



Revista Letras

Nº 100 - Jul./Dez. 2019

<http://revistas.ufpr.br/letras>

Editor: Alexandre Nodari

Projeto Gráfico: Yuri Kulisky

Organizadores do número temático

A literatura brasileira do século XIX em debate:

novos objetos, novas metodologias, novas interpretações

Pedro Dolabela Chagas (UFPR) e Valéria Augusti (UFPA)

Conselho Editorial

Antonio Dimas (usp), Beatriz Gabbiani (Universidad de la República do Uruguai), Carlos Alberto Faraco (UFPR), Carlos Costa Assunção (Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro), Elena Godoi (UFPR), Filomena Yoshie Hirata (usp), Gilda Santos (UFRJ), José Borges Neto (UFPR), Júlio Cesar Valladão Diniz (PUC-RJ), Lígia Negri (UFPR), Lúcia Sá (Manchester University), Lucia Sgobaro Zanette (UFPR), Maria Lucia de Barros Camargo (UFSC), Marília dos Santos Lima (UNISINOS), Mauri Furlan (UFSC), Mauricio Mendonça Cardozo (UFPR), Raquel Salek Fiad (UNICAMP), Rodolfo A. Franconi (Dartmouth College), Rodolfo Ilari (UNICAMP)

Conselho Consultivo

Adalberto Müller (UFF), Álvaro Faleiros (usp), Brunno Vinicius Gonçalves Vieira (UNESP-Araraquara), Fernando Cabral Martins (Universidade Nova de Lisboa), Helena Martins (PUC-RIO), Irene Aron (usp), Isabella Tardin Cardoso (UNICAMP), Juliana Perez (usp), Luciana Villas Boas (UFRJ), Márcia Martins (PUC-RIO), Maria Irma Hadler Coudry (UNICAMP), Matthew Leigh (University of Oxford), Patrick Farrell (University of California/Davis)

Lista dos pareceristas ad hoc

Milena Martins, Cilza Bignotto, Fábio Camargo, Karla Cipreste, Maria Juliana Gambogi Teixeira, Andréa Werkema, Márcia Abreu, Leonardo Mendes, Thiago Saltarelli, Simone Mendonça, Wiebke de Alencar Xavier, Marcelo Souza, Marcelo Sandmann

SUMÁRIO

- 3 APRESENTAÇÃO
- 5 HOMENS DE LETRAS NA PROVÍNCIA DO PARÁ DO SÉCULO XIX:
ALGUMAS CONSIDERAÇÕES
Alan Victor Flor da Silva
- 27 *O ABORTO* (1893), DE FIGUEIREDO PIMENTEL: UM ROMANCE ESQUECIDO
Mariana Martins Porto
- 39 A DESCOBERTA DO BRASIL PELO ROMANCE
(NUMA LEITURA DE *O FILHO DO PESCADOR*, DE TEIXEIRA E SOUZA)
Pedro Dolabela Chagas
- 60 O ROMANTISMO BRASILEIRO LIDO POR ANTONIO CANDIDO
Andrea Sirihal Werkema
- 71 O NATURALISMO NA LIVRARIA DO SÉCULO XIX
Leonardo Mendes
- 91 LITERATURA SEM TEXTO:
PRESENÇA SOCIAL DA LITERATURA NO BRASIL OITOCENTISTA
Márcia Abreu
- 112 ÁLVARES DE AZEVEDO ENTRE O CRÍTICO LITERÁRIO
E O CONSTRUTOR DE SUA PRÓPRIA POÉTICA
Patrícia Aparecida Guimarães de Souza
- 133 AS MATRIZES DA PORNOGRAFIA DE ALFREDO GALLIS (1859-1910)
Aline Moreira
- 152 A EXPERIÊNCIA TRANSATLÂNTICA:
ROMANCES QUE VIAJAM, VIAJANTES QUE ESCREVEM ROMANCES
Valéria Augusti
- 168 JOÃO ROMÃO, PORTUGUÊS-BRASILEIRO
Haroldo Ceravolo Sereza
Valentim Facioli

Apresentação

Número temático: A literatura brasileira do século XIX em debate: novos objetos, novas metodologias, novas interpretações

Após o trabalho fundador realizado entre os anos 50 e 80 pelas gerações de Antonio Cândido, Roberto Schwartz, Silviano Santiago, Luiz Costa Lima e Flora Süsskind... –, a pesquisa acadêmica recente tem renovado, de várias maneiras, a compreensão que se tinha da literatura no “longo século XIX” brasileiro, iniciado com a Independência e finalizado com a República Velha. Da perspectiva da produção literária, percebe-se os limites dos conceitos de escola literária ou movimento literário enquanto instrumentos de análise capazes de dar conta das características formais de um conjunto de obras. As poéticas e retóricas clássicas, em lugar de verem seu ocaso nas letras coloniais, contaminam a produção literária e a crítica românticas, tornando porosas as fronteiras entre ambas, a mirada romântica contamina, por sua vez, a produção naturalista, dificultando as atribuições taxionômicas comumente aceitas. As noções de centro e periferia vêm-se relativizadas por uma produção que se estende por todo território nacional e extrapola fronteiras nacionais graças à tradução de obras que atravessam o Atlântico rumo ao continente Europeu. Da perspectiva da circulação e recepção das obras, um sistema intenso de trocas intercontinental, proporcionado pela atuação de diversos agentes do mundo do livro põe abaixo qualquer perspectiva de isolamento ou atraso do Brasil no que tange ao campo das idéias e estabelece outras temporalidades, evidenciando que, levadas em conta as preferências do leitor, a história da literatura acabaria por fundar um cânone bem diverso daquele que conhecemos atualmente, com obras cuja popularidade ignora as fronteiras nacionais e estéticas. O mesmo pode se dizer do campo das práticas teatrais cujas pesquisas têm revelado verdadeira rede transnacional, conectando a produção dramatúrgica e os agentes teatrais do Brasil, Portugal e França. Em suma, as pesquisas demonstram que a par da constituição dos Estados Nacionais dá-se um processo intenso de globalização cultural que não respeita fronteiras. O abandono da mirada endógena, calcada na produção nacional canônica estabelecida pela historiografia literária a partir do período pós-independência, traz para o centro de debates a produção literária feminina, humorística, pornográfica, revelando surpreendente variedade em contraposição à imagem consolidada pela pesquisa anterior.

Nem sempre, porém, essas perspectivas têm entrado em contato, o que dificulta que delas emerja uma visão integrada (ou não) do século XIX. Daí o objetivo principal dessa chamada consistir em promover o diálogo entre pesquisadores ocupados com a renovação da compreensão daquele período. Trata-se, em outras palavras, de produzir interlocução entre perspectivas analíticas que pouco têm interagido diretamente, para daí articular uma perspectiva ampla e necessariamente compósita, da produção literária desse período histórico. São contribuições sobre obras marginais ao cânone instituído, sobre a história do livro e da leitura, sobre a circulação social da literatura daquele período, sobre os pressupostos paradigmáticos (epistemológicos) que têm orientado a pesquisa recente, sobre as perspectivas para a pesquisa futura no campo. Com ela pretendemos iniciar uma prática renovada de interlocução sobre um período amplo da nossa história literária, sugerindo, quem sabe, novos debates a partir dos resultados de pesquisa aqui apresentados: é neste espírito que convidamos o leitor à leitura.

Pedro Dolabela Chagas (UFPR)
Valéria Augusti (UFPA)

Homens de letras na província do Pará do século XIX: algumas considerações

Men of letters in the province of Pará of the 19th century: some considerations

*Alan Victor Flor da Silva**

RESUMO

Objetivamos, com este trabalho, demonstrar que escritores radicados na província do Pará durante o século XIX – todos à margem ou excluídos das histórias literárias – não estavam alheios às tendências literárias que se manifestavam nesse mesmo período tanto em nível nacional quanto internacional. Esses homens de letras, muito pelo contrário, mantinham-se muito atentos às estratégias de venda de livros e de circulação dos impressos, aos gêneros literários da moda que se conservavam no gosto do público-leitor da época e às discussões em torno das escolas literárias. Para tanto, este trabalho pautou-se sobretudo na pesquisa realizada em periódicos belenenses oitocentistas, como o *Diário de Belém*, *A Arena* e *A Província do Pará*, mas também em histórias literárias, dicionários, antologias, encyclopedias e periódicos de outras províncias do território nacional.

Palavras-chave: produção literária; imprensa periódica; Belém do século XIX.

ABSTRACT

We aim, with this work, to demonstrate that writers settled in the province of Pará during the 19th century – all on the fringes or excluded from literary histories – were not strange to the literary tendencies that were manifested during the same period, both nationally and internationally. Quite the contrary, these men of letters were aware to the strategies of selling books and the circulation of printed material, to the literary genres of fashion that remained in the taste of the readership of the time, and to the discussions about literary schools. To this end, this work was mainly based on the research carried out in 19th century newspapers of Belém, such as *O Diário de Belém*, *A Arena* and *A Província do Pará*, but also in literary histories, dictionaries, anthologies, encyclopaedias and periodicals of other provinces of the country.

Key words: Literary production; periodic press; Belém from the 19th century.

* Universidade Federal do Sul e Sudeste do Pará (UNIFESSPA)

Apartir da pesquisa que realizamos em diversas histórias literárias, verificamos que Herculano Marcos Inglês de Sousa (1853-1918), João Marques de Carvalho (1866-1910) e José Veríssimo Dias de Matos (1857-1916) são os únicos escritores mencionados nessas obras que nasceram na Amazônia durante o século XIX.¹ O estudo que desenvolvemos em dicionários,

1 Para chegarmos a essa constatação, verificamos as seguintes histórias literárias elencadas em ordem cronológica: (1) *História da literatura brasileira*, de Sílvio Romero (1851-1914); (2) *História da literatura brasileira: de Bento Teixeira (1601) a Machado de Assis (1908)* (1916), de José Veríssimo (1857-1916); (3) *Pequena história da literatura brasileira* (1919), de Ronald de Carvalho (1893-1935); (4) *História da literatura brasileira* (1938), de Nelson Werneck Sodré (1911-1999); (5) *História da literatura brasileira: Prosa de ficção (de 1870 a 1920)* (1950), de Lúcia Miguel Pereira (1901-1959); (6) *História da literatura brasileira* (1955), de Antônio Soares Amora (1917-1999); (7) *A literatura no Brasil (1955-1959)*, organizada por Afrânio Coutinho (1911-2000); (8) *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos* (1962), de Antonio Cândido (1918-2017); (9) *História concisa da literatura brasileira* (1970), de Alfredo Bosi (1936); (10) *Breve história da literatura brasileira: de Anchieta a Euclides* (1977), de José Guilherme Merquior (1941-1991); (11) *História da literatura brasileira (1983-1989)*, de Massaud Moisés (1928-2018); (12) *História crítica do romance brasileiro* (1987), de Temístocles Linhares (1905-1993); (13) *Breve história da literatura brasileira* (1995), de Érico Veríssimo (1905-1995); (14) *Literatura brasileira: dos primeiros cronistas aos últimos românticos* (1995), de Luiz Roncari (1945); (15) *História da literatura brasileira* (1997), de Luciana Stegagno-Picchio (1920-2008); (16) *A literatura brasileira*:

A.V.

FLOR DA SILVA
*Homens de letras
na província do
Pará do século
XIX: algumas
considerações*

enciclopédias e antologias, no entanto, revelou que Inglês de Sousa, depois de ter saído da região onde nasceu aos onze anos de idade, nunca mais retornou para a terra natal, assim como a pesquisa em histórias literárias evidenciou José Veríssimo mais como crítico e historiador da literatura do que como ficcionista e Marques de Carvalho, por sua vez, como um escritor naturalista sem importância nem para o desenvolvimento da produção literária amazônica nem tampouco para a evolução da literatura brasileira.² A partir dessa pesquisa realizada em histórias literárias, poderíamos, então, pensar que na região amazônica durante o século XIX não havia homens de letras nem produção literária?

Segundo Márcio Souza (2014), havia um considerável número de escritores que se dedicaram à atividade literária na Amazônia durante o século XIX, sobretudo a partir do período áureo da economia da borracha, mas, em meio a esses autores, apenas Inglês de Sousa pode ser considerado como um escritor importante e representativo. Os demais autores conterrâneos e contemporâneos a Inglês de Sousa, em contrapartida, foram considerados por Márcio Souza como pouco dignos de apreço, pois não possuíam leitores, reforçaram a sociedade da troca do favor e contrastavam com os colegas de ofício do Rio de Janeiro, que exerciam no mesmo período a atividade literária com muito pouco profissionalismo.

Inglês de Sousa, no entanto, embora tenha nascido na província do Pará e também tenha ambientado todas as obras que produziu na Amazônia, saiu, como já mencionamos anteriormente, da região mais ao norte do país aos onze anos de idade e nunca mais retornou para a terra natalícia. O romancista e contista paraense, com efeito, construiu um nome no cenário literário em São Paulo e, principalmente, no Rio de Janeiro, onde publicou livros, criou laços e construiu relações com outros homens de letras, a exemplo de Sílvio Romero. Quem eram, então, os escritores “menores” e “sem leitores”, de acordo com Márcio Souza, que permaneceram na Amazônia durante o século XIX e exerceram a atividade da produção literária?

A catalogação que realizamos também em dicionários, enciclopédias e antologias, com efeito, demonstrou um número um pouco mais expressivo de autores nascidos e/ou radicados na região amazônica durante o Oitocentos

origens e unidade (1500-1960) (1999), de José Aderaldo Castello (1921-2011); (17) *História da literatura brasileira* (2011), de Carlos Nejar (1939). Essas histórias literárias, de modo geral, foram escritas em contextos históricos diferentes e com pressupostos teórico-metodológicos distintos.

2 Enquanto Inglês de Sousa apresenta uma posição de destaque em 80% das histórias literárias pesquisadas em meio à ficção naturalista pelo conjunto da obra: *O Cacaúlista* (romance, 1876), *História de um pescador* (romance, 1876), *O coronel Sangrado* (romance, 1877), *O missionário* (romance, 1891) e *Contos amazônicos* (contos, 1893), José Veríssimo é apenas referido ao menos uma única vez e quase sempre em nota de rodapé em 40% desses mesmos compêndios como autor das *Cenas da vida amazônica* (contos, 1886). Marques de Carvalho, por sua vez, embora tenha publicado inúmeras obras em vida, como *O sonho do monarca* (poemeto, 1886), *Lavas* (poemeto, 1886), *Paulino de Brito* (crítica, 1887), *O livro de Judite* (poesias e contos infantis, 1889), *Contos paraenses* (contos, 1889), *Entre as ninfeias* (contos e crônicas, 1896), *A carteira de um diplomata* (autobiografia, 1899) e *Contos do Norte* (contos, 1900), é também mencionado em 40% das histórias literárias estudadas apenas pela autoria da *Hortêncio* (romance, 1888), sempre em meio a um conjunto de autores naturalistas considerados sem importância para a constituição da literatura brasileira.

que se dedicaram tanto à imprensa periódica quanto à produção literária. Esses escritores, porém, não obtiveram visibilidade nacional nem tampouco alcançaram um lugar no cânone da literatura brasileira.³

A partir, porém, da pesquisa que empreendemos em periódicos belenenses oitocentistas, podemos afirmar que havia pelo menos um número significativo de escritores na Amazônia paraense interessados em produzir diversos gêneros literários – a exemplo da poesia, do conto e do romance – e, sobretudo, empenhados em construir uma expressiva literatura na região que alcançasse visibilidade nacional. Esses autores, de modo geral, estavam atentos às principais tendências literárias da época, tanto em outras províncias do Brasil, especialmente na Corte, quanto em outros países, como Portugal e França.

Como pretendemos discutir a produção literária na província do Pará durante o século XIX, não nos restringimos aos autores que nasceram nessa parte do país e depois se radicaram em outras províncias brasileiras, a exemplo de Inglês de Sousa, cuja produção literária, disponível tanto em periódicos quanto em livros, foi publicada em Recife, Santos, São Paulo e Rio de Janeiro, cidades onde o ficcionista paraense residiu (FERREIRA, 2015). Limitamo-nos, com efeito, aos escritores que, independentemente de terem nascido na província do Pará ou em outras partes do país, fixaram residência nessa parcela mais ao norte do território brasileiro por alguns anos e contribuíram para o desenvolvimento das letras na Amazônia paraense com a publicação de obras em volume e/ou com produções literárias originais para a imprensa periódica belenense oitocentista.

Entre periódicos e livros

Assim como no restante do país durante o século XIX, nenhum escritor radicado na província do Pará viveu apenas da própria pena. Paralelamente ao ofício da atividade de escrita literária, todos – sem exceção – exerciam outras funções. A partir das biografias desses autores encontradas em dicionários, encyclopédias e antologias, observamos, por exemplo, que esses literatos dedicados ao cultivo das letras na província do Pará, muitas vezes, também eram jornalistas, professores, advogados, médicos, políticos, militares e funcionários públicos.

Como a publicação de livros era uma façanha árdua e cara, o jornal era o meio mais acessível para que esses escritores durante o final do Oitocentos divulgassem aos leitores os escritos provenientes das próprias penas. Novamente

3 Para obtermos esses nomes em coleções biobibliográficas e antologias, realizamos pesquisa nas seguintes obras: *Dicionário bibliográfico brasileiro* (1883-1902), de Augusto Victorino Alves Sacramento Blake (1827-1903); *Dicionário literário brasileiro* (1969), de Raimundo de Menezes (1903-1984); *Encyclopédia de literatura brasileira* (1990), de Afrânio Coutinho (1911-2000) e José Galante de Sousa (1913-1986); *Antologia amazônica* (1904), de José Eustáquio de Azevedo (1867-1943); *Lira amazônica* (1965), de Anísio Thaumaturgo Soriano Mello (1927-2010); *Seleta literária do Amazonas* (1966), de José dos Santos Lins (?-?); *Grande encyclopédia da Amazônia* (1868) e *Antologia da cultura amazônica* (1970), de Carlos Alberto Rocque (1938-2000); *Introdução à literatura no Pará: antologia* (1990-1997), de Clóvis Olinto de Bastos Meira (1917-2002), José Favacho Soeiro Ildone (1942) e Acyr Paiva Pereira de Castro (1934-2016).

a partir da pesquisa realizada em dicionários, encyclopédias e antologias, pudemos observar, por exemplo, que alguns desses autores nunca chegaram a publicar um único livro sequer, assim como Antônio Marques de Carvalho, Frederico Rhossard e Guilherme de Miranda.

No Brasil, sabemos que a imprensa periódica foi responsável pela divulgação da produção literária de muitos escritores no decorrer do século XIX. Até mesmo autores que alcançaram posteriormente um estatuto canônico chegaram a publicar poemas, crônicas, contos e romances primeiramente nas páginas de jornais e revistas para depois editá-los em livro, a exemplo de Teixeira e Sousa, Joaquim Manoel de Macedo, José de Alencar, Manuel Antônio de Almeida, Visconde de Taunay, Machado de Assis, Raul Pompéia e Aluísio de Azevedo (NADAF, 2009).

