ser encarado não como um elemento de princípio, mas sim como algo capaz de produzir diferença e de provocar cortes temporais. Isso vale não somente para os gestos de Ulisses ou das sereias, mas sim para todos os exemplos que trouxemos aqui.

Para enlaçarmos tal questão, podemos pensar na ideia de “vórtices” trabalhada por Agamben (2018). Pensando no vórtice como o redemoinho das águas, que expressa o seu movimento arquetípico em espiral, o filósofo aponta uma singularidade. Nota que o vórtice é uma forma que consegue, ao mesmo tempo, se separar do fluxo da água, tendo a sua autonomia e seu funcionamento próprio, e ainda fazer parte e ter relação direta com a totalidade das águas que o envolve. A partir disso, lembra que Benjamin comparou a ideia de origem com o vórtice. E Agamben também se propõe a refletir sobre tal ligação, trazendo uma leitura interessante acerca da proposta benjaminiana:

a origem deixa de ser algo que precede o devir e permanece separado dele na cronologia. Assim como o redemoinho no curso do

rio, a origem é contemporânea ao devir dos fenômenos, dos quais extrai sua matéria e nos quais, todavia, permanece, de algum modo, autônoma e parada. E, dado que ela acompanha o devir histórico, procurar entender este último significará não reconduzi-lo a uma origem separada no tempo, mas confrontá-lo e mantê-lo com algo que, tal como um vórtice, ainda está presente nele. (AGAMBEN, 2018, p. 85)

O que ambos querem apontar é que, assim como o vórtice, a origem não é algo que aconteceu em um ponto inicial e que fica sempre apartada da relação com a história e com os outros fenômenos que ocorrem depois. Pelo contrário, o vórtice da origem se mostra sempre presente, não é um ponto isolado, podendo, inclusive, furar o fluxo do devir, em um movimento de ruptura.

É o que acontece também com os nomes, que “são vórtices no devir histórico das línguas” (AGAMBEN, 2018, p. 87). O autor alerta que quando pensamos na origem da linguagem, podemos cair no mesmo erro ingênuo de pensar que os nomes apenas surgem primeiro para depois serem organizados em uma fala articulada, em um discurso. Mas o que acontece é que “o nome é, na realidade, um vórtice que perfura e interrompe o fluxo semântico da linguagem” (AGAMBEN, 2018, p. 88). Rodopiando como em um redemoinho, o signo linguístico vai girar e afundar em si mesmo, intensificando-se ao máximo para sumir enquanto signo e ressurgir como nome.

Agamben sustenta que existe uma figura que é a responsável por lidar com o nome e com a problemática da linguagem, principalmente em um contexto histórico em que o povo não tem nome. É a figura do poeta, que tem como missão entrar nesse vórtice para “retomar, uma por uma, as palavras significantes do fluxo do discurso e jogá-las no turbilhão, para reencontrá-las no vulgar ilustre do poema como nomes” (AGAMBEN, 2018, p. 88). Enquanto escritor, Kafka também se depara com essa problemática, mas se dirige ao gesto enquanto linguagem original. Linguagem essa que não é apenas inicial ou somente anterior ao som ou à articulação das palavras. O gesto, em Kafka, é a linguagem que se reveste de vórtice, que vai perfurar e romper com o fluxo corrente da narrativa. O gestual irrompe como diferença, não como princípio. O gesto, como potência da linguagem, é a possibilidade de salto para fora do mito e da repetição.



## Considerações finais

Como Kafka estava diante de uma crise do narrador na modernidade, o escritor buscou justamente na linguagem a resposta para suas criações narrativas. Mais especificamente, a partir da linguagem corporal, silenciada e sem palavras, conseguiu traçar suas possibilidades de fuga do círculo vicioso da repetição interna dos enredos. No caso de *O silêncio das sereias*, o elemento imagético era tão significativo que levou a famosa narrativa de Homero para outro desenrolar. É pelo gesto e pelo silêncio que o autor consegue criar outros rumos para sua narrativa. Interessante que o som aqui foi trocado pelo silêncio, com o intuito de desnudar a impossibilidade de narrar na modernidade. Se a verdade da palavra estava em declínio, restava a Kafka se dirigir aos vestígios de uma época anterior ao capital, valorizando o caráter gestual, silencioso e, também, as sonoridades ruidosas. Ademais, o mais interessante é que os elementos que se repetem no âmbito global de sua obra (gesto/som/silêncio) são aqueles que conseguem romper internamente a repetição de um enredo circular ou de uma narrativa já conhecida, como a Odisseia. Com isso, descobrimos que Kafka utiliza uma repetição (do âmbito global) para romper com outras repetições e circularidades (do âmbito interno), como a mente circular da personagem ou o formato cíclico de uma narrativa que não avança.

## Referências

- ADORNO, Theodor; HORKHEIMER, Max; *Dialética do Esclarecimento*: fragmentos filosóficos. Tradução: Guido Antonio de Almeida. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1985.
- AGAMBEN, Giorgio. Vórtices. In: AGAMBEN, Giorgio. *O fogo e o relato*: ensaios sobre criação, escrita, arte e livros. Tradução de Andrea Santurbano, Patrícia Peterle. São Paulo: Boitempo, 2018.
- ANDERS, Günther. *Kafka*: pró e contra. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- BENJAMIN, Walter. Fraz Kafka: a propósito do décimo aniversário de sua morte. In: BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*: ensaios sobre literatura e história da cultura. Organização e tradução Sérgio Paulo Rouanet – São Paulo: Brasiliense, 2012a – (Obras escolhidas v. 1).

- BENJAMIN, Walter. O narrador - considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Organização e tradução Sérgio Paulo Rouanet – São Paulo: Brasiliense, 2012b – (Obras escolhidas v. 1).
- BENJAMIN, Walter. Experiência e Pobreza. In: BENJAMIN, Walter. *O anjo da história*. Organização e tradução de João Barrento – Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2012c.
- BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Organização e tradução de Sérgio Paulo Rouanet – São Paulo: Brasiliense, 2012d – (Obras escolhidas v. 1).
- DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. *Kafka: por uma literatura menor*. Tradução de Cíntia Vieira da Silva. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. A memória dos mortais: notas para uma definição de cultura a partir de uma leitura da Odisseia. In: GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Lembrar escrever esquecer* – São Paulo: Editora 34, 2009a (2ª edição).
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. Homero e a Dialética do Esclarecimento. In: GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Lembrar escrever esquecer* – São Paulo: Editora 34, 2009b (2ª edição).
- IZABEL, Tomaz Amorim Fernandes. *Origem negativa na literatura de Franz Kafka: O castelo e outras narrativas*. Dissertação (Mestrado). Campinas, SP: 2013.
- KAFKA, Franz. O silêncio das sereias. In: KAFKA, Franz. *Narrativas do espólio*. Tradução de Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- OLIVEIRA, Luís Inácio. *Do canto e do silêncio das sereias: um ensaio à luz da teoria da narração de Walter Benjamin* – São Paulo: EDUC, 2008.

## **Reclame e o romance naturalista *Casa de Pensão* (1883-1884) de Aluísio Azevedo (1857-1913): estratégias de promoção e divulgação**

Cleyciara Camello (UFRJ)<sup>1</sup>

### **Introdução**

Este trabalho se propõe a reconstruir uma parte da trajetória de Aluísio Azevedo enquanto divulgador de seus romances naturalistas, procurando entender especificamente em que medida as estratégias de divulgação utilizadas na imprensa pelo próprio autor, com o apoio de um grupo de intelectuais proeminentes do final do século XIX, para promover *Casa de Pensão*, publicado pela primeira vez em folhetins pelo periódico *Folha Nova*, no Rio de Janeiro, entre 1883 e 1884, impactaram na recepção da obra. É objetivo deste estudo buscar compreender de que maneira tais estratégias publicitárias colaboraram para incrementar a exposição midiática do escritor e da obra, aumentar as vendas do título e marcar posicionamento do autor no campo literário da época.

Partimos do pressuposto de que a utilização de “reclames” (forma como a publicidade era denominada no referido período histórico) por parte de Aluísio Azevedo era prática que não se dissociava das suas publicações literárias. Este estudo é realizado dentro do contexto de produção, circulação e recepção de *Casa de Pensão*, com o auxílio de fontes primárias, sobretudo as da Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional.

Convém ressaltar que Aluísio Azevedo foi um dos primeiros escritores do seu tempo, naquele Brasil do final do século XIX, a compreender a imprescindibilidade dos reclames para a propagação do objeto livro. Na visão dele, era fundamental promover, divulgar, difundir e vender suas obras (DARNTON, 2010), para além de escrevê-las e publicá-las. Desse modo, o escritor tinha a percepção de que a literatura enquanto atividade comercial estava em expansão, notando que a mesma começava a se vincular ao capital e ao reclame

1. Doutoranda do Curso de Letras Vernáculas - Literatura Brasileira (Estudos Interdisciplinares), UFRJ.

de maneira inelutável. Nesse contexto, é interessante considerar que Aluísio Azevedo estava tentando viver das letras, e por isso escrevia freneticamente na tentativa de suprir a uma demanda cada vez maior tanto dos periódicos, ávidos por novos títulos a serem comercializados, quanto dos anseios do público leitor por novas obras. Segundo El Far (2004), o número de pessoas alfabetizadas na capital do antigo império aumentava por conta do favorável momento econômico, político e social pelo qual passava Brasil, notadamente no Rio de Janeiro, favorecendo assim o crescimento do mercado livreiro e editorial.

Quando consideramos as questões mencionadas na trajetória literária do escritor naturalista, é possível perceber a razão pela qual o próprio dividiu de forma dicotômica sua produção literária. Era costume de Aluísio Azevedo se justificar publicamente sobre isso. O autor afirmava ser compelido a “fabricar” profissionalmente romances-folhetins para os ávidos leitores de rodapé de jornais, uma vez que estes pagavam as suas contas. Por outro lado, as declarações dirigidas para os críticos literários destacavam o seu verdadeiro desejo: gastar a tinta da sua pena exclusivamente com “romances naturalistas”. Tal posicionamento do autor com relação à sua produção segue consolidado nos manuais de literatura. Aparentemente, Aluísio Azevedo vivia esse impasse enquanto escritor. No entanto, as fontes levam essa questão para uma direção distinta da apontada pelo autor e reiterada pela crítica tradicional.

Isto posto, é importante considerar neste estudo a noção de *ethos* do linguista Dominique Maingueneau (2005), com o propósito de entender qual tipo de imagem de si Aluísio Azevedo buscava projetar no discurso e como esse aspecto atravessa a sua carreira enquanto escritor naturalista.

Trabalhar e cuidar da própria imagem perante a elite letrada tinha por objetivo proteger sua reputação literária, bem como diferenciá-lo dos escritores naturalistas que tinham suas obras entendidas como imorais à época. De acordo com os estudos desenvolvidos por Mendes (2016) e El Far (2004), comprovados com fontes, os livros naturalistas eram apropriados como literatura licenciada pelos leitores “não especialistas” (expressão utilizada aqui para demarcar oposição ao leitor crítico literário), também entendidos dessa forma por muitos homens de letras no final do século XIX. Essa era a prática de leitura dominante de livros naturalistas no período, e não a leitura de

viés pedagógico trazida nos manuais. Por esse motivo, Azevedo empregava esforços, com apoio do seu grupo, para que seu nome não fosse associado oficialmente à literatura naturalista entendida como “pornográfica” pela crítica de então. Desse modo, fica evidente que o autor buscava elaborar discursivamente uma imagem de si – a de escritor do “naturalismo a ser levado a sério” – com base nas representações sociais que julgava adequadas para conquistar a confiança e a adesão do público burguês e dos homens de letras na sociedade brasileira do final do Oitocentos (MAINGUENEAU, 2005).

Por fim, é importante frisar que Aluísio Azevedo promovia e divulgava seus livros de forma estritamente pragmática e tão somente nos bastidores, não assumia isso publicamente. Ademais, contava com a máquina de reclames comandada pelo irmão, Artur Azevedo, bem como com as diversas colunas que escrevia nos jornais e com o apoio de seus muitos aliados na imprensa.

### **A história de divulgação e promoção de Casa de Pensão**

Já é do conhecimento da crítica contemporânea, em virtude de pesquisas recentes comprovadas com fontes, que era praxe do autor de *Casa de Pensão* empreender campanhas publicitárias para o lançamento de seus livros, ação que realizava tanto para suas obras naturalistas quanto para os seus romances-folhetins. O ensaísta francês Jean-Ives Mérian (2013) produziu um amplo estudo sobre o polêmico reclame feito na capital do Maranhão quando da publicação de *O mulato* (1881). A promoção do romance teve início meses antes de o mesmo ser posto à venda, causando verdadeiro impacto na sociedade maranhense e ocasionando um processo judicial contra o jornal *O Pensador* (veículo utilizado para propagar os reclames do novo livro e com o qual o autor colaborava) movido pelo escandalizado clero de São Luís. Não à toa, *O mulato* alcançou reconhecido sucesso comercial e literário. Por sua vez, o pesquisador Lucas Lamonica (2015) reconstruiu a barulhenta campanha de divulgação realizada para o folhetim *Filomena Borges* (1883-1884), denominado pelo estudioso como um “romance comercial por excelência” (LAMONICA, 2015, p. 83), uma vez que a história da heroína circense sai do folhetim e rompe a barreira literária, “demonstrando relações íntimas entre literatura, imprensa, teatro e a comercialização de todos eles” (p.

75). Já Garcia-Camello (2018) refez a trajetória publicitária de *O homem*<sup>2</sup> (1887), revelando em sua pesquisa que o “esquecido” romance foi um grande sucesso comercial – um *best-seller* erótico – no momento de sua primeira circulação.

No intuito de continuar seguindo os passos do escritor naturalista maranhense como divulgador de seus livros, conheceremos neste estudo a história de promoção e divulgação de *Casa de Pensão*, os objetivos do autor e de seu grupo de apoiadores, as estratégias publicitárias utilizadas e os seus desdobramentos. O romance foi publicado primeiramente em rodapé (folhetins) no periódico *Folha Nova*, entre 05 de março e 22 de maio de 1883, data em que foi lançado o capítulo XII. Os demais capítulos (do XIII ao XXII) chegaram aos leitores sob a forma de fascículos avulsos. De acordo com Porto (2009), em 1884 surgiram três edições em livro de *Casa de Pensão*: a primeira pela *Faro & Lino*; a segunda pela *Tipografia Militar de Santos e Cia.*; e a terceira, denominada “edição popular”, novamente pela *Faro & Lino* – denotando verdadeiro sucesso comercial e literário.

A narrativa de *Casa de Pensão* faz referência a um fato apropriado pelo autor para construir sua obra. No caso, um assassinato em 1876 no Rio de Janeiro com ampla repercussão na imprensa, que denominou o ocorrido como “Questão Capistrano”. Os jornais da época noticiaram – e exploraram à exaustão – a prisão de um estudante, João Capistrano da Cunha, acusado de ter violentado sexualmente uma moça, Júlia Pereira. Em virtude do crime, Capistrano permaneceu preso durante quase todo o ano de 1876, sendo julgado em 18 de novembro. A sentença absolveu o réu por unanimidade, que recuperou sua liberdade.

O resultado favorável ao rapaz foi aclamado por grande parte do público, que acompanhava o caso por meio da imprensa e apoiava o jovem. Dois dias depois de sua soltura, João Capistrano da Cunha é assassinado com três tiros na Rua da Quitanda pelo irmão de Júlia, Antonio Alexandre Pereira. O homicídio é amplamente noticiado pelos jornais cariocas, com grande impacto na sociedade. É veiculado pela *Gazeta de Notícias* um minucioso relato com ricos detalhes do momento da morte de Capistrano. Já a *Revista Ilustrada*, em sua edição nº

2. Ver dissertação: GARCIA-CAMELLO. “A filha do conselheiro: cientificismo, licenciatura e promoção publicitária em *O homem*, de Aluísio Azevedo”. Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), 2018.

44 (22/11/1876, p.8), reconstituiu com ilustrações os últimos desdobramentos do caso. Também acompanhando pela imprensa, o público que antes apoiava o estudante inocentado das acusações de violência sexual agora passa a apoiar o seu algoz. Sete anos decorridos do trágico episódio, Aluísio Azevedo faria uso do acontecimento para basear a trama de seu romance *Casa de Pensão*, modificando, com habilidade e sutileza, a situação e as personagens em prol de sua narrativa.

Já o enredo da obra do escritor naturalista conta a vida do jovem maranhense Amâncio de Vasconcelos, um rapaz nascido em família de posses, boêmio e mulherengo, que, apesar de não ser afeito aos livros, se transfere para o Rio de Janeiro para estudar medicina. Na corte, aloja-se um período na casa de um conhecido da sua família, o Sr. Luís Campos, e da sua esposa, Dona Maria Hortênsia. Não demora para o aspirante a doutor se entregar por completo a uma vida de pândega. Por influência de seu colega de faculdade, João Coqueiro, Amâncio se muda para a pensão da Madame Brizard, esposa de Coqueiro. Durante a sua estada na pensão, o protagonista se envolve com Amélia, irmã de seu colega. Coqueiro e sua esposa fazem planos para casar o jovem com Amélia, no intuito de salvar a família da bancarrota. Com o tempo, Amâncio se torna amante da moça, a qual passa a agir como sua noiva. Por seu lado, o estudante se recusa a desposá-la. Após receber cartas do Maranhão, Amâncio resolve viajar a São Luís para rever a sua mãe, que ficara viúva. O jovem vê na situação uma oportunidade para se ver livre de Amélia. João Coqueiro, ao suspeitar da viagem, consegue fazer a polícia prender Amâncio sob a acusação de defloração de sua irmã. Após um dramático julgamento, o estudante é absolvido, e sua soltura atrai a atenção de toda a cidade para o caso. Inconformado por ver Amâncio em liberdade, Coqueiro mata seu colega de faculdade com um tiro à queima-roupa. Da mesma forma como de fato ocorreu com Antonio Alexandre Pereira, no livro de Aluísio Azevedo, o assassino de Amâncio recebe o apoio popular daqueles que antes vibraram com a absolvição e soltura do boêmio estudante maranhense.

Para entendermos a abordagem escolhida para a realização da campanha publicitária do romance foco deste estudo, é relevante sublinharmos alguns acontecimentos anteriores à sua publicação, relativos à carreira literária do autor. A publicação de *O mulato*, obra que estreia o naturalismo no Brasil (segundo atesta a historiografia literária nacional), foi um verdadeiro sucesso comercial, com boa

repercussão no círculo dos críticos literários do Rio de Janeiro, apesar das muitas queixas quanto ao hibridismo estético da obra. Após o sucesso de *O mulato*, Aluísio Azevedo publica sequencialmente dois romances-folhetins (gênero desvalorizado pela crítica) cujos enredos se voltam para histórias de crimes inspirados em casos reais: *Memórias de um condenado* (1882) e *Mistérios da Tijuca* (1883-1884). É provável que, tendo em vista a opção temática e o gênero, Aluísio Azevedo tenha passado a sofrer pressão dos homens de letras, tanto de seus aliados quanto de seus detratores, por não oferecer ao público leitor novos romances naturalistas (escola literária em voga à época e valorizada por boa parte da crítica) e entregar, ao invés disso, duas histórias de entretenimento. Até mesmo o crítico Araripe Júnior, entusiasta da escola realista e também amigo de Azevedo, fez comentários contundentes na imprensa aos trabalhos folhetinescos do escritor maranhense.

A partir de então, Aluísio Azevedo passa a envidar ferrenhos esforços, com o apoio de seu grupo de amigos, para dissociar seu mais novo trabalho, *Casa de Pensão*, das duas histórias de crime que havia escrito após a publicação de *O mulato*. Essa estratégia se justifica tendo em vista a semelhança temática entre as três obras (*Memórias de um condenado*, *Mistérios da Tijuca* e *Casa de Pensão*) as quais poderiam facilmente ser entendidas pelos leitores como pertencentes ao mesmo gênero, que, como vimos, não era uma forma de literatura respeitada pela crítica de então. Acresce que os livros trazem em comum o efeito de “sensação”<sup>3</sup>, característica invocada pela veracidade e terem sido publicados no pé de jornal praticamente no mesmo período (entre 1882 e 1884). A ideia persistente em muitas resenhas críticas a respeito de *Casa de Pensão* é a de que o romance se diferenciava em aspectos literários dos outros dois, no entanto é possível verificar que os processos de criação artística utilizados pelo autor nas três obras eram basicamente os mesmos (PORTO, 2009).

3. O efeito “sensacional”, ou efeito de “sensação”, resultava do apelo exagerado ao real, inerente à literatura de crime existente entre 1870 e 1920, e se faz presente na história do estudante Amâncio. Segundo El Far, os romances de sensação traziam histórias com ações, envolvendo cenas de impacto, de emoção (como assassinatos chocantes, por exemplo), pouco convencionais na rotina do dia a dia (EL FAR, 2004, p. 202).



O excerto ilustra perfeitamente qual seria o tom dado à campanha publicitária de *Casa de Pensão*:

[...] Memórias de um condenado, escrito sobre a perna, *au jour le jour*, [...], para o rodapé da Gazetinha. [...] depois outro – Mistérios da Tijuca, pelo mesmo teor, também sobre o joelho e de afogadilho, enchendo tiras e dando-as à composição, em folhetim para a Folha Nova. [...] E ainda outro, - Filomena Borges, espalhado pelos vinte e quatro mil leitores da Gazeta de Notícias, precedido de um puff espantoso [...] Não é uma obra acabada na acepção láctea da palavra qualquer desses três a que nos referimos. [...] Foram escritos para o jornal e já se vê que eram destinados a esta grande parte do público que apetece de preferência o enredo intrincado e belicoso, com lances imprevistos, precedido de tiros e punhaladas [...] O mulato e Casa de Pensão são de outro gênero. Este último, que na ordem cronológica ocupa o 3º lugar é, entretanto, a primeira obra de Aluísio. [...] Quanto a isso, afirmamos que Aluísio, com a publicação de Casa de Pensão, fez jus ao lugar que vagou por morte de Alencar, entre os nossos homens de letras; e a um outro, na primeira plana, entre os modernos cultores do Naturalismo. [...] O maior elogio que se lhe pôde fazer, fê-lo o público, consumindo em menos de um ano, duas edições do romance (*A Federação*, Edição 130, Porto Alegre, RS, 06/06/1884, p. 1-2. Disponível em: < <http://memoria.bn.br/>>. Acesso em: 10/04/21)<sup>4</sup>.

Muito provavelmente por conta da pressão já mencionada, os primeiros reclames para promoção e divulgação de *Casa de Pensão* foram empreendidos tão somente no sentido de diferenciá-lo dos dois folhetins escritos anteriormente pelo literato maranhense. Isso fica perceptível no texto introdutório ao romance, escrito pelo próprio autor (no qual consta o seu suposto objetivo) e publicado no *Folha Nova* em 05 de março de 1883:

Folhetim. Casa de Pensão. Estudo de costumes. Antes de principiar. Amanhã o leitor encontrará neste canto mal aproveitado da *Folha Nova* o primeiro folhetim de meu novo trabalho – *Casa de Pensão*. Não o qualifico de romance, porque tal não lhe tenciono imprimir. Não tenho igualmente a pretensão de fazer dele um livro científico, nem tão pouco realizar uma obra de arte. Apenas me proponho es-

4. Este artigo foi transcrito integralmente no periódico *O mequetrefe*, Rio de Janeiro, edição 347, 30/06/1884, p. 3. Disponível em: < <http://memoria.bn.br/>>. Acesso em: 13/04/21.

tudar uma das faces mais características e mais antipáticas de nossa sociedade – A vida em Casa de Pensão. Meu único fim é rasgar aos olhos do leitor a parede de uma dessas velhas casas de pensionistas, e expor na sua nudez fria e profundamente comovedora os dramas secretos que aí dentro se consumam, terríveis e obscuros, como a luta dos monstros no fundo do oceano. Desejo exibir toda a hediondez dessa existência que corrompe nossa sociedade, como uma moléstia secreta e inconfessável corrompe o organismo humano. (*Folha Nova*, Rio de Janeiro, Edição 102, 05/03/1883, p. 1. Disponível em: < <http://memoria.bn.br/> >. Acesso em: 11/04/21).

O fato de Aluísio Azevedo não classificar *Casa de Pensão* como um romance naturalista nesse primeiro momento de divulgação pode ser explicado por dois motivos: a) ele já havia conquistado um grande público leitor que vinha acompanhando os seus romances-folhetins, de modo que a mudança do tipo de narrativa poderia causar estranhamento e acabar afastando esses leitores. Contudo, a maneira como Azevedo apresenta seu novo trabalho, no qual são abordados “os dramas secretos que aí dentro [da casa de pensão] se consumam, terríveis e obscuros, como a luta dos monstros no fundo do oceano”, assemelha-se ao efeito de “sensação” encontrado nos dois últimos romances-folhetins do autor; e b) o principal objetivo naquele momento era propagar a ideia de que *Casa de Pensão* se diferenciava dos romances-folhetins de histórias de crimes *Mistérios da Tijuca* e *Memórias de um condenado*. Ao que nos parece, o primeiro motivo é dirigido para os leitores de rodapé, já o segundo, para os homens de letras. Num único texto, o literato conseguia habilidosamente contemplar os anseios dos dois segmentos destacados.

Dois meses antes do texto introdutório de *Casa de Pensão* ser publicado, em 23 de janeiro de 1883, Aluísio Azevedo escreve um desabafo inquieto no intervalo entre os capítulos LX e LXI do folhetim *Mistério da Tijuca* (do *Folha Nova*), sob o título “Onde o autor põe o nariz de fora”. Esse desabafo dá a entender ser uma resposta às cobranças recebidas da crítica:

No Brasil, quem se propuser escrever romances consecutivos, tem fatalmente de lutar com um grande obstáculo – é a disparidade que há entre a massa enorme de leitores e o pequeno grupo de críticos. Os leitores estão em 1820, em pleno romantismo francês, querem o enredo, a ação, o movimento; os críticos, porém, acompanham a evolução do romance moderno e exigem que o romancista siga

as pegadas de Zola e Daudet. Ponson du Terrail é o ideal daqueles; para este Flaubert é o grande mestre. A qual dos dois grupos se deve atender – ao dos leitores ou ao de críticos? Estes decretam, mas aqueles sustentam. Os romances não se escrevem para a crítica, escrevem-se para o público, para o grosso público, que é quem os paga. Por conseguinte, entendemos que semelhantes contingências, o melhor partido a seguir era conciliar as duas escolas, de modo a agradar ao mesmo tempo ao paladar dos críticos; até que se consiga por uma vez o que ainda há pouco dissemos – impor o romance naturalista. Mas, enquanto não chegarmos a esse belo ponto, vamos limpando o caminho com as nossas produções híbridas, para que os mais felizes, que por ventura venham depois, já o encontrem desobstruído e franco. (*Folha Nova*, Rio de Janeiro, Edição 62, 23/01/1883, p. 1. Disponível em: < <http://memoria.bn.br/> >. Acesso em: 11/04/21)

Conforme se observa no artigo, o autor se justifica de maneira a apaziguar os ânimos dos homens de letras, mas é também cuidadoso para não repelir o seu público leitor de rodapé. Novamente, é possível notar que Azevedo está buscando promover uma interlocução tanto com a crítica ao explicar o motivo de ter de escrever obras híbridas, quanto com os seus leitores, para gerar interesse e interação, algo semelhante ao “engajamento” das mídias sociais atuais (o termo contemporâneo é aqui utilizado tão somente para efeito de compreensão do contexto e resposta do público, visto que o autor consultava diretamente seus leitores, nos paratextos dos capítulos de *Mistérios da Tijuca* publicados no jornal, sobre quais rumos o público leitor gostaria de dar para a história).

A publicação seriada em folhetins de *Casa de Pensão* pelo *Folha Nova* foi interrompida no capítulo XII sem qualquer explicação ao leitor. Como já citado, os dez capítulos seguintes foram publicados posteriormente sob a forma de fascículos avulsos. O excerto a seguir informa o público sobre a aparição do primeiro fascículo do romance, que dava continuidade à história. Nele é possível perceber a mudança de estratégia para divulgação da obra: a ideia que se propaga a respeito do livro neste segundo momento é o de que *Casa de Pensão* seria o “primeiro estudo sério” de Aluísio Azevedo. Esse mesmo ponto de vista é reiterado em diversos reclames.

Deve ser distribuído brevemente o 1º fascículo da *Casa de Pensão*, último romance de Aluísio Azevedo. Aluísio Azevedo tem empregado

o máximo esmero na elaboração desta obra, e a *Casa de Pensão* vai ser talvez o primeiro estudo sério que se tenha feito entre nós, na esfera do romance. Esta qualidade, por um lado, e por outro lado a maneira cômoda por que se pretende efetuar a venda do livro, prenunciam um bom êxito. Esse sucesso que saia! Sá Pinho. (*O Mequetrefe*, Rio de Janeiro, Edição 311, 30/05/1883, p. 6. Disponível em: < <http://memoria.bn.br/>>. Acesso em: 11/04/21)

Convém ressaltar que a estratégia de reiteração da ideia contida no trecho anterior perdurou anos a fio na imprensa. Quatro anos depois da publicação da história de Amâncio, o articulista Aranha Minor, ao resenhar sobre o romance *O coruja*, escreve: “Aparecendo assim depois do Homem que é uma prova brilhante de arte moderna, vindo depois de *Casa de Pensão* que é até agora o nosso único romance naturalista [...]” (Novidades, Edição 253, 19/11/1888, p. 1. Grifo nosso. Disponível em: < <http://memoria.bn.br/>>. Acesso em: 18/04/21).

Outro articulista, ao fazer crítica literária sobre *A carne*, de Júlio Ribeiro, faz uma declaração semelhante a de Aranha Minor:

Das cenas cruas, há algumas dispensáveis, porém como são valentemente descritas, em linguagem nervosa e viva, não ficam mal num livro que se apregoa a ser o 1º, dos brasileiros filiados à escola naturalista. Esta última afirmação que já corre por aí e que pode ser bem discutida: até agora há muita gente que não se receia de dizer que *o nosso primeiro romance naturalista é a Casa de Pensão*. O cronista é um dos que assim pensam. (*Gazeta de Notícias*, Edição 266, 23/09/1888, p. 1. Grifo nosso. Disponível em: < <http://memoria.bn.br/>>. Acesso em: 19/04/21)

Tais declarações favoráveis ao livro *Casa de Pensão* evidenciam as disputas de poder e domínio que se operavam no campo literário nacional em vias de construção naquele momento (BOURDIEU, 1996), bem como exerciam, em certa medida, o “apagamento” de *O mulato*, que passa a ser considerado menos importante quando comparado àquele. Tal visão é posteriormente reproduzida nos manuais de literatura, que consolidam a narrativa sobre o advogado mestiço Raimundo como sendo “menos” naturalista que a história do jovem boêmio Amâncio. *Casa de Pensão*, portanto, seria a obra que seguiria integralmente os preceitos da cartilha da escola de Zola, segundo os apoiadores de Aluísio Azevedo e a crítica tradicional.

O sucesso de *Casa de Pensão* levou os amigos intelectuais de Aluísio Azevedo a se manifestarem na imprensa para comemorar a aparição a terceira edição do livro no espaço de apenas um ano:

Está publicada a 3ª edição do notável romance de Aluísio Azevedo. A *Casa de Pensão*. Uma terceira edição entre nós é coisa digna de reparo. (*A Federação: órgão do Partido Republicano*, Porto Alegre – RS, Edição 37, 14/02/1885, p. 2. Disponível em: < <http://memoria.bn.br/>>. Acesso em: 19/04/21)

O excerto seguinte traz o mesmo entusiasmo:

Foi-nos oferecido pelos editores, os Srs. Faro e Nunes, um exemplar de *Casa de Pensão* de Aluísio Azevedo. [...] Essa 3ª edição é a prova concludente do valor da obra. Fato raro entre nós e que deve dar grande animação ao jovem escritor. (*O Paiz*, Rio de Janeiro, Edição 45, 15/02/1885, p. 2. Disponível em: < <http://memoria.bn.br/>>. Acesso em: 17/04/21)

No entanto, tal sentimento de euforia não era uma unanimidade. As semelhanças entre o enredo do romance e a “Questão Capistrano” incomodava alguns críticos e detratores do naturalismo, que levantavam dúvidas quanto à qualidade literária do livro, afirmando não ser *Casa de Pensão* uma obra artística, mas somente o relato de uma “história de crime” (uma leitura de pé de jornal, irrelevante, portanto, para as letras nacionais):

Dizemos ao Sr. Aluísio que muito pouco valor tem a nossa contestação que seu livro tem a imprensa por si e nós mesmos ainda não conversamos com uma só pessoa que não achasse a *Casa de Pensão*, um romance regular, cujos personagens são mais ou menos bem descritos. [...] *Matéria de crime não é literatura*. [...] No mais, pensamos que aqueles que julgam que para a conquista da posteridade basta meterem-se num cortiço de lápis e papel na mão e depois tomando por pretexto um enredo qualquer, nos impingirem as suas notas como obras de arte enganam-se redondamente. A posteridade tem muito espírito. (*Periódico Brasil*, Rio de Janeiro, Edição 161, 12/07/1884, p.1. Grifo nosso. Disponível em: < <http://memoria.bn.br/>>. Acesso em: 21/04/21)

O articulista Carlos Laet faz declaração semelhante no *Jornal do Comércio* e destaca negativamente o efeito “sensacional” da narrativa:

Moço talentoso e sedento de reputação, o Sr. Aluísio foi naturalmente induzido àquele triste tentame pelo bem-sucedido exemplo de Daudet, em cujas produções, de par com o mérito intrínseco da obra, vão os amantes do gênero *procurar o atrativo do escândalo, descobrindo nos personagens e nas peripécias da novela individualidades e fatos muito da vida real e contemporânea*. [...] *Como documento humano, portanto, e não como obra de arte, o romance em questão não fica somenos a outros de acreditados autores estrangeiros* [...]. (*Jornal do comércio*, Edição 29, Rio de Janeiro, 01/06/1884, p.1. Grifo nosso. Disponível em: < <http://memoria.bn.br/>>. Acesso em: 17/04/21)

As divergências entre os articulistas favoráveis e desfavoráveis à obra geraram discussões acaloradas nos periódicos. Os detratores do autor acusaram o romance de ser ele estritamente documental, uma vez que foi inspirado em um crime que realmente ocorreu, fato que delimitaria os seus processos artísticos. Por sua vez, os apoiadores de Azevedo seguiram anos adentro defendendo a obra como o primeiro estudo literário naturalista realizado até então na esfera do romance brasileiro. Desse modo, nota-se que, embora *Casa de Pensão* tenha sido rejeitada enquanto romance “sério” por uma parte da crítica pelos motivos já expostos, no momento da sua primeira circulação, isso não impediu que ela fosse reconhecida como uma grande produção literária naturalista brasileira por outra parte da crítica (detentora de capital simbólico), e assim ter passado para a Historiografia.

As críticas negativas dos detratores de Aluísio Azevedo merecem atenção e podem esclarecer o motivo do empenho do escritor maranhense e de seu grupo para desvincular *Casa de Pensão* dos outros dois romances-folhetins do autor publicados anteriormente. Segundo a pesquisadora Ana Porto (2009), na sua Tese intitulada *Novelas Sangrentas: Literatura de crimes no Brasil (1870-1920)*, estudo minucioso que contribuiu para articularmos as ideias aqui apresentadas, os processos de criação artística utilizados pelo autor nos três romances (*Memórias de um condenado*, *Mistérios da Tijuca* e *Casa de Pensão*) eram semelhantes. Assim, a autora defende que os três romances situam-se na categoria de literatura de crime, muito popular à época e derivado do que alguns estudiosos denominam de “Misteriomania”, gênero surgido na Europa a partir da matriz literária *Mistérios de Paris* (do escritor francês Eugène Sue), publicado em folhetins com início em 1842 (THÈRENTY, 2014) e que logo se estendeu ao resto do mundo pelas traduções.

Os primeiros volumes do romance chegam ao Rio de Janeiro em setembro de 1843. Alguns autores brasileiros adaptaram e hibridizaram o gênero em solo nacional e passaram a escrever histórias que eram lidas a partir de um repertório conhecido que, de fato, ajudava a delinear o que era parte da literatura de crime. O mercado literário voltado para o gênero “emerge a partir de um interesse comum entre leitores, editores e autores que alimentavam o seu funcionamento” (PORTO, 2009. p. 6).

Para a autora, é imprescindível contextualizar o estudo de *Casa de Pensão* em meio à ampla publicação de narrativas ficcionais de crime e em meio às notícias diversas das folhas diárias que definia, naquele momento, um gênero de literatura. Esse aspecto denota o grande impacto que essas histórias exerceram naquela sociedade, observável na produção literária de Aluísio Azevedo, que dedicou parte de sua obra ao gênero. Ademais, mostra a importância do estudo da literatura realizado dentro de um contexto histórico específico, relacionando-a com a forma de produção, os temas das narrativas e a dinâmica entre autor, leitor e mercado editorial.

Convém ressaltar que Porto não refuta ser *Casa de Pensão* uma obra naturalista, concordando com Mérian (2013) quando este afirma que a ficção de Aluísio Azevedo (tanto os romances-folhetins quanto os romances naturalistas) é híbrida, uma mescla de características folheteíscas com naturalistas, mas acrescenta a essa ideia que, em *Casa de Pensão*, o autor faz uso predominantemente dos processos artísticos que pautam a construção de narrativas de crime, a partir da característica mais importante que une diferentes histórias desse gênero, a veracidade.

Em linhas gerais, Porto situa *Casa de Pensão* como literatura de crime, com base nestes argumentos principais: a) o romance baseia-se em fatos; no entanto, o mais interessante é notar que há uma forma de construção narrativa de invocação a esse aspecto, o qual cria uma característica relevante do gênero, o “sensacional” (emoção decorrente das sensações criadas pela história). A versão em folhetim de *Casa de Pensão* era acrescida da caracterização “romance de costumes”, depois modificada no formato em livro por “tipos e fatos” e retirada das edições posteriores. Essas designações explicavam ao leitor a que vinha o romance e anunciavam os tipos humanos e cenas do cotidiano que seriam encontrados na história, aos moldes de

outras narrativas de crime (e de misteriomania), que contavam uma história plausível recorrendo a casos reais ou possíveis.

Ao longo do desenvolvimento do enredo, os pontos de similaridade entre *Casa de Pensão* e a “Questão Capistrano” são mínimos e apenas perceptíveis após se tomar conhecimento do crime ocorrido em 1876. Todavia, o autor fornece dicas no desenrolar da obra que sugeriam vínculo com o crime já citado. A título de exemplo, o nome próprio “Pereira” (que faz alusão ao último nome do assassino de Capistrano, Antônio Alexandre Pereira) é um sobrenome que perpassa todo o romance: seja nomeando o “Pereirinha”, ex-morador da casa de pensão que tentara seduzir Amelinha; seja nomeando o amasado de Lúcia; b) a obra tem como objetivo principal relatar as causas e motivações que resultaram no desfecho fatal do homicídio, ponto de vista distinto dos apresentados por Mérian (2013) e Araripe Júnior (1960), os quais (a nosso ver) têm entendimentos da obra sugeridos por declarações do autor.

Para o crítico coetâneo ao romance, a casa de pensão era um “microcosmo” onde os personagens se relacionaram impelidos pela “fatalidade do meio”. Já para o crítico francês, a intriga só poderia ser explicada pelos comportamentos do grupo constituído pelos pensionistas. Assim sendo, o literato maranhense teria elaborado com êxito um estudo minucioso do passado e da personalidade dos principais personagens dentro de uma perspectiva naturalista. De fato, traços da influência do meio são explícitos na construção do caráter de João Coqueiro e Amâncio de Vasconcelos. Contudo, apenas esses dois personagens que têm participação ativa no desfecho do romance receberam detalhamentos de sua vida anterior. Mesmo Amélia, motivo gerador do conflito entre os dois citados, não mereceu a mesma apresentação precisa. Portanto, *Casa de Pensão* não é propriamente a análise de um determinado “microcosmo”. Ainda que a casa de pensão tenha a sua importância como local que possibilitou a “intriga”, esta não é resultante dos “comportamentos do grupo constituído pelos pensionistas”.

A elaboração do passado de dois personagens principais do romance é um recurso comumente utilizado em narrativas de crime (diferentes entre si, mas com semelhanças de construções). O autor busca explicar os motivos de as personagens principais terem se envolvido em um crime de forma análoga a utilizada nas narrativas de crimes. Nota-se, assim, que havia um determinado repertório que pautava a



realização do romance *Casa de Pensão*, que não se limitava aos moldes realistas de Zola, mas apresentava pontos de contato com a escola naturalista; e c) Por fim, a importância dada ao crime nas narrativas de *Mistérios da Tijuca*, *Casa de Pensão* e *Memórias de um condenado* aproxima as três histórias independentemente da inserção nas categorias “romances bons” ou “romances ruins” feitas pelo próprio autor.

A primeira obra citada pauta-se na elucidação de um crime. A segunda, ao contrário, acompanha a escalada de acontecimentos que resulta em um crime, o qual ocorre somente nas últimas páginas. Já a terceira se volta para as memórias de um criminoso assassino. Ademais, as três obras eram escritas para um amplo público e carregadas de características que geravam o efeito “sensacional”. No entanto, é preciso asseverar que Aluísio Azevedo consegue unir com êxito, em *Casa de Pensão*, a estética naturalista ao padrão que permeava a construção das narrativas de crime.

### Considerações finais

Contamos neste estudo a história de promoção e divulgação de *Casa de Pensão*, evidenciando os objetivos das estratégias publicitárias empregadas pelo autor e seu grupo de apoiadores. É possível notar que, num primeiro momento da campanha, o escritor busca dissociar *Casa de Pensão* das duas histórias de crime *Memórias de um condenado* e *Mistérios da Tijuca* publicadas anteriormente àquela, visto que os três romances poderiam facilmente ser recepcionados pelos leitores como pertencentes ao mesmo gênero, ou seja, como narrativas de crime. No segundo momento de divulgação da história de Amâncio, o esforço se concentra em propagandear a ideia de que *Casa de Pensão* seria o primeiro título nacional escrito inteiramente de acordo com os preceitos naturalistas, promovendo nesse processo o apagamento de *O mulato*, que passou a ser considerado menos relevante que *Casa de Pensão*.

A preocupação de Azevedo em articular as estratégias publicitárias citadas pode ser compreendida quando observamos as resenhas críticas dos seus detratores, que não consideravam *Casa de Pensão* uma obra literária artística por trazer muitas semelhanças com o caso de um crime ocorrido anos antes no Rio de Janeiro. Para esses críticos, o romance tratava-se tão somente de leitura de entretenimento

com temática criminal. A partir dessa chave de leitura, os estudos de Porto (2009) concorrem para elucidar o posicionamento desfavorável por parte desses críticos, pois a autora evidencia que os processos artísticos que pautavam a construção de narrativas de crime são utilizados pelo autor maranhense em *Casa de Pensão*. As reflexões de Porto, bem como as de Mérian (2013), colaboram para invalidar a ideia apregoada pelo próprio Aluísio Azevedo, que dividia de forma dicotômica sua produção literária nos estratos “bom” e “ruim” (o que, sabemos, é uma forma simplista demais para dar conta de avaliar a completude de seu trabalho). Na visão de Porto e Mérian, isso não poderia ocorrer em virtude do caráter híbrido da produção ficcional do romancista maranhense, que reúne características folhinescas, naturalistas e, em alguns casos, com procedimentos realizados em narrativas de crimes.

Por fim, Aluísio Azevedo e seu grupo obtêm êxito quanto aos objetivos traçados para divulgação e promoção de *Casa de Pensão* graças ao empenho publicitário empregado para esse fim. Não seria um exagero afirmar que a narrativa trágica sobre a morte do jovem boêmio Amâncio – vítima de seu colega de faculdade – muito bem poderia ter sido lida como mais um dos romances-folhetins de crime de Azevedo caso o próprio não tivesse recorrido aos reclames para mudar o destino de *Casa de Pensão*. Essa manobra redimensionou o sentido textual do romance e garantiu a sua inscrição nos manuais de Estudos Literários nacional como uma grande obra naturalista, e não apenas como uma esquecível literatura de crime de rodapé.

## Referências

- ARARIPE JUNIOR. *Tristão de Alencar*. Obra crítica de Araripe Junior. Volume II (1888- 1894). Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura, Casa de Rui Barbosa, 1960.
- BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- CHARTIER, Roger. *A história cultural: Entre práticas e representações*. Lisboa: Difel, Rio de Janeiro: Bertrand, 1990.
- DARNTON, Robert. *A questão dos livros: passado, presente e futuro*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

- EL FAR, Alessandra. *Páginas de sensação*. Literatura popular e pornográfica no Rio de Janeiro (1870-1924). São Paulo: Cia. das Letras, 2004.
- MAINGUENEAU, D. *Ethos, cenografia, incorporação*. In: AMOSSY, R. (Org.). *Imagens de si no discurso: a construção do Ethos*. Tradução de Dílson Ferreira da Cruz, Fabiano Comesu e Sírio Possenti. São Paulo: Contexto, 2005.
- MENDES, Leonardo. *Livros para homens: sucessos pornográficos no Brasil no final do século XIX*. Cadernos do IL, Porto Alegre, n° 53 (jan), p. 173-191, 2016.
- MÉRIAN, Jean-Yves. *Aluísio Azevedo: vida e obra (1857-1913)*. Tradução de Claudia Poncioni. 2ª Edição. Rio de Janeiro: Garamond, 2013.
- PORTO, Ana Gomes. *Novelas sangrentas: literatura de crime no Brasil (1870-1920)*. Tese de Doutorado em História, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade de Campinas, Campinas, 2009.
- RAMOS, R. *Do reclame à comunicação: pequena história da propaganda no Brasil*. São Paulo: Global, 1985. 3ª edição.
- THÉRENTY, Marie-Ève. *Misteriomania: difusão e limites da globalização cultural no século XIX*. Repositório Rui Barbosa de Informações Culturais – RUBI, 2014. Disponível em: <http://www.rubi.casaruibarbosa.gov.br>. Acesso em: 10/08/21.

## A obra de Franz Kafka como expressão da realidade

Luiz Fernando Soares Pereira (UFES)<sup>1</sup>

### Introdução

A obra de Franz Kafka possui uma importante característica para o campo da análise e da crítica literária, que é a multiplicidade de assuntos que podem ser abordados, problematizados e refletidos, sob vários aspectos e a partir de diferentes disciplinas, pois além da riqueza no campo da literatura, tem uma vasta fonte material que possibilita estudos interpretativos no âmbito historiográfico, filosófico, cênico, religioso, psicanalítico, dentre outros.

O objetivo do meu breve ensaio consiste em compartilhar um pouco da minha percepção acerca de um curioso acontecimento, recorrente em alguns textos kafkianos, mais especificamente utilizando passagens presentes no romance *O processo*, iniciado a partir de julho de 1915 e publicado somente em 1925, no ano seguinte a sua morte (BACKES, 2017, p. 287) e nas novelas *Na colônia Penal*, escrita em 1914 e publicada no ano de 1915 (CARONE, 2011, p. 61) e *A metamorfose*, elaborada entre 17 de novembro a 7 de dezembro de 1912 e publicada em 1915 pelo editor Kurt Wolff (BACKES, 2017, p. 287).

Atendo-me para a escrita detalhista das obras e como estas possuem aspectos pertinentes para pensarmos a outra face do conceito de realidade, aqui, não como o oposto de ficcional, pelo menos não só, mas pelas coisas reais que Kafka narra e que se comparam às mais banais do cotidiano. O que defendo é que há na obra de Kafka uma série de fatores que poderíamos identificar como realistas, como denúncia ou como fruto de uma inspiração direta de sua vida particular e privada, sobretudo para quem tem contato com seus diários e cartas. No entanto, a minha proposta é direcionar a reflexão no sentido

1. Mestrando do Programa de Pós-Graduação em História, pela Universidade Federal do Espírito Santo (UFES). Bolsista de Mestrado pela Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES). Graduado em Licenciatura e Bacharelado em História pela UFES. Membro do Laboratório de Teoria da História e História da Historiografia (LETHIS/UFES). Currículo Lattes: <http://lattes.cnpq.br/8073405818310983>

da realidade que Kafka demonstra nos detalhes das narrativas de seus romances e novelas e nas atitudes e falas de seus personagens.

A realidade para a qual chamo atenção não está no foco final do enredo narrado, mas permeia a trama, os objetos e as descrições perspicazes que muitas vezes podem demonstrar semelhança com a vida real mas que não necessariamente aparecem nas narrativas realistas ou até naturalistas que muitas vezes temos contato.

## **Franz Kafka**

O escritor mundialmente conhecido e lido nos dias de hoje, possui uma obra centenária e fonte de debates e reflexões em diversas áreas pelo mundo. Antes de adentrar nas questões literárias, destaco a importância de apresentar algumas breves informações biográficas. Franz Kafka nasceu em 3 de julho de 1883, na cidade de Praga, na Boêmia - situada dentro dos limites territoriais administrados pelo Império Áustro-Húngaro -, era de família judia e falante de alemão (idioma utilizado nos locais que estudou), além do tcheco (aprendido em casa). Em sua vida adulta cursou a faculdade de Direito, o que, sem dúvidas, serviu-lhe de conhecimento utilizado na elaboração de suas obras, cujo cunho penal se destaca, trabalhou em uma companhia de seguros e foi sócio de seu cunhado em uma fábrica de amianto. Vitimado por pneumonia, faleceu em 3 de junho de 1924, em um sanatório localizado em Kierling. Possui uma vasta obra, algumas publicadas em vida e outras lançadas após sua morte, por seu amigo Max Brod<sup>2</sup> (KONDER, 1968, p. 179-180).

## **A realidade nos detalhes**

Em *Na Colônia Penal*<sup>3</sup> (2011), há uma gama de sentimentos, sensações e impressões que o autor nos proporciona através de seu talento

2. Max Brod (1884-1968), era judeu, escritor, jornalista e amigo de Franz Kafka.
3. *Na colônia penal*, Franz Kafka descreve a experiência de um explorador, descobrindo como funciona a máquina de punição utilizada em uma ilha (colônia) para aplicar penas de tortura e morte a quem descumprisse as Leis impostas pelos oficiais militares.

magistral na arte de descrever cenas terríveis e agregar a elas, detalhes banais e bastante verossímeis, capazes de implicar reconhecimento pela riqueza narrativa que transcende os movimentos realistas e naturalistas de sua época, desde que a obra seja lida de forma atenta e minuciosa pelo leitor. Cito quando Oficial narra como o acusado reage no momento do castigo:

Depois de duas horas é retirado o tampão de feltro, pois o homem já não tem mais força para gritar. Aqui nesta tigela aquecida por eletricidade, na cabeceira da cama, é colocada papa de arroz quente, da qual, se tiver vontade, o homem pode comer o que consegue apanhar com a língua. Nenhum deles perde a oportunidade. Eu pelo menos não conheço nenhum, e minha experiência é grande. Só na sexta hora ele perde o prazer de comer. Nesse momento, em geral eu me ajoelho aqui e observo o fenômeno. Raramente o homem engole o último bocado, apenas o revolve na boca e o cospe no fosso. Preciso então me agachar, senão escorre no meu rosto. Mas como o condenado fica tranquilo na sexta hora! O entendimento ilumina até o mais estúpido. Começa em volta dos olhos. A partir daí se espalha. Uma visão que poderia seduzir alguém a se deitar junto embaixo do rastelo. Mais nada acontece, o homem simplesmente começa a decifrar a escrita, faz bico com a boca como se estivesse escutando. O senhor viu como não é fácil decifrar a escrita com os olhos; mas o nosso homem a decifra com os seus ferimentos. Seja como for exige muito trabalho; ele precisa de seis horas para completá-lo. Mas aí o rastelo o atravessa de lado a lado e o atira no fosso, onde cai de estalo sobre o sangue misturado à água e o algodão. A sentença está então cumprida e nós, eu e o soldado, o enterramos. (KAFKA, 2011, p. 77-78)

Aqui percebo que o narrador descreve os acontecimentos através da exploração dos nossos sentidos, oferecendo ao leitor um pouco das percepções dos personagens ficcionais, por meio de recursos linguísticos, envolvendo a pessoa que está lendo em uma espécie de sinestesia, na qual somos convidados – ou forçados – a visitar e a estar nesse espaço narrado. A densidade provocada pelo clímax faz com que nos desloquemos da nossa zona de conforto e nos espantemos diante do que acabara de ser lido. É recorrente trechos que transitam entre o intrigante e o abjeto, entre o instigante e o repulsivo. E são essas características que vejo aproximação com a realidade, não a antítese do ficcional, mas a realidade mesma que permite que objetos e cenas sujas sejam acrescidas à narrativa literária. Objetos que fazem parte, invariavelmente, do nosso cotidiano.

Neste caso, há as “duas realidades” a que me referi anteriormente: 1) a de caráter descritivo e denunciativo de penas cruéis e regimentos militares ultra rígidos e hierárquicos, com o qual podemos traçar paralelos com o contexto histórico e espacial de Franz Kafka e até mesmo com a nossa contemporaneidade; e, temos também a que me propus chamar atenção no presente ensaio, que é 2) a realidade na descrição dos momentos mais banais, essa de caráter detalhista, o fato dele não conseguir engolir tudo por conta da dor; o gesto de cuspir no foço a papa de arroz que estava comendo e o receio do oficial daquilo cair e atingir o seu rosto, evidenciando o nojo que este possui da situação. O mesmo nojo que é capaz de ser passado para o leitor através da escrita minuciosa.

Alguns trechos são capazes de nos gerar nojo, possivelmente até nos recordarmos de reações que tivemos ao ver alguém cuspiendo perto da gente, na qual nos afastamos. Esse sentimento de repulsa, aponto ser fruto da *verossimilhança* com essa realidade esdrúxula que Kafka ousa colocar em sua narrativa. São passagens sujas. E justamente por serem sujas que se assemelham a aspectos da realidade, pois o nosso cotidiano está permeado de cenas que podem nos causar sensações de aversão e repulsa.

Em *O processo*<sup>4</sup> (2017), tais detalhes realistas e verossímeis podem ser observados e destacados na maior parte da obra, além da angustiante situação do personagem principal, que é compartilhada pelo leitor, que passa a sentir junto com o acusado as sensações de impotência, inércia e até mesmo revolta. Trago uma passagem, a fim de elucidar mais uma vez minha ideia acerca da realidade banal presente na narrativa kafkiana, desta vez na busca de Joseph K. por um carpinteiro em um prédio de vários andares, na qual Franz Kafka narra:

Quando chegou ao quinto andar, decidiu desistir da busca, despediu-se de um trabalhador jovem e amigável que queria levá-lo ainda mais longe, e desceu as escadas. Mas, então, pensar sobre quanto

4. *O processo*, romance que narra a busca angustiante de Joseph K. em busca de respostas a respeito de seu processo, dos motivos de estar sendo processado, dos locais que deve comparecer e do desejo de se defender. A partir do momento que é informado, de maneira incomum, que há um processo movido contra sua pessoa, tem sua vida completamente direcionado para essa busca interminável por respostas a respeito de seu caso.

tempo estava desperdiçando deixou-o irritado; voltou e bateu na primeira porta do quinto andar (KAFKA, 2017, p. 50).

A narrativa de Kafka não é linear, ela mostra um personagem que pensa; que muda de ideia; que se irrita com um plano que não dá certo, não há uma rota traçada pelo escritor que encaminha as coisas para o seu curso ordenado e perfeito, mas sim uma cena que se assemelha muitas vezes com as nossas tentativas frustradas de encontrar alguém ou alguma sala nesses prédios comerciais ou residenciais enormes, nos levando a frustrações e indignações pelo tempo desperdiçado inutilmente. Mais adiante, Joseph K. demonstra um alívio verossímil ao das situações em que percebemos a mudança brusca de temperatura ao passar de um ambiente para o outro:

– Muito obrigado – repetiu, apertando suas mãos mais uma vez, sem soltar até perceber que estavam tendo dificuldades para aguentar o ar comparativamente fresco da escadaria, após se acostumarem tanto com o ar dos escritórios mal conseguiram responder, e a jovem poderia ter caído, se K. não houvesse fechado a porta muito rapidamente. K. ficou, então, imóvel por algum tempo; penteou o cabelo com a ajuda de um espelinho de bolso, pegou seu chapéu do degrau abaixo – o prestador de informações devia tê-lo jogado ali – e desceu os degraus correndo, com tanta energia e em passos tão longos, que o contraste com seu estado anterior quase o assustou. Sua saúde normalmente robusta nunca o havia preparado para surpresas como aquela. (KAFKA, 2018, p. 93)

Nota-se a familiaridade que Kafka tinha com as salas de escritórios em ambientes de trabalho, uma vez que boa parte de sua vida adulta foi passada em escritórios onde exerceu funções administrativas ou jurídicas, seja na fábrica de amianto que tinha em parceria com seu cunhado Karl, na qual passava dias inteiros resolvendo assuntos da administração (KAFKA, 2021, p. 386), além disso, trabalhou na companhia de seguros, o que lhe tomava bastante tempo de seu dia (KAFKA, 2018, p. 31-32).