Seguindo a mesma tendência que se arrolava no restante do Brasil, diversos escritores estabelecidos na província do Pará sobretudo durante as duas últimas décadas do século XIX também deixaram uma parte significativa da sua produção literária lançada em periódicos. Na Belém do Oitocentos, a imprensa sempre foi uma forte aliada para quem tinha a pretensão de se aventurar pelo caminho das letras, pois era o meio mais acessível para que esses jovens escritores pudessem se tornar conhecidos e, ao mesmo tempo, conseguissem divulgar criações literárias dos mais variados gêneros, como poemas, crônicas, contos e romances.

Apesar da dificuldade, alguns escritores residentes na província do Pará no século XIX empenharam-se em lançar obras em volume. A partir da pesquisa realizada tanto em dicionários, encyclopédias e antologias quanto em periódicos belenenses oitocentistas, foi possível conhecermos alguns desses literatos que chegaram a realizar a façanha de publicar trabalhos literários em livro. Elaboramos, portanto, a tabela a seguir para oferecermos um breve panorama acerca da produção poética e ficcional publicada em volume de autores localizados na região amazônica paraense durante o século XIX. Ei-la:

ANO	TÍTULO	AUTOR
1868	Monodias (poesias)	Francisco Ferreira Vilhena Alves (1847-1912)
1869	Arpejos poéticos (poesias)	Carlos Hipólito de Santa Helena Magno (1848-1882)
1870	Piraustas (poesias)	Júlio César Ribeiro de Souza (1843-1887)
1877	Pirilampos (poesias)	Luiz Demétrio Juvenal Tavares (1850-1907)
1883	Tentativas literárias (romances)	Paulino de Almeida Brito (1858-1919) Teodorico Francisco de Assis Magno (1866-1885)
	A bebedeira (poema)	Paulino de Almeida Brito

1884	Crepusculares (poesias)	Múcio Javrot (?-1904)
1886	Cenas da vida amazônica (contos)	José Veríssimo Dias de Matos (1857-1916)
	Sonho do monarca (poemeto abolicionista)	João Marques de Carvalho (1866-1910)
	Lavas (poemeto-carta ao Pará)	João Marques de Carvalho
1887	A viola de Joana (versos populares)	Luiz Demétrio Juvenal Tavares
1888	Noites em claro (poesias)	Paulino de Almeida Brito
	Numa pétala de rosa (poesia)	João de Deus do Rêgo (1868-1902)
	Primeiras rimas (poesias)	João de Deus do Rêgo
	Orquídeas (poesias)	José Eustáquio de Azevedo (1867-1943)
	Hortência (romance)	João Marques de Carvalho
1889	Versos antigos e modernos (poesias)	Luiz Demétrio Juvenal Tavares
	O livro de Judite (poesias e contos infantis)	João Marques de Carvalho
	Contos paraenses (contos)	João Marques de Carvalho
1892	Contos (contos)	Paulino de Almeida Brito
	Musa republicana (poema)	Luiz Demétrio Juvenal Tavares
1893	A vida na roça (poesias e contos)	Luiz Demétrio Juvenal Tavares
1895	Coisas profanas (poesias)	Acrísio Mota (1866-1907)
1896	Entre as ninfeias (contos e crônicas)	João Marques de Carvalho
	Casos e mais casos (contos)	Luiz Demétrio Juvenal Tavares
	A viúva (romance)	José Eustáquio de Azevedo
1897	Serões de mãe preta (contos para crianças)	Luiz Demétrio Juvenal Tavares
1900	Contos do Norte (contos)	João Marques de Carvalho
	Cantos amazônicos (poesias)	Paulino de Almeida Brito
1902	Histórias e aventuras (contos)	Paulino de Almeida Brito
1905	Últimas rimas (poesias)	João de Deus do Rêgo

Tabela 1: Obras assinadas por escritores paraenses e lançadas em volume durante a segunda metade do século XIX.

As *Tentativas literárias*, por exemplo, foram o primeiro projeto de publicação de prosa de ficção em livro empreendido por escritores radicados na província do Pará a ser divulgado nas páginas de periódicos que circularam pela capital paraense durante o século XIX. Essa obra impressa reunia dois romances que saíram à luz primeiramente no rodapé do *Diário de Belém*, como “O homem das serenatas”, de Paulino de Brito, e “Por causa de uma loucura”, de Teodorico Magno. Esses trabalhos foram concluídos, respectivamente, em 5 e 9 de março de 1882 e, a partir do mês de setembro do mesmo ano, o *Diário de Belém* começou a divulgar um anúncio com a informação de que esses “romances de costumes paraenses” sairiam à luz brevemente num elegante volume com cerca de trezentas páginas e sob regime de subscrição à razão de 2\$000 cada exemplar.⁴

Segundo Ubiratan Machado (2010), a subscrição era uma outra maneira de editar livros no Brasil utilizada por muitos escritores, a exemplo de Joaquim Manoel de Macedo, Casimiro de Abreu e Manuel Antônio de Almeida. Quando tomavam conhecimento de que uma determinada obra estava sendo vendida por regime de subscrição, os interessados em adquiri-la assinavam uma lista e efetuavam antecipadamente o pagamento para logo garantir a aquisição de um exemplar. Assim que a quantidade de subscriptores se igualava ao número de exemplares previamente estipulados para a edição, a obra entrava para o prelo. Se, por acaso, a soma de assinaturas não alcançasse o quantitativo de exemplares antecipadamente acertados, quem pagava a diferença era o próprio autor. Para, então, chamar a atenção dos presumíveis assinantes, os escritores publicavam anúncios em periódicos e, por meio desses reclames, informavam aos leitores geralmente o título e o gênero da obra, o valor da subscrição e os locais onde se encontravam as listas de assinaturas. Dessa forma, o autor não pagava pelo valor integral referente à impressão dos exemplares da sua obra, evitava o risco de um investimento sempre incerto e ainda garantia antecipadamente o seu lucro.

Percebemos, portanto, que Paulino de Brito e Teodorico Magno se propuseram a lançar “O homem das serenatas” e “Por causa de uma loucura” em volume pelo regime de subscrição. Os romancistas convocaram os assinantes a partir da publicação de anúncios no *Diário de Belém* e, por meio desse sistema de assinaturas, obtiveram posteriormente a edição das *Tentativas literárias*.

No dia 3 de setembro de 1882, a mesma folha, por exemplo, publicou também uma nota sobre o lançamento logo em breve do livro que reuniria as “publicações literárias” de Paulino de Brito e Teodorico Magno.⁵ Nessa nota, o

⁴ O mesmo anúncio referido sobre os romances de Paulino de Brito e Teodorico Magno foi reproduzido por mais de trinta vezes e exibido no *Diário de Belém* entre 5 de setembro e 8 de dezembro de 1882.

⁵ É interessante frisarmos que a publicação dos romances de Paulino de Brito e Teodorico Magno num mesmo volume causou certa confusão para alguns dicionaristas e determinados

periódico noticiou o sucesso que essas produções, quando estavam ainda sendo divulgadas em fascículos no rodapé do jornal, causaram nos leitores. Vejamos: “O interesse que tais produções inspiraram aos nossos leitores e os constantes pedidos feitos a esta redação por aqueles que ligam suma importância a tal gênero de trabalho levaram os seus autores [...] a empreender este tentame arrojado”. No final do ano seguinte, o mesmo jornal começou a publicar outro anúncio que comunicava aos leitores dessa vez a venda das *Tentativas literárias* no Livro de Ouro, um estabelecimento comercial localizado em Belém de propriedade de José Secundino & Monteiro associado ao ramo de negócio da tipografia e encadernação.⁶

Na Amazônia paraense, não foram apenas Paulino de Brito e Teodorico Magno que recorreram ao regime de subscrição para publicar as suas produções literárias em volume. Por meio dessa estratégia de publicação, Múcio Javrot também conseguiu lançar em 1884 uma coleção de poesias intitulada *Crepusculares*. Do mesmo modo, Marques de Carvalho, por meio dessa tática de impressão, tentou editar nesse mesmo ano o romance intitulado *Os laços indissolúveis*, mas não obteve êxito, pois não encontramos em periódicos que circularam nesse período pela capital paraense, nem tampouco nas biografias do autor disponíveis em dicionários, enciclopédias e antologias, nenhuma notícia ou qualquer informação de que essa obra havia saído à luz.

Apesar das dificuldades encontradas para desenvolver a atividade da escrita literária na própria região onde se estabeleceram, alguns escritores que fixaram residência na Amazônia paraense durante o final do século XIX empenharam-se também para possivelmente adquirir alguma projeção nacional. Para tanto, enviavam os livros recentemente lançados aos jornais que circularam não apenas em Belém, como também em outras partes do Brasil. Esses periódicos, em contrapartida, divulgavam notas em agradecimento pela oferta das obras e, algumas vezes, publicavam ensaios críticos sobre esses trabalhos.

Paulino de Brito e Teodorico Magno, por exemplo, foram alguns escritores radicados na província do Pará que remeteram as *Tentativas literárias* a vários jornais de diferentes regiões do país, sobretudo do Rio de Janeiro, pois alguns periódicos emitiram notas em agradecimentos pela oferta do livro assinado por esses dois escritores. No dia 16 de junho de 1883, o *Diário de Pernambuco*, jornal publicado em Recife, anunciou o recebimento dessa obra e agradeceu pelo exemplar com o qual foi mimoseado. Vejamos:

Do Pará, onde foi publicado, recebemos um volume de 256 páginas contendo dois interessantes romances intitulados: um,

antologistas quando escreveram uma pequena biografia sobre o primeiro autor. Sacramento Blake, no *Dicionário bibliográfico brasileiro*, e Anísio Melo, na *Lira amazônica*, por exemplo, atribuíram ao escritor amazonense a autoria tanto de “O homem das serenatas” quanto de “Por causa de uma loucura”.

6 Esse outro anúncio sobre a venda das *Tentativas literárias* foi reproduzido por mais de quinze vezes e exibido no *Diário de Belém* entre 14 de novembro e 12 de dezembro de 1883.

A.V.

FLOR DA SILVA

*Homens de letras
na província do
Pará do século
XIX: algumas
considerações*

o *Homem das Serenatas*, pelo Sr. Paulino de Brito; o outro, *Por causa de uma loucura*, pelo Sr. Dr. Teodorico Magno.

Posto que sejam ambos os primeiros frutos literários dos seus autores, recomendam-se ambos como trabalhos conscienciosos, e ambos auguram futuro lisonjeiro para os moços que os elaboraram, e os deram em primeira edição no *Diário de Belém*, onde viram a luz em folhetins, geralmente apreciados.

Agradecemos o mimo que recebemos de um exemplar.

As *Tentativas literárias* também receberam notas em agradecimento pela oferta da obra e às vezes apreciações críticas em periódicos do Rio de Janeiro, como *O Apóstolo* (em 24 de outubro de 1883), *Gazeta da tarde* (18 de novembro de 1883) e *Diário do Brasil* (24 de novembro de 1883). Além das *Tentativas literárias*, outras obras assinadas por escritores paraenses receberam em periódicos de diferentes partes do país, sobretudo na Corte, notas em agradecimento pela oferta da obra e alguns julgamentos críticos, a exemplo das *Noites em claro* e dos *Cantos amazônicos*, de Paulino de Brito; *O sonho do monarca*, *Lavas* e *Hortência*, de Marques de Carvalho. Assim como Paulino de Brito e Marques de Carvalho, Juvenal Tavares e José Eustáquio de Azevedo são outros exemplos de escritores na Amazônia paraense que também enviaram as recentes publicações literárias derivadas das próprias penas para jornais de outras regiões do Brasil, pois encontramos notas em agradecimento pela oferta de livros assinados por esses dois autores em periódicos que circularam no século XIX tanto no Rio de Janeiro quanto em Recife.

13

Nesses mesmos jornais de outras partes do Brasil onde localizamos as notas em agradecimento pela oferta das obras e os ensaios críticos aludidos, não encontramos, infelizmente, anúncios sobre a venda de livros derivados da pena de escritores radicados na província do Pará, nem mesmo cartas de leitores a respeito dessas publicações, para afirmarmos que essas obras noticiadas em periódicos publicados em distintos lugares do território brasileiro circularam efetivamente nas demais províncias do Brasil e, dessa maneira, estavam também disponíveis aos leitores estabelecidos em outras regiões do país. No entanto, essas notícias sobre a oferta de exemplares de obras assinadas por alguns autores localizados na Amazônia paraense a periódicos de diferentes partes da circunscrição nacional, sobretudo do Rio de Janeiro, se não atestam a efetiva circulação desses livros para além dos limites da província do Pará, pelo menos demonstram o empenho empreendido por esses autores em tentar colocar tais publicações em trânsito pelo território brasileiro com o intuito de alcançarem possivelmente alguma projeção nacional.

Convém ressaltarmos, porém, que o envio de livros para as redações de periódicos de outras partes do território nacional não era uma prática executada

apenas por escritores que fixaram residência na província do Pará. A pesquisa realizada em jornais que circularam por distintas cidades do território nacional demonstrou que muitos autores brasileiros durante o século XIX provenientes de outras regiões, a exemplo de Inglês de Sousa e Machado de Assis, procuraram obter algum benefício a partir desse recurso. Tal fato, no entanto, insinua que muitos escritores radicados na província do Pará estavam atentos aos recursos utilizados na época pelos pares de outras regiões do país para conseguir projeção nacional no âmbito das letras.

O romance-folhetim

A tentativa de publicação de livros por meio do regime de subscrição e o envio de exemplares das obras impressas em volumes para periódicos de outras partes do território brasileiro não eram as únicas práticas muito recorrentes no século XIX em nível nacional e internacional adotadas por escritores radicados na província do Pará. O romance-folhetim, um gênero bastante cultivado nesse período tanto na Europa quanto na América Latina, foi produzido também por escritores localizados na Amazônia paraense para serem lançados originalmente em periódicos belenenses oitocentistas.⁷ Não estamos, portanto, nos referindo a romances traduzidos nem extraídos das páginas de jornais de diferentes partes do país ou das páginas de livros, prática muito comum na imprensa periódica da capital paraense a partir da segunda metade do século XIX.

Paulino de Brito, Teodorico Magno, Marques de Carvalho e Múcio Javrot, por exemplo, foram alguns autores residentes na Amazônia paraense que publicaram romances na imprensa periódica belenense oitocentista. Elaboramos, portanto, a tabela a seguir para oferecermos um panorama sobre a publicação de romances produzidos por escritores radicados na província do Pará e publicados em periódicos que circularam pela capital paraense da época. Ei-la:

Título	Autor	Local de publicação (coluna e jornal)	Período	Número de fascículos encontrados	Situação
O homem das serenatas	Paulino de Brito	Folhetim do Diário de Belém	1º de janeiro a 5 de março de 1882	18	Finalizado
Por causa de uma loucura	Teodorico Magno	Folhetim do Diário de Belém	5 de janeiro a 9 de março de 1882	24	Finalizado
Através do desconhecido: o romance da terra	Múcio Javrot	Folhetim do Diário de Belém	27 de agosto de 1882 a 28 de janeiro de 1883	23	Não finalizado

⁷ Como afirmamos anteriormente, os escritores radicados na Amazônia paraense também se dedicaram na imprensa periódica belenense oitocentista à produção de outros gêneros, como a poesia e o conto.

Ângela	Marques de Carvalho	Variedade do Diário de Belém	17 de novembro de 1883 a 13 de setembro de 1884	27	Finalizado, mas com algumas interrupções
A leviana: história de um coração	Marques de Carvalho	Folhetim dA Província do Pará	25 de março a 4 de agosto de 1885	38	Não finalizado
Maria Clara	Pontes de Carvalho	Folhetim dA Província do Pará	10 de fevereiro a 8 de março de 1887	18	Não finalizado
O pajé	Marques de Carvalho	Folhetim dA República	18 de janeiro a 20 de fevereiro de 1887	23	Não finalizado

Tabela 2: Romances assinados por escritores paraenses e publicados na imprensa periódica belenense oitocentista.

O romance de Paulino de Brito, por exemplo, demonstra claramente que o autor amazonense estava atento às produções contemporâneas desse gênero, pois “O homem das serenatas” apresenta todas as principais características do romance-folhetim, como o apelo ao suspense, a presença de um narrador intruso, a constituição plana e estereotipada das personagens e a forte influência do melodrama.

Em relação ao apelo ao suspense, não são poucos os fascículos do romance de Paulino de Brito que são encerrados exatamente num momento do enredo de grande expectativa, tática responsável por induzir a curiosidade do leitor e, por conseguinte, convencê-lo a adquirir o número seguinte do jornal para poder ter acesso à continuação da narrativa folhetinesca. Já no primeiro fascículo da narrativa de Paulino de Brito, Berta, a protagonista, encontrava-se sozinha em seu quarto perdida em pensamento quando estremeceu com algo que pareceu ouvir. Depois dessa informação, veio a famosa expressão “continua”. O que Berta, então, havia ouvido para lhe desviar dos próprios pensamentos acerca dos acontecimentos desagradáveis daquela noite e ainda para lhe provocar algum estremecimento? O leitor apenas pôde obter essa resposta no número seguinte do jornal. No fascículo subsequente, o leitor descobriu que Berta “julgara ouvir uns acordes vagos e suaves como um prelúdior de harpa longínqua. Àquelas horas, quando o astro da inspiração derramava pelo céu a sua claridade poética, aqueles sons tinham a doçura de uma harpa eólica”. Depois de algum tempo, o instrumento parou de emitir notas, mas logo em breve voltou novamente a vibrar, só que “agora era um verdadeiro prelúdio: uma voz de tenor, melodiosa, extensa, apaixonada, quebrou o silêncio da noite”. Depois de um fragmento da letra da música em italiano entoada pelo cantor misterioso, o leitor se deparou mais uma vez com a expressão “continua”. Diante do final desse fascículo, é muito provável que os apreciadores do gênero tenham realizado a seguinte

interrogação: quem era o dono daquela voz estonteante que perturbou a pequena Berta?

A partir desse momento, o suspense em relação à verdadeira identidade do cantor misterioso seria mantido até os últimos fascículos do romance de Paulino de Brito. O homem das serenatas, como assim passou a ser denominado durante toda a narrativa o cantor misterioso, tornou-se o principal assunto na vizinhança e nas rodas de discussão. Todas as personagens na obra, de modo geral, queriam saber quem era a figura desconhecida que vinha à noite realizar serenatas em frente à casa de Berta.

No romance de Paulino de Brito, o narrador também age de diversas maneiras na construção da tessitura da narrativa. Em primeiro lugar, esse elemento presente na trama projeta um leitor atento a todos os pormenores da história, habilidoso em memorar todas as situações já transcorridas no enredo e sagaz com capacidade suficiente de intuir os acontecimentos seguintes. No segundo capítulo da obra de Paulino de Brito, por exemplo, a protagonista Berta, no dia posterior à aparição do homem das serenatas, arrumava-se para o almoço enquanto pensava: “– Virá ele ainda está noite?”. Após o pensamento da heroína, o narrador pressupôs que o leitor já sabia a quem a protagonista estava se referindo: “Este *ele*, o leitor já o terá adivinhado, era o cantor noturno da véspera; era a única preocupação de Berta: foi o seu último pensamento antes de dormir, foi a imagem que lhe povoou os sonhos e foi a sua primeira ideia ao despertar”.