Mesmo em *A metamorfose*<sup>5</sup> (2017), em meio a tanta fantasia, fic-

5. *A metamorfose*, novela que narra uma manhã conturbada na vida de Gregor Samsa após ele acordar e perceber que estava transformado em um inseto monstruoso. A trama acontece quando seus familiares, a empregada da casa e o funcionário da empresa para a qual trabalhava, entram em contato com o estado em que o jovem se encontra, propiciando importantes reflexões acerca



cionalidade, antropomorfose, houve espaço para detalhes realistas, quando narra que Gregor Samsa tinha um lado preferido de dormir em sua cama, o lado direito, que procura se ajeitar para conseguir dormir (KAFKA, 2017, p. 161-162), ou quando o pai de Gregor diz que ele poderia abrir a porta de seu quarto porque o gerente chefe “terá a bondade de desculpar a bagunça do quarto” (KAFKA, 2017, p. 167-168), ou seja, em meio a toda a aflição do personagem com sua atual situação animalizada e também do leitor impactado com a metamorfose, Kafka traz a preocupação e a vergonha, semelhante a de muitos jovens e sobretudo de seus pais, que é mostrar o quarto desarrumado para terceiros.

São importantes detalhes que Kafka insere de maneira a enriquecer a verossimilhança de sua obra. Sobrevive à trama, ao clímax e ao enredo realista, os pontos de maior semelhança com a realidade: os aspectos descritivos, que humanizam os personagens, aproximam seus sentimentos e sensações do leitor, seja pelo nojo, pelo calor, pela raiva e indignação, pela preocupação ou sobretudo pela vergonha inerente aos personagens kafkianos. Como acontece, em *O processo*, com Joseph K. ao ser assassinado de maneira covarde, quando em suas últimas palavras diz: “Como um cão”, e o narrador acrescenta: “era como se a vergonha fosse sobreviver a ele” (KAFKA, 2018, p. 279), trazendo um sentimento inerente a todo ser humano, um sentimento comum e cotidiano, mas que dificilmente seria trazido à tona para descrever alguém que está prestes a morrer; ou em *Na colônia penal*, quando o acusado, diante do objeto que irá lhe aplicar a pena e matá-lo, tem suas roupas arrancadas, mas como num gesto de vergonha tenta puxar a vestimenta de volta para cobrir o corpo (KAFKA, 2011, p. 78). Como se a vergonha fosse insuperável, até mesmo nos locais e situações terríveis.

O filósofo Walter Benjamin<sup>6</sup>, no ensaio *Franz Kafka. A respeito do décimo aniversário de sua morte* (1934), afirma que a beleza só aparece na narrativa e no mundo de Kafka nos lugares mais obscuros (BENJAMIN, 1985, p. 141). Tomo a liberdade para acrescentar que Kafka percebe a beleza que está presente nos detalhes das situações obscuras

da condição humana e das relações entre o indivíduo e a sociedade, nas suas diversas instituições sociais.

6. Walter Benjamin (1892-1940) foi filósofo, sociólogo, ensaísta, crítico literário, tradutor e judeu alemão, associado à Escola de Frankfurt e à Teoria Crítica.

de sua vida, expressando sua “beleza narrativa” mesmo nas cenas conturbadas de seus romances, contos e novelas, ainda que sua máxima literária seja pessimista. Destaco a importante comparação de Benjamin quando escreve que “Kafka é como um rapaz que saiu de casa para aprender a ter medo” (BENJAMIN, 1985, p. 144), acrescento a tal afirmação, que isso se deu através do contato do escritor com o mundo, com o real, com o trabalho, com a sociedade e com a cultura na qual estava inserido.

O que Benjamin chama de medo, eu denomino de experiências, logo, Kafka saiu de casa para ter experiência de mundo, não só de como funcionam as instituições e as tradições, mas como as pessoas de fato se relacionam, com seus medos, gestos e cacoetes. Kafka não foi um escritor que se limitou à imaginação a partir de seu quarto. A forte presença de tais cenas, trazem à luz da reflexão o modo como o escritor compunha suas obras, atentando-se tanto para o enredo, quanto para a parte sensível dos personagens, dando a estes sensações semelhantes às que o leitor possivelmente terá ao ler ou ouvir as passagens kafkianas.

### **Mimesis kafkiana**

Ao abordar a literatura de Franz Kafka como uma expressão de uma realidade banal e cotidiana, acredito ser necessário uma breve passagem pelo conceito de *mimesis*, em cujo histórico remete primeiramente a duas categorias da arte: a dança e a música (ritmo). Destaca-se a noção de *imitatio*, ou, grosso modo imitação - da qual Kafka afirma se utilizar para captar os gestos das pessoas -, tal ideia é posteriormente vista como uma interação terapêutica, ocorrida entre o corpo físico e o psíquico. Além dessa visão acerca do conceito de *mimesis*, existem as teorizadas pelos filósofos Platão e Aristóteles, em que ambos tecem reflexões acerca da poesia épica, a partir desta concepção de *imitatio*; ressaltando as distinções, em que i) Platão analisa o processo de imitação, *mimesis*, como algo depreciativo para a narrativa, pois acredita na necessidade de se valorizar o verdadeiro, e defende que o “imitador”, o artista, o poeta e o escritor, em contrapartida, dão consistência para suas obras na mentira, derivando-se de uma simulação do mundo sensível, que já são manifestações secundárias, sendo assim, os escritores ficcionais possuem como intenção

principal a de enganar os seus leitores; ii) já Aristóteles, defendia o mesmo conceito, relacionado com a poesia escrita, como algo que possui base possível no *verossímil*, sendo capaz de imitar os fatos reais e expressá-los como universais, dispondo ao fato narrado, um caráter mais rico e apreciativo (LIMA, 1995, p. 63-64).

O que Kafka opta por passar em suas obras são frutos, sem dúvida, de um escritor demasiadamente observador e detalhista. Em uma anotação de um de seus diários consta:

30/12/11. Meu impulso imitativo não tem nada de cênico, falta-lhe sobretudo a unidade. Não consigo imitar de forma alguma em toda a sua amplitude o grosseiro, o chamativamente característico, tentativas semelhantes sempre fracassaram para mim, são contra a minha natureza. Em compensação, tenho um impulso resolutivo para a imitação de detalhes do grosseiro, sou compelido a imitar as manipulações de certas pessoas com bengalas, a posição de suas mãos, o movimento de seus dedos, e consigo fazê-lo sem esforço (DIÁRIOS, 2018, p. 273).

Kafka não só possuía talento para a imitação de detalhes, como gestos e trejeitos, como também utilizava-se dessa sua capacidade de observação para agregar às suas obras pontos que proporcionam ao leitor uma noção quase que imediata do objeto narrado, seja pela lembrança de um cheiro ou de um gosto.

Distinguindo-se da história acontecida (real) em cujo existe somente o ocorrido, a narrativa literária proporciona ao leitor a possibilidade participativa de imaginar aquilo que poderia ser (VOIGT, 2015, p. 234). Nas obras apresentadas, Franz Kafka possui uma forte relação, que aponto ter essencial ligação com os aspectos *miméticos* da escrita literária, dando a suas obras uma marcante expressão de *verossimilhança*, permitindo ao leitor imaginar as realidades possíveis, compartilhar as sensações, os sentimentos e a busca pela solução dos conflitos - derivada da aflição que os personagens passam através do exitoso caminho que o literato percorre em direção ao imaginativo de quem o lê -, são distinções que tornam as obras tão singulares e ricas em reflexões.

Todo autor precede sua obra, pois antes de ser um criador de literatura, ele é um indivíduo, existente em um determinado tempo histórico, um lugar, possui suas particularidades e questões - problemas e aspirações - individuais. Também é uma pessoa que vive e se

relaciona com a sociedade da qual compõe, se vê de maneira particular diante das regras do Estado, do sistema econômico e sobretudo do modo como a organização social interfere na vida das pessoas.

## Conclusão

No presente ensaio busquei trazer uma pequena reflexão acerca de um ponto que me chamou atenção: a capacidade que Franz Kafka tem de passar em suas obras algumas sensações da realidade, proporcionando ao leitor experiências muito próximas das narradas, através da imaginação. Minha proposta não nasce da busca - louvável e admirável - por comentaristas que se dedicaram em escrever a respeito da notável obra de Franz Kafka, minha intenção foi, porém, expor minhas impressões acerca das próprias obras kafkianas e buscar no próprio Kafka traços que pudessem auxiliar no entendimento de sua capacidade notável de criação e de expressão, como as anotações de seus diários que evidenciam experiências vividas por ele.

Ressaltei a relevância de algumas passagens que podem parecer (e são) um detalhe nas novelas e romances kafkianos, mas que considero dignas de nota, sobretudo pela presença da *verossimilhança*, pela humanização dos personagens ficcionais e pelos detalhes presentes nos enredos, mesmo em cenas banais. As três obras que eu trouxe são exemplos, dentre vários outros, em que Kafka demonstra a sua capacidade de transportar para as obras, sua faceta observativa e imitativa.

## Referências

- BACKES, Marcelo. A unidade essencial de Kafka. 2018. *In: KAFKA, Franz. Diários 1909-1912*. Trad. Renato Zwick. 1. ed. Porto Alegre: L&PM, 2018.
- BENJAMIN, Walter. Franz Kafka. A propósito do décimo aniversário de sua morte. 1934. *In:*
- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. 3. ed. Coleção Obras Escolhidas, vol. 1. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985.

- CARONE, Modesto. Um perfil rápido, mas necessário. 2011. In: KAFKA, Franz. *Essencial*. Tradução de Modesto Carone. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.
- KAFKA, Franz. *A metamorfose*. 1. ed. Tradução de Caio Pereira. São Paulo: Novo Século, 2017.
- KAFKA, Franz. *Diários 1909-1912*. Tradução de Renato Zwick. 1. ed. Porto Alegre: L&PM, 2018.
- KAFKA, Franz. *Diários (1909-1923)*. 1. ed. Tradução de Sergio Tellaroli. São Paulo: Todavia, 2021.
- KAFKA, Franz. *A metamorfose*. Tradução de Caio Pereira. 1. ed. Barueri: Novo Século Editora, 2017.
- KAFKA, Franz. Na Colônia Penal. In: KAFKA, Franz. *Essencial*. Tradução de Modesto Carone. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.
- KAFKA, Franz. *O processo*. Tradução de Livia Bono. 1. ed. Cotia: Pé da Letra, 2017.
- KONDER, Leandro. *KAFKA: vida e obra*. 3. ed. Rio de Janeiro: Editora José Alvaro, 1968.
- LIMA, Luiz Costa. *Vida e Mimesis*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995.
- VOIGT, Andressa Cristina; et al. O conceito de mimesis segundo Platão e Aristóteles: breves considerações. *Revista Travessias*, Cascavel, v. 10, n. 2, p. 225-234, 2015.

## Um sabiá, na palmeira, longe: o gênio romântico e a rasura modernista

Erick Monteiro Moraes (PUC-Rio)<sup>1</sup>

### Introdução

Diversas vias licitam demarcar no Romantismo o auge do lirismo no Brasil. Dentre elas, destaca-se que nesse período a tripartição clássica da poesia em lírica, épica e dramática começa a ceder lugar à supremacia da lírica, que se torna sinônimo da poesia *tout court*, em detrimento das produções predominantemente épicas e dramáticas, que se exilam na prosa. Gonçalves Dias é um dos melhores exemplos disso: em sua obra, conquanto se destacam poemas de extração épico-dramática como “I-Juca-Pirama”, é através da lírica que o poeta dramatiza as tensões que permeiam não só seu mundo individual senão o social. Em particular na “Canção do Exílio”, o sujeito poético conjuga o sentir e o pensar a identidade brasileira então recém-nascida e cindida entre “cá” e “lá”, ex-metrópole e ex-colônia, cultura e natureza, aqui e agora e outrora etc. Não à toa, o poema veio a se tornar o mais revisitado da literatura pátria, e essas visitas parecem ter sido tanto mais frequentes quanto mais interessados em pensar a questão da identidade nacional estavam os autores de cada período.

Dentre todas as releituras, destaca-se a “Nova Canção do Exílio”, de Carlos Drummond de Andrade. Escrita praticamente um século após a original, seu caráter ímpar se deve a não se reduzir nem à paráfrase reverente praticada no seio do próprio romantismo – da qual Casimiro de Abreu é o melhor exemplo –, nem à irreverente paródia modernista – de que foram adeptos Oswald de Andrade e Murilo Mendes. A “terceira via” drummondiana consiste, antes, em uma estilização do original pelo signo do *menos*. Com efeito, trata-se de uma desidratação das “vozes líquidas do poema” romântico – para citar João Cabral, haja vista a afinidade de procedimento.

1. Graduado em Letras (PUC-Rio), Mestre em Literatura, Cultura e Contemporaneidade (PUC-Rio) e doutorando na mesma Instituição. Pesquisa realizada com o apoio da CAPES.

Sem embargo da singularidade, a releitura amiúde passa despercebida em meio a tantos poemas memoráveis de *A Rosa do Povo* (1945), o que, talvez, decorra do aparente descompasso entre o lirismo engajado e combativo que vinca a coletânea e um poema que, sem adotar postura ostensivamente derrisória, remeta à caricatura nefelibata e solipsista do idealismo romântico.

O presente artigo busca, de encontro a esse pressuposto, realizar uma análise comparada da canção original e de sua releitura que atesta haver plena coerência desta em relação não só ao livro que a contém mas também ao movimento mais geral da poesia drummondiana rumo a *Claro Enigma* (1951). Nada obstante não constituir proposta inaudita, os estudos mais minuciosos – como *A ideologia nas Canções do Exílio* (1988), de Sylvia Cyntrão, “Carlos Drummond de Andrade & Gonçalves Dias” (2014), de Wilton Marques, e “A rasura romântica” (2018), de Antônio Carlos Secchin – limitam-se a assinalar a atrofia do vocabulário, da carga simbólica e do estatuto do sujeito lírico na estilização operada pelo poeta mineiro. Já neste artigo pretende-se avançar por senda relativamente inexplorada: a da versificação.

### **Verso Tradicional versus Verso Livre Novo**

Começamos reproduzindo ambos os poemas, cada qual acompanhado por uma proposta de escansão segundo o esquema de notação estabelecido por Paulo Henriques Britto (2002). Na primeira coluna à direita de cada poema, assinalam-se as sílabas acentuadas por acento primário (/) ou secundário (\), as sílabas átonas (-) e as pausas fortes (||). Na segunda coluna, os números ordenam a posição das sílabas acentuadas na sequência do verso. Por fim, com vistas a facilitar a referência aos versos no decorrer do texto, as letras à esquerda identificam as estrofes – cujos respectivos versos serão identificados por números.

## Canção do Exílio

Kennst du das Land, wo die Zitronen blühen,  
 Im dunkeln Laub die Gold-Orangen glühen?  
 Kennst du es wohl? – Dahin, dahin!  
 Möcht'ich... ziehn. (Goethe)

- |    |                                  |                      |           |
|----|----------------------------------|----------------------|-----------|
| A. | Minha terra tem palmeiras,       | -- / - - - / -       | 3-7       |
|    | Onde canta o Sabiá;              | -- / - - - /         | 3-7       |
|    | As aves, que aqui gorjeiam,      | - / - - / - / -      | 2-5-7     |
|    | Não gorjeiam como lá.            | -- / - - - /         | 3-7       |
| B. | Nosso céu tem mais estrelas,     | -- / - / - / -       | 3-5-7     |
|    | Nossas várzeas têm mais flores,  | -- / - - \ / -       | 3-(6)-7   |
|    | Nossos bosques têm mais vida,    | -- / - - \ / -       | 3-(6)-7   |
|    | Nossa vida mais amores.          | -- / - / - / -       | 3-5-7     |
| C. | Em cismar, sozinho, à noite,     | -- /    \ /    - / - | 3-(4)-5-7 |
|    | Mais prazer encontro eu lá;      | / - / - / - /        | 1-3-5-7   |
|    | Minha terra tem palmeiras,       | -- / - - - / -       | 3-7       |
|    | Onde canta o Sabiá.              | -- / - - - /         | 3-7       |
| D. | Minha terra tem primores,        | -- / - - - / -       | 3-7       |
|    | Que tais não encontro eu cá;     | - / - - / - /        | 2-5-7     |
|    | Em cismar – sozinho, à noite –   | -- /    \ / - / -    | 3-(4)-5-7 |
|    | Mais prazer encontro eu lá;      | / - / - / - /        | 1-3-5-7   |
|    | Minha terra tem palmeiras,       | -- / - - - / -       | 3-7       |
|    | Onde canta o Sabiá.              | -- / - - - /         | 3-7       |
| E. | Não permita Deus que eu morra,   | -- / - / - / -       | 3-5-7     |
|    | Sem que eu volte para lá;        | -- / - - - /         | 3-7       |
|    | Sem que desfrute os primores     | / - - / - - / -      | 1-4-7     |
|    | Que não encontro por cá;         | - / - / - - /        | 2-4-7     |
|    | Sem qu'inda aviste as palmeiras, | / - - / - - / -      | 1-4-7     |
|    | Onde canta o Sabiá.              | -- / - - - /         | 3-7       |



## Nova Canção do Exílio

*A Josué Montello*

A. Um sabiá	--- /	4
na palmeira, longe.	-- / - / -	3-5
Estas aves cantam	-- / - / [-]	3-5
um outro canto.	- / - / -	2-4
B. O céu cintila	- / - / -	2-4
sobre flores úmidas.	-- / - / - -	3-5
Vozes na mata,	/ - - / -	1-4
e o maior amor.	-- / - /	3-5
C. Só, na noite,	/ - / -	1-3
seria feliz:	- / - - /	2-5
um sabiá,	--- /	4
na palmeira, longe.	-- / - / -	3-5
D. Onde é tudo belo	-- / - - / [-]	3-6
e fantástico,	-- / - -	3
só, na noite,	/ - / -	1-3
seria feliz.	- / - - /	2-5
(um sabiá,	--- /	4
na palmeira, longe.)	-- / - / -	3-5
E. Ainda um grito de vida e	- / - / - - / -	2-4-7
voltar	- /	2
para onde é tudo belo	-- / - - / [-]	3-6
e fantástico:	-- / - -	3
a palmeira, o sabiá,	-- / - - - /	3-7
o longe.	- / -	2

Tanto Secchin quanto Marques observam que Drummond reproduz à risca a configuração formal do texto de Dias, já que ambos os poemas apresentam 24 versos distribuídos tal qual um *full house* no pôquer: a primeira metade dispõe-se em uma *trinca* de quadras, já a segunda, em um *par* de sextilhas. Não obstante, em patente contraste com a melodia das redondilhas maiores de Gonçalves Dias, na releitura não parece haver metrficação alguma: mesmo o padrão métrico mais reiterado, 3-5, surge apenas 6 vezes. Mas a aparente subtração da regularidade métrica não é o único indício do enxugamento do original, porquanto, se o número de versos e a distribuição estrófica permanecem intactos, o mesmo não pode ser dito em relação à quantidade de palavras: Secchin conta 114 palavras no original e 70 na releitura.

Ao reduzir à quase metade o número de vocábulos – e, por conseguinte, de sílabas, visto que as palavras da releitura não têm, em média, mais sílabas do que as do original – sem alterar em nada a configuração estrófica, Drummond produz versos necessariamente mais curtos. Além do comprimento e da aparente irregularidade métrica, há ainda o uso intensivo do *enjambement*. E parece residir aí a raiz da diferença entre os poemas: em Dias, o verso *gráfico* (delimitado na página pela quebra da linha) em regra coincide com o *grupo de força* (a parcela de texto que se costuma ler em voz alta sem pausa), de maneira que praticamente não há *enjambements* – e os que há são extremamente sutis. Em A3, por exemplo, eis o sujeito de uma oração cujo predicado se encontra em A4. A rigor, trata-se de *enjambement*, mas de um bastante discreto: por cindir a oração em sua “articulação natural”, iluminando dois sintagmas distintos ainda que mutuamente dependentes, A3-4 sequer poderia ser considerado um *enjambement* de impacto. Todavia, ele se torna ainda mais discreto ante a oração explicativa que, intercalada entre o sujeito e o predicado da oração principal, introduz nesse grupo de força um par de pausas sutis – que, por sutis, nem chegam a constar na escansão, embora sejam mais que suficientes para eclipsar o *enjambement*.

Em Drummond, por outro lado, todos os versos ímpares apresentam *enjambements*, e dos mais distintos graus: desde C1-2, tão recatado quanto o A3-4 de Dias, até E1-2, onde a conjunção aditiva se destaca como “pico de tensão” entre o verso gráfico, que ali acaba, e o grupo de força, que continua no verso seguinte, possibilitando à partícula enfatizada levar a efeito seu propósito coordenativo (posto

em suspenso no verso anterior). Além de quebrar a expectativa do leitor de encontrar um segundo termo após uma conjunção aditiva, esse *enjambement* mimetiza, no plano formal, seu conteúdo semântico: como tantas vezes a vida, o verso não se encerra, mas é abrupta e violentamente interrompido justo quando, por conta da conjunção, era maior a expectativa de continuidade. Eis, então, que temos a chance de *voltar* ao começo de um novo verso unicamente constituído pelo verbo “voltar”.

Esse contraponto entre unidades gráficas (versos) e unidades sonoras (grupos de força) é, não por coincidência, típico de poemas em que o uso recorrente e intensivo do *enjambement* se traduz em versos curtos e ritmo aparentemente irregular. O tipo de verso que assim se configura – e que a releitura de Drummond ilustra bem – Britto (2011) denomina *verso livre novo*. Pode-se dizer, por isso, que o poeta mineiro não se limita a limpar as impressões digitais do sujeito e “desregular” a métrica do original, deflacionando-lhe o lirismo. Antes, ele modifica seu regime versificatório, uma vez que o verso tradicional, i.e., isométrico – em redondilha maior, no caso da “Canção do Exílio” – cede lugar, na “Nova Canção do Exílio”, ao *verso livre novo*.

### Proposta de reconfiguração gráfica

Por trás do *verso livre novo* da “Nova Canção do Exílio”, é possível perceber, ao se *ouvir* o poema lido em voz alta, certa regularidade que não se *vê* na notação dos versos isolados. Esse desencontro entre *olho* e *ouvido* não é senão o contraponto entre os planos sonoro e visual, cujas implicações semânticas desdobramos na análise do *enjambement* E1-2. Trata-se de um recurso estruturante do poema, pois pode ser observado não só em E1-2 mas em todos os *enjambements* – logo, em todos os versos ímpares. A propósito, cabe esclarecer que os *enjambements* ocorrem sempre nos versos ímpares senão porque, no fito de *manter* a configuração estrófica do original e, a um só tempo, *alterá-lo*, reduzindo à quase metade a carga lexical, não só os versos resultam, necessariamente, mais curtos como ainda a proporção de *grupo de força* por *verso* (1:1) se reduz, não por acaso, à metade. Em outras palavras, um grupo de força que no poema original coincidia com um único verso agora “escorrerá” para um segundo, o que implica um *enjambement* a cada dois versos.

Diante disso, pode-se inferir que, se o contraponto rítmico é potencializado pelo abuso do *enjambement*, essa onipresença nos versos ímpares deriva, por sua vez, de um contraponto ainda mais fundamental: a tensão entre *diferença* e *repetição*. De um lado está a primazia do precursor, entrevista no *repetir* reverente da configuração estrófica; de outro, a vontade de poder do poeta efebo – para empregar a terminologia de Harold Bloom –, a qual instila a *diferença* tanto pelo enxugamento dos mais diversos níveis do texto, quanto pela mudança do regime versificatório.

Mas o que os olhos não veem o ouvido denuncia, de modo que mesmo na raiz da diferença é possível entrever a repetição: afinal, se a releitura se distingue radicalmente pelo tipo de verso, por que então, no plano sonoro, se insinua a regularidade característica do original? Quando se rearranja visualmente o poema de acordo com suas pausas sintáticas, e não seus versos, começa-se a vislumbrar o motivo disso:

(A1)	Um sabiá / na palmeira, longe.	- - - / - - / - / -	4-7-9
(A2)	Estas aves cantam / um outro canto.	- - - / - / [-] / - / -	3-5-7-9
(B1)	O céu cintila / sobre flores úmidas.	- / - / - - - / - / - -	2-4-8-10
(B2)	Vozes na mata, / e o maior amor.	/ - - / [-] - / - /	1-4-7-9
(C1)	Só, na noite, / seria feliz:	/ - / - - / - - /	1-3-6-9
(C2)	um sabiá, / na palmeira, longe.	- - - / - - / - / -	4-7-9
(D1)	Onde é tudo belo / e fantástico,	- - / - - / [-] - / - -	3-6-9
(D2)	só, na noite, / seria feliz.	/ - / - - / - - /	1-3-6-9
(D3)	(Um sabiá, / na palmeira, longe.)	- - - / - - / - / -	4-7-9
(E1)	Ainda um grito de vida e / voltar	- / - / - - / - - /	2-4-7-10
(E2)	para onde é tudo belo / e fantástico:	- - / - - / [-] - / - -	3-6-9
(E3)	a palmeira, o sabiá, / o longe.	- - / - - - / - / -	3-7-9

Desfeitos os *enjambements*, da união dos versos pares e ímpares resultam 10 eneassílabos e 2 decassílabos. Tais versos não são simplesmente mais longos, porém mais grandiloquentes e clássicos do que as redondilhas maiores do original – as quais, na tradição da poesia em língua portuguesa, tendem a remeter à poesia popular, em oposição ao decassílabo “herdado” da poesia clássica, de matriz greco-latina.

Embora seja difícil sustentar isso em relação ao eneassílabo, ao menos em relação ao decassílabo sáfico que se anuncia em B1, o argumento já teria algum valor.

Também teria certa pertinência em relação ao segundo decassílabo (E1), pois, apesar de ser uma *gaita galega* – i.e., decassílabo em 4-7-10, marcadamente pouco tradicional –, continua sendo decassílabo.

Porém, deixemos, por ora, esse argumento de lado a fim de destacar a regularidade a partir das células rítmicas. Começemos pelo “estribilho” da “canção”, introduzido em A1 e recuperado em C2, D3 e E3 (com alguma variação neste último): composto por 3 pés – 1 quaternário (péon quarto) e 2 ternários (um dátilo e um anfíbraco) – pode ser considerado grandiloquente justo por seu pé inicial, o quaternário, que na tradição costuma ser associado a temas “nobres”, épicos ou metafísicos. O verso que se segue (A2) também se inicia com um pé quaternário (péon terço), o qual se combina a uma sequência perfeita de 3 troqueus. Já B2, C1 e D2 divergem de todos os demais pelo que os assemelha: não só se iniciam com um pé decrescente (troqueu), mas também se encerram com um pé crescente (iambo) – tratam-se, portanto, de versos agudos. Por último, há D1 e E2, versos extremamente regulares na medida em que se constituem por uma sequência ininterrupta de quatro pares de sílabas átonas intermeados por uma sílaba acentuada.

É imprescindível frisar que proposta de reconfiguração gráfica não é o poema, mas apenas uma representação que prioriza o plano sonoro em detrimento da irregularidade métrica que se insinua no plano gráfico. Em outras palavras, não se está ante um poema escrito em eneassílabos e decassílabos tradicionais, sendo necessário apenas saber enxergá-los. Antes, são versos longos sistematicamente e irremediavelmente *partidos*, de modo que ignorar, ao se ler em voz alta, tais “indícios de trauma”, i.e., os pontos de fratura, é o mesmo que ler outro poema que não o escrito por Drummond.

Diante disso, pode-se depreender duas maneiras de se ler o poema. A primeira é ignorando os cortes gráficos, tal qual a proposta de reconfiguração gráfica apresentada; como vimos, nesse caso todos os versos seriam eneassílabos, *exceto* B1 e E1. O segundo modo de ler é considerando os cortes gráficos, o que implica “pronunciá-los” tal qual uma pausa forte (||):

(A1)	Um sabiá    na palmeira, longe.	--- /    - - / - /	4-7-9
(A2)	Estas aves cantam    um outro canto.	- - / - /    - / - / -	3-5-8-10
(B1)	O céu cintila    sobre flores úmidas.	- / - /    - - / - / -	2-4-8-10
(B2)	Vozes na mata,    e o maior amor.	/ - - / -    - - / - /	1-4-8-10
(C1)	Só, na noite,    seria feliz:	/ - / -    - / - - /	1-3-6-9
(C2)	um sabiá,    na palmeira, longe.	--- /    - - / - /	4-7-9
(D1)	Onde é tudo belo    e fantástico,	- - / - - / -    - - / - -	3-6-10
(D2)	só, na noite,    seria feliz.	/ - / -    - / - - /	1-3-6-9
(D3)	(Um sabiá,    na palmeira, longe.)	--- /    - - / - /	4-7-9
(E1)	Ainda um grito de vida e    voltar	- / - / - - / -    - /	2-4-7-10
(E2)	para onde é tudo belo    e fantástico:	- - / - - / -    - - / - -	3-6-10
(E3)	a palmeira, o sabiá,    o longe.	- - / - - - /    - / -	3-7-9

A diferença significativa decorre de deixar de realizar sinéreses, o que torna os versos A2, B2, D1 e E2 uma sílaba mais longos. Ou seja, tornam-se decassílabos. Por conseguinte, a metade do poema seria de versos decassílabos. Em relação à tipologia, nota-se que B2 é um decassílabo sáfico tal qual o outro verso da mesma estrofe, enquanto D1 e E2 são *martelos* – ou seja, pouco convencionais, embora com alguma tradição especialmente no Brasil.

Mas ainda se pode ir além, já que os versos à primeira vista inequivocamente eneassílabos têm em comum ao menos uma pausa sintática além da imposta pelo corte gráfico. No esquema abaixo, a pausa sintática, que no texto coincide com uma vírgula, está representada na primeira coluna à esquerda do poema pelo símbolo (|):

(A1)	Um sabiá    na palmeira, longe.	--- /    - - / - /
(C1)	Só, na noite,    seria feliz:	/   - / -    - / - - /
(C2)	um sabiá,    na palmeira, longe.	--- /    - - / - /
(D2)	só, na noite,    seria feliz.	/   - / -    - / - - /
(D3)	(Um sabiá,    na palmeira, longe.)	--- /    - - / - /
(E3)	a palmeira, o sabiá,    o longe.	- - / -   - - /    - / -

Se se leva em conta que o acúmulo de uma pausa sintática com uma pausa forte decorrente do corte gráfico aumenta consideravelmente a duração do verso, parece razoável equivaler esses eneassílabos a decassílabos, ao menos no nível da duração. Por não contar com um esquema de notação sofisticado o bastante para representar adequadamente a duração das sílabas – tal qual se faz na música, por exemplo – abstenho-me de definir a posição das tônicas. Nada obstante, são os versos A1, C1, C2, D2, D3 e E3 que justamente haviam resistido como eneassílabos. Caso os tomemos, em face à duração, como decassílabos, então todo o poema é rigorosamente composto por decassílabos *partidos*, mas talvez quase tão isométricos quanto as redondilhas de Gonçalves Dias.

### **A propósito das implicações político-éticas das formas poéticas**

Em artigo intitulado “Alguma Polimetria” (2018), Secchin sugere a analogia entre verso tradicional e antigo regime. Se consideramos a coincidência histórica entre liberdade política e liberdade da forma poética, a analogia à primeira vista chega a parecer não só verdadeira como também sem limites: o verso tradicional estaria para o antigo regime tal qual o verso livre estaria para a democracia, ao passo que o anfíbio verso polimétrico espelharia a monarquia constitucional.

Se assim fosse, a trajetória poética de Drummond poderia ser descrita como progressiva desilusão em relação à utopia incendiária de 22, passando do verso ostensivamente modernista dos anos 30 para o lirismo a um só tempo reflexivo e engajado dos anos 40, até enfim consumir sua “classicização” com *Claro enigma* (1951). Longe deste estudo subscrever a hipótese de que Drummond tenha sido mais uma vítima da famigerada “crítica de maturidade”, em que se adota uma posição mais conservadora na velhice em detrimento do espírito crítico da juventude – o que talvez se dissesse de Gullar ou, no extremo da caricatura, de Lacerda. O que se defende, ao contrário, é que Drummond se torna cada vez mais autoconsciente, a ponto de testar os limites das convenções poéticas que emprega. Exemplo máximo é “Oficina Irritada”, de *Claro Enigma*. Nesse soneto, os *enjambements* são tão recorrentes e seus decassílabos tão pouco convencionais (2-5-8-10, 3-5-7-10 etc.) que, não fosse a rima, ao se ouvir o poema em voz alta sequer se saberia de que se trata de um soneto.

“Nova Canção do Exílio” inscreve-se nessa mesma trajetória de autoconscientização da forma. O “eu lírico” da “Canção do Exílio” original atrai Drummond por representar um sujeito *partido*, cindido entre *cá* e *lá*: entre mente (*lá*) e corpo (*cá*), fantasia (*lá*) e realidade (*cá*), passado e futuro (*lá*) e presente (*cá*). Gonçalves Dias mimetiza tal cisão na configuração formal: metade dos versos dispostos em quadras, outra metade em sextetos. A alternância entre versos agudos e graves (da qual apenas a estrofe B escapa) também tem função mimética. Drummond procura preservar justamente tais contrapontos, aos quais adiciona o mais radical: o verso mais clássico, mas desentronizado a ponto de fratura.

Inspirado por seu “sentimento do mundo”, em *A Rosa do Povo* Drummond ainda aspira a ser o poeta do “tempo presente”. O tempo presente era, porém, o pós-Segunda Guerra, quando o mundo estava a ser repartido entre as duas superpotências vitoriosas. Nesse contexto, a “Nova Canção do Exílio” não poderia ser mais “socialmente engajada” – ou seja, mais comprometida com o tempo presente – do que ao atualizar a “Canção do Exílio” por meio do emprego de um decassílabo tão adequado ao “nosso tempo”, afinal, “esse é tempo de partido, / tempo de homens partidos” (“Nosso Tempo”, *A Rosa do Povo*).

## Referências

- ANDRADE, Carlos Drummond de. *Poesia completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2001.
- BRITTO, Paulo Henriques. Para uma avaliação mais objetiva das traduções de poesia. In: KRAUSE, Gustavo Bernardo. *As margens da tradução*. Rio de Janeiro: FAPERJ/ Caetés/ UERJ, 2002.
- BRITTO, Paulo Henriques. Para uma tipologia do verso livre em português e inglês. *Revista Brasileira de Literatura Comparada*, 19, 2011. p. 127-144.
- CYNTRÃO, Sylvia Helena. *A ideologia nas Canções de Exílio: ufanismo e crítica*. 1988. 121 f. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) – Universidade de Brasília, Brasília, 1988.
- DIAS, Antônio Gonçalves. *Primeiros cantos*. Belo Horizonte: Autêntica, 1998.



- MARQUES, W. J. Carlos Drummond de Andrade & Gonçalves Dias: diálogos em tempos difíceis. In: MARQUES, W. J. *O poeta do lá*. São Carlos: EdUFSCar, 2014. p. 117-137.
- SECCHIN, Antonio Carlos. A rasura romântica. In: SECCHIN, Antonio Carlos. *Percursos da poesia brasileira*. Belo Horizonte: Autêntica Editora: Editora UFMG, 2018. p. 212-221.

## O Naturalismo de Aluísio Azevedo: das páginas dos jornais ao romance *O Mulato*

Luciana Uhren Meira Silva (FALS)<sup>1</sup>

O final do século XIX, em São Luis do Maranhão, foi um período marcado pela agitação social causada pelos movimentos republicanos e abolicionistas. A falta de um partido que representasse verdadeiramente os ideais progressistas e modernos fez com que jovens intelectuais expressassem suas ideias por meio de diversos jornais.

Dentre eles destacam-se *O País*, um dos mais importantes noticiários com publicação diária de 2.000 exemplares, *A Flecha*, *O Futuro*, *O Pensador* e *Pacotilha*, os dois últimos contaram com a participação efetiva de Aluísio Azevedo. Além dessas, havia as folhas *Diário do Maranhão* e *Publicador Maranhense*, nos quais circulavam notícias oficiais e, o representante dos interesses da Igreja: a Civilização.

Tendo em vista a penetração desse meio de comunicação, Aluísio Azevedo usou as páginas de *O Pensador* e *Pacotilha* para divulgar e defender seus ideais positivistas, além de divulgar e lançar o romance *O Mulato*, fazer críticas teatrais e, principalmente, expor os vícios da sociedade e do clero.

Esse posicionamento de Aluísio revela que ele possuía uma visão da literatura como sistema, pois sem um público consumidor de romances não haveria motivos para escrevê-los. Portanto, era essencial, naquele momento específico da vida na província em que a atividade intelectual estava longe de ter a mesma intensidade que a Corte possuía, ele investiu na promoção não só de seu romance, mas de todo um modo de pensar e encarar a realidade.

A intenção do romancista era inserir-se numa tradição literária, assim como comenta Antonio Candido:

Quando a atividade dos escritores de um dado período se integra em tal sistema, ocorre outro elemento decisivo: a formação da continuidade literária – espécie de transmissão de tocha entre corredores, que assegura no tempo o movimento conjunto, definindo

1. Graduada em Letras – habilitação Língua Portuguesa – pela Universidade de São Paulo. Mestra em Literatura e Crítica Literária pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. Docente na FPG e na FALS localizadas na Baixada Santista – São Paulo – SP.

os lineamentos de um todo. É uma tradição no sentido completo do termo, isto é, transmissão de algo entre os homens, e o conjunto de elementos transmitidos, formando padrões que se impõem ao pensamento ou ao comportamento, e aos quais somos obrigados a nos referir, para aceitar ou rejeitar. Sem esta tradição não há literatura, como fenômeno de civilização. (1971, p. 24).

A estética ainda presente e valorizada pelo público no momento da concepção e divulgação de *O Mulato* ainda era a romântica. Por isso, de maneira a fazer parte da tradição literária, a divulgação por meio da mídia disponível serviria de caminho para a criação de um público que soubesse admirar e consumir o novo modelo de fazer literário. A entrada de Aluísio no mundo das letras aconteceu pela via romântica, mas era o positivismo que ele pretendia demonstrar, esclarecer e propagar como seu modelo ideal de literatura.

A seção “Os jornais” deu a Aluísio a oportunidade de defender sua obra literária e divulgar supostas cartas sobre *O Mulato*. Tais cartas, segundo Josué Montello (1975), eram fruto da própria imaginação do artista, usadas como recurso para chamar a atenção do público leitor. Em 07 de junho, Aluísio, com as palavras de Lhinho, escreve:

– D. Antonieta escreve a D. Julia uma interessante carta, dizendo as impressões que recebeu com a leitura de *O Mulato*, romance de nosso amigo Aluísio Azevedo.

D. Antonieta faz a apologia dos livros realistas e condena a leitura dos romances amorosos cheios de paixão e desordem, nos quais o vício tem um caráter simpático e atraente.

Somos inteiramente da opinião de D. Antonieta e desde já pedimos licença para agradecer em nome de Aluísio Azevedo as palavras generosas que S. Exc. escreveu a respeito de *O Mulato*. (AZEVEDO, MF<sup>2</sup>, 07/06/1881).

A ideia das cartas, com certeza, aguçava a curiosidade daqueles que ainda não conheciam o livro, além de apresentar uma defesa em favor das obras realistas em detrimento dos romances românticos vistos como portadores de todos os vícios.

2. Os textos identificados com a sigla *MF* foram retirados dos microfimes cedidos pela Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro e ainda se encontram inéditos, embora tenham sido reproduzidos em minha dissertação de mestrado defendida na Pontifícia Universidade Católica de São Paulo.

Assumindo uma identidade ficcional, Aluísio, na voz de Lhinho, agradece às leitoras pelo autor Aluísio Azevedo. Ainda um outro recurso utilizado por ele para divulgar sua obra foi a exposição de desenhos das personagens que se encontravam na redação da Pacotilha:

#### ANÚNCIO

Prevenimos aos leitores da Pacotilha que a partir de amanhã, estará em exposição no nosso escritório um quadro com desenhos representando vários episódios do romance de costumes maranhenses – O Mulato – por Aluísio Azevedo, cujo retrato, tirado em ponto grande pela fotografia Soares, ocupa o centro do quadro.

Os que já leram e os que ainda não leram – O Mulato – devem ter curiosidade em ver o quadro, estes para fazerem uma ideia do que é o livro e aqueles para verificarem a realidade da impressão que lhes causou a leitura. (MF, 25/04/1881).

O ambiente, dessa forma, estava preparado não só para a divulgação da obra, mas para a formação do público leitor. Mostrando-se conhecedor do cotidiano maranhense, das preocupações populares, das festas, do posicionamento político, das escolhas literárias dentre outros detalhes, Aluísio é capaz de direcionar a atenção do público para a sua obra e para a defesa de seus ideais.

Segundo Sartre (1989), o público conhece o contexto da obra e, por isso, quando apresenta seu trabalho final aos leitores, o autor não necessita explicar o universo em que o texto literário se encontra. Caberá ao autor ensinar ao público aquilo que ele não sabe: o universo da concepção romanesca.

No caso de Azevedo, era preciso dar oportunidade ao seu possível leitorado de conhecer a nova filosofia positiva e o modelo realista de romance, como era denominado na época. As indicações de leitura que ocupavam a seção “Os jornais” e os preceitos de Zola, defendidos nas crônicas teatrais, eram destinados a direcionar a atenção do público para uma espécie de produção que no momento não dizia respeito ao gosto popular.

A escolha que Azevedo faz em seus artigos jornalísticos revela sua intenção de não só expor os problemas sociais e políticos da província do Maranhão, mas, principalmente, educar o olhar de seu público para uma nova forma romanesca, em que a defesa de uma tese era a base fundamental da obra de arte. É o que afirma o próprio Aluísio

em um momento metalinguístico de seu romance-folhetim *Mattsos, Malta ou Matta? Romance ao correr da pena*, de 1884.

Em determinado momento da narrativa, o autor assume a voz do narrador e explica seu método de construção romanesca:

Já não estamos no tempo em que o romancista podia empilhar todas as situações que lhe surgissem à fantasia, sem dar contas disso ao leitor. Hoje é preciso dizer os porquês, é preciso investigar, esmiuçar as razões que determinaram tais e tais cenas.

– Mas desta forma – dir-nos-á o leitor – o romance de que fala v. M. não será um romance, isto é, uma novela, um enredo, mas sim uma série de pequenas dissertações [...]

– Ai, ai! – responderemos nós. – É isso mesmo.

[...] Diremos logo com franqueza que todo nosso fim é encaminhar o leitor para o verdadeiro romance moderno. Mas [...] sem que ele dê pela tramóia. [...] É preciso ir dando a cousa em pequenas doses [...] Um pouco de enredo de vez em quando, uma ou outra situação dramática [...] para engordar, mas sem nunca esquecer o verdadeiro ponto de partida – a observação e o respeito à verdade (AZEVEDO *apud* MEYER, 1996, p. 306-307).

As crônicas e demais artigos jornalísticos, além da produção romanesca, contribuíram para que Aluísio apresentasse ao seu público, pouco a pouco, os preceitos defendidos por Zola e pelos demais realistas, como Eça de Queirós, por exemplo. Fazia parte do projeto estético do autor a apresentação de uma nova forma de pensamento e a condução do possível público leitor para a concepção de literatura que acreditava ser a correta: o romance de tese.

Os escritos cumpriam, então, dois postulados: falariam ao público contemporâneo que conhecia a realidade representada pelo artista, e aos que apreciariam a obra, mesmo que afastados pelo tempo, ao longo das leituras e das atualizações que o futuro lhe reservava.

As atividades jornalísticas de Aluísio intervinham não apenas na estrutura social, mas também nas concepções dominantes sobre literatura e o fazer literário. Nesse caso, torna-se fundamental, tanto ao leitor moderno como ao contemporâneo de Aluísio, a leitura das crônicas jornalísticas para a construção de sentido do romance *O Mulato*. Pode-se considerar que os textos presentes nos diários informativos servem como parte integrante da estrutura necessária para a ativação das faculdades imaginativas que contribuem para a total

recepção da obra literária. A questão dos bispos, as cartas de leitoras fictícias, o comentário geral sobre as artes, a defesa da obra literária e a propaganda referente às ilustrações das personagens presentes na redação de Pacotilha, preparavam o leitor para o conhecimento das ideias que Aluísio defendia em seu romance. Dessa forma, toda essa produção de Aluísio pode ser considerada como parte integrante de um sistema, uma criação artística coesa e bem elaborada.

Com o objetivo de divulgar seu primeiro romance naturalista e informar seu possível leitorado sobre a corrente de pensamento positivista, Aluísio Azevedo fez das páginas de *O Pensador* e de *Pacotilha* o meio pelo qual propagou suas ideias a respeito dos temas em voga no seu tempo.

O primeiro jornal, com regularidade de três vezes ao mês, ocupava-se em apontar os vícios do clero local e defender a filosofia positiva como instrumento para alcançar o progresso social e econômico. Nas cartas que endereçava ao povo maranhense ou ao jornal católico, Aluísio destacava o conhecimento que possuía a respeito das novas teorias sociais e artísticas.

No primeiro número de *O Pensador*, de 10 de setembro de 1880, em carta aos editores da *Civilização*, Aluísio apresenta a defesa de conceitos encontrados na filosofia de Auguste Comte:

O homem moderno não empresta – dá! Não dá por amor de Deus – dá por amor da humanidade.

Ora, se V. Revm<sup>a</sup> dá-nos licença, passamos a achar que a caridade moderna, partindo daquele princípio, é muito mais desinteressada que a antiga.

A caridade moderna, ou melhor, o amor à humanidade não se pratica, como diz V. Revm<sup>a</sup> com muito espírito no seu artigo – dando a si mesmo ao próximo infeliz, para seu sustento e regalo e para adoçar-lhe a vida. Não! Mil vezes não!

[...] a caridade moderna [...] não é uma simples prática religiosa, é um abraço gigantesco que o homem bom dá à humanidade. – Hoje ela se pratica instruindo os ignorantes, injetando-lhes dentro da cabeça uma boa dose de conhecimentos e fatos científicos ou artísticos, que lhes facilitarão arranjar um meio decente de subsistência em qualquer oficina [...] hoje ela se faz – já educando os homens para o trabalho, criando-lhes o caráter individual, ensinando-os a serem úteis e honrados [...]

Enfim presentemente ser caridoso, isto é amar seus semelhantes é ser o que foi [...] Michelet, Proudhon, Rembrandt, Voltaire e mil outros verdadeiros amigos da humanidade, que para ela viveram e por ela se sacrificaram (AZEVEDO, 1880, *apud* MONTELLO, 1975, p.66-67).

Nesta crônica, o autor afirma que o progresso depende de homens que trabalhem em prol dos interesses coletivos da humanidade. Segundo sua visão, o bem-estar humano seria alcançado por meio dos esforços empreendidos por aqueles que deixassem de lado a metafísica apontada pela Igreja como instrumento de realização de caridade. O bem estaria acima da religião.

Meses depois dessa publicação, Aluísio retomaria essa mesma questão nas palavras de Raimundo, personagem principal de *O Mulato*. O advogado, filho de escrava formado em Portugal, assim como o autor, defenderia o bem comum da humanidade acima dos interesses pessoais.

Cumprindo seu objetivo, as crônicas aluisianas apontavam os mais diversos defeitos das autoridades clericais: desde a condenação do teatro até a denúncia de engravidar moças inocentes. Essa denúncia é encontrada na folha de 30 de dezembro de 1880:

O Revm<sup>o</sup> Padre Manuel Carlos do Nascimento, vigário da cidade de Bragança, sentindo-se tomado de amores por uma bela menina, filha do falecido capitão do Exército Pedro José Pereira, convenceu-a, por meios brandos e suasórios, que devia confessar-se de vez em quando e escolhê-lo para seu confessor.

A inocente rapariga caiu, como era de esperar, no laço e encontrou no confessor os lábios sensuais do Padre Nascimento, que a devorou de beijos.

E daí em diante, mais do que a fé no coração crescia-lhe no ventre a desonra.

– E o padre?!...

– O padre continua inalteravelmente a erguer o cálice sagrado no meio do esplendor do altar, continua a juntar e a separar as mãos, com os olhos pregados no teto da igreja e a dizer com voz grave a cheia de religião – Oremus! (AZEVEDO, 30/12/1880, *apud* MONTELLO, 1975, p. 137).

A situação daquelas que vivem em conventos também é apontada pelo cronista como um mal desnecessário às mulheres. Referindo-se às irmãs do Coração de Jesus, Aluísio escreve em 10 de dezembro de 1880:

E sabem V. Exc<sup>as</sup> em que pensava o modesto autor dessas linhas? [...] enquanto ele estava ali a fortalecer seu organismo [...], V. Exc<sup>as</sup> estariam sem dúvida adoecendo no misticismo enervador de algum cubículo religioso, envenenando os pulmões com um ar homicida, saturado de incenso e de ácido carbônico dos círios, ou estariam na igreja, a rezar, em uma posição forçada, a respirar uma atmosfera viciada pela aglomeração dos corpos suados das devotas, ou então, o que é pior, estariam prostradas aos pés de algum confessor, que lhes dava a contemplar, não as belas espumas do oceano, mas as espumas mucosas de uma boca detestável (AZEVEDO 10/12/1880, *apud* MONTELLO, 1975, p. 125-126).

Nessa mesma crônica, Aluísio aponta para o mal que a influência religiosa faz em uma mulher e os aspectos negativos que tal influência causa na sociedade:

[...] uma mulher naquelas circunstâncias é ainda pior do que um padre mau!

O padre ao menos, que nos conste, não amamenta e cria seus filhos; ao passo que a mulher transmite-lhes no leite e nos exemplos toda a hediondez de seu caráter e de seu corpo.

A filosofia prova exuberantemente que uma mulher linfática, supersticiosa e ignorante só pode produzir crianças estúpidas, raquíticas, más, cheias de frenesi [...]

Ora, semelhante criança desenvolve-se [...] e um belo dia desabrocha em homens levados do diabo [...] e esses homens esgalham pelo mundo e vão, em cada ponto da sociedade em que pousam, deixando, como a varejeira, uma chaga pestilenta e o germen de mil outros entes igualmente perniciosos. São a lepra do gênero humano. (AZEVEDO, *apud* MONTELLO, 1975, p. 127).

O posicionamento do autor revela não só sua atitude contra a influência católica, mas o conhecimento que possuía da teoria positivista. Para Auguste Comte, a mulher, assim como os demais membros da sociedade deve se ocupar com uma formação positiva em detrimento da fé metafísica defendida pela religião.

A coordenação positiva, sem deixar de ser teórica e prática, deve também tornar-se moral e colher no sentimento seu verdadeiro princípio de universalidade. Somente então poderá enfim afastar todas as pretensões teológicas, realizando melhor do que o antigo regime a destinação decisiva de toda doutrina geral (COMTE, 1996).



*O Pensador*, por meio das crônicas aluisianas, foi o porta-voz dessa concepção tão relevante para a produção de *O Mulato*. Nas páginas do jornal, a teoria positivista sobre o papel das mulheres na sociedade foi apresentada para, futuramente, fazer parte dos diálogos e do estudo das personagens femininas no romance, como a protagonista Ana Rosa, cuja educação foi fator determinante para suas atitudes, além de personagens secundárias que agiam de acordo com as conveniências sociais.

Muitos foram os escritos presentes em *O Pensador* em que Aluísio apresentou seu ponto de vista positivista sobre os mais variados assuntos. O mesmo aconteceu no jornal diário *Pacotilha*. Se, por um lado, Aluísio assumiu publicamente seus artigos no primeiro jornal, no segundo, ele se revestiu de diversos pseudônimos. Essa prática permitia maior liberdade de expressão e garantia que pudesse comentar seu próprio romance à distância, na voz de um duplo autoral. Além disso, usava constantemente de ironia ao criticar jornais locais e peças representadas na cidade.

A transcrição e a descrição dessas passagens dos jornais que contavam com a colaboração de Aluísio Azevedo revelam aspectos importantes de seu ponto de vista que estão presentes na concepção de *O Mulato*.

Como observador atento da realidade que o cercava e, além disso, como profundo conhecedor dos movimentos culturais ocorridos na Europa e na Corte brasileira, o autor maranhense foi capaz de traçar o perfil de sua época e deixar para a posteridade o registro das marcas do passado que ainda se fazem presente na atualidade.

Retomando mais uma vez a ideia de Sartre sobre a universalidade da obra de arte, é possível concluir que Aluísio, mesmo quando se dirigia aos homens do seu tempo, falava com as gerações posteriores, pois apresentou um panorama político social e artístico que originou nossa condição atual.

O conhecimento que possuía revelou um artista, apesar da ausência de formação superior, atento ao seu tempo e à importância que a independência política e cultural significaria para o país.

É desta forma que a atuação jornalística de Aluísio de Azevedo, por meio de suas crônicas, garante-nos um entendimento global da estética que defendia e das escolhas que fez para a composição de seu primeiro romance naturalista.

A observação dos escritos jornalísticos de Azevedo nos direciona para o trabalho que o autor realizou com as fronteiras entre realidade e ficção inseridas em uma estrutura textual onde, citando Umberto Eco (1994), são relatados os fatos cotidianos verdadeiros. Em sua reflexão sobre o que é fictício e o que é real, Wolfgang Iser, lança uma questão que está inteiramente relacionada com a prática de escrita de Aluísio: “Os textos ficcionados serão, de fato, tão ficcionais e os que assim não se dizem serão, de fato, isento de ficções?” (ISER, *apud* LIMA, 1983, p. 384).

Do ponto de vista de Iser, a construção ficcional cria três condições básicas para a apreensão do texto: 1) representa a condição para a reformulação do mundo ou da realidade que cerca o autor e o leitor; 2) possibilita a compreensão de um mundo reformulado – mundo ficcional e; 3) permite que tal acontecimento seja experimentado no momento da leitura. São os vários atos de fingir que compõem uma produção literária e implicam a seleção e combinação de dados fornecidos pela realidade empírica. Essa relação é de natureza socio-cultural e revela o enfoque que cada autor deseja dar à sua obra. Relacionando esse conceito com a teoria naturalista, as escolhas autorais representam a expressão pessoal, ou seja, o recorte da realidade que o artista usará em seu trabalho e a maneira como irá configurá-lo numa nova forma transgressora do material empírico.

Quando escreve, Aluísio tem em mente o leitor implícito, que, segundo Iser não é o leitor real, empírico, mas um tipo ideal que agiria como um colaborador ao texto e, portanto, ajudaria a criá-lo. O leitor, dessa maneira, representa um papel de fundamental importância para a realização do texto ficcional, jornalístico ou uma mistura de ambos os estilos. Ele se funda na estrutura do texto, por isso “[...] a concepção do leitor implícito designa, então, uma estrutura do texto que antecipa a presença do receptor” (ISER, 1996, p. 73).

O autor utiliza sinais de gênero, ou seja, recursos linguísticos específicos ou o conjunto de orientações textuais para orientar o leitor. Sendo assim, o leitor implícito nasce com o texto, pois é uma criação do próprio autor. No caso do público maranhense, nos parece claro que Aluísio lançou mão de recursos ficcionais na construção de suas crônicas jornalísticas – e, então caminhou entre as fronteiras da realidade e ficção – pois reconhecia a preferência do público por narrativas. Conseguia, assim, realizar uma dupla função – manter a atenção do leitor empírico e divulgar o seu ideário positivista.

Aluísio Azevedo assumia ao máximo a liberdade que a imprensa lhe proporcionava, e por isso foi capaz de oferecer ao público sua visão sobre os fatos e ainda formar o futuro público de seu primeiro romance naturalista. Um dos recursos dessa liberdade de imprensa foi o emprego de diversos pseudônimos que garantia ao autor a oportunidade de assumir várias figuras ficcionais e experimentar os mais variados estilos de escrita, desde os mais graves e reflexivos até os mais irônicos e repletos de episódios ficcionais.

Na medida em que transitava nas fronteiras entre realidade e ficção, os textos jornalísticos de Aluísio trazem uma realidade empírica que pode ser comprovada por documentação histórica, mas, por outro lado, apresenta marcas profundas de sua expressão pessoal que, como forma de extrapolar os limites do naturalismo no jornal, tornou sua obra única dentre os seus contemporâneos.

A construção do romance *O Mulato* nos mostra um autor que foi além dos limites estéticos propostos por Zola e o naturalismo e construiu um romance de formação do leitor. Trabalhando com aspectos múltiplos como a aproximação das descrições com as artes plásticas, aliando os estados emocionais com os estados da natureza e fazendo uma experimentação com as personagens, Aluísio Azevedo construiu uma obra que dificilmente poderá ser caracterizada de uma única forma, ou por uma única estética. Ocupado em educar o olhar do leitor para as tendências estéticas da época, procurou construir uma narrativa que, partiu sim dos elementos da realidade empírica, mas foi além ao retratar como seria a recepção de um representante positivista na cidade por ele tão bem conhecida.

O Maranhão, dessa forma, foi usado como pano de fundo para a ação das personagens não só porque Aluísio conhecia bem aquela comunidade. Antes, tentou chamar a atenção dos leitores locais para o contexto em que estavam inseridos, porque não tinham condições de lançar um olhar reflexivo em relação ao cotidiano daquela província. Tentar colocar o romance dentro de um modelo único é desperceber seu valor enquanto concepção literária e criação de um público leitor.