O narrador, em segundo lugar, também emite juízos em relação aos acontecimentos ocorridos na trama do romance de Paulino de Brito. Num determinado momento dessa narrativa, por exemplo, surgiram em meio a conversas entre alguns personagens comentários referentes a um boato que estava circulando na cidade de Belém sobre um possível casamento entre Berta, a heroína, e Anacleto, o vilão. Depois dessas conversas, quem narra a história dirige-se a quem a está lendo: “Mas, perguntará o leitor, este absurdo boato de casamento de Berta com Anacleto terá algum fundamento?”. Logo após a essa pergunta, o narrador prontificou-se a respondê-la e, em seguida, teceu comentários a respeito da situação e dos sentimentos da heroína, assim como também das desilusões pelas quais a menina havia passado:

Tem, respondeu eu, Anacleto frequenta agora assiduamente a casa de Luiz, e a filha deste, a nossa heroína, já não vota ao pedante o mesmo desprezo antigo, e ao contrário toda a sua antipatia por ele mudou em benevolência: Berta ama Anacleto; pelo menos ela assim acredita, e as outras pessoas acreditam ainda mais do que ela.

Quanto ao modo porque se operou esta transformação em seu espírito, nem eu nem ninguém poderá explicá-lo. [...]

Berta sofrera uma desilusão tremenda. A amargura que se lhe derramara na alma era incalculável.

Efetivamente, o destino parecia conspirar para acabrunhá-la de decepções.

Seu coração tinha duas atrações que o solicitavam com igual força, uma para o *homem das serenatas*, outra para o pintor Alberto. Mas eis que um dia descobre no primeiro o tolo do Anacleto, e o segundo, que devia ficar senhor absoluto do seu coração, patenteia-se-lhe logo depois como um indivíduo vulgar, completamente diverso do que ela imaginara, e que de mais a mais não a amava.

Em terceiro lugar, o narrador de Paulino de Brito estabeleceu em determinados momentos da narrativa uma relação de intimidade com o leitor para muito além dos limites estabelecidos entre quem conta a história e quem a lê. Essa figura de grande relevo nos romances do século XIX demonstra na produção ficcional do escritor amazonense a explícita intenção de transportar juntamente consigo os apreciadores do romance para o interior da trama e colocá-los também como espectadores dos acontecimentos que se passam no centro do enredo. Nesse sentido, o narrador comporta-se como se fosse um amigo camarada colocando o braço no ombro do leitor, apontando para as personagens com o dedo indicador e descrevendo com copiosos detalhes todos os acontecimentos a rodeá-los. O nono capítulo, por exemplo, foi destinado à realização de uma festa em comemoração ao aniversário da menina Berta. Nesse momento quase final da história, o suspense crucial será desvendado: a identidade do homem das serenatas será finalmente revelada e Anacleto, o vilão, será desmascarado. Antes, no entanto, dessas revelações, o narrador explicitou no início do capítulo a proposta de apresentar ao leitor que o acompanha as personagens então presentes na festa. Vejamos:

17

Vou apresentar algumas dessas pessoas ao leitor.

Vê aquele sujeito baixo, cheio de corpo, de bigodes grisalhos, com a cara cheia de sinais de bexigas e respirando um ar bonachão? É Luiz.

Ao pé dele está uma senhora um tanto gorda e um tanto madura, mostrando, porém, ainda vestígios de uma rara beleza. É D. Ana, sua mulher e mãe de Berta.

Junto a eles está um rapaz dos seus 25 anos de idade, de estatura e corpo medianos, cara comprida e um tanto amarela, cabelos penteados com todo o primor, bigodes retorcidos e apontados como duas lancetas, calças que não deixariam ver os pés se estes não ultrapassassem um pouco as raias do comum,

enormes botões de brilhantes nos punhos e no peito, uma rosa imensa na casa do croisé muito justo ao corpo e um pince-nez cavalgado sobre o nariz, que pelo seu lado se esforça para não ser pequeno. Este tipo conversa com Luiz e D. Ana e gesticula animadamente, fazendo ao mesmo tempo repetidas e ridículas medidas. É... O leitor já adivinhou quem é.

Fazem parte também deste grupo uma senhora idosa, um velho raquítico e umas moças excessivamente enfeitadas: são os pais e as irmãs de D. Marocas.

Lança a vista para outro lado, leitor. Não vês duas moças a conversarem sentadas naquele sofá? Uma é alva como um jasmim, tem cabelos castanhos e anelados, olhos negros e cismadores; é muito esbelta e elegante, e está vestida com simplicidade. Outra é um tipo essencialmente brasileiro: olhos e cabelos muito negros, tez morena, estatura um tanto abaixo da mediana: ri muito e a propósito de tudo; mas contra o adágio, que diz ser o riso abundante na boca dos tolos, ela de tola não tem nada. A primeira destas moças, que são ambas muito lindas, é a nossa Berta; a segunda é a D. Marocas.

A partir desse excerto, é possível verificarmos que o narrador, por meio do emprego de verbos na segunda pessoa do singular, dirige-se ao leitor como se ambos estivessem presentes lado a lado na festa de aniversário de Berta do mesmo modo que quaisquer outros convidados e tivessem uma visão privilegiada de todas as personagens.⁸ Como podemos também perceber, a conjugação dos verbos principalmente no presente do indicativo nessa parte específica da narrativa resulta numa atualização da ação e, por essa razão, transmite a ideia de que o evento na casa da protagonista está ocorrendo no momento em que o leitor está lendo esse segmento do romance de Paulino de Brito.⁹

No romance de Paulino de Brito, a tríade de personagens típicas do melodrama e do romance-folhetim também é muito bem demarcada. Berta, Anacleto de Almeida e Alberto de Andrade representam, respectivamente, a vítima, o vilão e o herói. Berta é uma doce menina que reunia uma quantidade variada de predicados, mas, apesar de ser instruída e inteligente, foi enganada por Anacleto e quase correu o risco de casar-se com esse toleirão. O rapaz fingiu ser o sujeito misterioso que vinha lhe oferecer serenatas debaixo das

8 As marcas da segunda pessoa do singular estão presentes, por exemplo, na conjugação do verbo “ver” na segunda pessoa do imperativo afirmativo. Exemplo: “Vê [tu] aquele sujeito baixo, cheio de corpo, de bigodes grisalhos, com a cara cheia de sinais de bexigas e respirando um ar bonachão?”. As mesmas marcas podem ser encontradas também na conjugação do verbo “lançar” na segunda pessoa do imperativo afirmativo e do verbo “ver” na segunda pessoa do presente do indicativo. Exemplo: “Lança [tu] a vista para outro lado, leitor. [Tu] Não vês duas moças a conversarem sentadas naquele sofá?”.

9 Convém ainda ressaltarmos que “O homem das serenatas” foi predominantemente escrito com os verbos conjugados nos tempos do pretérito.

A.V.

FLOR DA SILVA
*Homens de letras
na província do
Pará do século
XIX: algumas
considerações*

janelas do quarto da protagonista com a intenção de realizar um casamento com a filha de um rico negociante. Anacleto, contudo, não apenas foi capaz de enganá-la, como também era uma figura que destoava em diversos aspectos da personalidade de Berta, pois, assim como os vilões do melodrama, incorporava uma série de vícios, a exemplo da ganância, da vaidade, da frivolidade, da hipocrisia, da arrogância e da ignorância. Em contraste ao vilão do romance de Paulino de Brito, Alberto apresentava qualidades condizentes com o perfil dos heróis de narrativas folhetinescas, visto que representava a personificação das virtudes, como a benevolência, a integridade, a profundidade, a humildade, o respeito, a sabedoria e o desapego. Além de ser extremamente virtuoso, o pintor também representava o herói porque salvou a menina Berta de realizar um casamento com Anacleto, um homem pelo qual não sentia amor, mas sim aversão. Em razão do perfil do antagonista, essa união estava predestinada ao fracasso e conduziria a protagonista certamente à infelicidade.

É válido expressarmos também que Alberto é um herói que age e às vezes renuncia a si mesmo em favor da vítima. Embora tivesse se apaixonado verdadeiramente por Berta, abdicou do amor que a protagonista lhe devotava para que a menina não sofresse, visto que o pintor já estava com a partida marcada muito em breve para a Europa. Depois de ter percebido, porém, que havia liberado o caminho para que Anacleto se aproximasse de Berta, elaborou um plano para desmascarar a mentira do vilão. Alberto, no entanto, não planejou revelar a farsa do impostor para conseguir de volta como recompensa o amor e a admiração da heroína, mas sim apenas para salvá-la de um casamento certamente infeliz, sem que obtivesse nenhum benefício com o seu ato heroico. Esse fato pode ser confirmado quando o pintor, depois de ter-se revelado como o homem das serenatas, aproveitou-se da confusão em torno do desmaio de Berta para levantar-se e retirar-se sem ter sido percebido. Antes de sair, lançou um olhar indecifrável para o corpo inanimado da única mulher que amou e despedia-se da menina para sempre. No dia seguinte, partiu com o coração despedaçado num vapor que seguia para a Europa. Convém elucidarmos ainda que Alberto também abdicou do amor de Berta porque não possuía prestígio social nem fortuna e, por essa razão, não queria que ninguém o julgasse erroneamente como um rapaz interessado na fortuna do pai da moça. O pintor, portanto, preocupava-se muito em preservar a própria índole e a própria imagem.

Nesse sentido, o romance de Paulino de Brito foi escrito aos moldes do romance-folhetim, gênero cultivado por vários autores e consumido por inúmeros leitores dos mais distintos segmentos sociais, tanto na Europa quanto na América Latina. Tal fato, portanto, demonstra que o autor amazonense, assim como muitos outros escritores brasileiros contemporâneos, estava atento às formas literárias que mais se produziam e se consumiam nas últimas décadas do século XIX e, por essa razão, tentou produzir um romance que pudesse atrair o interesse do público-leitor da época que vivia em Belém.¹⁰ Assim como Paulino

¹⁰ De acordo com Germana Sales (2007), o romance-folhetim traduzido ou extraído de

de Brito, outros autores se aventuraram pela produção de romances aos moldes folhetinescos para a imprensa periódica belenense oitocentista, a exemplo de Teodorico Magno e Marques de Carvalho.

Entre o Romantismo e o Naturalismo

Além da produção de romance-folhetim, um gênero não apenas importado de países europeus, como também elaborado em diferentes partes do território brasileiro, escritores radicados na província do Pará envolveram-se em discussões acerca das escolas literárias que se estabeleceram no século XIX tanto na Europa quanto no Brasil, a exemplo do Romantismo e do Naturalismo.

Do grupo dos autores românticos radicados na província do Pará, Paulino de Brito foi, sem dúvida, o maior expoente, em razão das inúmeras produções tanto em verso quanto em prosa que esse escritor amazonense divulgou nas páginas da imprensa periódica belenense oitocentista. Desse modo, os jornalistas que se prontificaram a elaborar, em linhas gerais, julgamentos críticos acerca dos trabalhos literários de Paulino de Brito não se eximiram de tecer comentários a respeito da inclinação do autor pelo Romantismo.

No *Diário de Belém* em fevereiro de 1885, Marques de Carvalho, por exemplo, divulgou um ensaio crítico em que traçava um perfil sobre a vida, a prosa e a poesia de Paulino de Brito.¹¹ No segundo fascículo desse ensaio, o autor paraense afirmou que Paulino de Brito escreveu o romance “O homem das serenatas” a partir dos ideais românticos. Vejamos: “No *Homem das Serenatas* Paulino de Brito filiou-se a essa escola sentimental, que se dedica a estudar, a analisar as chagas do coração humano, escola cujo corifeu na França foi Lamartine, o melancólico amante de Graziela...”. Na coluna *Galeria Alegre* do *Diário de Belém*, também foi publicado, em 23 de setembro de 1888, outro ensaio crítico dedicado a Paulino de Brito, só que dessa vez assinado sob o pseudônimo de RI-DENTE.¹² Nesse trabalho, o autor, assim como Marques de Carvalho, demonstrou-se ressentido com o fato de o escritor amazonense manter-se ainda filiado ao Romantismo. Vejamos: “O único defeito que [Paulino de Brito] tem, e que eu sinto muito, é pertencer ele à velha escola de 1830, cujo descambar já se faz sentir no mundo do pensamento”.

periódicos do Rio de Janeiro foi um gênero predominante nas páginas da imprensa periódica belenense oitocentista. Tal fato, portanto, atesta não apenas a circulação, como também a aceitação dessa forma literária pelo público-leitor da capital paraense do século XIX, sobretudo de autoria francesa.

11 Dividido em quatro fascículos publicados nos dias 24, 25, 26 e 27 de fevereiro de 1885 na coluna *Letras e Artes* do *Diário de Belém*, esse ensaio de Marques de Carvalho foi escrito em homenagem a Paulino de Brito e apresenta como título o nome do amigo e colega de ofício.

12 É válido ressaltarmos que todas as produções que saíram à luz na coluna *Galeria Alegre* do *Diário de Belém* foram assinadas sob o mesmo pseudônimo de RI-DENTE e se apresentavam como publicações de teor crítico-biobibliográfico que se prontificavam a oferecer um panorama sobre a produção geral de escritores da Amazônia paraense, como Paulino de Brito, Marques de Carvalho e Frederico Rhossard.

A.V.

FLOR DA SILVA
*Homens de letras
na província do
Pará do século
XIX: algumas
considerações*

Além de Paulino de Brito, outros escritores radicados na província do Pará produziram diversos contos de acordo com os moldes românticos. No *Diário de Belém*, por exemplo, João de Deus do Rêgo publicou “Isaura” (14 de fevereiro de 1886), “O sepulcro das flores” (30 de maio de 1886), “História de uma judia” (13 de junho de 1886), “A mameluca” (11 de julho de 1886) e “Adélia” (16 de janeiro de 1887). Nesse mesmo jornal, José Sarmanho divulgou “A romântica” (8 de maio de 1886), Frederico Rhossard publicou “Um romance ligeiro” (22 e 24 de agosto de 1886) e Henrique Rhossard lançou “Magdalena” (22 de janeiro de 1888) e “Irmã das flores” (28 de outubro de 1888).

As produções literárias de cunho romântico assinadas por esses autores seguem sempre o mesmo modelo: apresentam protagonistas que sucumbem e falecem por um amor impossibilitado de ser consumado, seja por necessidades financeiras, seja por impedimento familiar, seja por sentimento incorrespondido, seja por ingênua leviandade; exibem personagens que colocam a afeição amorosa acima de qualquer outra instância; associam o amor ao sofrimento, ao remorso, à tristeza e à compaixão; representam a morte como a única saída para a personagem romântica que sofre por amor livrar-se da angústia que tanto lhe atormenta; caracterizam os heróis românticos como modelos indiscutíveis de virtudes e, em algumas ocasiões, totalmente avessos aos vícios; expõem, na maioria das vezes, personagens que se apaixonam à primeira vista apenas a partir de uma troca de olhares e sem nenhuma conversa prévia.

Enquanto na Amazônia paraense durante as duas últimas décadas do século XIX havia, de um lado, escritores que estavam produzindo trabalhos literários aos moldes românticos, encontravam-se, do outro, autores que passaram a menosprezar o Romantismo e começaram a criar afeição pelo Naturalismo. No prefácio do romance “O pajé”, publicado aos pedaços nos primeiros meses do ano de 1887 no rodapé da *República*, Marques de Carvalho, por exemplo, anunciou aos leitores do jornal que cortou definitivamente os laços que o mantinham atados aos ideais românticos. Vejamos: “alienei-me da velha escola romântica, desprezei-lhe os abusos e prolixidades, para deixar-me levar pela grande orientação literária da nossa época”. Na *Arena*, periódico literário e artístico de propriedade do escritor paraense, Marques de Carvalho, lançou, no dia 9 de junho de 1887, a primeira parte do ensaio intitulado “Da crítica literária”, no qual se demonstrou ressentido pelos moços paraenses que “caminham às cegas, vivendo a vida romântica dos atletas de 1830, sem que lhes passe pela mente a lembrança de que o Naturalismo abrirá a nós, moços de hoje, as portas do século XX, com essa grande chave que se chama – *a escola literária dos documentos humanos!*”. No ano seguinte, manifestou-se também a favor dos ideais naturalistas no prefácio da *Hortêncio*, o único romance do escritor publicado em volume. Em todas essas publicações, Marques de Carvalho apoiou com veemência e entusiasmo o Naturalismo, escola literária que adotou, idealizou, defendeu ferrenhamente e almejou legitimar durante a carreira de escritor.

21

Além da filiação à escola naturalista, Marques de Carvalho exaltou em periódicos que circularam pela capital paraense a figura de Émile Zola, um dos mais representativos autores do Naturalismo na França. Na segunda parte do ensaio “Da crítica literária”, por exemplo, divulgado na *A Arena* em 19 de junho de 1887, o autor paraense, depois de ter sido acusado por PLAN, pseudônimo de um colunista da *Província do Pará*, de demonstrar uma obsessão tanto pelo Naturalismo quanto por Émile Zola, confessou que

A minha inabalável admiração pela escola naturalista em literatura não é só o produto do encantamento em que vivo pelo enorme talento de Émile Zola. É também, e principalmente, porque depois de um longo e profundo inquérito sobre as passadas fases da literatura, cheguei à convicção de que o Naturalismo era, nesta época, uma fatal resultante da Evolução, e a única forma por que a literatura contemporânea poderia satisfazer as exigências do público e da crítica atuais.

Não é sistema, não: é uma opinião arraigada, que já lançou longas raízes, empolgando todo o meu espírito.

Em razão da filiação ao Naturalismo, Marques de Carvalho publicou várias produções de cunho fortemente antirromântico tanto em livros quanto na imprensa periódica belenense oitocentista. A *Hortência*, por exemplo, é um romance elaborado pelo autor paraense aos moldes naturalistas. Nessa obra, a protagonista-título envolve-se sexualmente com o irmão Lourenço, um mulato voluptuoso, e torna-se a sua escrava sexual. Segundo Alvaro Santos Simões Junior (2014), a caracterização do rapaz mantém relação com uma especificidade do Naturalismo brasileiro:

A hereditariedade [...] passa a ser compreendida como pertencimento a uma raça. Para caracterizar o temperamento da personagem, o romancista vincula-a a uma determinada raça [...]. Dessa perspectiva, o mestiço seria, via de regra, sensual, indisciplinado, preguiçoso, violento etc. Em *Hortência*, o mulato Lourenço, além de estuprar a irmão, envolve-se com mulheres casadas, rouba e espanca a mãe, briga com outros homens pelo privilégio de dormir com certas prostitutas, foge da polícia, abandona o trabalho para viver às custas da irmã, entrega-se à bebida e, finalmente, esfaqueia a irmã porque esta não lhe dera dinheiro. (SIMÕES JUNIOR, 2014, p. 41-42)

Além de Marques de Carvalho, outros escritores localizados na

A.V.