Como realidade criada pelo homem Aluísio Azevedo, percebemos a organização do romance *O Mulato* como uma realidade estética que não é indiferente aos dados do mundo empírico. As escolhas realizadas pelo autor real demonstram uma harmonia entre sua visão de mundo e as opiniões e atitudes da personagem central – o

mulato Raimundo. Como já apontado em capítulo anterior deste trabalho, é possível ao leitor conhecer o ideário positivista do autor no momento da produção das crônicas jornalísticas. O conhecimento que possuía sobre o positivismo serviu de base para a construção de seus argumentos sobre a necessidade de superação do atraso nacional por meio da educação e do trabalho que serviriam ao bem comum dos homens.

Embora queira apresentar um romance sob o ponto de vista da neutralidade, pois só assim seria possível realizar um estudo sobre os determinismos, o autor deixa marcas de sua subjetividade ao longo da narrativa. É o que comenta Wayne Booth acerca da busca pela objetividade na narrativa. Segundo o teórico, por mais impessoal que o autor tente parecer, “o leitor construirá, inevitavelmente, uma imagem do escriba oficial que escreve desta maneira – e, claro, esse escriba oficial nunca será neutral em relação a todos os valores” (1980, p. 89).

Portanto, na defesa de seus valores, o autor se mostrará nas suas personagens. Esta atitude, porém, não diz respeito exclusivamente à atribuição à personagem das características do autor, pois “[...] o que o autor cria não é apenas uma imagem de si próprio. Cada pincelada que implique o seu alter ego ajudará a moldar o leitor, tornando-o no tipo de pessoa que sabe apreciar tal personagem e o livro que escreve” (BOOTH, 1980, p. 109). Na tentativa de formar o público leitor, Aluísio revela seu posicionamento ideológico por meio de Raimundo. É o que vemos, por exemplo, na passagem em que é relatado o passeio do cônego Diogo, Raimundo e seu tio Manuel Pescada:

Formavam, dizia este último chasqueando, sem tirar o charuto da boca, uma respeitável trindade filosófica, na qual, ali o Sr. cônego representava a teologia, o Sr. Manuel a metafísica, e ele, Raimundo, a filosofia positiva; o que, aplicado à política, traduzia-se na prodigiosa aliança dos três governos – o do papado, o monárquico e o republicano! (AZEVEDO, 1994, p. 83-4).

Assim como Aluísio, Raimundo defende a filosofia positiva e a implantação do governo republicano. Embora, segundo Mikhail Bakhtin, não seja possível comparar o discurso do autor com o da personagem, pois são distintos e o segundo é uma criação do primeiro, o próprio teórico russo explica que, em determinadas situações, o autor “põe suas ideias diretamente nos lábios da personagem tendo em vista a significação teórica ou ética (política, social) dessas

ideias, visando a convencer quanto à sua veracidade ou propagá-las [...]” (2003, p. 8). Retomando a questão da formação do público leitor, observamos um autor preocupado em propagar, agora nas páginas do romance, sua ideologia. Não só as palavras da personagem como também seus atos, ganham importante dimensão social, pois segundo Bakhtin (2002, p. 135):

O sujeito que fala no romance é um homem essencialmente social, historicamente concreto e definido e seu discurso é uma linguagem social [...] e não um ‘dialeto individual’. [...]. As particularidades da palavra dos personagens sempre pretendem uma certa significação e uma certa difusão social: são linguagens virtuais.

Quando se utiliza de Raimundo como porta-voz, Aluísio revela seu posicionamento ideológico, numa versão “implícita de si próprio” e não uma postura neutra diante dos fatos narrados, pois procurava mostrar ao leitor não só seu ponto de vista sobre a realidade maranhense, mas informar ao público uma nova concepção social e de romance baseada nos preceitos positivistas.

Há, ainda, traços de semelhança na maneira como ambos são tratados pela sociedade maranhense. Aluísio pode sentir os efeitos que seus escritos causaram em São Luis e, assim como o mulato Raimundo, foi rejeitado pela comunidade e presenciou sua moral sendo questionada por diversas vezes.

Da mesma forma como Raimundo ganhou a fama de jogador e bêbado por frequentar o único restaurante da cidade como estratégia para evitar presenciar os maus tratos sofridos pelos escravos, os padres do jornal católico *Civilização* fizeram diversas acusações a Aluísio. O cronista Joaquim Albuquerque, pseudônimo de Euclides Faria, relata que Aluísio apenas escreve “tolices sem espírito nem lógica” e apenas “descaradas obscenidades” e “palavrões campanudos”, além de tê-lo acusado de quebrar os lampiões da cidade (ALBUQUERQUE, *Civilização*, 18/06/1881 *apud* MONTELLO, 1975, p. 252-3). Dessa forma, o cronista católico questiona não só a moral como os escritos de Aluísio.

O mesmo preconceito sofreu Raimundo quando decidiu publicar algo nos periódicos maranhenses:

No entanto, Raimundo aborrecia-se; a província parecia-lhe cada vez mais feia, mais acanhada, mais tola, mais intrigante e menos

sociável. Por desfastio, escreveu e publicou alguns folhetins; não agradaram – falavam muito a sério; passou então a dar contos, em prosa e verso; eram observações do real, trabalhadas com estilo, pintaram espirituosamente os costumes e os tipos ridículos do Maranhão; “de nossa Atenas”, como dizia o Freitas.

Houve um alvoroço! Gritaram que Raimundo atacava a moralidade pública e satirizava as pessoas mais respeitáveis da província.

E foi o bastante: os atenienses saltaram logo, espinoteando com a novidade. Meteram-lhe as botas; chamaram-lhe por toda parte: “besta cabra atrevido!” [...] era preciso meter-lhe o pau! “Escová-lo, para se não fazer de atrevido e desrespeitador das coisas mais sagradas desta vida: - a inocência das donzelas, a virtude das casadas e a mágoa das viúvas maranhenses!” [...] juravam nunca ter visto semelhante escândalo de linguagem pelas folhas. [...] apareceram descomposturas, anônimos, pasquins, contra Raimundo; escreveram obscenidades pelas paredes, a giz e blac-verniz, contra o “novo poeta de água doce”! Ele foi a ordem do dia, de muitos dias; apontaram-no a dedo; boquejaram, por portas travessas, que ia sair um jornalzinho intitulado “O Bode”, só para botar os podres do ordinário na rua! Os moleques cantavam, contra o perseguido, torpezas tais, que este nem sequer as compreendia.

E, alheio ao verdadeiro sentido das descomposturas e das indiretas, jurou, pasmado, nunca mais publicar coisa alguma no Maranhão (AZEVEDO, 1994, p. 100-1, grifo do autor).

Aluísio deixou um legado para as gerações futuras: sua forma de narrar e a realidade que representou nas páginas de seu romance, bem como a concepção da personagem Raimunda da Silva, revelam não só um autor atento ao meio que o cercava, mas também engajado na promoção de uma literatura de caráter nacional e na divulgação de ideais que contribuiriam para o crescimento da nação. Também esteve atento às questões referentes à formação de um público leitor e, de maneira inovadora, estabeleceu relações com esse público por meio das páginas de jornais e periódicos.

## Referências

- AZEVEDO, Aluísio. *O Mulato*. São Paulo: Ática, 1994.
- BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e estética: a teoria do romance*. São Paulo: HUCITEC ANNABLUME, 2002.

- BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. Tradução de Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- BOOTH, Wayne. *A retórica da ficção*. Tradução Maria Teresa H Guerreiro. Lisboa: Arcádia, 1980.
- CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira* (Momentos decisivos). Primeiro volume (1750-1836). São Paulo: Martins 1971.
- COMTE, Auguste. *Curso de Filosofia Positivista*. Tradução de José Arthur Giannotti e Miguel Lemos. Coleção Os Pensadores. São Paulo: Nova Cultural, 1996.
- ECO, Umberto. *Seis passeios pelos bosques da ficção*. Tradução de Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- ISER, Wolfgang. *O ato da leitura*. Uma teoria do efeito estético vol. 1. Tradução de Johannes Kretschmer. São Paulo: Editora 34, 1996.
- LIMA, Luiz da Costa. *Teoria da literatura em suas fontes*. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves, 1983.
- MEYER, Marlyse. *Folhetim: uma história*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- MONTELLO, Josué. *Aluísio Azevedo e a polêmica de "O Mulato"*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1975.
- SARTRE, Jean-Paul. *Que é literatura?* Tradução de Carlos Felipe Moisés. São Paulo: Ática, 1989.
- ZOLA, Émile. *Thérèse Raquin*. Tradução de Joaquim Pereira Neto. São Paulo: Estação Liberdade, 2001.
- ZOLA, Émile. *A batalha do Impressionismo*. Tradução de Martha Gambini. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1989.
- ZOLA, Émile. *O romance experimental*. Introdução, tradução e notas de Ítalo Caroni e Célia Berrettini. São Paulo: Perspectiva, 1982.
- ZOLA, Émile. *Do romance*. Tradução de Plínio Augusto Coelho. São Paulo: EDUSP, 1995.

## **Cocotes e conselheiros (1887), de Rabelais: Alfredo Gallis, naturalismo e literatura licenciosa no fim do século XIX**

Aline Moreira (UERJ & UCSB)<sup>1</sup>

### **Introdução**

Nascidas da mesma matriz moderna e científica, a literatura licenciosa e a ficção naturalista faziam parte do mesmo universo de leitura na cena literária luso-brasileira do final do século XIX. Da mesma forma que, entre os séculos XVII e XVIII, a ciência fornecera as metáforas necessárias para a construção do gênero a que chamaríamos de pornográfico (JACOB, 1999, p. 171), a revolução científica da segunda metade do século XIX preparou um terreno fértil para a proliferação de histórias destinadas à excitação sexual.

Por isso, mesmo que os escritores naturalistas e realistas tentassem combater as acusações de que seus livros eram imorais, a imprensa periódica e os livreiros reconheciam o potencial licencioso dessas obras que faziam parte das polêmicas listas de “livros para homens”. Foi esse entendimento que levou um articulista do *Jornal do Comércio* a comparar Émile Zola (1840-1902) a Pietro Aretino (1492-1556), este um dos maiores nomes da tradição licenciosa, uma vez que as obras do escritor francês “despertam o apetite prematuro dos rapazes de colégio e galvanizam e os velhos esfalfados” (*Jornal do Comércio*, Rio de Janeiro, 21 maio 1880, p. 1).

De modo semelhante, a imprensa brasileira questionou a moralidade d’*O primo Basílio* (1878), de Eça de Queirós (1845-1900): seria indecente? poderia entrar em casas de família? O fato de o Sr. Eça escrever bem anularia o fato de ele ser “sujo” e franco demais?<sup>2</sup> Ainda sobre Eça, um articulista do tradicional jornal *O Apóstolo* escreveu que o romance *A Relíquia* (1887) “é a pornografia a mais realista possível”

1. Mestre em Estudos Literários pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Atualmente, é doutoranda em Teoria Literária e Literatura Comparada na Universidade do Estado do Rio de Janeiro, e em Literaturas Portuguesa e Brasileira na Universidade da Califórnia, Santa Bárbara. E-mail: alinedealmeida@ucsb.edu
2. Na crônica “As três questões”. In: *Revista Ilustrada*, Rio de Janeiro, Ano 3, nº 109, 1878, p. 6-7.



(*O Apóstolo*, Rio de Janeiro, 13 maio 1887, p. 2). Chama à atenção aqui o uso da palavra “pornografia”, que já circulava no período e era empregada para classificar não apenas textos, como também costumes condenáveis para a sociedade oitocentista.

### **Influências mútuas**

Minha hipótese é que tais críticas não eram equivocadas. Como primeira justificativa, ressalto o fato de adotar, enquanto pesquisadora, a perspectiva da história da leitura, que, segundo Chartier (1988), implica considerar como legítima toda e qualquer interpretação dentro de seu contexto de circulação. Já a minha segunda justificativa, que nasce da leitura das fontes primárias e algumas conjecturas, é que é possível que os homens de letras do século XIX conhecessem os clássicos da literatura licenciosa. Sabe-se que livros libertinos como *Thérèse Philosophe* (1748), *Fanny Hill: Memoirs of a Woman of Pleasure* (1748), e ainda obras mais antigas, como o *Decameron* (1353), de Boccaccio (1313-1375), e *Gargântua* (1534), de François Rabelais (1494-1553), circulavam no Rio de Janeiro traduzidas ou no original e já possuíam fama de livros licenciosos. De modo que penso ser provável que a *Naná* (1880), de Zola, tenha despertado referências a uma outra *Naná*, *Diálogo das Prostitutas* (*Ragionamenti*, 1534-36), do já mencionado Aretino, apenas para citar um exemplo.

No campo estilístico, o romance naturalista e a literatura licenciosa têm em comum a representação materialista dos corpos e o distanciamento narrativo que, supostamente, serviriam para manter a imparcialidade dos narradores e, por conseguinte, a dos próprios escritores. É bem conhecido o caso do romance *Madame Bovary* (1857), que foi a julgamento acusado de ser um “ultraje à moralidade pública e à religião” (KENDRICK, 1987, p. 106). Ao defender o romance e seu autor, o advogado Antoine Sénard afirmou que Flaubert era dotado de “natureza grave” e “caráter sério” e, como tal, “jamais teria pretendido despertar pensamentos lascivos” (p. 111). A “indecência” estaria, então, na mente dos leitores, não na de Flaubert (p. 112). Tal justificativa seria a base para o argumento do projeto moralizador dos romances. A representação das chamadas “patologias sociais” seria um alerta: não ceda ao vício, do contrário, o seu destino será o mesmo de Emma Bovary, Luísa e muitas outras.

Mas não era só o romance naturalista que buscava na tradição licenciosa referências para compor os seus supostos “estudos” sociais. No sentido inverso, a partir da década de 1870, surgia na cena literária luso-brasileira um segmento muito particular da literatura licenciosa. Contemporânea da era do jornal, essa pornografia se inspirava na longa tradição licenciosa europeia, bem como em referências mais próximas, que seriam o naturalismo e a abordagem folhetinesca da prosa oitocentista. Nesse sentido, a pornografia contemporânea evitava a linguagem chula, buscando no jargão naturalista das doenças morais e físicas alternativas para agradar o gosto do seu público leitor.

### **O Rabelais português**

Nesse cenário luso-brasileiro, Rabelais era um dos nomes mais conhecidos. Mas que os leitores do século XXI não se confundam: esse Rabelais não era o mesmo das gigantescas aventuras de *Gargântua*. Era, na verdade, o pseudônimo mais conhecido de Joaquim Alfredo Gallis, escritor e jornalista português que, ao longo dos seus trinta anos de carreira, escreveu e publicou pelo menos quarenta livros. Era famoso em Portugal especialmente pela sua atuação na imprensa e como autor de livros históricos; no Brasil, seus contos e romances apareciam nos folhetins, além de atuar como correspondente dos jornais *Correio Paulistano* e *Jornal do Brasil*.

Gallis começou a carreira jornalística em 1879, e, no início da década de 1880, teve contos publicados em jornais portugueses e brasileiros. Seu primeiro livro, *Sinopse dos homens célebres de Portugal*, data de 1883. Em 1885, Gallis passou a figurar entre os colaboradores de um dos periódicos portugueses mais influentes da época, *A Ilustração Portuguesa*, que também contava com as prestigiadas colaborações de Pinheiro Chagas (1842-1895) e Guerra Junqueiro (1850-1923). Nas primeiras colaborações na revista, todas em primeira pessoa, o jovem Alfredo Gallis parece encarnar a figura do *flâneur* que, ao andar por Lisboa, via na cidade as marcas da decadência de Portugal. Esse momento de sua atividade literária merece destaque porque parece ter influenciado diretamente no processo de escrita de *Cocotes e conselheiros*, livro que vamos comentar mais à frente.

Mas enquanto Gallis trilhava seu caminho no mundo das letras portuguesas como escritor de crônicas sérias, também assumia uma

máscara licenciosa, o Rabelais, que apareceu pela primeira vez em 1886, em *Volúpias: 14 contos galantes* (MOREIRA, 2019). O livro foi publicado em São Paulo e anunciado com expectativa em Portugal e no Brasil. Teve pelo menos 3 edições e foi um dos best-sellers da carreira de Gallis. Não se sabe exatamente quando Gallis assumiu que era ele quem assinava como Rabelais, mas arrisco dizer que foi essa publicação que atraiu para si a fama que consegui sustentar até o fim de sua vida. *Volúpias* marca a pornografia contemporânea por ser um livro em que não só é assumido o conteúdo pornográfico, como também é recomendado ao leitor que se ponha à vontade para facilitar a masturbação.

### **Cocotes e conselheiros (1887)**

Aproveitando o sucesso de *Volúpias*, Rabelais lança em 1887 um novo volume de contos. Intitulado *Cocotes e conselheiros*, o livro foi anunciado no Rio de Janeiro como uma continuação de *Volúpias*, embora não tenham sido encontradas evidências de que o autor assim o idealizara. O exemplar que usamos na pesquisa é uma segunda edição de 1907. Nas anotações para a segunda edição, o autor menciona que o livro “conta já a bonita idade de 16 anos”, o que nos levou a pensar que o ano de publicação original havia sido 1891. Os anúncios das livrarias em 1887 foram encontrados depois de adquirirmos o exemplar de um alfarrabista português, e agora restamos a hipótese de que, talvez, a edição de 1907 seja uma reimpressão.

Os proêmios são uma das características mais marcante da escrita gallisiana, verificada em todas as obras já consultadas ao longo desses quase cinco anos de pesquisa (MOREIRA, 2019, p. 139). Em *Volúpias*, o prefácio é extremamente arrojado. Nele, Rabelais afirma que o livro foi pensado para divertir o leitor, para causar bem-estar físico e mental. Os 14 contos podem ser ambientados em Portugal, pelos costumes que representam e a linguagem utilizada, mas a verdade é que as cenas poderiam se passar em qualquer lugar. Essa é, afinal, uma das características da literatura licenciosa. Os encontros amorosos ali descritos poderiam se passar em qualquer praia, qualquer campo, qualquer aldeia de qualquer lugar do mundo.

Mas em *Cocotes e conselheiros* Rabelais muda quase que radicalmente o tom. Ele relembra o *flâneur* das crônicas da *Ilustração Portuguesa*

que, como uma figura onisciente e onipresente em todos 12 contos, aponta a degradação portuguesa representada na figura dos ilustres conselheiros. As primeiras palavras do livro são uma advertência: “Não se assustem os que me vão ler” (RABELAIS, 1907, p. 5). O livro não foi escrito com máscara de “pierrot literário” (p. 5), a máscara divertida do Rabelais das *Volúpias*, mas com o olhar do observador que traça fiel e naturalmente o perfil da sociedade portuguesa. E, ao contrário da imprecisão espacial das *Volúpias*, *Cocotes e conselheiros* tem endereço certo: Lisboa.

Para Rabelais, ninguém representava o ridículo da sociedade lisboeta mais do que os velhos conselheiros que andavam empertigados pelas ruas durante o dia, mas se entregavam aos caprichos das cocotes à noite.

Quando a idade e as garantias sociais me permitiram o ingresso nas alcovas suspeitas e as confidências íntimas com as deusas linfáticas do demi monde, comecei então a compreender esses Calinos da burocracia, e esses catões de casca d’ovo da moralidade pública.

A ruidosa queda desses deuses engravatados, do alto das minhas células cerebrais sobre a laje dura do positivismo, foi estrondosa.

Vi pais de família de bigodes brancos e calvas brilhantes ajoelhados aos pés pequeninos de cocotes fáceis!

Contemplei a sombra do ciúme estampada na faze rugosa de avós septuagenários!!

Admirei o focinhar libidinoso de conspícuos conselheiros...!!! (p. 9)

Em sua aproximação com a objetividade naturalista, essa nova face do Rabelais português pretende usar sua pena como um chicote para,

nas páginas d’um livro alegre, na intenção honesta de os atirar [os conselheiros] para o meio do riso, e do piscar d’olho significativo da multidão, que ainda não sabe bem o que é um conselheiro e uma cocote, entidades especiais, que prostituindo a gramática e o corpo, se fundem perfeitamente numa homogeneidade esplêndida. (p. 10)

Vale destacar que o termo “alegre” aqui também oferece uma alternativa ao que havia sido realizado em *Volúpias*. Os livros “alegres” eram uma categoria bem conhecida pelos leitores licenciosos do final do século XIX, conforme Mendes (2016). Essa alegria evocava o potencial divertido dos livros, que não ofereciam apenas excitação

sexual, como também o divertimento. Já em *Cocotes e conselheiros*, o divertimento se dá a partir da sátira ao elevar ao ridículo a velhice, a impotência e certa inocência dos conselheiros que pareciam nunca saber quando estavam sendo enganados.

É aos pés da cocote que eles perdem a linha, que se tornam humildes, rendidos, mansos, afáveis, únicos, fluorescentes de concupiscência e cantáridas.

Dir-me-ão que isto não é literatura.

Concordo.

Isto é por assim dizer o arroto cerebral d'um homem que tem ingerido no pensamento as mais indigestas figuras do seu tempo. (1906, p. 12)

A sátira aqui alcança a própria literatura da época. Em *Volúpias*, Rabelais já havia brincado com a ideia de que seu livro seria uma “inutilidade relativa” (RABELAIS, 1906, p. 5-6) porque, não servindo como literatura moralizante, servia para divertir os leitores (MOREIRA, 2019, p. 140). No livro de 1887, ele vai além e parece antever críticas que, provavelmente, receberia. Não é literatura. Curiosamente, um ano após a publicação de *Cocotes e conselheiros*, uma crítica do polêmico Padre Sena Freitas (1840-1913) apontava que *Volúpias* “nem se pode chamar literatura, nem sequer escola naturalista, nem sequer escola, mas unicamente um monstro literário, que para mais eficácia fala português” (*Diário de notícias*, Rio de Janeiro, 26 fev. 1888, p. 2). Não seria absurdo pensar que *Cocotes* poderia entrar nessa mesma categoria de “monstro literário” dada pelo venerável padre.

As obras assinadas por Rabelais eram, afinal, o espaço em que o autor ousava em temas e cenários, sobretudo, não se pretendiam sérias. Rabelais não parecia estar preocupado com as críticas e não considerava estar escrevendo um “estudo de observação”, embora expressões como “vi” e “observei” sejam constantes no próêmio para justificar o tema do livro. Quando quisesse “um dia [...] ser literato” os críticos seriam avisados e poderiam, então, atirar-se a ele “enquanto houver força e adjetivos, é dar para baixo sem dó nem piedade, que os prelos e o papel não se inventaram para outra coisa” (RABELAIS, 1907, p. 17). Parte da fachada do escritor autêntico ou da máscara do pierrot, que aqui não parecem ser distintas, o efeito desse aparente desinteresse é apenas mais um dos momentos em que Rabelais ri francamente da literatura do seu tempo.

## Histórias de prostitutas

Ainda assim, *Cocotes e conselheiros* pode ser lido como um livro mais sério que *Volúpias*, especialmente ao retomar uma antiga tradição pornográfica que usa o conteúdo sexual como denúncia, aos moldes da literatura libertina francesa, do século XVIII. Para pôr em prática o objetivo do livro, Rabelais explica:

Se falo nas cocotes, é porque esta grande marca da vida social das capitais, merece decerto ser analisada pelo reverso da sua medalha de plaquet. Uma cocote está para um conselheiro como as flores para as mariposas, a luz para o dia, as estrelas para o céu, e o cigarro brejeiro para um pianista de botequim, A cocote é a grande preocupação do conselheiro. (1906, p. 14)

A figura da cocote gallisiana, que no livro nem sempre é uma prostituta, pode ser compreendida a partir do que Findlen (1999) chama de “um tipo diferente de civilidade, *una civiltà puttanesca*”, em que “uma prostituta é a única criatura honesta” (p. 104). Lembrando ainda que a prostituta é uma figura paradigmática da tradição licenciada, e o mercado livreiro tinha um lugar especial para livros sobre o tema nos anúncios dos jornais, nos anúncios de “histórias da prostituição”.

São doze contos sobre o envolvimento de homens públicos e mulheres que têm fama em Lisboa como prostitutas. O primeiro conto do livro, intitulado “Rosa-rio”, tem elementos que remetem a uma das histórias de prostitutas mais célebres do século XIX. Em *A Dama das Camélias* (*La dame aux camélias*, 1848), de Alexandre Dumas Filho (1824-1895), também há um narrador onisciente que acredita que a observação é o melhor método para construir e representar personagens. No conto de Rabelais, o narrador faz questão de deixar certos vestígios que apontam para a veracidade da história, como a nota ao pé da primeira página:

Por causa desta mulher que de há muito se ausentou de Lisboa, o amante, um tal Lemos, que era empregado na Companhia Real dos Caminhos de Ferro, alcançou-se em grossa quantia, tendo de fugir. A Rosa-rio era uma magnífica mulher e, tendo nascido em classe baixa, apresentava-se e vivia como uma duquesa. (RABELAIS, 1907, p. 22).

Na história de Marguerite Gautier também o narrador joga com a possível veracidade dos relatos:

Ainda mais; existem em Paris testemunhas da maior parte dos fatos aqui arquivados, e que podiam confirmá-los se o meu testemunho não bastasse. Por uma circunstância particular só eu os podia escrever, porque eu só fui o confidente dos últimos pormenores, sem os quais impossível fôra fazer uma redação interessante e completa. (DUMAS FILHO, 1860, p. 25).

Rosa-rio era bela e desejada, cobiçada no teatro S. Carlos e nas ruas de Lisboa; um dia, toma por amante um rapaz – chamado L... – que, segundo o narrador, não era

um apaixonado honesto, um Armand Duval lírico e cavalheiro, um sentimentalista dominado por uma paixão fatal indomável, superior às suas forças, digna e elevada no meio da sua enorme desventura. Cousa alguma destas.

O seu amor era uma nota vibrante de pedantismo janota, o resultado gangrenoso duma úlcera rasgada pelo convívio com uma sociedade despreocupada e estroina, e altamente dominada por umas regras e inovações de bom tom perfeitamente reveladoras da ausência total da harmonia das funções cerebrais.

Ser amante duma prostituta célebre, é, no modo de ver desta gente bestializada, a honra suprema da distinção da vida alegre. O pobre idiota aspirou, pois, do alto da sua fantasia a luzir perante esses andróides da *haute gomme*<sup>3</sup> a suprema ventura de ser o *senhor* da voluptuosa *cocote*. (RABELAIS, 1907, p. 27-8, itálicos no original).

O riso rabelaisiano muda as motivações dos protagonistas franceses. O que move a *cocote* portuguesa e seu amante não é o amor romântico, mas dinheiro e status. Tolo perante as altas exigências da amante, L... agia como “o herdeiro único duma fortuna de nababo”, esbanjava “charutos caros, e comprava camélias acetinadas dando cinco tostões, e não recebendo troco” (p. 31). Mas a fortuna do janota começava a se esvaír, por isso, “a saturnal durou pouco” (p. 36). O amante foge para o Brasil antes de se afundar ainda mais na miséria e na vergonha. E é assim que o narrador se vê num leilão, que lembra o leilão em que se encontra o narrador *d’A dama das camélias*

3. “alta sociedade”, tradução nossa.

no capítulo II. Contudo, a prostituta portuguesa estava viva, era ela quem organizava o leilão, pondo à venda “sua casa, posta, comprada e sustentada às custas do comércio vil e abjeto” (p. 37). O fim do conto não é trágico, já que não havia amor; é apenas o irônico resultado da cobiça.

Em alguns casos, como no conto “O rival do conselheiro Dias...”, essas mulheres são ainda jovens que, com o aval de suas mães, aceitam ser “protegidas” por esses homens mais velhos. Nesse conto, o tal conselheiro Dias, para quem “a mulher tem a mesma influência do ferro para o ímã” (p. 210) é ridicularizado a todo tempo. Diz o narrador que o conselheiro é conhecido como Papá entre as cocotes, e tem como rival um outro conselheiro, ainda mais velho, conhecido como Avô, “alto, soberbamente encasacado, barba branca respeitável e longa como a deviam ter possuído D. Vasco da Gama e D. João de Castro” (p. 211). O primeiro é “reservado e tem melhor gosto”; o segundo “é terrível” (p. 212). Dessa vez, a causa da rivalidade entre os dois, embora ainda não o saibam, será Manuela de la Cerda, sevilhana de 18 anos, cujos encantos se resumem na seguinte frase: “*tenia mucho sal e pimienta* capaz de abrasar todos os conselheiros deste mundo e do outro” (p. 213). É a mãe, Madre Ignez, quem arranja tudo. Papá deve chegar apenas às duas da madrugada. As horas parecem não passar rápido o suficiente para que ele finalmente tenha nos braços o objeto dos seus desejos. Chegada a hora, Papá se dirige ao local e encontra luz acesa... ouve um barulho e se assusta. Era o Avô que, de chapéu alto e segurando as botas, saía do apartamento de Manuela. “Você veio tarde” (p. 225), disse o Avô.