FLOR DA SILVA
*Homens de letras
na província do
Pará do século
XIX: algumas
considerações*

Amazônia paraense se aventuraram pela elaboração de narrativas ficcionais que se contrapunham a uma configuração romântica, a exemplo de Alfredo Pinto e Guilherme Miranda. As produções de cunho antirromântico desses autores foram divulgadas na imprensa periódica belenense oitocentista. No *Diário de Belém*, Alfredo Pinto publicou os seguintes contos: “Um construtor de nuvens” (19 de fevereiro de 1888), “As ligas” (15 de agosto de 1888), “Nuvem por Juno” (26 de agosto de 1888), “Uma troca dos diabos” (23 de setembro de 1888), “Ao relento” (11 de novembro de 1888) e “Queda das nuvens” (13 de janeiro de 1889). No mesmo jornal, Guilherme de Miranda lançou em 2 de setembro de 1888 o conto “Ao luar”. Nesses trabalhos, quase todas as personagens desconsideram completamente o amor ou colocam esse sentimento num patamar inferior em relação aos instintos sexuais, ao dinheiro, aos interesses sociais e às relações de poder; quando são inseridas personagens que apresentam uma feição romântica, esses seres de papel e tinta são facilmente enganados, menosprezados e até mesmo ridicularizados; os protagonistas, na maioria das vezes, apresentam vícios e cometem atos imorais; quase sempre os desfechos dos enredos não manifestam uma situação favorável, pois algum(ns) personagem(ns) sofre(m) um desengano, uma decepção, uma perda ou uma contrariedade; predominam situações ordinárias, cotidianas e domésticas, como as brigas de casais, as traições, o abandono e as desilusões amorosas; pode ser encontrado um certo tom cômico e irônico.

A partir das produções literárias dispersas em periódicos belenenses oitocentistas, pudemos constatar que, durante as duas últimas décadas do século XIX, foram publicadas narrativas ficcionais escritas pela pena de escritores radicados na Amazônia paraense com uma configuração tanto romântica quanto antirromântica. Essa constatação, portanto, demonstra que trabalhos literários elaborados por esses autores tanto inspirados no Romantismo quanto orientados por outros estilos de época coexistiam nas páginas da imprensa da capital paraense no final do Oitocentos.

23

Encerrando a conversa...

Desse modo, podemos assegurar que havia na província do Pará durante o século XIX – para muito além do que consta nas histórias literárias – um conjunto de escritores empenhados em construir uma literatura nessa parte do país. A partir dos meios mais acessíveis ao bolso e das estratégias de divulgação de obras, esses autores dedicaram-se à produção literária e aventuraram-se pelo cultivo de alguns gêneros literários, a exemplo da poesia, do conto e do romance, publicados tanto em periódicos quanto em livros. Esses homens de letras demonstravam que estavam atentos às tendências, às novidades e às discussões literárias da época, não apenas no Brasil, como também na Europa, pois publicaram poesias, contos e romances nas páginas da imprensa periódica belenense oitocentista,

recorreram ao regime de subscrição para a impressão de livros, enviaram a jornais de diferentes partes do país exemplares das obras editadas em volume para que obtivessem projeção nacional, lançaram romances no rodapé das páginas de periódicos aos moldes folhetinoscos e conheciam os debates em torno das escolas literárias que se difundiram no século XIX. Todas essas estratégias, portanto, insinuam que escritores radicados na Amazônia paraense durante o Oitocentos sabiam muito bem o que acontecia no mundo literário, seja em nível nacional, seja em nível internacional.

Referências

- AMORA, Antônio Soares. *História da literatura brasileira*. 8. ed. São Paulo: Saraiva, 1973.
- AZEVEDO, José Eustáquio de. *Literatura paraense*. 3. ed. Belém: Fundação Cultural do Pará Tancredo Neves; Secretaria de Estado da Cultura, 1990.
- _____. *Antologia Amazônica: poetas paraenses*. 3. ed. Belém: Conselho Estadual de Cultura, 1918.
- BLAKE, Sacramento. *Dicionário bibliográfico brasileiro*. Rio de Janeiro: Tipografia Nacional, 1883-1902. 7. vols.
- 24
- BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. 43. ed. São Paulo: Cultrix, 2006.
- CANDIDO, Antonio. *Formação da Literatura Brasileira: momentos decisivos (1750-1880)*. 11. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2007.
- _____; CASTELLO, José Aderaldo. *Presença da literatura brasileira: história e antologia*. 13. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2008. 2. vols.
- CASTELLO, José Aderaldo. *A literatura brasileira: origens e unidade (1500-1960)*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1999. 2. vols.
- CARVALHO, Ronald de. *Pequena história da literatura brasileira*. 13. ed. Belo Horizonte: Itatiaia; Brasília: INL, Fundação Nacional Pró-Memória, 1984.
- COUTINHO, Afrânio (org.). *A literatura no Brasil*. 7. ed. São Paulo: Global, 2004. 6. vols.
- _____; SOUSA, José Galante de (orgs.). *Encyclopédia de literatura brasileira*. 2. ed. São Paulo: Global Editora; Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional/

A.V.

FLOR DA SILVA

*Homens de letras
na província do
Pará do século
XIX: algumas
considerações*

DNL: Academia Brasileira de Letras, 2001. 2. vols.

FERREIRA, Marcela. *Inglês de Sousa: imprensa, literatura e Realismo*. 2015. 307 f. Tese (Doutorado) – Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, Faculdade de Ciências e Letras de Assis. Assis, 2015.

LINHARES, Temístocles. *História crítica do romance brasileiro*. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1987.

LINS, José dos Santos. *Seleta literária do Amazonas*. Manaus: Governo do Estado do Amazonas, 1966.

MACHADO, Ubiratan. *A vida literária no Brasil durante o Romantismo*. 2. ed. Rio de Janeiro: Tinta Negra, 2010.

MEIRA, Clóvis; ILDONE, José; CASTRO, Acyr (orgs.). *Introdução à literatura no Pará: antologia*. Belém: CEJUP, 1990. 8. vols.

MELLO, Anísio. *Lira amazônica: antologia*. São Paulo: Correio do Norte, 1965.

MENEZES, Raimundo de. *Dicionário literário brasileiro*. São Paulo: Saraiva, 1969. 5. vols.

MERCHIOR, José Guilherme. *Breve história da literatura brasileira: De Anchieta a Euclides*. 4. ed. São Paulo: Realizações,

25

MOISÉS, Massaud. *História da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1985-1989. 5. vols.

NADAF, Yasmin Jamil. O romance-folhetim francês no Brasil: um percurso histórico. *Letras (UFSM)*, v. 39, p. 119-138, 2009.

NEJAR, Carlos. *História da literatura brasileira: Da Carta de Caminha aos contemporâneos*. São Paulo: Leya, 2011.

PEREIRA, Lúcia Miguel. *História da literatura brasileira: Prosa de ficção (de 1870 a 1920)*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1988.

ROCQUE, Carlos. *Grande encyclopédia da Amazônia*. Belém: AMEL, 1968. 6. vols.

_____. *Antologia da cultura amazônica*. Belém: Amazônia Edições Culturais

Ltda. (AMADA), 1970. 9. vols.

ROMERO, Sílvio. *História da literatura brasileira*. 7. ed. Rio de Janeiro: José Olympio; Brasília: INL, 1980. 5. vols.

RONCARI, Luiz. *Literatura brasileira: dos primeiros cronistas aos últimos românticos*. 2. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2014.

SALES, Germana Maria Araújo. Folhetins: uma prática de leitura no século XIX. *Entrelaces* (UFC), v. 1, p. 44-56, 2007.

SIMÕES JUNIOR, Alvaro Santos. Entre Zola e Eça: o Naturalismo brasileiro em seu apogeu (1888). In: _____. *Estudos de literatura e imprensa*. São Paulo: UNESP, 2014.

SODRÉ, Nelson Werneck. *História da literatura brasileira*. 10. ed. Rio de Janeiro: Graphia, 2002.

SOUZA, Márcio. Literatura na Amazônia ou literatura amazônica? *Sentidos da Cultura*, Belém, n. 1, v. 1, p. 25-30, jul./dez. 2014.

STEGAGNO-PICCHIO, Luciana. *História da literatura brasileira*. Trad. Pérola de Carvalho e Alice Kyoko. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2004.

26 VERÍSSIMO, Érico. *Breve história da literatura brasileira*. Trad. Maria da Glória Bordini. São Paulo: Globo, 1995.

VERÍSSIMO, José. *História da literatura brasileira: de Bento Teixeira (1601) a Machado de Assis (1908)*. São Paulo: Letras &Letras, 1998.

Submetido em: 29/06/2019

Aceito em: 28/10/2019

O aborto (1893), de Figueiredo Pimentel: um romance esquecido

Mariana Martins Porto*

RESUMO

Neste estudo, pretende-se investigar um recorte da literatura licenciosa do século XIX no Brasil, com ênfase no romance naturalista *O aborto* (1893), de Figueiredo Pimentel (1869–1914). Para tanto, este artigo perpassa sobre os livros pornográficos encontrados na biblioteca pessoal de Mário, um dos protagonistas da narrativa, além de mostrar a personagem Maricota como uma mulher viril e dona de seu próprio corpo e sexualidade. Ademais, almeja-se também ajudar a melhor clarificar a atuação de Figueiredo Pimentel no mercado literário e jornalístico de sua época, mostrando que a produção desse autor se expande além da literatura infantil, pela qual é mais amplamente conhecido.

Palavras-Chave: *Figueiredo Pimentel; Naturalismo; Século XIX.*

ABSTRACT

In this study, we intend to investigate the licentious literature of the 19th century in Brazil, emphasising the naturalist novel *O aborto* (1893), by Figueiredo Pimentel (1869–1914). Thus, this article goes through the pornographic books found in Mario's personal library, one of the protagonists of the narrative, and shows the character Maricota as a virile woman who owns her own body and sexuality. Furthermore, we also aim to help to clarify the performance of Figueiredo Pimentel in the literary and journalistic market of his time, showing that the production of this author expands beyond the children's literature, by which he is more widely known.

Keywords: *Figueiredo Pimentel; Naturalism; 19th century.*

* Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística da Faculdade de Formação de Professores da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (FFP/UERJ), RJ, Brasil. Contato: marianamartinsporto@hotmail.com.

1. Figueiredo Pimentel: entre a literatura e o jornal

Alberto Figueiredo Pimentel (1869-1914) foi um autor muito vendido durante os oitocentos, com o romance *O aborto* alcançando o marco de sete mil exemplares logo nos primeiros meses de seu lançamento, em 1893. Considerando o mercado literário da época, pode-se dizer que o livro foi um *best-seller*. Por que, então, não se ouve falar deste romance nos manuais de literatura? Por que hoje em dia é tão difícil encontrar um exemplar? É impossível não se questionar onde foram parar sete mil livros. Na edição organizada por Leonardo Mendes e Pedro Paulo Garcia Ferreira Catharina, publicada pela editora 7 Letras, os organizadores apontam que tiveram acesso a apenas três exemplares da obra, sendo raríssimo encontrar uma publicação que não seja essa, lançada em 2015.

O “Zola da Praia Grande”, como foi apelidado Figueiredo Pimentel – em alusão à cidade de Niterói (RJ) e a Émile Zola (1840-1902), considerado o representante mais expressivo do naturalismo na França – foi julgado imoral e até mesmo censurado na *Província do Rio*, jornal em que publicava, sob o pseudônimo de Albino Peixoto, o folhetim *O artigo 200*, que veio a dar origem a *O aborto*. No romance, o autor inclui um “prefácio indispensável”, no qual explica que “em vista de reclamações diárias sem conta, devolução de assinaturas,

cartas anônimas, etc., a redação julgou bom mudar palavras, suprimir cenas e descrições e, mais tarde, suspender-lhe a publicação” (PIMENTEL, 2015, p. 23).

A interrupção da publicação do folhetim, no entanto, não é de se estranhar. Figueiredo Pimentel se mostra um autor corajoso ao abordar o prazer feminino no sexo (ainda mais fora do casamento!), masturbação, aborto, menstruação e outros assuntos polêmicos de forma tão explícita. Para Pedro Paulo Catharina (2013, p. 48), a escolha do tema e a linguagem usada em *O aborto* chegam a superar a ousadia de autores como Júlio Ribeiro e Aluísio Azevedo.

O artigo 200 é também citado em *O aborto*, sendo uma das leituras de Maricota, a protagonista dessa polêmica narrativa, que, sem saber, lê a própria história no jornal. No romance, Figueiredo Pimentel fala abertamente sobre o folhetim que lhe deu origem e critica o desfecho publicado pela *Província do Rio*. O autor deixa clara a origem do título da obra: o artigo 200 é parte do Código Criminal do Império. Ao procurar sobre o que se tratava, Maricota lê que o artigo consiste em “fornecer, com conhecimento de causa, drogas ou quaisquer meios para produzir o aborto” (PIMENTEL, 2015, p. 82).

Somente ao publicar a história em livro, Figueiredo Pimentel pôde dar-lhe o final que queria, explicando em seu prefácio que o romance não versa sobre uma fantasia, mas sim um fato passado em Niterói e que quase todos os seus protagonistas ainda estavam vivos enquanto o romance era escrito, argumento que o autor usa para justificar o cunho cientificista de seu texto. Na dedicatória de *O aborto*, Figueiredo Pimentel declara não se importar que seu romance seja criticado por ser pornográfico ou imoral e se compara com outros autores naturalistas:

29

Agora, pouco me importa que ele seja pechado de pornográfico, imoral, bandalho. Para mim, será até uma honra e uma glória: Emílio Zola, Eça de Queiroz, Aluísio Azevedo, Pardal Mallet – todos os naturalistas – para este público besta, que lê os Serões do convento e vê operetas, são também pornográficos, imorais e bandalhos (PIMENTEL, 2015, p. 21).

Cabe ressaltar que dentre os poucos volumes conhecidos de *O aborto* prévios à edição da 7 Letras, encontram-se páginas arrancadas e rasuradas no volume mantido pela Biblioteca Nacional. Segundo Alessandra El Far (2011, p. 28): “todas as páginas do capítulo quinto que começam a narrar os encontros eróticos entre esses dois jovens [Maricota e Mário] foram arrancadas”. A má conservação do volume pode ser interpretada como um exemplo sobre a maneira que se deu a recepção do romance aos olhos mais conservadores dos oitocentos.

Figueiredo Pimentel também publicou outros romances polêmicos: *Suicida* (1895), *Um canalha* (1895) e *O terror dos maridos* (1896), bem como poesias. Além disso, tem uma vasta lista de publicações para crianças, pelas quais

é mais conhecido, estando entre elas os *Contos da Carochinha* (1894). Tamanha diversidade de produção corrobora a ideia de Figueiredo Pimentel como um escritor profissional, desfazendo o imaginário do escritor como alguém que possui um dom advindo de uma epifania divina.

Para dar conta da variedade de sua produção, que vai desde a escrita literária, como exposto acima, até o texto jornalístico, Figueiredo Pimentel lançou mão de uma vasta multiplicidade de pseudônimos. Entre eles estão o já mencionado Albino Peixoto, que assina *O artigo 200*; Chico Botija, jornalista que aparece no capítulo II de *O aborto*; além dos colunistas Abelhudo, Tesoura e Heitor Vasco (VIEIRA, 2015, p. 104).

A relação entre *O aborto* e o naturalismo é evidente durante todo o romance, como o elemento fisiológico (urina e menstruação), o contato entre os corpos, o argumento do autor de que se trata de um estudo da sociedade, a figura do farmacêutico presente em vários personagens da trama, entre outros elementos no texto.

Maricota possui algumas características de personagens naturalistas trágicas, como sua morte aos dezessete anos, mostrada ao leitor em uma descrição catastrófica: “Maricota, deitada numa poça de sangue, suspensa a camisa, arreganhadas as pernas, pálida, muito pálida, virou os olhos amortecidos e expirou” (PIMENTEL, 2015, p.132). Apesar disso, o que mais se sobressai no romance são as cenas bem detalhadas de sexo desrido de qualquer intenção romântica, o tédio remediado pelas ávidas leituras da protagonista, a falta de qualquer perspectiva na vida e a banalidade da existência de seus personagens, características essas que se encaixam no naturalismo pornográfico e no naturalismo desiludido (BAGULEY, 1990, p. 127), tendo em vista que a presença de uma vertente não exclui a outra.

O editor de *O aborto* foi Pedro da Silva Quaresma, responsável por uma massiva campanha publicitária da obra, que foi vendida pela Livraria do Povo pela bagatela de dois mil réis o livro. Em um período em que os editores não costumavam produzir mais do que mil exemplares de um título, é surpreendente que o romance de estreia de Figueiredo Pimentel tenha alcançado um elevado número de vendas já nas primeiras semanas.

A obra não recebeu o título de popular apenas por seu conteúdo polêmico, mas também pelo preço acessível, facilitado graças às novas tecnologias de impressão que chegavam ao Brasil. É importante salientar que o baixo valor de venda do livro apenas se tornou possível devido a livreiros que começaram a produzir livros de menores custos, em edições menos luxuosas do que as encontradas nas livrarias Laemmert ou Garnier, editora de Machado de Assis. Essas obras eram impressas com capa brochada e papel de pouca qualidade, conquistando um público leitor mais abrangente (EL FAR, 2011, p. 12).

Figueiredo Pimentel foi um autor que soube explorar o caráter popular, banal e sexual atribuído à estética naturalista. Entre as temáticas de suas obras

naturalistas encontram-se não só o aborto, mas também o adultério, suicídio, masturbação, entre outros conteúdos que até mesmo neste século causariam polêmica. Percebe-se pelo “prefácio indispensável” de *O aborto* que o autor não temia a sua fama de “escritor imoral”, embora a historiografia tenha guardado seu nome simplesmente como escritor de obras infantis. Apesar do estrondoso sucesso de vendas de seus romances naturalistas, as portas do cânone nunca lhe foram abertas.

2. Os “romances para homens” de Mário

Em *O aborto*, o narrador apresenta um panorama do mercado de literatura popular/licenciosa de sua época. No romance, Mário possui um baú com sua coleção de livros pornográficos, que ele usa para se excitar: “A carne, por mais arte que tivesse, excitava-lhe o organismo, despertando-lhe a sensualidade, aculeando-lhe os desejos” (PIMENTEL, 2015, p. 66).

Entre esses livros encontramos, além de *A carne* (1888), de Júlio Ribeiro, os romances naturalistas *Nana* (1880), de Émile Zola; *O crime do padre Amaro* (1875), de Eça de Queirós e *O homem* (1887), de Aluísio Azevedo. Além disso, o farmacêutico também possuía exemplares de *Esposa e virgem* (1870), de Adolphe Belot; *Volúpias* (1886), de Rabelais, pseudônimo de Alfredo Gallis, e *Os serões do convento* (1862), publicado pelo pseudônimo M. L. e atribuído a José Feliciano de Castilho.

Obras como essas eram chamadas de romance de sensação ou romance para homens:

31

(...) os chamados romances para homens alcançaram uma popularidade bastante singular no universo da literatura popular do século XIX. Essas publicações que revelavam, ao longo de suas páginas, uma sucessão interminável de relacionamentos proibidos, prazeres sem fim e desejos consumados, como o próprio termo sugere, deveriam ser proibidos às mulheres, vistas naquela época como pessoas de personalidade frágil, por isso, suscetíveis aos encantos da narrativa (EL FAR, 2011, p. 18).

Esses romances eram abertamente direcionados para o público masculino, como a própria expressão atribuída já indica: “romance para homens”. Às mulheres eram conferidas o *status* de frágeis, “suscetíveis aos encantos da narrativa” (EL FAR, 2007, p. 290). Os homens seriam capazes de discernir a ficção da realidade, já as mulheres correriam o risco de fazer certa confusão e, portanto, essas obras não lhe eram recomendadas. Apesar de “proibidos às mulheres”, Maricota encontra o

baú de Mário e lê os romances. A personagem reasssegura a ideia vigente sobre os efeitos dessas leituras no comportamento do leitor, especialmente o feminino:

Devorou-os sofregamente, às ocultas da mãe, aprendendo neles coisas completamente ignoradas, e reparando em vários episódios que não comprehendia bem, mas onde pressentia grandes imoralidades. Apreciava-os somente pelo lado da bandalheira (PIMENTEL, 2015, p. 72).

Por meio de Mário e Maricota, Figueiredo Pimentel expõe uma outra forma de leitura, não pelo conhecimento ou pelas informações contidas nos livros, mas pelo prazer sexual advindo destas leituras, que chegaram a ser chamados de “romances para serem lidos com uma mão”, expressão de origem no século XVIII para descrever “a produção literária que tinha como objetivo despertar os desejos mais íntimos do leitor” (AZEVEDO; FERREIRA JÚNIOR, 2017, p. 151).

Após Maricota se mudar para a casa provida pelo Dr. Leopoldo Pinheiro, homem abastado que a moça deixa pensar que será seu amante, no Largo do Marrão, Mário, quem de fato compartilhava da cama de Maricota, começou a entrar pela porta da frente e passar a noite com ela, algo que não era possível enquanto ambos moravam com os pais dela. Mário levava livros e fotografias pornográficas para ler com Maricota e juntos eles praticavam o que liam e viam:

Eram orgias do mais acanalhado deboche, obrigadas pela moça. O farmacêutico trazia-lhe volumes pornográficos, os Serões no convento, as Volúpias, de Rabelais, e fotografias imorais. Liam juntos, às vezes, praticando as descrições que achavam, colocando-se em posições difíceis, imitadas das estampas (PIMENTEL, 2015, p. 118).

Em *O aborto*, Figueiredo Pimentel apresenta um mercado literário ativo, no qual o leitor conhece algumas das obras mais populares em circulação nos oitocentos. Esse é um cenário bem diferente daquele engendrado pelos que foram, e até hoje são, considerados os grandes escritores desse período, que salientavam o desinteresse do público por seus romances e a escassez de vendas. Por meio de pesquisas recentes e do árduo trabalho de resgate historiográfico realizado por alguns estudiosos, como os já mencionados neste artigo, é que se pode constatar que havia um próspero mercado livreiro no Brasil, no século XIX. Esse mercado, popular e até mesmo licencioso, foi desprezado por não se encaixar dentro da concepção de literatura da elite literária. Os consumidores deste tipo de literatura provavelmente não estavam entre os intelectuais da época.

Como aponta Alessandra El Far (2011), essas obras tiveram grande circulação, haja vista que os livros eram enviados pelo correio do Rio de Janeiro para todo o Brasil, alcançando inúmeros leitores. Com um expressivo trabalho de divulgação, os livreiros que publicavam obras populares obtinham altos índices de venda.

Escritores poucos reconhecidos apelavam para a escrita de romances pornográficos para se aproveitar do escândalo causado e iniciarem a carreira literária. A literatura pornográfica fazia sucesso entre o público, com um bom número de venda, sendo uma forma mais rápida para autores pouco conhecidos marcarem seus nomes na cena literária (GOULEMOT, 2000, p. 48).

Os livros do baú de Mário foram de grande sucesso no século XIX, *best-sellers* até, no entanto, foram rejeitados pelo cânone e não constam em manuais de literatura. Porém, em *O aborto*, é possível perceber como esses romances atraíram milhares de leitores que, assim como Mário e Maricota, os liam como literatura pornográfica. É importante ressaltar que essa prática de leitura é tão válida quanto qualquer outra, de forma a não perpetuar possíveis preconceitos da elite letrada.

3. Maricota: uma mulher viril

Maricota, a protagonista de *O aborto*, é descrita como sendo a genuína mulher brasileira. Muito diferente da heroína branca e pura, aos moldes europeus, que por anos habitou os romances tupiniquins, Figueiredo Pimentel constrói uma personagem morena, de formas desenvolvidas, que esbanja sensualidade:

33

Aos quatorze, era moça feita, muito crescida, desenvolvidas as formas, alta, cheia de corpo e bonita. Tipo genuíno da mulher brasileira, tinha os cabelos negros, em tranças fartas, ligeiramente anelados; morena a pele, meio amulatada, talvez com uma sexta parte de sangue africano. Ninguém lhe dava tão pouca idade, parecendo ter mais, muito mais – dezoito, pelo menos (PIMENTEL, 2015, p. 29).

Maricota também é descrita como “leviana em excesso, namoradeira, dava corda a todos aqueles que a procuravam, sem distinção, quem quer que fosse...” (PIMENTEL, 2015, p. 30). A moça, que ao longo do romance mantém um relacionamento fora do casamento com seu primo, Mário, demonstra estar consciente do que quer e não se importar com convenções sociais. Maricota, na verdade, não fazia nada que já não fosse permitido a um homem, mas por isso foi julgada não apenas por outras personagens do romance, como também pelos críticos de Figueiredo Pimentel.

Enquanto os pais dormem, Maricota vai ao quarto de Mário em busca do primeiro sexo, atitude extremamente ousada para uma mulher no século XIX. O escritor Carlos Magalhães de Azeredo, em uma das críticas que fez a *O aborto*, chega a afirmar que seria fisiológica e psicologicamente inconcebível que uma moça solteira entrasse no quarto de um homem:

Mas qual é a sua surpresa, quando, uma noite, ela o vem procurar! Diga-me qualquer fisiólogo ilustrado, qualquer psicólogo profundo, visto que o autor tem pretensões psicofisiológicas, se é concebível tão estranha resolução numa jovem, solteira, filha de família! A ser casada, eu não faria objeção; mas solteira! (*Gazeta de Notícias RJ*, 03 de julho de 1893).

Quando, após a primeira relação, o estudante passa um tempo fora da casa dos tios para escapar de uma possível insistência para se casar, Maricota pensa o quanto Mário é tolo por fugir dela, pois nem sequer o amava, tampouco desejava matrimônio. Maricota demonstra abertamente querer descobrir o prazer do sexo, uma vez que a perda da virgindade fora dolorosa.

“Que tolo!”, pensou. “Ainda está envergonhado e procura evitar-me, quando, se quisesse, poderíamos estar juntos todas as noites. Deve ser tão bom! A primeira vez não foi grande coisa, isso eu já sabia; deixou-me muito magoada, toda doída, ensanguentada, com a sua brutalidade. Parecia que estava danado, a me morder, lambendo-me, machucando-me. Agora que está feito o principal, é que deve ser completo o prazer. Ignoro ainda muita coisa, mas hei de aprender tudo. (PIMENTEL, 2015, p. 73).

Maricota busca o seu prazer sexual, sem quimeras românticas, sem inibições ou restrições maritais, o que a torna uma personagem indigesta para o patriarcado. Por ser mulher, foi julgada por escolher vivenciar a sua sexualidade, em muito lembrando personagens como Emma em *Madame Bovary* (1856), de Gustave Flaubert e Luísa em *O primo Basílio* (1878), de Eça de Queiroz. As três personagens são mulheres pequeno-burguesas, entediadas, que experimentam o sexo fora da vida conjugal. E todas têm um fim trágico.

Com a morte da mãe e seu pai tendo enlouquecido, Maricota decide aceitar a proposta do Dr. Leopoldo Pinheiro, a quem secretamente chama de “Bode Velho”, apelido dado ao advogado por um inimigo político. A moça se muda para uma casa provida por ele, porém sempre se esquia de ter relações sexuais com o Bode Velho, que após uma tentativa frustrada de estuprar Maricota, desiste de insistir e, de certa forma, aceita o relacionamento platônico

com a moça. Maricota, então, deslumbrada pelas leituras pornográficas do baú de Mário, almejava “ser uma prostituta célebre, como Nana¹, que tanta impressão lhe causara” (PIMENTEL, 2015, p. 124). Assumindo para Mário que não é uma “rapariga honesta” (PIMENTEL, 2015, p. 105), Maricota não ambicionava casamento, mas sim o luxo e a vida na corte:

Ao abdicar da virgindade e do casamento, Maricota, que também não podia contar com a proteção financeira de seu pai, fazia sua opção pela prostituição, que de modo algum a desagradava. Nas suas falas, a adolescente entusiasmava-se com a vida dos prazeres efêmeros, sonhava manipular, confiando na sua astúcia, os homens endinheirados da cidade e transformar-se na mulher pública mais requisitada de seu tempo. A atitude consciente de Maricota em favor da vida devassa fomentou comentários inconformados de jornalistas que consideravam ousadas demais suas ações e pensamentos (EL FAR, 2011).

No entanto, Maricota não saiu ilesa. Em um desfecho que pode ser considerado moralizante, a moça paga seus pecados com a própria vida. Após engravidar de Mário e realizar o aborto com a ajuda do primo, Maricota vai a óbito, em uma cena descrita de forma explícita e chocante. Já Mário, tão responsável pelo ocorrido quanto sua amante, consegue fugir das consequências de seus atos. Até mesmo atualmente o homem não é responsabilizado pelas vidas que gera, não poderia se esperar algo diferente de um folhetim oitocentista.

É possível entender Maricota, bem como as outras personagens femininas citadas acima: Emma, Luísa e Nana, como exemplos de mulheres viris. Maricota destoa da conduta idealizada para uma mulher do século XIX, uma vez que seu comportamento e escolhas demonstram total desprezo para com a moral vigente. A personagem é uma antítese ao padrão romântico ligado à figura feminina: Maricota é dona de si.

A antiga normalista escolhe quem frequenta a sua cama, sem por isso entender que precisa estar presa aos laços matrimoniais; se mostra aberta a uma performance sexual, que aprende com os livros e gravuras de Mário, que mulheres de sua época muitas vezes não tinham em seus quartos protegidos do pecado; quando o pai enlouquece, é ela quem toma as rédeas da família e garante a sobrevivência de ambos; é ambiciosa e aspira os salões da capital. Maricota é uma afronta ao patriarcado porque não se sujeita ao papel designado para a mulher, pelo contrário, exerce sua sexualidade tão livremente quanto um homem e por isso pode ser entendida como uma mulher viril.

¹ Personagem do romance homônimo, publicado em 1880, do escritor naturalista francês Emile Zola. O enredo da obra está centrado em uma cortesã da alta sociedade francesa na época do Segundo Império. O romance teve um alto apelo comercial devido a seu conteúdo erótico.

Ao procurar em qualquer dicionário, encontra-se o termo “viril” como relativo ao homem. Mulher viril era, portanto, uma maneira pejorativa de rotular mulheres que agiam com a mesma liberdade dada aos homens em uma época em que os papéis de cada gênero eram estritamente delimitados. Ao classificar Maricota como uma mulher viril, pretende-se positivar esse rótulo, ampliando e ressignificando o termo para designar mulheres que reivindicam ter experiências até então apenas permitidas aos homens, principalmente no que se refere à vivência sexual.

Maricota faz sexo por prazer, como o narrador deixa claro em diversas partes do romance, quando da mulher era apenas esperado o sexo como um meio de reprodução, como bem explica Ana Rosso (2012, p. 240):

Libertando-se dos grilhões da função primariamente reprodutiva que muitas vezes era atribuída às mulheres, e afirmindo sua sexualidade sobre os homens, as mulheres nessas histórias perduram não apenas como criações góticas, mas, mais interessante, como personagens que são capazes de transcender as limitações do seu tempo (tradução nossa).²

A personagem realmente consegue transcender algumas limitações de seu tempo, mas não todas. Maricota encontra dois grandes problemas em sua trajetória: uma gravidez não desejada e ser pobre, um tornando o outro ainda mais difícil de lidar. Como ela nunca teve relações sexuais com o Dr. Leopoldo, sob a justificativa de não estar pronta para tal ato, e era ele o responsável por seu sustento, vê-se, então, não somente o impasse dessa gravidez, mas também como o fator financeiro se mostra determinante para garantir a liberdade de mulheres como Maricota.

É possível comparar Maricota com a personagem Lenita de *A carne* (1888), de Júlio Ribeiro. Ambas são mulheres que vivem livremente a sua sexualidade, porém engravidam. Lenita, que tem uma condição financeira mais abastada, consegue se casar e sair do país. Maricota, pobre e dependente do Bode Velho, recorre a um aborto clandestino e morre. Percebe-se, portanto, que há uma distinção clara entre a mulher viril rica e a mulher viril pobre. Lenita gozava de uma autonomia que Maricota jamais teria acesso, tendo em vista sua dependência financeira.

Maricota, todavia, se mostra uma personagem feminina forte, de opiniões e atitudes que não eram esperadas de uma mulher dos oitocentos. A antiga normalista é dona de si, manipuladora e seus anseios não se prendem ao sonho de uma vida conjugal pacata, mas a liberdade para experimentar os prazeres da vida, sexual ou não, e para ser quem quiser.

2 No original: Breaking free from the shackles of the primarily reproductive function that was often assigned to women at the time, and asserting their sexuality over the men's, the women in these stories endure not only as gothic creations, but, more interestingly, as characters who are able to transcend the limitations of their time.

4. Considerações finais

O aborto, apesar de ter sido um verdadeiro sucesso de vendas, foi bastante criticado por seu teor pornográfico e escandaloso, trazendo à tona, mais uma vez, a velha discussão sobre o que é literatura e qual é o seu valor. Magalhães de Azeredo, em uma de suas tantas críticas ao romance de Figueiredo Pimentel, diz que:

(...) como me aborrece ver que, logo aos primeiros passos que dou, devo sair do terreno das letras propriamente ditas, para cair no domínio... da pseudoliteratura, industrial e pornográfica!"
(*Gazeta de Notícias RJ*, 19 de junho de 1893)

Para o crítico, os romances comerciais seriam uma produção inferior, que sequer poderia ser chamado de literatura, pois rebaixaria a arte literária. *O aborto*, no entanto, já caminhava para as vendas do sexto milheiro.

Figueiredo Pimentel, portanto, mostrou saber explorar o viés sensacionalista do naturalismo, sem temer sua fama de “escritor imoral”, como o próprio autor já esclareceu. Ele foi um escritor profissional, desprovido da aura divina que muitas vezes, equivocadamente, se atribui ao homem de letras. *O aborto*, bem como outros romances polêmicos publicados pelo autor, mencionados anteriormente, se molda ao naturalismo muito mais pelo sensacionalismo que provocou do que pela estética científica em si.

Enquanto os escritores dominantes zelavam por manter a ideia romântica do escritor como um ser incapaz de ter sua qualidade ou sucesso medidos por algo tão mundano quanto o dinheiro, Figueiredo Pimentel figurava o outro lado da moeda literária: a literatura como uma atividade comercial lucrativa. O desaparecimento de Figueiredo Pimentel da historiografia e sua ausência nos manuais de literatura apenas comprovam que, por mais populares que fossem seus livros e por mais exemplares que se tenham vendido, é o grupo dominante quem decide o que deve ser lembrado.

37

Referências

AZEVEDO, Natanael Duarte e FERREIRA JÚNIOR, José Temístocles. Pornografia e literatura: uma história pelo buraco da fechadura. *Revista Graphos*, Paraíba, v.19, n.2, p. 140–164, 2017.

BAGULEY, David. *Naturalist fiction. The entropic vision*. Cambridge: Cambridge University Press, 1990.

CATHARINA, Pedro Paulo Garcia Ferreira. De “O artigo 200” a “O aborto”: trajetória de um romance naturalista. *Letras*, Santa Maria, v. 23, n. 47, p. 37-58, jul./dez. 2013.

EL FAR, Alessandra. Crítica social e ideias médicas nos excessos do desejo: uma análise dos “romances para homens” de finais do século XIX e início do século XX. *Cadernos Pagu*, n. 28, p. 285-312, jan./jun. 2007.

EL FAR, Alessandra. Os Romances de que o povo gosta: o universo das narrativas populares de finais do século XIX. *Floema – ano VII*, Bahia, n. 9, p. 11-31, jul./dez. 2011.

GOULEMOT, Jean-Marie. *Esses livros que se leem com uma só mão: leitura e leitores de livros pornográficos no século XVIII*. São Paulo: Discurso Editorial, 2000.

MENDES, Leonardo. O Zola da Praia Grande: Figueiredo Pimentel e o naturalismo. In: PIMENTEL, Figueiredo. *O aborto. Estabelecimento do texto e organização* de Leonardo Mendes e Pedro Paulo Garcia Ferreira Catharina. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2015 [1893], p. 7-14.

PIMENTEL, Figueiredo. *O aborto. Estabelecimento do texto e organização* de Leonardo Mendes e Pedro Paulo Garcia Ferreira Catharina. Rio de Janeiro: 7Letras, 2015 [1893].

38

ROSSO, Ana. *Female Sexuality in French Naturalism and Realism, and British New Woman Fiction, 1850 – 1900*. Exeter, Inglaterra: University of Exeter, 2012.

VIEIRA, Renata Ferreira. Figueiredo Pimentel e o romance O aborto (1893): uma história pouco conhecida do naturalismo no Brasil. *Soletras Revista*. São Gonçalo, n. 30, p. 103-117, jul./dez. 2015.

Periódicos consultados:

Gazeta de Notícias, Rio de Janeiro, 19 jun. 1893.
Gazeta de Notícias, Rio de Janeiro, 3 jul. 1893.

Submetido: 17/08/2019

Aceito: 11/12/2019

A descoberta do Brasil pelo romance (numa leitura de *O filho do pescador*, de Teixeira e Souza)

Pedro Dolabela Chagas*

RESUMO

Discussão das expectativas analíticas e valorativas adequadas para a narração do início da história do romance no Brasil. A chegada do romance no Brasil como um processo de “migração”; explicação do recurso a essa metáfora para a análise historiográfica. A história do romance como um processo aberto, sem *telos* definido, alheio ao controle incisivo de agentes e grupos, orientado para a comunicação com o público sincrônico em sua diversidade inerente. Breve teorização do romance, com ênfase na sua flexibilidade estrutural congênita. Descrição de *O filho do pescador*, de Teixeira e Souza, em sua exploração de várias formas discursivas e funções narrativas capazes de cavar para si, e consequentemente para o próprio gênero, uma posição robusta no campo literário. *O filho do pescador* como exemplificação do modelo teórico e historiográfico proposto para a descrição da chegada e progressiva tradicionalização do gênero no Brasil.

Palavras-chave: *história do romance no Brasil; teoria do romance; O filho do pescador, de Teixeira e Souza.*

ABSTRACT

Discussion of the appropriate analytical and evaluative expectations regarding the narration of the early history of the novel in Brazil. The arrival of the novel in Brazil as a process of “migration”; explanation of the use of this metaphor for a historical analysis. The history of the novel as an open process, with no definite *telos*, free from any incisive control by agents and groups, and oriented towards the communication with the public in its inherent diversity. A brief theorization of the novel, with an emphasis on its structural flexibility. Description of Teixeira e Souza’s *The fisherman’s son* (*O filho do pescador*), in its exploration of various discursive forms and narrative functions capable of proving it, and ultimately the genre it belonged to, with a robust position in the literary field. *The fisherman’s son* as an example of the theoretical and historiographical model proposed for describing the arrival and progressive traditionalization of the genre in Brazil.