Em “A noite do noivado”, o narrador satiriza um espaço erótico por excelência – o quarto da lua de mel – para narrar a não consumação do casamento do conselheiro Saturnino Pimenta, de 72 anos, com Gilberta Roland, de 18. O *flâneur* aqui encarna também um *voyeur*, convidando o leitor a penetrar a alcova para espreitar a vergonha do velho conselheiro. O leitor, contudo, jamais seria privado do deleite. É cômica a descrição das “pernas cabeludas e magras” (p. 50) de Saturnino, assim como a menção de seus joanetes e seus “seios sarcasticamente desenvolvidos, [que] espalhavam-se-lhe no tórax, na aparência original de duas omeletes requentadas” (p. 51). No quarto dos recém-casados, Gilberta percebe com horror que, despido, o conselheiro “era tal e qual o Mefistófeles do Fausto” (p. 66). Ela, dotada de uma voluptuosidade natural, “até chegara a achar deliciosas



as oscilações moles do ventre do esposo” (p. 68). Mas Saturnino não pode exigir tanto mais de seu velho corpo, mesmo com a ajuda de pastilhas estimulantes que tomara às escondidas da jovem esposa. A aventura amorosa do conselheiro dura pouco, deixando uma frustrada Gilberta que, seis meses depois, gozaria de verdade com um amante. Para descrever o fiasco, Rabelais parodia um verso d’O Gigante Adamastor, n’*Os Lusíadas*: o membro do conselheiro permaneceu “um monstro quedo e mudo, qual junto d’um rochedo outro rochedo” (RABELAIS, 1907, p. 69).

Há também o caso de Beatriz de... Tenda, protagonista de um conto homônimo, que Rabelais parece ter extraído da tradição das “narradoras materialistas” (JACOB, 1999) da literatura libertina, cujo maior exemplo é a narradora-protagonista de *Thérèse Philosophe* (1748). Essas personagens femininas, extremamente ilustradas e, às vezes, tratadas como professoras do sexo, surgem no século XVII e avançam pelo século XVIII representando o conhecimento libertino, sendo também chamadas de “filósofas”. A Beatriz de Rabelais não é uma narradora, mas é descrita como “ilustrada, relativamente, evidenciando que em tempo frequentara uma certa e escolhida sociedade, e que tomara chá em pequena, coisa bastante duvidosa quando aplicada a qualquer *cocote*” (RABELAIS, 1907, p. 74). Além dessa educação recebida talvez na infância, tinha também sido “prostituída de pensamento por umas leituras mais ou menos perniciosas”, donde supôs ser capaz de reproduzir o universo de luxo e elegância das prostitutas que encontrava nos livros. Teve devaneios de salões decorados com requinte homérico, mas conseguia apenas atrair homens de botequins, confeitheiros, toda uma sorte de fregueses que “bebiam café a copo” (p. 81). Esse conto mostra que Rabelais, embora tenha na *cocote* um objeto para fazer crítica contra a alta sociedade, também a toma como vítima. Ninguém é poupado.

Destaco ainda a quantidade de informações a respeito do sexo naquela época. São frequentes as passagens em que os conselheiros tomam “pequenas pastilhas cor de rosa”, parentes antigas das nossas conhecidas pílulas azuis, além de mulheres que usavam consolos de borracha para se satisfazerem sem cometerem adultério. É o caso de Mathilde, em “Um fiasco d’amor”, que, zombando da impotência do marido – “fraco nas práticas matrimoniais” – “desforrou-se briosamente d’umas loucuras de *caut-chuc* e abraços no travesseiro” (p. 234). Quando já viúva e aborrecida do uso do artifício de plástico,

Mathilde se depara com um amante, um conselheiro, também impotente e dispara: “não gosto de homens totós. Tive um, mas... esse era meu marido. Segunda edição recuso. Seja feliz e não pense mais em amor. V. ex.<sup>a</sup> está doente, muito doente, creia-me” (p. 251).

### Considerações finais ou outro intertítulo

Ao adotar a sátira e uma abordagem crítica mais aguda em *Cocotes e conselheiros*, Rabelais parecia estar se arriscando, testando novos modos de narrar e falar sobre sexo, e talvez por isso não tenha conseguido o mesmo sucesso de *Volúpias*. A alusão a uma das obras mais celebradas do século mostra que Gallis/Rabelais era capaz de agenciar muitas referências literárias, anteriores a seu tempo ou contemporâneas a ele. Apesar do esquecimento, ler os livros de Alfredo Gallis é conhecer os livros que ele também leu: libertinos, realistas, naturalistas, pornográficos. Ao adotar referências tão amplas, não é de se espantar que os narradores gallisianos, escritos pela persona Gallis ou o Rabelais, não tenham simpatia ou preferência por nenhum personagem. No universo das cocotes rabelaisianas, até mesmo elas são vítima de sua pena certa. Rabelais atinge a todos, ri de todos.

Em trabalhos anteriores (MOREIRA, 2019), ponderei que, apesar de o Naturalismo ser a estética norteadora da poética gallisiana e a que ele evocava para se defender nos prefácios, Gallis não era bem um escritor naturalista, mas um pornógrafo que apenas usava o naturalismo, como também usava outras influências contemporâneas ou mais antigas. Ao longo da carreira de Gallis, a figura do *flâneur* de seus primeiros anos apareceria aqui e ali, mas não apenas como observador errante. Ele se especializa como um *voyeur*, convidando o leitor a penetrar, com ele, os segredos das alcovas.

### Referências

- CHARTIER, Roger. *A história cultural entre práticas e representações*. Tradução de Maria Manuela Galhardo. Lisboa: Difusão Editorial, 1988.
- DUMAS FILHO, Alexandre. *A dama das camélias*. Lisboa: Tipografia de Luiz Correa da Cunha, 1860.
- FINDLEN, Paula. Humanismo, política e pornografia no Renascimento

- italiano. In: HUNT, Lynn (Org.). *A invenção da pornografia: obscenidade e as origens da modernidade*. São Paulo: Hedra, 1999.
- JACOB, Margaret C. O mundo materialista da pornografia. In: HUNT, Lynn (Org.). *A invenção da pornografia: obscenidade e as origens da modernidade*. São Paulo: Hedra, 1999.
- KENDRICK, Walter. Trials of the word. In: KENDRICK, Walter. *The secret museum: pornography in modern culture*. Nova Iorque: Viking, 1987.
- MENDES, Leonado. Livros para homens: sucessos pornográficos no Brasil no final do século XIX. *Cadernos do IL*, Porto Alegre, n. 53, p. 173-191, jan. 2016. Disponível em: <<http://seer.ufrgs.br/index.php/cadernosdoil/article/view/67571/pdf>>.
- MOREIRA, Aline. As matrizes da pornografia de Alfredo Gallis (1859-1910). *Revista Letras*, Curitiba, UFPR, n. 100, pp.133-151, jul./dez. 2019. Disponível em: <<https://revistas.ufpr.br/letras/article/view/68904>>.
- RABELAIS (pseud. Alfredo Gallis). *Cocotes e conselheiros*. 2<sup>a</sup>. ed. Porto: Empresa Literária e Tipográfica, 1907.
- RABELAIS *Volúpias: 14 contos galantes*. 3<sup>a</sup>. ed. Porto: Empresa Literária e Tipográfica, 1906.

## Lirismo algum

Otávio Augusto de Oliveira Moraes (UFMG)<sup>1</sup>

Agradeço<sup>2</sup> pela oportunidade de conversar com vocês neste fim de tarde. Antecipo que meu assunto, as questões que pretendo levantar, tiveram como origem o próprio título do simpósio: “A poesia lírica em discussão - das cantigas medievais ao modernismo”. Meus estudos estão voltados para a História da Literatura, ou melhor, como a História da Literatura, uma disciplina moderna até o carço, pensa as artes verbais pré-modernas, gosto especialmente dessa temporalidade difusa que vai do fim da Idade Média até o começo do Renascimento.

O título e a descrição do evento são instigantes pois apontam o processo de continuidades e descontinuidades através do qual é erigido o gênero lírico. Me interessa apostar especialmente na descontinuidade. Faço essa afirmação não por querer destituir o conceito, acho que é preciso dar nome às coisas, mas sou partidário de sempre evidenciar o próprio fracasso do nomear, afinal, sem a irresistível ambiguidade que preenche as palavras não seria possível estar aqui hoje falando sobre poesia.

Os cronistas medievais, mergulhados na escatologia cristã, costumavam iniciar suas fabulações com a origem do mundo, vagueando pelo passado até alcançarem propriamente o objeto de seus escritos. É comum que um texto acerca de uma família nobiliárquica comece com Adão e Eva. Agamben (2007, p. 133) descreve esse fenômeno predicando a cultura letrada medieval enquanto uma espécie de civilização da glosa. Leio para vocês um pequeno trecho no qual ele esmiuça tal:

Para a idade média não existe possibilidade alguma de citar um texto no sentido moderno da palavra, pois a obra do *auctor* compreende também a sua citação, de modo que se poderia afirmar, por mais que se possa parecer paradoxal, que são os textos medievais que estão contidos no interior dos *antiqui auctores* (o que explica, entre outras coisas, a predileção medieval pela glosa como forma literária).

1. Doutorando em Literatura pela UFMG e mestre em Literatura pela PUC-MG. E-mail: otaviomoraesrg@gmail.com
2. Mantive os traços de oralidade para ser fiel ao contexto oral no qual o debate que propus estava inserido.

O filósofo italiano acaba frisando o caráter pantagruélico do sistema literário medieval. Faço essa predicação pensando no encadernamento entre os textos antigos e os novos. Conceitos como paráfrase e citação não dão conta de descrever o quanto o antigo e os novos se interpenetram nas letras medievais, a glosa e o glosado são pensados enquanto continuidade de um todo. O novo devora o velho assumindo como indistinguível a diferença entre devorador e devorado. Um exemplo delicioso de tal lógica poética está no personagem Ulisses, ele atravessa o ciclo homérico em direção à *Comédia* de Dante em uma continuidade que mais do que criar diferença frente ao original o complementa através da narração de sua derradeira viagem.

Por falar em Dante, existe uma leitura da *Comédia* que me parece interessante ao debatermos o sentido de tradição no medievo. Harold Bloom (1995, p. 88) também aponta na obra a característica medieval de ambigüizar os limites entre a glosa e a criação. Em suas próprias palavras, “[o] seu poema é uma profecia, e compromete-se com a função de ser um Terceiro Testamento de modo nenhum subserviente ao Antigo e ao Novo Testamento”.

Pensando com Harold Bloom é possível perceber que a tradição poética do medievo aponta para uma espécie de migração do paradigma bíblico de interpretação para o horizonte profano da criação. O filólogo Erich Auerbach (1997, p. 54), um grande leitor de Dante, dedica um de seus livros para tal assunto. Na obra *Figura*, o autor aponta o deslizamento de um debate hermenêutico acerca do papel “d’O Velho Testamento” para o campo das criações literárias, afinal, discutir a recepção da tradição judaica frente a nova lei proposta por Jesus Cristo acaba implicando em um debate acerca do que fazer com a tradição.

Na Alta Idade Média, a Sibila, Virgílio, as personagens da Eneida e até mesmo as do ciclo de lendas bretãs (por exemplo, Galahad em busca do Santo Graal eram assimilados pela interpretação figural, e, acima de tudo, surgia todo tipo de mistura entre formas figurais, alegóricas e simbólicas. Todas essas formas, aplicadas tanto ao material clássico quanto ao cristão, estão presentes na obra que encerra e resume a idade média A divina comédia.

A resposta dada pelos medievais através de suas criações em verso e prosa está no entrelaçar do passado com o presente, revivificar a tradição através do preenchimento de seus tipos, cenários e estilos

com o tempo de agora. Na análise de outra obra, *Mystère d'Adam*, uma das mais antigas peças de temática bíblica escrita em língua romance, Auerbach (2015, p. 129) descreve o processo de atualização da tradição, no caso o mito judaico da criação, enquanto um exercício de criativo anacronismo. Transcrevo abaixo esse breve fragmento:

A conversação entre Adão e Eva, esta primeira conversação histórico-universal entre homem e mulher, converte-se num acontecimento da realidade mais simples e quotidiana: converte-se, por mais sublime que seja, num acontecimento de estilo simples e baixo. (...) o acontecimento antiquíssimo, sublime, deve tornar-se presente, deve transformar-se num acontecimento presente, possível em qualquer tempo, concebível por qualquer ouvinte e familiar a todos; deve penetrar fundamentalmente na vida e no sentimento de qualquer francês contemporâneo.

Escrever, nesses termos, era, portanto, elidir os limites entre os textos e a vida. Tomo o comentário de Auerbach sobre essa peça religiosa e a análise de Bloom acerca da obra prima de Dante como exemplo pois tais textos, tal qual as obras de Shakespeare, Camões e Cervantes figuram na História da Literatura como uma espécie de sintoma do que viria a ser uma nova constituição da relação entre autor e tradição.

O ponto de virada é sem dúvida o Romantismo. O que mais me encanta na proposição de uma poética propriamente moderna é que a ambição de conjugar vida e literatura, vida e poema continua uma reivindicação primeira, só que calcada em uma inversão dos termos pelos quais a criação poética era definida. O poeta e crítico literário Octávio Paz (1974, p. 83), comentando Schlegel, oferece uma ótima síntese dessa problemática tão cara à Teoria da Literatura:

Friedrich Von Schlegel afirmou, em um de seus escritos programáticos, que o romantismo não só propunha à dissolução e à mistura dos gêneros literários e das ideias de beleza como, através da ação contraditória, porém convergente, da imaginação e da ironia, buscava a fusão entre a vida e a poesia. E ainda mais: socializar a poesia. O pensamento romântico se desdobra em duas direções, que terminam se fundindo: a busca desse princípio anterior, que faz da poesia o fundamento da linguagem e, por conseguinte, da sociedade; e a união desse princípio com a vida histórica.

Se tanto a poesia moderna quanto a poesia pré-moderna acabam reivindicando a ligação entre poesia e vida enquanto substância do próprio exercício criativo, me pergunto, o que está em jogo ao refletirmos acerca da tensão entre ambas as temporalidades? Um esboço de resposta está em pensarmos na própria elaboração do que significa uma vida humana, e o poema é um dado antropológico poderosíssimo. Sei que minha afirmação pode soar um tanto quanto estranha, principalmente por tomar a lírica como questão, afinal, não seria a lírica o campo mais íntimo da expressão poética, uma espécie de fotografia da interioridade? Sim, e exatamente por isso tal conceito, tal classificação acerca da arte verbal, é tão importante para pensarmos o processo de fabricação de uma interioridade.

A vinculação do poema, da poesia lírica, a um exercício confessional de escrita está lastreada fundamentalmente na proposição romântica de uma literatura que não apenas ligue o livro ao mundo da vida, mas produza a vida através do livro. O homem moderno é aquele que reivindica o papel de demiurgo de si mesmo. Sob tal perspectiva, confessar, mais do que se religar à Deus pela via do perdão, é afirmar em alto e bom som: EU EXISTO! Minhas particularidades constituem o meu canto e na singularidade infinita de cada mulher e cada homem repousa toda a humanidade.

Podemos perceber a elaboração intelectual de tal posição na maneira pela qual Georg Hegel (2004, p. 163) estabelece conceitualmente os atributos do poema lírico. O filósofo alemão tece suas considerações pensando no papel predominante da interioridade, do pronome pessoal, eu, na direção do poema:

A principal condição para a subjetividade lírica consiste, por conseguinte, no fato de assumir em si mesma inteiramente o conteúdo real e torná-lo seu. Pois o poeta lírico autêntico vive em si mesmo, apreende as relações segundo sua individualidade poética e dá a conhecer - por mais diversamente que ele também funda seu interior com o mundo dado e seus estados, enredamentos e destinos - na exposição desta matéria [Stoffs] apenas a própria vitalidade autônoma de seus sentimentos e considerações.

A interioridade é apontada enquanto substância primeira do poema, tal aposta conceitual me parece continuar sendo adequada para predicar nos parte da tradição poética moderna, apesar de mesmo dentro dela acabar encontrando algumas aporias. Na Literatura

Brasileira e na Literatura Portuguesa poetas como João Cabral de Melo Neto e Herberto Helder me parecem uma pedra no sapato do conceito de lírica proposto pelo filósofo.

Meu ponto, na verdade, não é assumir o conceito enquanto um problema de fundo instrumental, mas sim buscar uma relação de adequação ou inadequação entre o conceito e a criação. Para mim, ler o conceito de lírica proposto por Hegel é compreender como a modernidade organiza, historicamente, os gêneros literários.

O mais surpreendente é que o filósofo aposta na lírica enquanto um dos gêneros mais plásticos da História da Literatura, como se a interioridade, nos seus termos modernos, fosse um constituinte da experiência humana, um universal. Tal aposta me parece um problema, afinal, planifica a experiência humana a partir de uma autorreferência.

O resultado dessa aposta interpretativa é uma espécie de colonização do passado, as tradições pré-modernas de criação poética são planificadas em um horizonte de justificação da poesia moderna. Uma unidade histórico-literária é esboçada, desenhada enquanto um todo coerente, como se cada fase delineasse os caminhos para o momento seguinte. É assim que, aos moldes de uma linha reta, desenhamos uma escala que resume temporalidades através de termos abrangentes, guarda-chuvas, como Renascimento, Barroco, Arcadismo, Romantismo e os outros ismos com os quais prossegue a precisão de fases ou períodos literários.

Os trovadores são exemplares em evidenciar o descabimento da lírica. Primeiramente por produzirem arte verbal fora de um paradigma de estado-nacional, portanto, de uma reivindicação identitária calcada nessa faceta do político. Os marcos de identificação flu tuam entre o idioma, a religiosidade e o território, não trabalhando através de uma identidade unitária entre esses elementos.

O galego-português, língua na qual os trovadores ibéricos produziam parte dos seus cantares, é um exemplo dessa configuração identitária. Ela era utilizada enquanto língua literária no que se refere ao exercício composicional de canções que versavam dois grandes campos semânticos: o discurso amoroso e a sátira. Um exemplo da não identidade entre língua coloquial e língua poética está no que chegou até nós das produções do rei e trovador Afonso X. O rei castelhano, como muitos outros trovadores conterrâneos, utilizou do galego-português enquanto língua poética. É como se o idioma fosse uma espécie de forma fixa, afinal, sua utilização implica no exercício da



criação literária voltado para campos semânticos específicos, como dito anteriormente, o coração e o chiste. Também existem produções em galego-português correlatas ao campo de experiência propriamente religioso, mas são material para outra conversa. Hoje fico com vocês falando sobre onde as trovas ressoam mais ou menos líricas.

O castelhano, por outro lado, seria uma espécie de língua bélica, mais afeiçoada às canções de gesta com seu conteúdo eminentemente guerreiro, um exemplo belíssimo pode ser encontrado na obra *El cantar de mio Cid*. Friso a relação entre língua, forma e conteúdo, pois dentro dessa tradição, em muitos sentidos formalista, criar assemelha-se com uma espécie de jogo. Não que na poesia moderna as facetas lúdicas da criação tenham sido dinamitadas, mas não consigo perder a impressão de que o jogador medieval se interessa em explorar o tabuleiro enquanto o jogador moderno move as peças no intuito de derrubar o próprio tabuleiro, vencer é destituir as regras.

É um lugar comum na historiografia literária portuguesa ou luso-brasileira um juízo de certa maneira negativo acerca da tradição trovadoresca. Um argumento comum é a falta de originalidade dos poetas, a feição artificial do conteúdo de seus cantos, em outras palavras, a incessante repetição de temas e formas. Uma personagem de peso nos estudos filológicos como a professora Carolina Michaelis (1952, p. 120) exterioriza uma posição que até os dias atuais costura uma espécie de consenso sobre essas obras de arte. Leio com vocês o trecho no qual ela predica um dos subgêneros dessa tradição, as cantigas de amor: “[...] artificiosas, convencionais e frias canções senhorilmente aristocráticas”.

Agora sim chegamos em um lugar verdadeiramente complicado. O juízo estético, a atribuição de valor é um dos constituintes do exercício crítico. O processo de ascensão da crítica enquanto conceito chave para a reflexão na modernidade, muito bem documentado na obra *O conceito de crítica de arte no romantismo alemão* de Walter Benjamin, está intimamente correlacionada à disputa entre o Romantismo e o Classicismo francês acerca do que significa produzir boa literatura. Repito, boa literatura. Predicar a obra literária, eis a questão, eis o problema.

Um dos pontos importantes dessa problemática pode ser sintetizada através de uma breve citação de Benjamin (2011, p. 61), “[a] crítica inclui o conhecimento de seu objeto”. O que implica essa afirmação? Penso que, em primeiro lugar, ela aponta para o gesto de leitura enquanto algo que extrapola uma relação de fundo prescritiva tal

qual é exposto nas poéticas tradicionais. O resultado é que a crítica implica em um exercício heurístico, mais do que buscar o par adequação/inadequação ao paradigma prevalecente é preciso caminhar em direção ao que a forma inventa, como o texto literário propõe novas maneiras de organizar o material sensível pela via da linguagem.

Partindo dessa máxima, os juízos acerca do trovadorismo, sua falta de lirismo, sua inadequação radical à interioridade moderna, estaria mais do que justificado. O problema é que assumir essa posição acaba sendo uma espécie de traição com o que me parece verdadeiramente poderoso na emergência da crítica. Afinal, ser moderno não é apostar, como muito bem coloca Octávio Paz (1974), em uma tradição de ruptura? A fundação de novos parâmetros estáveis acerca da criação é uma espécie de termidor crítico, a instituição de uma nova ordem prescritiva.

Com minha fala não ignoro que a questão está longe de ser pacífica, o Romantismo, talvez o momento mais maravilhosamente belicoso da criação-reflexão moderna reivindica nas poéticas bárbaras dos medievais uma espécie de gênio coletivo, insubmisso aos gramáticos e latinistas que fizeram dos clássicos meninos bem-comportados. Ainda assim, a posição que eu illustrei através da fala da professora Carolina Michaelis não é um dado histórico, um documento isolado em sua diacronia.

Críticos e poetas como Ezra Pound e os irmãos Campos, talvez por ocuparem uma posição que imbrica criação e crítica invocam, através de uma mirada sincrônica, a capacidade estética dos trovadores em seus próprios tempos. Valorizando o manuseio do som, do ritmo e a constituição de paradoxos sintático/semânticos poderosos na descrição do enamorar.

Em seu livro de traduções da tradição provençal do trovadorismo, Augusto de Campos (2009, p. 10) pergunta no prefácio, “[m]as o que há de novo na poesia de Provença, a justificar sua presença em plena era tecnológica?”. Tal indagação já vale toda minha fala. O que há de novo no velho? A possibilidade de questionar o envelopamento ideológico que atravessa os gestos de leitura, a atribuição de valor e, fundamentalmente, o que entendemos enquanto criação, digo mais, o que entendemos enquanto possível.

A tradição de ruptura só sobrevive, no que tem de potência, enquanto reivindicar, com seriedade, uma posição autoirônica, portanto, desinteressada em instituir após destituir. O verso livre deve dar

lugar às formas fixas e às formas fixas devem dar lugar ao verso livre e a performance ao texto e o texto à voz e assim, incessantemente, o texto deve devanear, sempre sem direção. É preciso reivindicar no gesto de leitura uma alteridade radical, buscar no texto não apenas uma espécie de afirmação do eu coletivo que me constitui e doméstica, mas também onde desreconheço minha humanidade ao me deparar com apostas outras acerca do que significa produzir arte verbal e por consequência ser gente.

É nesse espírito que, finalmente, leio uma canção do trovador Estevão Coelho. Faço isso como um exercício de leitura, buscando o estranho e o conhecido nas voltas desse texto/canto. Leio o texto já traduzido, mais glosa do que tradução, para ser honesto, afinal, estou longe de preservar a beleza das estruturas originais, portanto, em razão da minha confissão, peço que sejam amorosos na avaliação do texto que apresento:

Se hoje o meu amigo  
Soubesse, iria comigo:  
Eu no rio vou me banhar  
[e] no mar.

Se hoje, ele este dia  
Soubesse, comigo iria:  
Eu no rio vou me banhar  
[e] no mar.

Quem lhe disse tanto  
cá já peguei o manto  
eu no rio vou me banhar  
[e] no mar. (B 721, V 322)<sup>3</sup>

Estamos lidando com uma Cantiga de Amigo, em termos sucintos ela pode ser categorizada a partir de dois grandes traços, um de fundamento formal e outro de fundamento semântico. No que tange a forma, ela é estruturada através de um paradigma composicional denominado paralelismo. Tal conceito pode ser traduzido enquanto

3. Tradução minha. No original: “Se hoj’o meu amigo / soubess’, iria migo: / eu al rio me vou banhar, / [e] al mar. // Se hoj’el este dia/ soubesse, migo iria: / eu al rio me vou banhar, / [e] al mar. // Quem lhi dissess’atanto: / ca já filhei o manto; / eu al rio me vou banhar, / [e] al mar”.

um jogo de semelhança e diferença que costura as estrofes oferecendo unidade à canção. O refrão permanece estável, mas os versos sofrem pequenas alterações, diferenças vocabulares que preservam uma identidade de sentido. A resultante é a concentração da força expressiva da trova na busca pela elaboração da tópica amorosa.

No caso da trova em questão o que me parece mais interessante no uso do paralelismo é a fratura interposta pela última estrofe. Ela invoca o momento de maior tensão do poema, onde a alegoria está mais próxima do objeto alegorizado, rompendo, portanto, com a repetição para reivindicar através da roupa a nudez prometida desde o primeiro verso. Outro ponto importante na constituição desse gênero está na marcação enunciativa. As cantigas de amigo pressupõem um eu lírico feminino, portanto, carregam como eixo estruturante uma espécie de figuração performativa, afinal, estamos falando de uma poética que, de origem, era oral. Sempre que lemos uma trova é preciso especular acerca do momento no qual texto e voz coincidiram fazendo do declamar a realização integral do texto.

Dizer o amor enquanto mulher, em uma sociedade no qual a fala era um privilégio fálico, implica em uma espécie de documento antropológico. É um discurso do masculino acerca do feminino. Algo tão típico do mundo medieval, misógino, e por isso mesmo profundamente obcecado pelo feminino, sempre indecisos entre ver na mulher Eva ou Maria.

Um ponto interessante que essa enunciação feminilizada acaba implicando, principalmente quando colocada em oposição ao universo das Cantigas de Amor, enunciadas por um eu lírico masculino, é uma maior abertura ao erótico. É recorrente a reivindicação do discurso amoroso, não apenas enquanto uma experiência de fundo ideal, mas também carnal, realizada, portanto, no campo da experiência, da experimentação.

Quando opomos a trova em questão com o modelo moderno de lírica, arquetipicamente representado pela definição hegeliana do conceito, percebemos uma inadequação. De fato, os trovadores não eram poetas líricos, apesar de alimentarem, em muitos sentidos, a base tópica através da qual um dos temas líricos fundamentais, o amor, é pensado. Seria o trovadorismo um lirismo impessoal? Responder que sim seria enredar no que me soa como a origem do próprio problema, a feição unidimensional do conceito de lírica. Acho que mais do que uma impessoalidade as trovas encerram uma outra

concepção de sujeito. Uma concepção que remonta ao sentido mais arcaico do termo pessoa, *persona*, de personagem, preferencialmente dramatúrgico.

O eu lírico está para além de uma construção confessional, ou melhor, da fundação de um sujeito através de um pacto oposicional entre interioridade e exterioridade, que, quando bem executado, resulta na vitória do ego contra o mundo. A *persona* é um mediador retórico que confunde em seus passos, costurados entre versos e estrofes, a relação entre meios e fins. A confusão que alego se dá no fato de que a *persona*, principalmente quando vinculada ao campo estratégico de cada subgênero lírico, no caso do nosso uma *persona* feminina, preexiste para tornar possível atribuir certas qualidades à experiência amorosa, principalmente sua feição experimental, propriamente erótica.

A conclusão propiciada por essa breve análise é que a relação entre destino e personagem, portanto, meios e fins, se confunde ao ponto de que a mulher na tradição lírica-galego portuguesa emerge enquanto não uma pessoa, mas sim a elaboração poético-conceitual de uma das maneiras de experimentar o desejo. Tal experiência é construída através de uma espécie de inversão do paradigma lírico moderno, afinal, o corpo enunciado não figura uma elisão entre sujeito e mundo, mas sim uma fusão.