Key words: *history of the novel in Brazil; theory of the novel; Teixeira e Souza’s The fisherman’s son.*

* Universidade Federal do Paraná

Introdução

Em *Literatura brasileira (dos primeiros cronistas aos últimos românticos)*, Luiz Roncari termina a sua análise de *A moreninha* com este comentário:

Com *A moreninha*, o romance começa no Brasil pela sua pior vertente, que depois será a dominante das telenovelas, criando uma falsa imagem do país e de sua formação social: tudo é mostrado assepticamente, limpo, ordenado, sem grandes conflitos e problemas. Se porventura algum surge, será facilmente contornado e “arranjado”, para que tudo termine num final feliz, como no romance, mas de forma muito diferente da nossa experiência do mundo. (RONCARI, 2014, p.535)

No meu entender, esta é uma expressão normativa de certa expectativa quanto à função do romance, em geral, e quanto à sua função no Brasil, em particular. Ao gênero caberia representar realisticamente o real, com tudo que a tautologia implica nesse caso específico: trata-se de defender que a obra mobilize uma “técnica de representação” capaz de “mostrar” aquilo que romancistas

estariam (moral e politicamente) encarregados de mostrar, i.e. “questões” ou “problemas” genericamente brasileiros, causadores ou decorrentes da nossa “formação social”. Ao não fazê-lo, *A moreninha* apresentava uma “falsa imagem” do país, por onde se sugere que “apresentar uma imagem correta”, ou seja, cobrar objetividade empírica da ficção, é uma expectativa legítima da crítica literária: ao romancista caberia apresentar uma “imagem verdadeira” do Brasil. O “final feliz” de *A moreninha* seria ilegítimo por mascarar a “nossa experiência do mundo”, formulação que estranhamente coloca o crítico e seu leitor na mesma posição histórica de Macedo e seus leitores – a “experiência do mundo” de Roncari e seus leitores não podia ser a mesma e qualificá-la como “nossa” não faz sentido, pois presume uma espécie de “núcleo experiencial” trans-histórico e comum a todos os brasileiros, ao qual a literatura deveria se reportar. Roncari deslegitima o “final feliz” e a leitura de entretenimento em nome de valores prevalecentes na crítica erudita contemporânea, reiterando o casamento entre certa ortodoxia valorativa e a historiografia do romance no Brasil: se este artigo toma essa valoração como referência a ser evitada, é porque ele propõe discutir as expectativas que deveriam orientar a historiografia das manifestações iniciais do gênero no país.

Sumarizo os meus objetivos e os passos da argumentação. O maior interesse é propor expectativas adequadas para a narração do início da história do romance no Brasil. Deixar-se pautar pelas clivagens do juízo crítico institucionalizado na pesquisa acadêmica é permitir que anacronismos orientem a narração do passado; para evitá-lo, proporei observar essa história como um processo aberto, sem *telos* definido, alheio ao controle incisivo de agentes e grupos, disperso e extenso demais para ser suficientemente abarcado pelo observador sincrônico, mas suficientemente ordenado para comportar uma descrição retrospectiva não condicionada por critérios prescritivos de valoração artística. Essa proposta descritiva transcorrerá sob um enquadramento conceitual preciso: nos termos deste artigo, a chegada do romance ao Brasil foi um processo de “migração”, não de “importação”. O uso dessa metáfora implicará descrever aquilo que afinal teria migrado para o Brasil no século XIX, e por isso uma breve teorização do romance dará fundamento à sua proposição. Por fim, uma descrição de *O filho do pescador*, primeiro romance escrito e publicado no Brasil, exemplificará as implicações dessa teorização do gênero para o modelo proposto, indicando o que a requalificação das expectativas norteadoras da historiografia pode buscar revelar nas obras analisadas.

Em linhas gerais, trata-se de propor a história do romance como um processo destituído de centro e orientação global, em que autores exploravam temas, formas e funções capazes de cavar para as suas obras, e consequentemente para o próprio gênero, uma posição consistente no campo literário. Se essa história não teve centro, ao historiador cabe identificar as suas linhas de condução: as várias histórias do romance transcorridas no Brasil, sincrônica e diacronicamente, e as várias estratégias de comunicação que o gênero explorou e/ou

desenvolveu para se fortalecer na cultura letrada, muitas vezes presentes numa única e mesma obra – como em *O filho do pescador*.

Migração

Um romance migrante: o que essa metáfora tem a propor? Ao invés de perguntar se o romance foi “criado”, “importado” ou “implantado” no Brasil, com ela passamos a outro tipo de consideração. O primeiro termo – “criação” – é usado para remeter a um lugar onde o romance teria sido intencionalmente inventado: é duvidoso que o gênero tenha sido deliberadamente criado em qualquer lugar do mundo (mais sobre isso adiante); seja como for, esse lugar certamente não foi o Brasil. O segundo – “importação” – sugere o uso local de um artefato inventado noutro lugar, cabendo observar como esse uso teria sido adaptado às condições e necessidades locais. O terceiro – “implantação” – sugere o caráter derivado de uma produção local feita sob um modelo estrangeiro, processo que poderia ser chamado igualmente de “transplantação”. Tudo muda, porém, na noção popularizada por Franco Moretti (2006) pela qual o romance teve uma poligênese, i.e. várias gêneses no decorrer do tempo: a evolução do romance antigo foi independente do romance medieval, o romance da China imperial foi autônomo ao romance ocidental, o romance da primeira modernidade teve trajetórias distintas, paralelas e descontínuas, na Espanha, na França, na Inglaterra... Processos de formação transcorreram na Grécia romanizada no início da era cristã, no Japão medieval, na Espanha, na França e na Inglaterra, mas não no Brasil e na América hispânica, onde o gênero desembarcou de navio após séculos de experimentação na Europa. Que diferença isso trouxe para a sua difusão por aqui?

Em seus usos atuais o termo “romance” tem uma clara condição nominalista. A sua acepção corrente se estabilizou tarde, em finais do século XVIII, produzindo sentido ao agregar coisas que já existiam, e assim passando a orientar a produção subsequente. O sentido retrospectivo de organização do passado prenunciava o período em que o termo passaria a evocar expectativas regulares – mesmo que vagas – quanto às características das obras que ele poderia abranger; é o caso típico do conceito que produzia aquilo que estava pretensamente identificando, especialmente ao estabelecer distinções categoriais entre tipos diferentes de prosa ficcional (no caso paradigmático da Inglaterra, tratava-se inicialmente da distinção entre *novel* e *romance*). É importante ter em mente esse componente tardio da formulação do conceito de “romance” ao observarmos que, em seus processos de surgimento, as obras que mais tarde seriam aglutinadas pelo termo exploravam o campo literário de maneira sem querer produzir um novo gênero e sem imaginar que um dia seriam aglutinadas nesse denominador comum. Calístenes, Murasaki Shikibu, Rabelais, Cervantes e Defoe não queriam “criar” ou “fundar” um novo gênero; saindo dos roman-

ces de cavalaria e passando pela picaresca, na Espanha ninguém antecipava que *Dom Quixote* iria um dia aparecer, o que torna ambígua a narrativa que o situa como “ponto de chegada” ou “obra mais representativa” do primeiro romance espanhol. Isso traz consequências para a nossa compreensão da história: *Dom Quixote* não deve ser posicionado no vértice da formação do romance espanhol porque essa formação não teve vértice algum, transcorrendo como um processo aberto, não coordenado, em que várias coisas eram experimentadas no decorrer do tempo. Coisas semelhantes ocorreram em outros lugares: na Inglaterra, a palavra “*novel*” não existia na sua acepção atual quando obras hoje canônicas foram escritas e publicadas; a “ascensão do romance” descrita por Ian Watt foi conduzida por autores que a desconheciam.

Nessa descrição da formação do romance, quais são as implicações de qualificar-se como “migração” o seu processo de chegada e tradicionalização no Brasil do século XIX? Em geral a teoria da poligênese alivia o peso da anterioridade: cada um daqueles processos de gênese gerou produções parecidas, mas culturalmente singularizadas em cada contexto; anacronicamente, o uso do termo “romance” continua fazendo o que sempre fez, i.e. delinear traços comuns a um *corpus* extenso e diferenciado sincrônica e diacronicamente. Sob essa luz o romance brasileiro foi desde sempre novo e previamente existente, sem qualquer contradição implicada na formulação. Ele não foi “criado” aqui, mas tampouco foi “implantado” (como uma empresa multinacional), nem “importado” (como um artefato tecnológico): metáforas apropriadas da teoria econômica descrevem mal um processo em que o romance se transformou ao se adaptar ao novo ambiente, preservando e modificando estruturas inicialmente consolidadas noutros lugares. Iguanas não foram “criadas” nem “implantadas” em Galápagos; elas migraram para lá e se adaptaram ao ambiente que vieram a encontrar – elas são novas ou antigas, originais ou derivadas? As duas coisas ao mesmo tempo: elas são novas e antigas, herdeiras de características evolutivas que as suas ancestrais desenvolveram no continente, e apresentando características que apenas em Galápagos vieram a existir.

No Brasil algo semelhante aconteceu com o romance. Não houve criação *ab ovo*, nem originalidade estrita. O romance desembarcou da Europa; tínhamos leitores de romances antes de termos romances e romancistas. Isso não significa que aqui o romance foi *menos novo*: como toda espécie migrante, o romance preexistia à sua chegada ao novo ambiente; como toda espécie migrante, ele mudou em seu processo de adaptação a esse ambiente, preservando estruturas inicialmente experimentadas em outros lugares, enquanto mudava o uso dessas estruturas ao se relacionar com as condições encontradas, desenvolvendo, com o tempo, manifestações que seriam peculiares a essa nova história. Se as iguanas de Galápagos não são menos novas por serem antigas, nem menos originais por serem derivadas de iguanas do continente, é porque esse modelo destaca a longa continuidade de estruturas já testadas, cuja adaptação a novas condições favo-

rece a mudança fenotípica: novos usos e funções das velhas estruturas emergem no novo ambiente, no decorrer da adaptação da espécie ao seu novo espaço. O que está implicado no termo “adaptação”?

Uma diferença fulcral entre a evolução cultural e a evolução natural é a rapidez e o componente consciente dos processos implicados. Iguanas não decidiram conscientemente nem optaram voluntariamente pela própria progressiva mudança fenotípica. E o processo transcorreu na passagem lenta das gerações, tendo sido invisível a olho nu. A história cultural é diferente, pois a “adaptação”, no caso, envolve a exploração ativa, pelos agentes culturais, de possibilidades abertas num campo de produção conscientemente escolhido. Ao explorarem o campo aberto para o romance no Brasil do início do século XIX os autores se comunicaram com vários nichos de leitura, dentro das alternativas de publicação disponíveis, processo que transcorreu sem rumo global definido, neste que é talvez o ponto mais importante a ser enfatizado: ao explorar as suas próprias possibilidades de comunicação com o público presente – e assim “descobrir o Brasil” enquanto território de produção – o romance rapidamente começou a fazer várias coisas diferentes, talvez já feitas por autores de outros lugares, mas que aqui seriam feitas brasileiramente. Falo das várias estratégias mobilizadas para favorecer a comunicação com o leitor e, com isso, favorecer a disseminação e consolidação do romance em nosso sistema literário: através de cada uma das suas novas produções autorais, que exploravam os poderes de comunicação do gênero, ele ampliava a sua presença social, favorecendo a sua própria propaganda mediante a formação, para si, de um público variado. Nesse processo era de se esperar uma abundância de diversificação: várias funções, vários tons, o desejo de produzir entretenimento e envolver o leitor na leitura, a mobilização de um repertório amplo de estratégias compostionais e retóricas – mas nada que necessariamente obedecesse a expectativas institucionalizadas na crítica erudita, contemporânea ou posterior.

Amarremos alguns pontos. Essas noções sugerem que não há nada de errado, em geral, com as proposições de Pascale Casanova: o romance brasileiro estava no ponto de chegada dos fluxos globais de informação; algumas literaturas nacionais europeias nos influenciaram mais do que o contrário. Mas se o termo que melhor descreve esse processo é “migração”, é porque a assimetria não implica a manutenção das formas originais no novo ambiente, como ocorre na importação da tecnologia. Um computador importado funciona aqui como em seu lugar de origem, mesmo ao ser utilizado para processar coisas diferentes; por analogia, pela metáfora da “importação” o romance aqui teria utilizado, no século XIX, formas europeias para representar a “matéria local”. Mas pela noção de “imigração” isso não faz sentido, pois por ela um gênero literário não é um modelo a ser reproduzido, mas uma máquina de fomento de diversidade.

A metáfora da “migração” sugere que o “local” e o “estrangeiro” não devem ser pensados como entes ontologicamente diferentes, pois toda informação

que vem de fora é objeto de alguma apropriação (relativamente) transformadora ao ser internalizada ao ambiente local, o que, no caso da literatura, envolve os modos de entender e escrever o romance. Na migração são preservadas estruturas que dão estabilidade ao gênero, e que são anteriores a estilos e convenções textuais específicas (como veremos adiante). Essa condição apenas estrutural das estruturas herdadas permite que as formas migradas de outras tradições fomentem novidades locais, dada a flexibilidade que essas estruturas manifestam ao se adaptarem a nichos locais de leitura, num processo de ação e reação: reações a gostos, valores e predisposições do público leitor, e ações que visam desenvolver formas de comunicação que atraiam e cativem esse público. Pela exploração dos diferentes nichos de leitura sincrônicos o gênero cavava um lugar no ambiente letrado; foi a capacidade de apelar de maneiras variadas ao público, em sua heterogeneidade inerente, que deu ao romance a sua força; tivesse ele apelado a um só tipo de preferência, como é normativamente defendido por Roncari, o gênero teria se limitado a uma função predominante, limitando a sua difusão. Porque o gênero teve apelo para tanta gente diferente ele foi bem sucedido historicamente; o sucesso da sua tradicionalização veio da sua disposição a apelar a gostos e públicos variados.

Nesse ponto é preciso dar precisão à descrição da “espécie migratória” em questão: o que caracteriza estruturalmente o romance? Que estruturas trans-históricas permitiram a sua rápida adaptação ao campo letrado brasileiro?

O romance: suas constantes estruturais

45

Que estruturas o romance trouxe para o Brasil? De saída é bom lembrar que não existe exemplar “puro”, “ideal” ou “perfeito” do gênero, do qual se pudessem derivar atributos “necessários e suficientes” para a inclusão das obras na categoria. Isso fragiliza as tentativas de definição baseadas em atributos formais ou temáticos delimitados (como o “modo imitativo baixo” de Frye e a “verdade romântica” de Girard), ou em determinantes ambientais e intelectuais localizadas (como o “sujeito moderno” de Watt ou a “busca da totalidade de sentido” de Lukács), sugerindo, em contrapartida, que as constantes do gênero sejam localizadas em fundamentos que sejam genéricos a ponto de poderem se instanciar em obras bastante diversas, mas igualmente dotados de poder de estruturação. Seriam estruturas que permanecem constantes em meio à diversidade sincrônica e diacrônica do *corpus*, preservando a continuidade do gênero enquanto dotam-no de flexibilidade suficiente para permitir (e fomentar) a diversidade das produções que elas possibilitam. Segundo os resultados da minha pesquisa sobre a teoria da poligênese do romance (2013, 2016), proponho que essas estruturas são a escrita narrativa em prosa de longa extensão, a condição ficcional, a função de remissão moral à experiência vicária.

Um comentário rápido sobre a validade empírica e a consistência lógica

dessa proposição: o conceito não se pretende normativo nem restritivo, e a correlação entre os seus termos constituintes não é necessária, mas apenas majoritária nas produções do gênero. Um romance em verso continua sendo um romance (como na Idade Média), assim como um romance não-ficcional (como o romance-reportagem dos anos 60 e 70): o modelo funciona para a vasta maioria dos casos, mas não para a totalidade das obras. É o suficiente para que ele auxilie o historiador e o teórico da literatura a organizar os seus objetos de estudo, e para que ele oriente o escritor sobre as expectativas, sempre relativamente vagas, quanto às características típicas do gênero.

Voltando às características estruturais do gênero, falei de narrativas escritas em prosa de longa extensão. Isso soa óbvio: à exceção das suas versões medievais, romances são, afinal, textos escritos em prosa. Mas quão longos eles devem ser para se encaixar nesse modelo? Não há tamanho preciso, pois o que importa é que a extensão permita produzir aquilo que romances costumam fazer com a quantidade de papel que eles mobilizam: encenar processos de mudança em personalidades, contextos e conflitos. A quantidade de texto não permite apenas que muitas coisas possam acontecer na narrativa, mas que as coisas possam mudar de maneira coerente e profunda. Romances articulam transições entre estados dos mundos ficcionais que eles constroem, algo que apenas a longa extensão permite realizar.

Quanto à sua condição ontológica, a ficcionalidade implica que as obras suscitam no leitor uma relação de *make-believe* (na expressão de CURRIE 1990) com o texto: o leitor processa as informações textuais como se elas fossem reais mesmo sabendo que elas não o são, potencialmente imergindo na leitura por não pensar continuamente se o conteúdo é ou não verdadeiro. Como diria Richard Gerrig (1993), Coleridge estava errado e não há qualquer suspensão *voluntária* da descrença ocorrendo antes ou durante a leitura, pois nenhum leitor decide conscientemente suspender a sua ciência da ficcionalidade do conteúdo lido; pelo contrário, a pesquisa recente sobre a psicologia da leitura (v. BORTOLUS-SI e DIXON 2003) sugere que o leitor processa cognitivamente a informação ficcional da mesma maneira como ele processa informações verdadeiras. É o que permite a leitura fluente: a ficção faz sucesso por permitir o processamento de mundos criados sem impor grande custo cognitivo ao leitor, que frui o novo universo processando a informação tal como ele costuma fazer ao ler outros tipos de texto. Na condição de “artefato abstrato” (THOMASSON 1999), toda ficção é obra de alguém, publicada nalgum lugar, dependente de materiais (livros, filmes) para existir, mas que, mesmo dependendo dessa materialidade, não tem existência espaço-temporal alguma: Capitu depende de exemplares de *Dom Casmurro* para seguir existindo, mas ela não “está” em nenhum deles. Juntando tudo isso, entendo a ficção romanesca como um mundo autoral e autoconsistente, veiculado como livro e processado como experiência mental; ela se relaciona ao real de várias maneiras, mas existe paralelamente, e não como deriva-

ção do real ao qual faz referência (como acontece nas ficções não-literárias dos “experimentos mentais” da filosofia e dos “mundos possíveis” e contrafactuais da história). Ficções dialogam com o real compartilhado ao simularem realidades alternativas, estimulando a imaginação e os afetos do público para temas de interesse próximo, dramatizadas num mundo paralelo e artificialmente construído.