## Referências

- AUERBACH, Erich. *Figura*. Tradução de Duda Machado. São Paulo: Ática, 1997.
- AUERBACH, Erich. *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. Tradução de George Bernard Sperber. São Paulo: Perspectiva, 2015.
- AGAMBEN, Giorgio. *Estâncias: a palavra e o fantasma na cultura ocidental*. Tradução de Selvino Assmann. Belo Horizonte. UFMG, 2007.
- BENJAMIN, Walter. *O conceito de crítica de arte no romantismo alemão*. Tradução, introdução e notas de Márcio Seligmann-Silva. São Paulo: Iluminuras, 2011.
- BLOOM, Harold. *O cânone ocidental*. Tradução de Manuel Frias Martins. Rio de Janeiro: Objetiva, 1995.

- CAMPOS, Augusto de. *Verso, reverso e controverso*. São Paulo: Perspectiva, 2009.
- HEGEL, Georg. *Curso de estética IV*. Tradução de Marco Aurélio Werle. São Paulo: Edusp, 2004.
- LOPES, Graça Videira; FERREIRA, Manuel Pedro et al. (2011-), *Cantigas Medievais Galego Portuguesas* [base de dados online]. Lisboa: Instituto de Estudos Medievais, FCSH/NOVA. Disponível em:< <http://cantigas.fcsh.unl.pt>> Acesso: 15 set 2021.
- PAZ, Octávio. *Os filhos do barro*. Tradução de Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1974.

## Jorge Amado, o naturalismo, a civilização e a barbárie.

Evandro José dos Santos Neto (USP)<sup>1</sup>

### Introdução

Em 1934, em um artigo<sup>2</sup> escrito para o “Jornal do Brasil”, Mucio Leão assim se referiu a *Suor*, de Jorge Amado:

*Suor*, em essência, é a repetição de um tema de Aluísio Azevedo. Aluísio estudou a vida em um cortiço carioca e com suas observações, que eram minuciosas, compôs um romance frio, em que a verdade não procurava véus para se esconder. A pobreza, a miséria de uma população comida de mazelas morais e físicas – de uma população mesclada nas cores, dúbia nos sentimentos, pervertida, às vezes na alma – ele as fixou. (LEÃO, Mucio, 1934, p. 8)

As características naturalistas presentes em *O Cortiço*, de Aluísio Azevedo, inspiradas, por sua vez, no cortiço descrito no romance *L'Assommoir*, de Émile Zola, podem ser vistas, em maior ou menor grau, em toda a produção literária amadiana da década de 1930. As primeiras obras de Jorge Amado apresentam um Brasil multifacetado no qual diversidade regional e cultural convivem com as desigualdades e em que a condição humana é narrada sob a perspectiva da exploração das forças do trabalho. O Brasil representado nas fazendas, nos cortiços e nas cidades é um mundo repleto de dualidade e de opostos, no qual as personagens experimentam a permanência dos contrastes da antiga ordem colonial mesmo durante as etapas de modernização do país.

A partir da introdução de novas relações de trabalho, as tradicionais contradições sociais alcançaram um novo patamar, o que justificou, nas palavras de Antonio Candido, “os novos termos” com os quais o escritor burguês teve que se deparar em seu processo de produção

1. Doutor em Literatura Brasileira – Universidade de São Paulo – USP. e-mail: evandro.neto@usp.br
2. LEÃO, Mucio. Registro Literário: Jorge Amado – “Suor”. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, doze de jul. de 1934, p.8.

literária<sup>3</sup>. Entretanto, ainda que a representação de personagens de romances como *Cacau*, *Suor*, *Jubiabá* e *Capitães da Areia* denuncie a exploração do trabalhador rural, do empregado doméstico, do proletário e da prostituta, além de evidenciar a violência que está contida na subalternização do preto e do pobre, a perspectiva naturalista adotada pelo escritor para dar conta da representação da ética dessa classe e do ambiente em que ela vive revela o distanciamento cultural que há entre a concepção de mundo do escritor pequeno burguês que se entrega ao trabalho de analisar problemas socioeconômicos de uma classe social à qual não pertence e a psicologia dos integrantes dessa classe que, construídos à linha do tipo e do estereótipo, não são valorizados em suas características individuais. Nesse sentido, o objetivo deste trabalho é analisar como a opção pelo método naturalista feita por Amado pode, no processo de denúncia da exploração, aprofundar os problemas por ele apontados, o que, em alguma medida, pode configurar uma falha em seu projeto ideológico de produção de uma literatura social.

### **Problemas com a representação da “realidade”**

A famosa nota-provocação presente na abertura de *Cacau* fornece pistas que permitem compreender que os fundamentos do projeto literário amadiano da década de 1930 reside na oposição entre literatura e realidade, uma vez que, em suas palavras, lê-se o seguinte:

3. Sobre esse processo, Antonio Candido diz: “Até aí o romance fora feito em vista da satisfação da burguesia litorânea, mais ou menos europeizada. E por escritores burgueses em sua maioria. Ou que se aburguesavam. A partir daí vamos ver um fenômeno diferente: em grande parte os escritores procuram se desaburguesar. Desaburguesando-se, vão tentar pôr de lado uma série de valores culturais próprios à burguesia litorânea. Vão viver menos obsessivamente voltados para a Europa; vão aceitar o povo, realizando e dando sentido humano ao programa estético dos rapazes de Vinte e Dois. O romance começa, pois, a não ser mais romance *para* classe. É ainda de classe porque os seus autores não podem se desprender da sua, burguesa. Mas porfiam em atenuar essa circunstância por uma reação ao que até então fora a literatura burguesa, tentando menos fornecer à burguesia o tipo de romance que lhe convinha, e que ela queria, do que criar livremente no sentido muito mais amplo do povo”. (CANDIDO, Antonio. “Poesia, documento e história”. In: *Brigada Ligeira e outros ensaios*. São Paulo: Editora da UNESP, 1992, p. 47).



“Tentei contar neste livro, com um mínimo de literatura para um máximo de honestidade, a vida dos trabalhadores das fazendas de cacau do sul da Bahia”<sup>4</sup>. Por honestidade, entende-se o desejo de Amado de renunciar aos métodos de composição presentes na literatura classificada à época como “burguesa” e valorizar a “linguagem simples” em nome de uma suposta reprodução fiel da realidade. Esse posicionamento implica, portanto, em uma visão que opõe a literatura ao testemunho fidedigno do autor, cuja pretensão se ocupa com a descrição da realidade tal qual ela é. Na representação amadiana do povo e do popular, os diálogos e as relações humanas, por exemplo, são ajustados à realidade das personagens, considerando suas limitações intelectuais, educação rudimentar, distanciamento da cultura considerada como “civilizada” e o estado de semiconsciência em que vivem, o que, para o autor, confere à caracterização alguma legitimidade. Tudo isso dá aos romances certa espontaneidade, que faz parte de um projeto cujo dinamismo pretende aproximar o objeto representado da vida real. Por essa razão, a perspectiva naturalista no tratamento dado à relação entre espaço geográfico e a massa humana que o ocupa acaba prevalecendo.

Apesar da insistência do autor em afirmar o contrário, contudo, a realidade representada não consegue captar a complexidade e a dinâmica da vida. No fazer de uma obra literária, o escritor traduz, de forma consciente, o que circula no tecido social, reproduzindo uma sociedade a partir do filtro de sua subjetividade. Ao escrever romances que trazem para o primeiro plano da narrativa a exploração do maquinário capitalista, Jorge Amado evidencia as suas preocupações e esperanças a respeito de questões sociais, na medida em que ocorre a identificação entre mundivivência do autor e matéria narrada. A escolha pelo método naturalista, no entanto, fragiliza esse projeto, pois não aborda a fundo na degradação do homem promovida pelo capitalismo, valorizando, antes, a superficialidade contida nos espólios dessa mutilação.

Na forma objetiva e dinâmica como estrutura à sua produção dita “revolucionária”, Amado revela certa habilidade, um instinto político seguro e uma combatividade militante que não havia aparecido em *O País do Carnaval*. Sobretudo em *Cacau* e em *Suor*, a história narrada está apoiada em um esquematismo sociopolítico no qual a classe

4. AMADO, Jorge. *Cacau*. Companhia das Letras. São Paulo, 201, s/p.

elitizada representa o mal e os trabalhadores pobres, o bem em uma síntese revela bem a fase ideológica do autor: escritor jovem, com pretensões de escrever romance revolucionário<sup>5</sup>. A estrutura frágil – supostamente intencional – de suas propriedades formais contém o problema derivado das contradições não superadas de um processo social construído de obstáculos intransponíveis, que se estabelecem em dicotomias como rural e urbano, litoral e sertão, pobre e rico, negro e branco, empregado e patrão, civilização e barbárie. Nesses romances – e em *Jubiabá*, com Antônio Balduino e em *Capitães da Areia*, com Pedro Bala –, apesar do esforço do autor para legitimar “heróis socialistas”, o que salta à vista é a objetividade com que os obstáculos são apresentados na narrativa.

Essa objetividade pode ser entendida como a necessidade que tem o autor de traduzir a realidade menos segundo os pressupostos romanescos do que por meio das lentes do documento, para que, dessa forma, a humilhação experimentada pelo indivíduo em um ambiente degradante alcance maior aproximação com a realidade imediata. Nesse sentido, há a reafirmação de uma estrutura que concorda com a visão determinista da sociedade e a constatação de que as relações humanas estão aprisionadas às consequências inescapáveis de um modo de produção que espolia e destrói sem culpa ou ressentimentos. Formalmente, isso é percebido pelo fato de que o autor não se dedica à construção psicológica de suas personagens e parece não se interessar por traços individuais. Embora *Cacau* apresente um narrador-protagonista, são os fenômenos coletivos que caracterizam melhor a composição da narrativa. *Suor*, por sua vez, radicaliza essa concepção, na medida em que é apresentado como romance coletivo, em que o protagonista é a massa humana formada por vários indivíduos concentrados em um cortiço na Ladeira do Pelourinho. Essa estrutura busca apoio em uma visão superficial da realidade,

5. Na biografia que escreveu sobre o escritor baiano, Josélia Aguiar diz, a esse respeito: “Imaturos ou imperfeitos, os primeiros títulos revelam um escritor que se arriscava a fazer romances em moldes poucos usuais. Dizer que não há literatura na literatura que escreveu era parte desse projeto. ‘Conservei-me rigorosamente honesto, é um livro onde a imaginação não trabalhou’, avisou em *Cacau*. Como se fora a experiência de jornalista levada a um relato ficcional, ou à prática do pesquisador de campo, um tipo de observação a se tornar usual nas Ciências Sociais que se constituíam naquelas décadas”. (AGUIAR, Josélia. *Jorge Amado: Uma biografia*. São Paulo: Editora Todavia, 2018).

com personagens prototípicas que se movimentam em comportamentos específicos que, no confronto entre espaço e grupo humano, sublinham a igualdade entre membros da mesma classe social.

Se, por um lado, há a preocupação com a supressão das características internas das personagens, por outro, a objetividade é reforçada pelo uso excessivo de descrições. Recurso largamente utilizado pelos romancistas naturalistas da segunda metade do século XIX, aqui, a descrição dos cenários e das características físicas das personagens cria um espaço formado pela junção de várias imagens que se misturam de modo a produzir um quadro final estático e preciso.

O trecho a seguir, retirado de *Cacau*, que descreve as crianças da Fazenda Fraternidade, apresenta o ambiente físico de forma detalhada e as personagens sob uma perspectiva biológica:

Os pés espalhados pareciam de adultos, a barriga enorme, imensa, da jaca e da terra que comiam. O rosto amarelo de uma palidez tenebrosa denunciava heranças de terríveis doenças. Pobres crianças amarelas, que corriam entre os ouros dos cacauais, vestidas de farrapo, os olhos mortos, quase imbecis. A maioria deles desde os cinco anos trabalhava na juntagem. Conservavam-se assim enfezados e pequenos até aos dez e doze anos. De repente apareciam homens troncados e bronzeados. Escola, nome sem sentido para eles. De que serve a escola? Não adianta nada. Não ensina como se trabalha nas roças nem nas barcaças. Escola de libertinagem, sim, era o campo com as ovelhas e as vacas. O sexo desenvolvia-se cedo. Aquelas crianças empapuçadas tinham três coisas desconformes: os pés, a barriga e o sexo. Conheciam o ato sexual desde que nasciam. Os pais se amavam nas suas vistas e vários deles viram a mãe ter muitos maridos. [...] Aos doze anos os trabalhadores os levavam a Pirangi, à casa das rameiras. Com a doença feia, viravam homens. Em vez de quinhentos réis, passavam a ganhar mil e quinhentos. (AMADO, 2010, p. 37)

Nessa passagem, o narrador utiliza palavras do mesmo campo semântico para evidenciar a sexualização das personagens, além de fazer referências ao mundo do trabalho. O uso de todos esses termos cria um efeito hiperbólico, fazendo com que o resultado da descrição dê um destaque exagerado à condição das personagens. Mais do que a consciência a respeito da exploração capitalista, o que o narrador de fato denuncia é a banalização da humilhação experimentada pelos trabalhadores e aponta para o descaso e para a indiferença das classes dominantes.

Seguindo nessa direção e tomando *Cacau* como material de análise, embora não promova uma reflexão aprofundada, Jorge Amado trata das condições sub-humanas de vida e de trabalho a que os pobres estão submetidos, alheios aos seus direitos, sem dignidade, reduzidos a uma condição bestializada e dominados por instintos animais. A realidade vivenciada pelos pobres potencializa formas de exclusão e engendra um mundo à parte, estranho à cultura e à civilização padronizadas. O painel descrito pelo narrador evidencia a naturalização de um comportamento pautado pela ausência de consciência, responsável pela criação de um universo em que não há condenação a práticas consideradas reprováveis, porque aí não há a noção da reprovação, do erro e nem entendimento a respeito deles. Em consequência disso, é instaurado um lugar em que prevalece uma ética própria, paralela aos padrões sociais e jurídicos estabelecidos, do qual essa população, diga-se de passagem, já se encontra excluída política e geograficamente.

### **A civilização e a barbárie**

Para melhor compreender essa condição, é importante trazer para a análise um estudo sobre civilização e barbárie produzido pelo sociólogo Francis Wolff<sup>6</sup> que busca estabelecer uma relação entre esses opostos a partir de três pontos fundamentais: civilidade, cultura e moralidade. O primeiro aspecto diz respeito à observância aos modos, ao pudor, à delicadeza nas relações naturais e sociais; o segundo trata da cultura geral em todas as suas formas de expressão: artes, educação etc.; o terceiro, por fim, busca compreender a civilização a partir das relações humanas, ou seja, ações que pressupõem respeito, compaixão, empatia etc.

Apropriando-se dessas proposições como ponto de partida, é possível verificar que há aqui uma relação entre literatura, de um lado, e ética do outro, com a ética analisada do ponto de vista da educação, da política e da religião. Na medida em que pode ser compreendida como a proposição de uma visão do mundo que determina leis, normas de conduta e padrões sociais e religiosos, a ética possui uma

6. WOLFF, Francis. “Quem é o bárbaro?”. In: *Civilização e Barbárie*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

íntima relação com a ideologia da classe dominante, quem de fato detém o poder. Nesse sentido, a interpretação dessa visão, revelando suas contradições, está associada a um engajamento literário que aponta falhas nessa forma de concepção, evidenciando a insubordinação da literatura ante à ética dominante.

Tendo como matéria-prima um mundo marcado pela barbárie e pela incivilidade, Jorge Amado se vale de uma forma esquemática direta e objetiva para analisar essa dicotomia. Em lugar da rotina e do cotidiano da família mediana, a sua literatura se ocupa da brutalidade, da violência, do apetite sexual desmedido, do inconsciente desrespeito às boas maneiras, dos que não sabem se comportar com polidez. A própria reprodução dessa condição é vista de forma factual e hereditária: em *Cacau*, tal padrão de comportamento é transferido às novas gerações de forma mimética, com as crianças sendo incentivadas a imitar os atos dos adultos, perpetuando assim a barbárie nessa camada social. Isso tudo não é, certamente, condenado pelo narrador que, tal qual o autor, em sua condição privilegiada de síntese e crítica, devedora de sua origem burguesa, considera as barbaridades praticadas pelos pobres como reflexo da própria condição de animalização em que vivem.

Analisando, por exemplo, a condição de alienação de Honório, trabalhador que mata a mando do patrão, verifica-se que a relação que existe entre o coronel e o jagunço torna essa dinâmica ainda mais problemática, uma vez que a violência perpetrada para a aniquilação do outro possui legitimação na autoridade estabelecida. A respeito dele, diz o narrador:

Filho da terra, nascera nos bons tempos das fortunas rápidas e dos assassinatos por qualquer coisa. Educara-se entre tiroteios e mortes. O pai respondera a júri algumas vezes e terminou morto a machado. Aos doze anos Honório já matava gente com a mais certa pontaria de dez léguas em redor. Criou-se assim. Quantos matara, não sabia [...]. Honório era técnico em tocaias e o coronel Misael tinha inúmeros inimigos... Não sei se o coronel sentia remorsos. Honório, não. Tinha a consciência limpa e clara como a água da fonte. Era bom camarada e nós o estimávamos muito. (AMADO, 2011, p. 30-31).

A violência praticada no Sul da Bahia<sup>7</sup>, apresentada sob a perspectiva do narrador, permite uma análise a partir de dois pontos: o primeiro diz respeito à postura do empregado que é quem de fato concretiza a ação; o outro trata do coronel. Para o narrador, o meio e a situação de violência anterior a que esteve exposto o trabalhador contribuíram para a formação do caráter de Honório. Tratando de questões éticas a partir da análise de categorias como consciência, culpa e transgressão aos padrões morais juridicamente estabelecidos, o narrador faz uma avaliação do comportamento da personagem, mas não condena suas ações, antes, a legitima. Nesse caso, o homem é um reflexo do meio em que vive, uma vez que suas ações estão condicionadas a esse meio. A barbárie, dessa maneira, sendo inescapável e irresistível, é a própria manifestação da violência primitiva, calcada na brutalidade feroz e selvagem que não respeita os limites racionais.

Por outro lado, a violência do coronel é calculada, premeditada, promovida não segundo instintos de obediência, mas por interesses de dominação política, econômica e social com o objetivo de garantir o mandonismo e a autoridade. Na visão do narrador, a burguesia agrária representada no romance pela família Telles será claramente identificada à barbárie racionalizada. Além dos assassinatos praticados a mando do coronel, são inúmeras as passagens da narrativa que se ocupam com essa exemplificação: podemos vê-la na esposa do coronel que julga que a pobreza e a miséria dos trabalhadores nada têm a ver com a exploração de sua força de trabalho, mas se devem à preguiça e a comportamentos imorais; na indiferença de Mária diante do abandono do homem cego que outrora foi trabalhador de seu pai e agora, inválido, pratica a mendicância; na naturalização da pedofilia e dos abusos sexuais praticados por Osório, o filho do coronel. Estudante de Direito em Salvador, figura respeitada nos ambientes

7. Conforme mostra Gustavo Falcón, em seu livro *Coronéis do cacau*, “a violência constituía a retaguarda fundamental para incorporações ilícitas de glebas, muitas vezes maquiadas pelo próprio aparelho judiciário e firmemente cumpridas pela imposição da força. Era também elemento indispensável nas desordens, perseguições e assassinatos que floresciam nos sucessivos períodos eleitorais, os jagunços fechavam seções, asseguravam as falsificações de atas, resguardavam as lideranças políticas das facções, enfim, viabilizavam pelo uso da força a atividade política coronelística, meio pelo qual se organizava o poder político municipal”. FALCÓN, Gustavo. *Coronéis do cacau*. 2ª edição. Salvador: Solisluna Editora, 2010.

literários e jurídicos baianos, Osório é conhecido entre os trabalhadores por “deflorar” as filhas dos empregados, sem se importar com o fato de que, depois disso, elas seguirão o caminho do abandono e da prostituição. Assim, ao relatar que mesmo nos grupos que possuem acesso à educação, às artes, à literatura e à cultura em geral, há a parcela de incivilidade, o narrador mostra que a educação e a cultura dos centros urbanizados não garantem o progresso da sociedade. Os filhos do coronel, embora educados segundo a moral burguesa, são desprovidos de trato nas relações humanas, tornando-se claros exemplos de que a barbárie também se manifesta na ausência de sentimentos humanos como empatia, benevolência, piedade etc., e na violência contra a alteridade.

### **O naturalismo: os impasses do método**

Para além dessas problematizações, é adequado questionar se o método naturalista de representação é o mais adequado para a denúncia dessa realidade. Nas obras de Amado, a presença do grotesco e do patológico está profundamente associada à vida prosaica das classes pobres que se movimentam sob a opressão da sociedade capitalista. A fealdade utilizada para tratar do problema do trabalhador, que em *Cacau* se apresentava sob a forma de germe, é levada a uma análise exaustiva em *Suor* e aparece em todos os aspectos dessa obra. Assim, no romance, a necessidade de priorizar o cheiro, a sujeira e o doentio assume um caráter estético e uma finalidade literária, uma vez que é preciso denunciar a violência com que é conduzida a vida cotidiana nesse regime capitalista. No entanto, a escolha do método naturalista para realizar essa tarefa apresenta algumas contradições, sobretudo quando se pensa perspectiva heroica que o trabalhador adquiriu na concepção do romance proletário e socialista. Analisando as obras de alguns escritores soviéticos que também utilizaram o naturalismo para representar romances que pretendiam ser realistas socialistas, Lukács aponta para a existência de alguns problemas que, guardadas as devidas proporções, também podem ser verificados na obra amadiana. Diz ele:

Ao atribuírem a si próprios a função da denúncia, estes autores expõem-se a uma dupla dificuldade, ligada à concepção comum

que têm do mundo: por um lado, uma finalidade deste tipo é necessariamente indeterminada; o protesto, que neles se exprime por meio de uma fuga para o patológico é puramente abstrato e vazio, só condena o real (ao qual pretendem escapar) em termos sumários e gerais e não dá lugar a qualquer crítica concreta da realidade efetiva. E a própria fuga para o patológico orienta-se necessariamente para o vazio, acabando mesmo por ser inexistente. Por outro lado, aqueles que professam estas teorias iludem-se ao imaginar que o seu movimento de protesto possa se transformar num fator positivo de criação literária. (LUKÁCS, 1960, p. 50-51)

Segundo essa concepção, a fuga para os elementos característicos do grotesco e do patológico não resulta em algo de natureza concreta, ainda que seja motivada pela recusa dos problemas sociais, e acaba caindo na armadilha da subjetividade e da esterilidade, uma vez que o foco da análise é lançado para as consequências derivadas desses problemas e não para as causas gerais. No caso de *Suor*, do ponto de vista das relações dinâmicas entre o homem e o mundo, a simples presença do caráter patológico não consegue captar como essa relação se constrói e se movimenta porque o conteúdo tratado se resume a uma repugnância abstrata, cujo objetivo é despertar náusea e incômodo. Por isso, é bastante significativo que o papel exercido pelas personagens acabe colaborando para o realce das anomalias sociais e não para uma compreensão aprofundada. No romance, o foco da denúncia social reside mesmo nos frutos doentios que a sociedade capitalista é capaz de produzir, entretanto, as razões concretas de também ela ser um elemento problemático não são abordadas pelo autor.

### **Considerações finais**

Um dos problemas da forma de representação naturalista e já identificado durante a análise de algumas obras do final do século XIX é exatamente o falseamento da realidade e a ilusão de acreditar que se está representando a vida como ela é. Isso acontece porque uma das principais características dessa estética é o julgamento da condição social das classes pobres sob a perspectiva do feio, do grotesco, do sujo, do anormal e do imoral. Nesse sentido, a supervalorização do que é aparente, como se nisso estivessem contidos todos os



elementos necessários para definir a vida, reflete o preconceito com as classes mais pobres ao conceber a representação naturalista como sendo a única forma possível para tratar da realidade do pobre. Nas obras amadianas, a constatação dessa realidade pode ser verificada, por exemplo, na forma como o autor apresenta a sexualidade do negro e do pobre apoiada em um estereótipo que evidencia e reforça a animalização, uma vez que as personagens são valorizadas apenas em seus atributos físicos e sexuais.

Diante disso, é possível verificar que, contraditoriamente, o uso do naturalismo como parte do método de composição de um romance que se pretende proletário contribui para o falseamento dos problemas da realidade que o autor deseja denunciar, uma vez que o estado de miséria social, política e econômica acaba ocupando o primeiro plano em detrimento do caráter heroico do indivíduo que deveria ser o representante de toda a classe proletária. Como é possível observar, sob a perspectiva literária, o naturalismo apresenta algumas limitações na representação dos problemas da sociedade porque, ao tratar o indivíduo de maneira distorcida, o incapacita para exercer o papel de representante de um grupo, pois, se isso acontecer, também o grupo será visto de forma deformada. Em se tratando dos romances proletários, o verniz revolucionário que alguns escritores utilizaram para adaptar as situações representadas à luta de classes não produziu efeitos satisfatórios e contribuiu ainda mais para a deformação da realidade tratada, na medida em que houve a tentativa de conciliação do naturalismo à perspectiva idealista, por vezes romântica, com que o assunto é tratado.

## Referências

- AGUIAR, Joselia. *Jorge Amado: Uma biografia*. São Paulo: Editora Todavia, 2018.
- AMADO, Jorge. *Cacau*. Companhia das Letras. São Paulo, 2011.
- AMADO, Jorge. *Suor*. Companhia das Letras. São Paulo, 2011.
- AMADO, Jorge. *Jubiabá*. Editora Record. São Paulo, 1984.
- CANDIDO, Antonio. “Poesia, documento e história”. In: CANDIDO, Antonio. *Brigada Ligeira e outros ensaios*. São Paulo: Editora da UNESP, 1992.

- FALCÓN, Gustavo. *Coronéis do cacau*. 2ª edição. Salvador: Solisluna Editora, 2010.
- LEÃO, Mucio. “Registro Literário: Jorge Amado – “Suor”. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, doze de jul. de 1934.
- LUKÁCS, Georg. *Realismo crítico hoje*. Tradução de Ermínio Rodrigues. Brasília: Coordenada Editora de Brasília, 1969.
- WOLFF, Francis. “Quem é o bárbaro?”. In: NOVAES, Adauto (org.). *Civilização e Barbárie*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

**Teresa Margarida da Silva e Orta:  
do pioneirismo ao apagamento sexista**

Tássia Hallais Veríssimo (UERJ)<sup>1</sup>

Escrever sobre os primórdios da literatura brasileira é tarefa complexa, pois, tendo sido o Brasil, por séculos, colônia do então Império português, a literatura produzida nestas terras por muitas vezes se confundiu com a portuguesa e, inegavelmente, desta nasceu e se nutriu até encontrar uma identidade própria.

O Brasil só obteve autorização oficial para a impressão de obras literárias e jornais com a transferência da Corte portuguesa, em 1808, fugida da invasão napoleônica a Portugal. Isso significa que durante três séculos de sua história, as produções literárias brasileiras precisaram ser produzidas na Metrópole (Portugal) e, posteriormente, importadas ao Brasil. Tal condição limitava não apenas a viabilidade de imprimir a produção literária nacional, mas também dificultava a sua distribuição, pois os custos envolvidos eram altos. Uma opção comumente adotada era a circulação de obras manuscritas, prática que permitiu a propagação de muitos textos que não teriam como ser produzidos em Portugal. Esse tipo de circulação, em contrapartida, levou muitas das obras realizadas no período colonial a se perderem com o tempo, uma vez que a guarda e preservação desse tipo de produção é bem mais complexa.

É importante frisar também que, além das limitações para impressão das obras, havia a limitação econômica e social sobre quem podia escrever no Brasil Colônia e Império. O escritor brasileiro do período era – via de regra – homem, branco e livre, ou seja, não escravizado, e com recursos materiais suficientes para receber uma boa educação, muitas vezes na Europa. A autoria dos textos literários em língua portuguesa que circulavam no país variava entre aqueles escritos por brasileiros natos e os realizados por portugueses imigrantes, sendo muito tênue a linha do que poderíamos chamar de um autor nacional de fato.

A partir desta introdução, pode-se fazer a seguinte reflexão: em um Brasil colonizado, dependente de Portugal até para imprimir seus

1. Mestranda na UERJ.

textos, um autor (ou autora) ter nascido no Brasil e ter publicado em terras brasileiras seria condição fundamental para entrar na história da literatura nacional? Haveria, antes da independência, proclamada apenas em 1822 pelo imperador Dom Pedro I, uma literatura que pudesse ser dita nacional ou tínhamos apenas uma literatura apêndice da portuguesa?

Autores como José Veríssimo, quando se propuseram a escrever, em finais dos séculos XIX e início do XX, uma História da Literatura Brasileira, se viram diante de tais questionamentos, muitas vezes optando por flexibilizar os limites do que seria um autor nacional ou do que seria uma produção literária genuinamente brasileira.