Essa capacidade permitiu, por fim, que o romance explorasse a função que ele majoritariamente atribuiu a si mesmo ao longo da história. Concordo com Thomas Pavel (2013) que o gênero predominantemente remete a problemas da vida cotidiana no universo social contemporâneo, mediante a encenação de situações cuja lida coloca em crise a moral normativa, situando-se com isso entre as lacunas dos sistemas dominantes de produção de sentido. São questões morais que, em geral, manifestam-se nas vidas pessoais de personagens com as quais os leitores podem se identificar pessoalmente, dentro das suas condições atuais de experiência e ação no mundo social, mesmo que aquelas personagens estejam distantes do seu domínio pessoal de vida. A partir desse germe inicial o romance buscou outras funções, contextuais e historicamente específicas, mas ordinariamente exploradas em conjunto ou por meio daquela função primeira: no Brasil do século XIX, quando a representação da identidade nacional se tornou uma tópica importante, ela seria explorada, em *Iracema*, numa estória de amor e confiança entre indivíduos *a priori* culturalmente apartados; era uma tópica tradicional, investida de tensão moral, e apropriada, naquele caso, para uma nova função.

Um quarto elemento atuante na sua formação histórica também daria ao romance características de longa duração: a sua posição marginal inicial no campo letrado. Nas várias culturas em que surgiu ele foi inicialmente marginal: na Antiguidade ele sequer chegou a ser nomeado, jamais recebendo tratados e poéticas como aquelas que, desde Aristóteles, eram dedicadas aos gêneros canônicos. A sua canonização só ocorreu em meados do século XIX, e para sempre de maneira incompleta (subgêneros inteiros costumam ser excluídos do cânone). Retrospectivamente, no entanto, essa marginalidade inicial se revelou uma vantagem: ela retardou a institucionalização do romance, mas deu-lhe uma liberdade inaudita para explorar temas e formas quaisquer, ficcionais e não-ficcionais, cultas e incultas, populares e eruditas. Romances podem mobilizar temas e mimetizar códigos e convenções de quaisquer outros gêneros, abrindo espaço para a representação de tipos, conflitos, situações e espaços sociais tradicionalmente ignorados (ou menosprezados) pela “alta cultura”. Em suas origens não apenas marginais, mas também tardias no campo letrado, em todos os seus contextos de aparecimento – na Grécia, no Japão, na Espanha, na Inglaterra – o romance apareceu em culturas letradas consolidadas, com gêneros já institucionalizados. Ele então cavaria a sua diferença em relação a práticas letradas anteriores assumindo uma condição meta-letrada: foi o único gênero que nasceu escrito, i.e. não se originando de alguma tradição oral prévia, cedo se comportando como

um texto de textos, um gênero intertextual, intersemiótico e pluridiscursivo.

Foi isso que migrou para o Brasil no século XIX, chegando tardivamente a uma cultura letrada onde ele não fora produzido durante todo o período colonial. Passou a existir aqui um tipo de fazer literário que elaborava narrativas escritas de longa extensão, tendo a ficcionalidade como condição ontológica e encenando dramas morais familiares ao público presente, comportando-se como produto editorial para o mercado do livro e se oferecendo ao público como objeto de consumo prazeroso, e que assim, *a priori* descompromissado – enquanto gênero – com as expectativas da “elite do gosto”, tinha liberdade para assimilar quaisquer funções e convenções que lhe interessassem em seus processos de comunicação com o leitor. Ou seja, migrou para o Brasil no século XIX uma prática letrada coerente e ao mesmo tempo fomentadora da diversidade das suas produções, capaz de se autorregular sem indicar o que cada obra deveria ser: suas estruturas orientadoras permitem uma enormidade de explorações e realizações. Como resultado, não deve surpreender que o gênero tenha sido desde cedo tão variado, muitas vezes abrigando, numa mesma obra, uma diversidade de convenções estilísticas e estratégias de comunicação; eram obras que podiam comportar diversidade, sem implodir a condição de romance.

A partir desse quadro, que expectativas o historiador deve ter sobre o comportamento do romance recém-chegado ao Brasil? O que se deve esperar das relações das obras com o público e o ambiente letrado? Que características composticionais devem ser analisadas para que essas relações sejam identificadas? Um gênero que chegou ao Brasil carregado de história, não como um modelo a ser aplicado, mas como uma estrutura flexível e aberta à variação: esse gênero passaria a explorarativamente o novo ambiente preservando estruturas já testadas, gerando diversidade sincrônica enquanto construía diacronicamente a sua tradição. Logo cedo coisas bem diferentes surgiram; a “crítica social” e a “representação da identidade nacional”, hoje tão valorizadas pela crítica acadêmica, foram apenas algumas das funções exploradas, após um impuxo inicial buscado em outros modos de comunicação – *A moreninha* foi tão importante para a construção de nicho para o gênero no Brasil quanto *Iracema* seria para a formação, para o gênero, de uma tradição erudita e autorreferencial.

Entre as obras que seriam celebrizadas, *A moreninha* daria autorrepresentação a uma elite leitora que então formava a sua autoimagem como “sociedade da corte”, numa comédia de costumes que, como em Fielding, encenava um conflito entre a inocência e a hipocrisia na representação da vida prosaica. Era algo que romancistas vinham fazendo desde o século XVIII e que aqui aparecia numa prosa leve, bem-humorada, divertida, no tipo de versão do gênero que ajudou a popularizá-lo e dotá-lo de um público cativo, facilitando a sua tradicionalização. Já na Inglaterra a crônica da vida social (em *Joseph Andrews*), a aventura (em *Robinson Crusoé*) e a peroração moral (em *Pamela*) haviam sido cruciais para a formação de uma tradição local, dentro das operações regulares

do mercado editorial que, ao alavancar a popularidade do gênero, permitiria a emergência de um *corpus* hoje canônico, antes que a preocupação com a artificação se impusesse como critério valorativo.

Memórias de um sargento de milícias ficcionalizava estratos sociais próximos do leitor, mas vistos à distância numa sátira de hábitos, comportamentos e expectativas de vida que ganhava interesse tanto pela comédia da vida social próxima, quanto pela crítica moral de práticas inscritas na nossa formação social. Em outra comparação imperfeita, havia ali algo de *Moll Flanders*: um conflito entre a injustiça da má fortuna e o imperativo da retidão moral, de difícil cumprimento na vida pobre da Inglaterra do século XVIII, e nos meios de inserção social da “classe média baixa” nos jogos de favorecimento do Brasil do século XIX.

Mais tarde *O Guarani* atenderia à representação da identidade da jovem nação, o que ocorreu quando o romance, em busca de autodignificação perante a elite letrada, passou a reivindicar funções politicamente relevantes, aqui como na Europa: mesmo que os conteúdos políticos fossem diferentes em Alencar, Dickens e Balzac, em todos eles andava a pleno vapor a dignificação do romance pela politização do enredo.

Em suma, o quadro do romance no século XIX mostrava o convívio de coisas bem diferentes, que em comum buscavam produzir uma leitura prazerosa, o que importa, às obras preocupadas em dignificar o gênero perante a elite letrada, sugerir que esse prazer não se resumia ao mero entretenimento, atendendo simultaneamente a funções de outro tipo. Era um campo desprovido de centro, em que a função de “representação da identidade nacional” foi um entre outros “atratores” na produção local – dando orientação à produção ao postar-se no centro do debate erudito e sugestionando escolhas autorais, mas sem eliminar outras alternativas e, especialmente, sem impedir que cada obra abrigasse várias funções ao mesmo tempo. Ninguém controlava o conjunto da produção: o juízo valorativo da crítica erudita tinha implicações limitadas; se hoje afastarmos a ênfase nas funções dignificadas pela crítica erudita, veremos um Alencar envolvente, sedutor, querendo prender o leitor na leitura, e um Macedo que satirizava o ridículo do meio social que o seu leitor frequentava, e que, nesses termos, nada tinha de banal...

49

O filho do pescador, de Teixeira e Souza: máquina de estímulos à leitura

Tendo em mente essa visão da história do romance, chegamos ao seu primeiro exemplar publicado no Brasil, em 1843. O que se deveria esperar dele, e o que encontramos ali? Alfredo Bosi o rebaixa diante das obras de Macedo, Alencar e Manuel Antônio de Almeida, dizendo haver “uma inegável distância, em termos de valor, que o separa de todos” (BOSI, 1994, p.102); Antonio Cândido fala dos seus “cacoetes, ridículos e virtudes” (CANDIDO, 1997, p.113), típicos da

produção folhetinesca. Mas se, ao invés de valorá-lo, voltarmos a descrever seu arsenal de estratégias de comunicação, o que encontraremos nele?

Organizarei a minha leitura ao redor de seis tópicos: 1) os seus modos de produção de prazer na leitura, relativos aos tipos de experiência proporcionados pelo entrelaçamento entre os temas e os tons emocionais evocados pelo texto; 2) as suas técnicas de produção de realismo, pelas quais o narrador busca tornar verossímil a estória contada, autoconferindo-se autoridade epistemológica e dando coerência psicológica e causal à trama narrada; 3) as funções atribuídas à obra e ao próprio gênero romanesco, dentro de um campo discursivo coabitado por produções letradas de outros tipos; 4) as suas formas de moralização do mundo social e político, mediante o apelo retórico a valores não necessariamente consensuais, mas potencialmente compartilháveis; 5) as suas apropriações formais (e eventual mimese) de outros discursos, literários ou não; 6) as suas técnicas narrativas predominantes, observando-se, em particular, os seus momentos de consciência autoral e as suas explorações dos modos narrativos (segundo as categorias propostas por FLUDERNIK 1996) do *relato*, da *reflexão* (sobre acontecimentos transcorridos), da *ação*, da *visão* (de lugares, personagens e contextos), da *experiência* (de novos contextos).

Início pelos modos de produção de prazer na leitura. *O filho do pescador* estimula o entretenimento do leitor no suspense, na sátira, no mistério “sobrenatural”, na exploração de tabus sexuais, no crime de traição, na comédia do pequeno mundo social, na experiência do belo na paisagem natural, em cenas de ação e aventura, na evocação do amor romântico, no drama da paixão... Há de tudo um pouco, dialogando-se com leitores de gostos variados. Logo de saída o narrador enaltece o seu tema idealizando a pureza da beleza do lugar e dos personagens, numa dicção parnasiana que misturava o elogio da paisagem natural (“o bello azul de um céo brasileiro em uma manhã de primavera! [...] ondas, que mollemente se-escoavam a saudar a branca praia com um amortecido beijo [...] (TEIXEIRA E SOUZA, 1859, p.10)), a tópica do *locus amoenus* como fonte de inspiração do fazer poético (“Um ameno jardim, custosamente e com gosto plantado e cultivado, offerecia sobre o fundo desta casa um bellissimo logar [...] para as melancholicas meditações do poeta!” (TEIXEIRA E SOUZA, 1859, p.12-3), e a beleza da musa (“Seus louros cabellos, [...] embalados, sobre as azas da branda aragem da manhã, vinham, ora enternecidamente, beijar suas faces de rosas; ora voluptuosos oscular seus lindos lábios de rubins!” (TEIXEIRA E SOUZA, 1859, p.13). Daí a pouco nos deparamos, porém, com uma cena de comédia prosaica: na festa de casamento dos protagonistas, “o bom do Snr. Jorge [...] tasquinava [...] em uma perna de leitão, cuja gordura, alambasando-lhe a sórdida barba, lhe-escorria em fios pelos cantos da boca. O nosso bello comilão não se-descuidava de ajudar a digestão com repetidos copasios, [...] cujo fundo sem cessar expunha ao vento.” (TEIXEIRA E SOUZA, 1859, p.30) Na festa uma sucessão de fofocas transcorre enquanto o enredo fica parado: o autor sati-

riza a pequenez da sociedade local, e isso tem interesse imanente.

Logo mais o narrador planta a dúvida que conduzirá o suspense: “sabemos que elle ama extremosamente a sua mulher; mas o que não sabemos é si elle é porventura do mesmo modo amado. E como sabel-o? por exteriores provas? Oh! não. Respeitemos o coração humano em todos os seus mysterios!” (TEIXEIRA E SOUZA, 1859, p.64). A trama se complica quanto Augusto vê, na sala de jantar, “um vulto embuçado em seu capote saltando por sobre o muro do fundo, que dividia a sua casa da do vizinho [...]” (TEIXEIRA E SOUZA, 1859, p.74). Depois ficamos sabendo que Laura era amante de um amigo de Antônio, e com ele tramara matá-lo; é um apelo ao escândalo que o narrador mal disfarça: “Eu não vos-quero dizer que neste momento douis nojentos amantes em uma casa, na Copa-Cabana, trocam as mais baixas finezas, [...] reciprocando os mais escandalosos protestos do mais criminoso e do mais nefando amor [...].” (TEIXEIRA E SOUZA, 1859, p.114-5) Daí o narrador verticaliza o horror da trama e adensa o complô dos amantes: Marcos, com a ajuda de Laura, “em um logar menos frequentado do jardim cavou uma sepultura, onde foi enterrado o corpo d'aquelle adultero malfeitor” (TEIXEIRA E SOUZA, 1859, p.119); mais tarde, Marcos, que matara Florindo, tenta matar Laura por ciúme da sua paixão pelo “caçador”: a rapidez da trama é enorme; nada dura, os acontecimentos se sucedem, desembocando na cena de ação em que Marcos e o caçador duelam perigosamente.

Ao final o filho do pescador reaparece. Ele não morrera (não fora envenenado por Laura), mas se pusera a espioná-la, o que explicava os mistérios dos últimos meses. E por fim revela-se que o caçador por quem ela se apaixonara era o filho que ela tivera aos 14 anos de idade, de quem ela se afastara logo após o nascimento. Ou seja, após o idílio, a comédia, o suspense, o crime, o mistério, o drama, a ação e a aventura, vem o tabu do incesto: é uma gama de tensões e emoções que apela a vários gostos e prazeres possíveis na leitura do texto.

Passamos às técnicas de produção de realismo. Não deixa de ser curioso que esta trama rocambolesca seja anunciada como uma estória que fora contada ao narrador e que era então relatada ao leitor, para o seu deleite: “Conto-vos, pois, uma historia, que me-hão contado. Escrevo para agradar-vos; junto aos meus escriptos o quanto posso de moral, para que vos-sejam úteis; junto-lhes as bellezas da litteratura, para que vos-deleitem.” (TEIXEIRA E SOUZA, 1859, p.6) Como Defoe antes dele, o autor afirma a realidade da estória contada, que ganha “realismo”, por exemplo, na mimese da fala de um pobre que troca “lembro” por “alembro”, ou na preocupação em esclarecer a verossimilhança da carta escrita por uma personagem que, a princípio, não teria suficiente educação formal para fazê-lo: “Tambem nos-hade parecer muito bem escripta esta carta para aquella Laura, que dice a Florindo que má tinha sido a sua educação; mas devemos notar que esta mulher, bastante viva, depois de casada com Augusto, tinha-se dado á leitura de algumas perigosas novelas [...].” (TEIXEIRA E SOUZA, 1859, p.119)

ZA, 1859, p.162) O narrador remete ao mundo real para fundamentar juízos sobre o mundo ficcional; ele chega a corrigir o personagem que se diz autor de uma cantiga, “mentira” que ele retifica ao tratar a modinha como real e transcrever a sua versão correta.

Como é comum acontecer, esse narrador é onisciente quando lhe convém, e ignorante sobre os pensamentos, segredos e motivações dos personagens quando lhe convém. O seu horizonte de conhecimento está a serviço da narração envolvente, mas note-se que, para justificar a sua eventual ignorância, ele recorre à ficção da “estória relatada” para tratar a personagem como pessoa real, que ele não conhecera em primeira mão, e sobre quem ele seria ignorante, portanto, em aspectos cruciais. E, no entanto, ao avaliar retrospectivamente as ações de Laura ele recorre a uma fundamentação epistemológica robusta: ele entra na sua psicologia e investiga a sua origem social para avaliar moralmente as suas condutas, que assim são explicadas em suas causas (muitas vezes involuntárias, porquanto determinadas pela sua formação) e em suas motivações: “No meio dos mais horrorosos crimes ha sempre um lado de moralidade; conhecê-la está em estudal-os. Estudem, pois, os crimes, não em si próprios, mas em seus resultados e em sua origem[, e se] apresentará ao nosso exame uma face bem diversa daquela que antes observávamos.” (TEIXEIRA E SOUZA, 1859, p.99)

Quanto às funções atribuídas ao romance, elas vão se sucedendo no decorrer do texto. Para além do puro entretenimento – anunciado como “deleite”, termo horaciano significado no círculo erudito –, a obra se ocupa da moralização do leitor, da sátira e da crítica dos costumes e comportamentos correntes, da representação romântica da paisagem natural... Ela se dirige ao público em sua diversidade inerente, o que é anunciado logo no prefácio: “me-dizeis que desejais um romance para vós, vosso marido, vosso filho e vossa filha! Que tarefa! Um romance para uma senhora casada e mãe; para um marido e pae, e enfim para dous jovens!...” (TEIXEIRA E SOUZA, 1859, p.6)

Logo adiante outra função global da literatura é anunciada: “A descrição das scenas da natureza é a pedra de toque da escriptor! [...] No meio dos imensos encantos de uma risonha primavera, ataviada de todas as galas de que é susceptível a mais brilhante de todas as estações, uma aurora verdadeiramente” (TEIXEIRA E SOUZA, 1859, p.9). Mas a expectativa de enquadrarmos facilmente a função da obra na idealização romântica da natureza é logo frustrada, pois o autor passa, sem cerimônia, a um capítulo cômico, que ele trata de justificar pelo seu componente de aprendizado: “Em tudo se-aprende e em tudo se-ensina. Quando eu vos-dou uma scena risível, comquanto não desapprove o vosso riso e até vos-fique obrigado por elle, todavia a minha exigência vae mais longe.” (TEIXEIRA E SOUZA, 1859, p.28) Mas o humor é total, como já vimos, e esse componente educativo em nenhum lugar se apresenta; como comentei anteriormente, a sátira do pequeno mundo vale por si mesma e o quadro da pequena sociedade procura cativar como comédia de costumes, explorando

o senso de familiaridade do leitor. Isso não impede que, em meio à diversão, o narrador mude o tom ao articular uma crítica moral à diversão inconsequente de certa juventude contemporânea, observada sob um viés depreciativo: no passatempo da gente tola e vulgar, “O divertimento durou até tarde. É isto o que se-chama em nossos dias bailes; convém saber, uma sala de inocentes divertimentos, onde uns dansam, outros tocam, alguns cantam, estes comem, aquelles bebem; de um lado jogam, d’outro conversam, os moços namoram [...].” (TEIXEIRA E SOUZA, 1859, p.49)

Em geral a obra recebe uma função moral, especificamente orientada à moralidade da vida privada, em nada se aproximando da “representação nacional” às vezes associada, em bloco, à literatura brasileira do século XIX: “Eu, pois, vos-prometti, bella Emília, dar-vos uma historia moral” (TEIXEIRA E SOUZA, 1859, p.100). É um narrador que orienta ostensivamente o juízo do leitor, assumindo a função da educação moral sem se furtar ao proselitismo religioso – como nesta passagem em que o sentimento de culpa do criminoso é explicado por um repentino impulso cristão: “Religião, santa Religião, é assim que tu mostras o teu divino império, ainda sobre o mais impuro coração, [...] o mais criminoso! É assim que ostentas os sagrados direitos da natureza profanada! É assim que tu libertas o amor da humanidade ultrajado!” (TEIXEIRA E SOUZA, 1859, p.117) Em meio a essa confluência de orientações funcionais, vale notar que a palavra “romance” é utilizada, a certa altura, para se referir a uma “estória romântica” cantada por um personagem, fugindo ao uso que este artigo confere ao termo: “romance” ali abrangia mais de um gênero letrado, pois podia designar uma “estória romântica” cantada ou declamada em versos, num resgate do significado medieval da palavra: “Era um joven e lindo caçador, que, deitado na estrada, meio recostado sobre o tronco de uma arvore, e descançando talvez da fadiga de seu longo caminhar, cantava docemente este romance, cujo assumpto é assás conhecido em nossa historia.” (TEIXEIRA E SOUZA, 1859, p.122)

Ao final do enredo, fecha-se o tribunal construído para julgar as ações de Laura. É quando o narrador anuncia como se deveria proceder para o seu julgamento, estabelecendo em definitivo a função predominante da obra: “Quando nos-remontamos ás causas, os acontecimentos augmentam ou diminuem muito a respeito do que são em si proprios. Voltemos a um passado: ah! procuremos origens[,] consultemos os erros, estudemos os crimes; [...] feito um tal exame, seremos justos.” (TEIXEIRA E SOUZA, 1859, p.229) A história de vida pode redimir o criminoso; é preciso conhecê-la para julgá-lo a contexto. Essa juridificação da perspectiva se segue a uma moralização do mundo social que envolverá, afinal, boa parte da narração. O mundo político não aparece, centrando-se o foco na vida pessoal: na crítica do comportamento miúdo (a fofoca, a superficialidade das preocupações e expectativas...), na defesa da instituição do matrimônio (que não deveria ser motivado pela paixão ou pelo interesse econômico, mas pelo amor desinteressado e comprometido), no nivelamento do juízo de

homens e mulheres pelo jogo da sedução, na educação moral como corretivo da natureza humana, sempre com forte pretensão à normatividade.