O que não parece ter sido motivo de flexibilidade; no entanto, é o olhar da crítica literária e da historiografia nacional para a produção de autoria feminina dos primórdios da literatura brasileira. As autoras mulheres vieram a sofrer o que a pesquisadora Anna Faedrich classifica como um apagamento sexista do cânone. Em seu artigo “Memória e amnésia sexista: repertórios de exclusão das escritoras oitocentistas”, Faedrich afirma que “a hostilidade para com as escritoras mulheres pode se relacionar ao seu gradual desaparecimento da memória literária brasileira”.

Afinal, qual razão, se não uma certa  *má vontade* relacionada ao gênero feminino, levou – e ainda leva – tantas mulheres escritoras a serem invisibilizadas não apenas pelos livros de história e pela crítica literária, mas também nas salas de aula de literatura? Problema este que se manifesta mesmo nos cursos de Graduação e Pós-graduação na área no Brasil.

Há quem ignore a presença de Teresa Margarida da Silva e Orta do cânone literário brasileiro, alegando que esta não era  *brasileira o suficiente*, pois morou desde jovem em Portugal e lá publicou sua obra. Tal justificativa é facilmente desmontada quando se nota que diversos autores homens estiveram em situação similar a de Teresa Margarida e, mesmo assim, figuram em obras sobre a formação da literatura nacional.

O romance *Aventuras de Diófanes*, publicado pela brasileira Teresa Margarida Orta, não apenas existe, como obteve boa recepção por parte do público da época, tendo sido editado em 1752, 1777 e 1790, ou seja, três edições em menos de 50 anos em Portugal. A obra conquistou o público também no Brasil, para onde foi remetido com frequência no final do século XVIII e início do XIX, chegando a ser o

décimo primeiro título de Belas Letras mais enviado para o Rio de Janeiro. Os anos, no entanto, não foram generosos com a obra, que só veio a ser oficialmente lançada no Brasil em meados do século XX e, até hoje, é pouco conhecida – e lida.<sup>2</sup>

A obra *Aventuras de Diófnanes* tem início com a viagem da família real de Tebas – Diófnanes, o rei, Climinéia, a rainha, e os filhos do casal – para Delos, a fim de celebrar as bodas de seu príncipe, Arnesto, com a princesa Hemirena. Durante a viagem, o barco em que estava a família acaba sendo capturado pelo povo de Argos, que mata o jovem príncipe Almeno e vende Diófnanes, Climinéia e Hemirena como escravos.

Após passar três anos de terrível sofrimento, nos quais Hemirena teve que trabalhar no campo e nos serviços domésticos, sofrendo maus tratos nas mãos da família a qual fora entregue, ela é vendida para Beraniza, princesa de Atenas, que se afeiçoa a sua nova serva. Hemirena permanece incógnita em Atenas por aproximadamente quatro anos. Porém, quando Beraniza falece, a jovem é assediada pelo príncipe Ibério e precisa fugir vestida de homem, adotando o nome Belino, a fim de procurar por sua família. Em seu trajeto, a princesa passa por Corinto e Argos, onde encontra Climinéia, que passou a ser chamada de Delmetra, vivendo numa gruta com as feras. Embora não se reconheçam prontamente, mãe e filha vão juntas morar numa aldeia de pastores, permanecendo ali por aproximadamente quatro anos, período durante o qual vivem harmoniosamente no campo, com Belino/Hemirena pastoreando e Delmetra/Climinéia cuidando dos doentes e ensinando suas máximas para os pastores.

Contudo, Belino/Hemirena desperta a paixão em uma pastora, o que os obriga a deixar o lugar. Elas se lançam em uma nova jornada, passando por Esparta, onde Belino/Hemirena é recrutada para a guerra e levada à força. Delmetra/Climinéia permanece na cidade como preceptora de dois meninos à espera de sua filha. Ela resolve

2. Em pesquisa na internet, é possível encontrar a versão lançada em 1945 no site que reúne sebos, Estante Virtual. O valor da obra está em torno de 70 reais. O livro, *Venturas de Diófnanes*, também pode ser acessado gratuitamente (em formato digital) no site [http://www.portugues.seed.pr.gov.br/arquivos/File/leit\\_online/teresa\\_margarida.pdf](http://www.portugues.seed.pr.gov.br/arquivos/File/leit_online/teresa_margarida.pdf). A edição disponível foi produzida pelo Núcleo de educação à distância da Universidade da Amazônia, sediada em Belém, capital do estado do Pará. Nessa edição, é possível ler o prólogo escrito pela autora.

ir visitá-la em Micenas e é informada de sua morte. Desolada, segue para Corinto, onde reencontra Diófanos, que, sob o nome de Antionor, aparece como um velho leproso. Ela não o reconhece, e ele, embora descubra a verdade enquanto dialogam, prefere não se identificar.

Ambos acabam presos, acusados de espionagem, mas Belino/Hemirena reaparece e arranca Delmetra/Climinéia da prisão, enquanto Diófanos é levado pelos guardas. Delmetra/Climinéia conversa com um dos guardas e descobre que Antionor é, na verdade, Diófanos. Diante do seu desespero, Belino/Hemirena se revela à mãe. Elas tentam seguir viagem para Tebas de barco, porém naufragam e se separam.

Belino/Hemirena resolve procurar Delmetra/Climinéia com um pequeno barco, e, em sua busca, salva em um penedo um jovem chamado Albênio, que na verdade é Arnesto, príncipe de Delos. Após 17 dias de procura, o casal encontra Delmetra/Climinéia presa numa ilha. Albênio/Arnesto separa-se delas, que continuam sua viagem para Tebas e encontram com Antionor/Diófanos no meio da estrada.

Finalmente os três revelam-se, contam suas peripécias e, juntos, retomam seu caminho. Logo à frente, encontram Albênio/Arnesto, que se revela também. O grupo segue para Tebas, onde a população festeja a volta dos monarcas e o casamento de Hemirena e Arnesto, que logo depois seguem para Delos.

A intrincada ação narrativa de *Aventuras de Diófanos* é intercalada com discursos moralizantes que fazem com que, além das aventuras narradas acima, o romance apresente muito discurso e pregação moral, o que é típico de um romance de aprendizagem. As personagens funcionam como exemplos morais a serem seguidos, e também se tornam *pregadoras* de comportamentos, uma vez que, ao longo do enredo, discutem e apresentam comportamentos e crenças. O romance de Teresa Margarida apresenta vasto material para pesquisas, já que a autora traz em sua narrativa situações das mais diversas e que enfocam tanto comportamentos individuais quanto coletivos, além de aspectos sociais, econômicos, políticos e pedagógicos.

Para além da questão literária, podemos pensar em quem foi, afinal, a escritora Teresa Margarida da Silva e Orta?

A autora nasceu no Brasil, na cidade de São Paulo, provavelmente em 1711 ou 1712. Era filha de José Ramos da Silva, português que prosperou no Brasil, tornou-se Cavalheiro da Ordem Militar de Cristo e foi Provedor da Casa da Moeda de Lisboa, e da paulista Catarina

Orta. Mudou-se com a família para Portugal aproximadamente aos cinco anos de idade, país no qual morou por toda a vida e onde publicou seu romance.

Aos 16 anos, Teresa Margarida foi deserdada, ao se casar com Pedro Jasen Moller contra a vontade familiar. O sistema legal português admitia o matrimônio contra a vontade paterna, se autorizado pelo poder régio. Após a briga para conseguir se casar, Teresa Margarida disputou ainda outras questões judiciais, como a que teve com seu irmão, após o falecimento de seu pai, por causa de herança. Ela e o irmão Matias Aires, autor de *Reflexões sobre a vaidade dos homens* e figura célebre no contexto social e cultural da época, se afastaram. Somente quando ficou viúva, Teresa Margarida se reaproximou dele e, posteriormente, se tornou tutora do sobrinho.

Em 1770, já viúva e avó, foi presa no Mosteiro de Ferreira de Aves, por ordem do Marquês de Pombal. O filho mais novo de Teresa Margarida, Agostinho, se apaixonou por Teresa Melo, jovem de família rica e influente cujo tutor não aprovava o casamento. Com o intuito de ajudar o filho, Teresa Margarida participou de um plano: escreveu uma carta ao rei de Portugal e ao conde de Oeiras (depois Marquês de Pombal) na qual dizia que a Teresa Melo estava grávida e, por isso, o casamento era necessário. A mentira foi descoberta e todos foram punidos com rigidez: Agostinho foi degredado para a África e Teresa Melo e Teresa Margarida foram confinadas em conventos.

Somente em 1777, após a queda de Pombal, a rainha D. Maria I revogou a pena de Teresa Melo. Também seu filho foi libertado, voltando para Portugal e, em 1780, finalmente conseguiu casar com Teresa Melo. Não há informações sobre Teresa Margarida após esse período. De acordo com o historiador Ernesto Ennes, ela teria vivido até o ano de 1793.

A biografia de Teresa Margarida nos mostra o quão ousada foi esta mulher, que, além de lutar para decidir os rumos de sua própria vida e se ver em apuros para ajudar o filho a ser feliz, resolveu também escrever. Em uma época na qual a arte da escrita era reservada quase exclusivamente aos homens, Teresa Orta foi uma das pioneiras a romper as barreiras impostas ao seu gênero no campo literário.

É importante fazer, no entanto, um recorte de classe a respeito da autora. Apesar de ser mulher, Teresa Margarida era privilegiada economicamente e recebeu educação formal, o que permitiu que tivesse contato com intelectuais da época. Tais circunstâncias,

provavelmente, auxiliaram bastante no desenvolvimento de seu interesse por áreas como as ciências naturais, a matemática, a astronomia e a política; além de possibilitá-la ter conhecimentos de mitologia grega. Em uma sociedade com muitas mulheres iletradas, ela era uma exceção.

A carreira de escritora de Teresa Margarida da Silva e Orta conta com a publicação de apenas uma obra, o que não diminui a sua importância para a historiografia literária brasileira. Diversos autores do sexo masculino também possuem uma bibliografia de publicações enxuta, porém recebem reconhecimento por sua qualidade literária.

O único romance lançado pela escritora chegou ao público em 1752, quando ela tinha aproximadamente 40 anos. Assim como Maria Firmina dos Reis, primeira romancista negra do Brasil, que lançou *Úrsula* em 1859, Teresa Margarida Orta adotou um pseudônimo para a autoria de sua obra. A adoção de pseudônimos era prática bastante comum à época, sendo adotada por homens e mulheres. As razões por trás disso são das mais variadas, podendo passar pela vontade de se preservar de críticas ou perseguições políticas e sociais, a liberdade de falar sobre temas polêmicos ou apenas esperar para ver se a obra era bem aceita pelo público e, assim, assumir a identidade real em outras edições ou publicações.

Como pseudônimo, Teresa Margaria escolheu Dorotéia Engrássia Tavadeda Dalmira, que é um anagrama de seu nome verdadeiro (Teresa Margarida da Silva e Orta). O título do seu livro foi inicialmente *Máximas de virtude e formosura* e saiu pela Tipografia de Miguel Manescal da Costa.

Em 1777, foi publicada a segunda edição do seu romance pela Régia Oficina Tipográfica. Nesta edição, foi mantido o pseudônimo Dorotéia Engrássia Tavadeda Dalmira para a autoria da obra, mas houve uma mudança no título, que passou a ser *Aventuras de Diófanes*. Foi com esse nome que a obra ficou conhecida no Brasil e com a qual teve sua primeira edição brasileira, apenas na década de 1940. Do tempo em que ficou presa (1770-1777), são conhecidos apenas três textos de autoria de Teresa Margarida Orta: uma novena a São Bento e dois poemas (um invocando a proteção divina, outro pedindo a então rainha do Portugal, D. Maria I, sua liberdade). Essas produções só foram publicadas no Brasil em 1993, pela pesquisadora Célia Montez Furquim.

A falta de mais textos atribuídos a Teresa Margaria não confirma que sua produção literária tenha sido limitada a *Aventuras de Diófanes*.



A autora pode ter produzido outras obras que tenham sido perdidas com o tempo. Era comum que as famílias não dessem importância aos escritos femininos e não se preocupassem com a preservação do espólio literário de autoras.

Anna Faedrich relata, em *Memória e amnésia sexista: repertórios de exclusão das escritoras oitocentistas*, que existe um quase consenso de que o primeiro romance brasileiro seja *A Moreninha* (1844), de Joaquim Manuel de Macedo, apesar de *O Filho do Pescador*, de Teixeira e Sousa, ter sido publicado um ano antes. Para a autora, a qualidade literária de Teixeira e Souza leva sua obra a ser preterida na paternidade do romance romântico no Brasil. A autora traz, no entanto, uma nova questão: “e se o primeiro romance brasileiro na verdade tiver uma mãe? E se ele tivesse sido publicado quase um século antes daquele que foi reconhecido como pioneiro?”. Para consolidar sua hipótese, ela cita Rui Bloem:

O primeiro romance brasileiro não foi, entretanto, nenhum dos indicados por esses historiadores. Nem cabe a Pereira da Silva, Teixeira e Souza, ou Macedo o título de primeiro romancista brasileiro. Nem tão pouco a época apontada como a do aparecimento do gênero no Brasil oscila entre 1839 e 1844.

O primeiro romance brasileiro surgiu um século antes, em 1752. [...] Este livro chamava-se, na primeira edição, *Máximas de virtude e formosura*, mas tornou-se mais conhecido pelo nome com que apareceu nas edições posteriores: *Aventuras de Diófanos*. (FAEDRICH, Apud, BLOEM, 1993, p. 174 ).

Tânia Magali Ferreira Furquim (2003) também considera *Aventuras de Diófanos* o primeiro romance da literatura brasileira. Ela aponta ainda que ele seria o pioneiro também nas Américas. Ao levar em consideração que a imprensa no Brasil só foi oficializada com a chegada da Corte portuguesa, em 1808, esse argumento se torna válido, uma vez que não era possível publicar em terras brasileiras no período em que a brasileira Teresa Margarida lançou seu romance. O fato de a autora de *Aventuras de Diógenes* ter se mudado ainda criança para Portugal não lhe retira a nacionalidade brasileira.

A questão de qual seria a real nacionalidade de Teresa Margarida da Silva e Orta, trazida por Aurélio Buarque de Holanda e outros estudiosos, pode ser vista mais como parte do processo de apagamento sexista enraizado na historiografia literária brasileira do que uma

preocupação real com os critérios que definem o que é ser brasileiro ou do que precisa uma obra para que possa ser considerada como parte da literatura nacional. Outros autores também beberam em fontes europeias, produziram obras que não têm “a cara do Brasil” e isso não os impediu de entrar para o cânone nacional. É preciso falar de Brasil (ou estar no Brasil) para ser brasileiro? Considerar, portanto, Teresa Margarida como a primeira romancista do Brasil é fazer justiça a uma autora que sofreu apagamento histórico baseado em seu gênero muito mais que em sua nacionalidade.

A tese de que o apagamento histórico e do cânone literário sofrido por Teresa Orta foi sexista se torna mais forte ao nos debruçarmos sobre a trajetória de outras escritas brasileiras. Ao nos depararmos com nomes como Nísia Floresta, Júlia Lopes de Almeida e Maria Firmina dos Reis, não cabe a alegação de que não eram “brasileiras o suficiente” para serem consideradas autoras relevantes no cenário atual.

A já citada Maria Firmina dos Reis escreveu o primeiro romance que tratou abertamente da questão da escravidão no Brasil, inclusive se colocando contra a prática. Maria Firmina era uma mulher negra, nascida livre no Brasil escravista de 1822. Era maranhense, filha de uma ex-escravizada e contava com poucos recursos financeiros. Foi professora na Rede Pública de Ensino a partir de concurso público, fundou uma escola mista – um escândalo para a época – e adotou muitas crianças ao longo de seus mais de 90 anos de vida. Chegou a ser publicada em jornais locais e a ter um reconhecimento regional de seu trabalho como escritora. Além de *Úrsula*, Maria Firmina publicou poesias, contos, charadas e compôs músicas, como um hino de comemoração da assinatura da Lei Áurea, marco legal que acabou oficialmente com a escravidão no Brasil.

Nísia Floresta nasceu Dionísia Gonçalves Pinto, em 1810. Assim como Maria Firmina dos Rios, Nísia era nordestina, mas do Rio Grande do Norte. As semelhanças também passam pelo fato de Nísia ter sido professora e dona de um colégio, porém o empreendimento era situado na então capital do Brasil, o Rio de Janeiro. A escola de Nísia era voltada apenas para meninas e não tinha o caráter social do colégio de Maria Firmina dos Reis. Dentre as diferenças entre ambas, fica marcada a questão da cor e da classe social. Nísia tinha origem social privilegiada, era filha de um advogado português progressista. Casou-se aos 13 anos com o proprietário de terras Manuel Alexandre Seabra de Melo, de quem se separou alguns meses depois, retornando

à casa de seus pais. Apesar de o divórcio ainda não ser legalizado no Brasil, Nísia Floresta enfrentou a sociedade da época e foi viver com Manuel Augusto de Faria Rocha, com quem teve três filhos. Ela iniciou seus estudos em Goiânia, onde revelou grande aptidão para as letras e línguas estrangeiras. Seu primeiro livro, *Direitos das mulheres e injustiça dos homens*, foi publicado em 1832 no Recife.

Para Constância Lima Duarte, em *Escritoras brasileiras do século XIX: Antologia*, o livro de estreia de Nísia Floresta se inspirou na obra da feminista inglesa Mary Wollstonecraft, intitulado *Vindications of the rights of woman*, mas não deve ser visto apenas como uma tradução, pois a autora brasileira apontou os principais problemas existentes no país com relação ao gênero feminino, identificado a causa dos preconceitos sofridos pelas mulheres e buscando desmitificar a ideia vigente da superioridade dos homens.

Em seu livro *Direitos da Mulheres e Injustiça dos Homens* (1832), Nísia Floresta afirma: “Se cada homem [...] fosse obrigado a declarar o que sente a respeito de nosso sexo, encontraríamos todos de acordo em dizer que nós nascemos para seu uso, [...] reger uma casa, servir, obedecer e aprazer aos nossos amos, isto é, a eles homens”.

A autora também se debruçou sobre a importância dos direitos das mulheres e a educação feminina em outras obras, como *Conselhos à minha filha* (1842), *A mulher* (1859) e *Opúsculo humanitário* (1853). Uma trajetória que a levou a enfrentar muitos problemas sociais, com constantes difamações por parte de conservadores, sendo inclusive atacada por algumas mulheres que discordavam de sua postura que propunha lugares outros para as mulheres na sociedade.

Assim como Maria Firmina dos Reis, Nísia Floresta também era contrária à escravidão. A autora expressou esse sentimento em textos como *Opúsculo humanitário*, bem como nos artigos *Passeio ao Aqueduto da Carioca* e *Páginas de uma vida obscura*, publicados na imprensa nas décadas de 1840 e 1850, nos quais ela insere a questão com foco no sofrimento dos negros e nas práticas cruéis desempenhadas por seus *senhores*. Nísia Floresta acabou por se mudar para a Europa, onde manteve contato com grandes escritores como Victor Hugo e Auguste Comte.

Júlia Lopes de Almeida nasceu em setembro de 1862, no Rio de Janeiro. Assim como Nísia, era uma mulher branca e de família com bons recursos financeiros. Começou a escrever para jornais por incentivo paterno e publicou romances como *A Falência* e *A casa verde*,

em parceria com o marido Filinto de Almeida, poeta português. Também escreveu contos, literatura infantil, crônicas e peças para o teatro. Das autoras aqui citadas, foi a que obteve maior reconhecimento em vida por parte da crítica e do público, talvez por ter produzido mais ao final do século XIX e início do XX. Assim como Nísia Floresta e Maria Firmina dos Reis, Júlia Lopes de Almeida também era a favor da abolição.

O fato de Júlia Lopes de Almeida ter tido uma boa recepção de suas obras e ter conseguido, inclusive, se sustentar a partir de seu trabalho, não a protegeu do sexismo que sempre encontra um jeito de perseguir e interditar as mulheres que ousam romper com os papéis designados socialmente. Foi a situação socialmente reprovável de Júlia Lopes que Olavo Bilac, seu colega de profissão, usou em uma carta à então noiva, Amélia de Oliveira, para buscar convencê-la a parar de escrever e publicar poemas. Travestido de preocupação sincera, o poeta disse que nada podia fazer para proteger a honra de uma amiga que se colocava voluntariamente diante dos olhares do público.

Amélia, influenciada pelas pressões de Bilac, acabou por desistir da carreira de escritora.

Minha Amélia

[...]

Antes de tudo, quero dizer-te que te amo, agora mais do que nunca, que não me saís um minuto do pensamento, que és a minha preocupação eterna, que vivo louco de saudade, amaldiçoando esta horrível dependência que me obriga a estar tão longe de ti. [...] Não me agradou ver um soneto teu no Almanaque da Gazeta de Notícias deste ano, não foi o fato de vir em um almanaque o soneto que me desagradou: desagradou-me a sua publicação. Previ logo que andava naquilo o dedo do Bernardo ou do Alberto. Tu, criteriosa como és, não o farias por tua própria vontade. Folguei muito, depois, vendo a minha previsão confirmada por D. Adelaide. Devo confessar que fui eu o primeiro a insistir contigo para que publicasses versos. Cheguei mesmo a dar alguns aqui, no Mercantil. Fiz mal. Arrependo-me. Hás de concordar comigo. Há uma frase de Ramalho Ortigão, que é uma das maiores verdades que tenho lido: – “O primeiro dever de uma mulher honesta é não ser conhecida”. – Não é uma grande verdade? Reflete bem sobre isso: há em Portugal e Brasil cem ou mais mulheres que escrevem. Não há nenhuma delas de quem não se fale mal, com ou sem razão. Além disso, quem publica alguma coisa, fica sujeito à discussão, cai no domínio da crítica. E imagina

que mágoa a minha, que desespero o meu, se algum dia um miserável qualquer ousasse discutir o teu nome! [...] Ainda há bem pouco tempo, aqui em S. Paulo, um padre, escrevendo sobre Julia Lopes, insultou-a publicamente. Eu nada tinha com isso. Mas tratava-se de uma senhora e da mulher de um amigo meu: tive vontade de esmurrar o padre. E sem razão. Sem razão, porque uma senhora, desde que se faz escritora, tem de se sujeitar ao juízo de todos. Não quer isto dizer que não faças versos, pelo contrário. Quero que os faças, muitos, para os teus irmãos, para as tuas amigas, e principalmente para mim, – mas nunca para o público, porque o público envenena e mancha tudo o que lhe cai sob os olhos [...] Teu noivo, Olavo Bilac. (ELTON *apud* FAEDRICH , 1954, p. 48-54).

O fato mais notório de sexismo sofrido por Júlia Lopes, porém, foi a proibição que esta recebeu em tomar parte da Academia Brasileira de Letras, instituição da qual ela foi uma das idealizadoras. Sob a desculpa que na academia francesa não eram aceitas mulheres, os seus colegas homens a excluíram. A solução encontrada para que ela pudesse tomar parte nos encontros literários? Deram ao seu marido a vaga que caberia à Júlia.

Apesar de todas as dificuldades enfrentadas, as escritoras brasileiras dos séculos XVIII e XIX, que não se limitam aos exemplos apresentados neste artigo, conseguiram romper barreiras e muitas obtiveram, inclusive, reconhecimento do seu valor literário à época em que produziram e publicaram seus textos. Importante ressaltar que nem sempre o desencorajamento da produção literária feminina se deu com perseguições diretas por parte de parentes ou da sociedade. As escritoras também sofreram com as entrelinhas dos comentários críticos a respeito de suas produções. Uma primeira leitura desses escritos pode até parecer lisonjeira às suas obras, mas uma análise mais atenta mostra que, muitas vezes, a literatura produzida por mulheres foi desvalorizada por seus supostos apoiadores. É como se a literatura destas escritoras fosse *muito boa para uma mulher*, merecendo ser lida de forma condescendente.

A despeito de todo o esforço empreendido e das conquistas alcançadas, durante muito tempo, para o cânone literário nacional, foi como se autoras mulheres simplesmente não existissem dentro de uma história da literatura nacional. Não é de se espantar, portanto, que muitos dos atuais estudiosos da história literária brasileira, que se debruçaram apenas em cima dos livros teóricos sem empreender buscas às fontes primárias, às obras publicadas ou aos jornais

lançados à época, que buscavam retratar, acreditaram e perpetuaram a ideia de que autoras brasileiras, ou que publicaram no Brasil, simplesmente não existiram antes do século XX. Outros autores, talvez um pouco mais sensíveis às questões de gênero, chegam a fazer a concessão de reservar às autoras algumas notas de rodapé em seus livros, mas pouquíssimos são os que incluem as escritoras brasileiras no rol dos nomes consagrados e que lhes dão os devidos créditos.

O trabalho de visibilizar essas autoras tem se dado, portanto, majoritariamente, a partir de pesquisadoras inconformadas em ler apenas os mesmos autores homens de sempre. O desejo por encontrar e dar visibilidade a mulheres escritoras tem possibilitado a produção de fortuna crítica sobre estas autoras e colaborado para um processo de (re)descobrimto dessas vozes e escritas. Essa movimentação não se trata de condescendência por um gênero que sempre foi alijado do reconhecimento social, mas sim de respeitar e valorizar o trabalho de reconhecida qualidade literária – e por vezes social – que estas mulheres produziram.

Teresa Margarida da Silva e Orta é uma pioneira não apenas entre as mulheres. É dela o primeiro romance nacional, mesmo que tenha sido público no exterior. Muito mais do que uma exceção à regra que ditava que às mulheres não cabia a escrita, Teresa Margarida foi uma pioneira da literatura nacional e merece seu lugar no cânone.

## Referências

- DUARTE, C. L. *Feminismo e literatura no Brasil*. Disponível em: <[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0103-40142003000300010](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-40142003000300010)>. Acesso em: 22 out. 2021.
- FAEDRICH, A. *Memória e amnésia sexista: repertórios de exclusão das escritoras oitocentistas*. v. 11. Porto Alegre: Letrônica, 2018, p. 164-177.
- FAEDRICH, A. *Vozes dissonantes, vozes abafadas: literatura brasileira de autoria feminina na Belle Époque*. In: DIAS, A.; PASCHE, M.; RODRIGUES, R. R. (org.). ABRALIC: Rio de Janeiro, 2018.
- FURQUIM, Tania Magali Ferreira. *Aventuras instrutivas: Teresa Margarida da Silva e Orta e o romance setecentista*. 2003. 114p. Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem, Campinas, SP, 2003. Disponível em: <<http://>

- [www.repositorio.unicamp.br/handle/REPOSIP/270034](http://www.repositorio.unicamp.br/handle/REPOSIP/270034)>. Acesso em: 10 out. 2021.
- HALLEWELL, L. *O livro no Brasil*. São Paulo: A. Queiroz/EDUSP, 1985.
- MUZART, Z. L. (org.). *Escritoras brasileiras do século XIX: antologia*. Santa Cruz do Sul: EDUNISC, 2000.
- ORTA, T. M. S. *As aventuras de Diófonos*. Belém, Pará. Unama. Disponível em: <[http://www.portugues.seed.pr.gov.br/arquivos/File/leit\\_online/teresa\\_margarida.pdf](http://www.portugues.seed.pr.gov.br/arquivos/File/leit_online/teresa_margarida.pdf)>. Acesso em: 11 set. 2021.
- VERÍSSIMO, J. *História da literatura brasileira*. Brasília. Ministério da Cultura. Disponível em: <<http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/bn000116.pdf>>. Acesso em: 10 set. 2021.



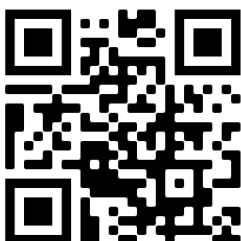


---

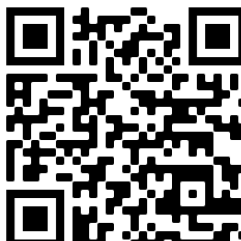
## Informações sobre a presença online da ABRALIC

**Visite nosso site**

[abralic.org.br](http://abralic.org.br)

**Siga-nos no Facebook**

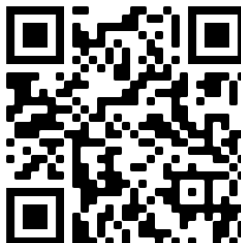
[facebook.com/associacaoabralic](https://facebook.com/associacaoabralic)

**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>.



---

“Organizar dois volumes cujo título é *Reler o cânone* é refletir sobre a noção de cânone literário – seja em vista do autor e sua obra, seja em vista da crítica canônica – em um sistema literário que, por sua vez, está atrelado à ideia de nacional. Aqui, portanto, não há como deixar de se deparar com as relações canônicas que permeiam e constroem sistemas literários nacionais mas que operam, antes, em uma lógica ocidental também canônica, mais especificamente a europeia.”