A problemática moral fora iniciada pelo *topos* do amor puro, movido por nenhum outro interesse que não o próprio sentimento amoroso, que deveria balizar a escolha pelo matrimônio – “um amor puro, livre e independente de qualquer idéa de agradecimento: um amor como este em que me-abraso...” (TEIXEIRA E SOUZA, 1859, p.16) O primeiro choque vem do discurso do pai do pescador, que estabelece o conflito romântico entre as leis sociais e o desejo individual: “Deveres e direitos do homem, as leis divinas, a patria, os mais solidos princípios de eterna justiça, os fóros da razão, as mais santas e antigas affeições, tudo se sacrifica ao amor.” (TEIXEIRA E SOUZA, 1859, p.21) Para o pai o amor intenso é fugaz e logo se esvai; “os delírios desse primeiro momento de um louco amor ou dessa paixão invencível” (TEIXEIRA E SOUZA, 1859, p.22) logo desaparecem quando surge um novo objeto de paixão, ou na rotina do casamento. O discurso do pai antagoniza a instituição do casamento, posição que é rebatida pelo narrador: “A alguns destes sophysmas que de involta com solidos argumentos iam, o hábil velho pescador juntou mais alguns outros [...].” (TEIXEIRA E SOUZA, 1859, p.26) Ao invés de condenar o casamento, o narrador tratará de avaliar as condições em que ele pode prosperar – algo raro no mundo presente, segundo ele sugere, mas que justamente por isso merecia ser debatido.

A moralização explora outros temas: antecipando a sátira de *A moreninha* ao mundo pequeno-burguês, o narrador critica as fofocas da pequena sociedade e a superficialidade dos rapazes na festa, “bellos espiritos de educação mulheril, [...] que se-vestem com elegancia, que dansam sofivelmente um minuete, que fallam rapidamente sobre materias em demasia serias, que são para eles in-comprehensiveis mysterios [...].” (TEIXEIRA E SOUZA, 1859, p.41) Mas o grande foco é o comportamento de Laura, com as sugestões que ele oferece para discutir-se a importância da educação moral para temperar desejos e afetos espontâneos. O perdão de Laura se inicia com a defesa da sua inocência pela sua imaturidade: “Laura era ainda tão moça que não podia maduramente pensar sobre estas enfiadas consequências! [Ela] tinha consciência do muito poder de seus encantos, o que obstava a mudança de seu coração! Mas quem sabe? ella é moça: amará ella ainda com um verdadeiro amor?” (TEIXEIRA E SOUZA, 1859, p.187) Ao final esse “verdadeiro amor” virá e a salvará de maneira inesperada, com a descoberta da maternidade e o sentimento que ela desperta: “Era um santo extase da natureza, e da religião, isto é, do amor maternal, e do arrependimento! Sua cabeça era um grande e tormentoso lago de dolorosas reminiscências, em que havia um único porto de salvação—o arrependimento!” (TEIXEIRA E SOUZA, 1859, p.226) Ela se transfigura; “Era, pois, uma nova Magdalena, que meditando no amor do Christo, chorava os erros e os crimes de sua passada vida de peccados!” (TEIXEIRA E SOUZA, 1859, p.226) A apelo à piedade cristã do leitor permitiria, pois, que ela se redimisse dos pecados pregressos.

Metaliterariamente, é o que justifica a própria escrita da estória narrada. O narrador reconhece a sucessão de crimes, traições e tabus morais que povoam o enredo, mas antecipa que ele não contaria a estória se a isso ela se resumisse: não, com aquilo algo se aprende; “Si eu soubesse uma historia de sangue, de mortes, de horrores [...] onde a innocencia succumbisse ao peso dos alheios crimes certo eu me guardaria bem de vol-a contar, amando mais [sepultá-la do que ler] uma historia em que se-visse o triunpho do crime!” (TEIXEIRA E SOUZA, 1859, p.207) Ou seja, com o sucesso final do bem a narração da estória se justifica. O discurso que redime Laura em definitivo é colocado na voz de Emiliano, personagem até então ausente da trama, que o autor estabelece como figura idônea e suficientemente isenta de envolvimento pessoal no drama para julgá-lo responsável, de maneira bem-informada, mas não implicada. Em Lisboa ele revela o passado de Laura, a sua vida difícil e corrompida pelo seu ambiente de formação, dando ao narrador o ensejo para a longa digressão final que critica a assimetria entre homens e mulheres no juízo social sobre a sedução: são dois pesos e duas medidas, pois os sedutores podem se vangloriar impunemente, enquanto as mulheres, vitimizadas, são unilateralmente condenadas. Mas se – essa é a sua posição – as mulheres espelham a educação que recebem dos homens, a difusão e a prática da correta educação moral seria o corretivo desses comportamentos e, com isso, a salvaguarda da instituição do matrimônio. Contra o império das vontades e desejos, o aprendizado pela educação moral; misturada a essa posição normativa, está a noção de que o juízo de inocência pode ser fundamentado pela análise da história de vida: somos “frutos do meio e das circunstâncias”. E assim a obra se encerra com uma peça de retórica jurídica de abrangência ideal e abstrata, versando sobre o desequilíbrio entre a natureza dos instintos e a racionalização das condutas, para defender a noção rousseauísta de que a educação pode consertar defeitos de natureza: “Talvez que minha mãe recebesse da natureza uma índole má, mas essa mesma podia ser modificada, e melhorada por uma propicia educação.” (TEIXEIRA E SOUZA, 1859, p.247) Ao final Laura se redime no convento, onde ela recebe uma justa punição, mas onde o seu arrependimento, confirmado na defesa retórica da sua vitimização pelo narrador, serve como pedido de perdão para o leitor – para o narrador, ela está plenamente perdoada.

Esse componente moralizante, em conjunto com os outros elementos analisados até aqui, são frequentemente construídos mediante a apropriação de discursos vizinhos, com a mimese de formas ficcionais e não-ficcionais como a pregação religiosa, a digressão filosófica, a crônica, a carta, as canções e poemas que permeiam a narração. Durante a festa de casamento um convidado enuncia um poema, mais tarde alguém canta uma cantiga: é um regime multidiscursivo e plurilingüístico. Os personagens têm vozes, tons e dicções diferentes, com certa mimese da fala coloquial. Vários capítulos começam com preâmbulos ensaísticos, muitas vezes remetendo à moralidade prosaica: “O decurso de alguns

anos não é a melhor prova d'amizade, e nem tão pouco uma liberdade familiar; isto pode [não comprovar] uma dedicação augusta, capaz dessas extremas virtudes, que tanto embellezam a amizade e ennobrecem seus fins". (TEIXEIRA E SOUZA, 1859, p.51) Em outros momentos a evocação religiosa vem explicar o fato ocorrido: "mas um só dedo de Deos era de sobra para arrancar do meio do incêndio duas victimas que em breve iam ser pasto do fogo! Deos é grande!" (TEIXEIRA E SOUZA, 1859, p.59) O prefácio de um capítulo sugere uma ética da contingência que historiciza e relativiza o juízo das ações individuais: "As relações sociaes variam sempre, segundo os estados, tempos e circumstancias: o que em um tempo, em um estado, em uma circumstancia pode ser crime, doutros pode ser virtude." (TEIXEIRA E SOUZA, 1859, p.59) Há páginas e páginas de digressão moral, em que o enredo é interrompido e o narrador ganha plena voz; entre as páginas 100 e 104, por exemplo, um longo trecho ensaístico desemboca numa conclusão articulada, que critica a relativização moral do adultério (que seria genericamente mais condenável que o homicídio, segundo o narrador). Segue-se um capítulo integralmente ensaístico e dissertativo, em que o narrador julga o casal de amantes pelos crimes cometidos: é uma sequência jurídica, em que um tribunal é montado para o julgamento e o leitor ocupa o lugar do júri, e em que certas opiniões são generalizadas para o conjunto da sociedade: "Nós temos organisado uma sociedade a nosso bello-prazer, e acerca das mulheres nos-constituimos a um só tempo partes e testemunhas, juizes e accusadores!" (TEIXEIRA E SOUZA, 1859, p.238) A retórica do narrador visa, ostensivamente, a formação da opinião pública.

Por fim, falemos das manifestações de consciência autoral em *O filho do pescador*. A narração é onisciente, com forte apelo descritivo à visão de lugares e paisagens, mas pouco acesso à mente dos personagens. O narrador é autoconsciente e interlocuta a todo instante com o leitor. A obra tem um claro senso de unidade de composição, justificando uma escrita orientada para estimular o juízo moral do leitor, com certa carga metaliterária e intertextual.

Certas convenções textuais não estavam consolidadas: o narrador elenca diálogos, por exemplo, sem o tipo de pontuação e paragrafação que se tornaria comum. Por outro lado, o seu constante endereçamento ao leitor se tornaria uma convenção importante, em que o narratário é tratado como o ouvinte de um relato. O narrador antecipa as perguntas do leitor, que é assim metaliterariamente implicado na narração; é para ele que o autor teoriza e justifica a forma-romance no decorrer do texto, como ao antecipar a crítica sobre a gratuidade da cena da festa de casamento e defender a sua função no enredo como meio para consolidar temas relevantes para o conjunto da obra: "A mor parte dos meus leitores [...] dirá: 'Certo que era bem escusado este episodio; eliminado elle deste romance nem-uma falta pôde causar.' [...] porém considerae-o como um fundo escuro do meu painel, e entretanto mais salientes serão os traços coloridos de minha pintura." (TEIXEIRA E SOUZA, 1859, p.50)

Numa dicção parnasiana, imagens e cenas são dramatizadas: “A noute ia adiantada, era medonha, e ameaçava próxima borrasca! Ajuntae a este quadro de desolações, e de horrores o importuno clarão das chamas” (TEIXEIRA E SOUZA, 1859, p.54); “pára ante essas medonhas ruinas; cruza teus braços no meio desse montão de cinzas; enterroga esses dispersos restos, pergunta-lhes si foi a mão de Deos, ou a mão do homem quem os-dispersou arruinados no meio de crepitantes e convulsivas chammas?” (TEIXEIRA E SOUZA, 1859, p.60) O narrador anuncia os mistérios que orientam a trama para solucioná-los logo em seguida, digressões se sucedem descoladas e autônomas ao enredo, uma sucessão de tons diferentes conduz a narração. O narrador se distancia da estória narrada para explicitar o seu modo de narração: “Desde que comecei esta historia até este ponto, não curei de mover pró ou contra algum dos meus personagens [...]. Todavia, si alguma alma nimiamente compadecida se-tem interessado por algum dos personagens da minha historia, desde já lhe-agradeço [...].” (TEIXEIRA E SOUZA, 1859, p.89) Ele manifesta um claro senso de unidade de composição: “Estas criminosas declarações vos-revelam todo o sentimento da epigraphé do capitulo IV. Tornai a lel-a.” (TEIXEIRA E SOUZA, 1859, p.99) Ele conduz o leitor no trânsito por temas diferentes, que devem ser narrados em tons diferentes: “demos uma especie de tregoa ao nosso espirito a respeito de horríveis acontecimentos. A nossa sensibilidade quer alguma expansão per meio de quadros agradaveis. Eu vos-convidou agora a sentirdes comigo a idéa de um objec-to bello.” (TEIXEIRA E SOUZA, 1859, p.120) A certa altura o ato da leitura chega a ser teorizado, antevendo-se um leitor curioso em descobrir o desfecho da trama: a “curiosidade ergue-se de todas as partes, querendo com bocca de balêa, tudo devorar de um só boccado! Ainda bem umas cousas não estão desinvolidas, quer-se saber outras; a um só tempo se-pede um nome, exige-se uma explicação, demandam-se pormenores.” (TEIXEIRA E SOUZA, 1859, p.147)

É uma paleta variada de coisas, numa clara manifestação de consciência autoral e de autoconsciência do gênero como forma cultural e meio de comunicação. Havia de tudo um pouco em *O filho do pescador*, de tudo um pouco. O que se pode generalizar dessa descrição?

(Rápida) coda

A generalização é que, se a chegada do romance no Brasil inaugurou a história da exploração do nosso campo literário por um gênero estética e funcionalmente flexível, propenso a explorar diversas convenções letradas para se comunicar com leitores de todo tipo, a heterogeneidade imanente à obra de Teixeira e Souza é justamente aquilo que deveríamos esperar das suas obras. É o que deveríamos esperar das suas estratégias de endereçamento ao público, pelas quais o gênero, como tal, tornava robusta a sua presença em nosso campo literário. Isso nem sempre nos trouxe o tipo de literatura que a crítica erudita prefere ler – mas

a história nunca se preocupa, afinal, em obedecer às nossas expectativas.

Referências

- BORTOLUSSI, Marisa, DIXON, Peter. *Psychonarratology: Foundations for the Empirical Study of Literary Response*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.
- BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1994.
- CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira* Vol. 2. Belo Horizonte: Itatiaia, 1997.
- CHAGAS, Pedro Dolabela. Leis que mudam e evoluem no tempo: forma, ficcionalidade e função do romance. In: *IV SILEL*, 2013, Uberlândia. Anais... Uberlândia: EdUFU, v. 3, n. 1, p. 1-6.
- CHAGAS, Pedro Dolabela, OKIMOTO, Mariana. O conceito de romance e o romance na história. *Eutonia/UFPE*, Recife, n. 18, v.1, p. 20-41, dez. 2016.
- CURRIE, Gregory. *The nature of fiction*. Cambridge: Cambridge University Press, 1990.
- FLUDERNIK, Monika. *Towards a “natural” narratology*. Oxon: Routledge, 1996.
- GERRIG, Richard J. *Experiencing Narrative Worlds: On the Psychological Activities of Reading*. New Haven: Yale University Press, 1993.
- MORETTI, Franco. (Org.). *The Novel. Volume 1: History, Geography, and Culture*. Princeton: Princeton University Press, 2006.
- PAVEL, Thomas. *The lives of the novel – a history*. Princeton: Princeton University Press, 2013.
- RONCARI, Luiz. *Literatura brasileira. Dos primeiros cronistas aos últimos românticos*. São Paulo: EdUSP, 2014.
- TEIXEIRA E SOUZA, Antônio Gonçalves. *O filho do pescador*. Rio de Janeiro: Tipographia de F. de Paula Brito, 1859.

P. DOLABELA
CHAGAS
*A descoberta
do Brasil pelo
romance (numa
leitura de O filho
do pescador, de
Teixeira e Souza)*

THOMASSON, Amie L. *Fiction and metaphysics*. Cambridge: Cambridge University Press, 1999.

Submetido: 27/08/2019

Aceito: 21/11/2019

O Romantismo brasileiro lido por Antonio Cândido

*Andrea Sirihal Werkema**

RESUMO

O artigo retoma um texto bastante conhecido de Antonio Cândido, “A educação pela noite”, para tentar apontar o que há ali de crítica que funda paradigmas de leitura, ao mesmo tempo em que limita a compreensão do Romantismo brasileiro e reafirma a sua tão propalada inadequação e/ou acriticidade. Ou seja, na leitura feita da prosa de Álvares de Azevedo, é patente a dificuldade de atribuir uma autonomia crítica a nosso Romantismo, apesar do artigo ser, sem dúvida, a maior virada interpretativa na leitura da obra azevediana até o momento.

Palavras-chave: *Antonio Cândido; Romantismo brasileiro; Álvares de Azevedo*.

ABSTRACT

The present paper rereads a very well-known essay by Antonio Cândido, “A educação pela noite”, bringing out its founding of critical patterns, but, at the same time, its limiting of the understanding of Brazilian Romanticism, once again read, here, as inadequate and acritical. Antonio Cândido’s exam of Álvares de Azevedo fictional prose makes clear how difficult it is for the critic to allow our Romanticism a critical autonomy, even though the essay is still the most effective interpretative turn of Álvares de Azevedo’s work until the present moment.

Keywords: *Antonio Cândido; Brazilian Romanticism, Álvares de Azevedo*

* Universidade do Estado do Rio de Janeiro

A importância da crítica de Antonio Cândido para os estudos sobre a obra de Álvares de Azevedo é inegável. Desde, pelo menos, *Formação da literatura brasileira* (1959), o crítico já demonstrava seu interesse pela obra de nosso poeta romântico, chamando a atenção para particularidades e inovações que diferenciavam Azevedo do quadro romântico nacional, ao mesmo tempo em que integrava, pelo avesso, sua obra na discussão central de nosso Romantismo, o nacionalismo literário, lembrando sua gritante rejeição de padrões nacionalistas em um momento de militância literária e unanimidade em torno de um projeto de país. Interessa aqui, principalmente, a leitura proposta por Cândido para a prosa de Álvares de Azevedo, esta ainda mais destoante da produção nacional até aquele momento (mas não do Romantismo em si), e fundadora, em nossa literatura, da linhagem ultrarromântica satanista, byroniana, cética e irônica.

Em momento anterior¹, já discuti com mais vagar o drama romântico *Macálio*, e gostaria de retomar alguns aspectos dessa leitura em uma chave diferente, tentando perceber como a crítica literária pode modificar a recepção de um texto de nosso Romantismo, e quais as implicações e limites advindos de uma leitura tão forte – trata-se do ensaio “A educação pela noite” (CANDIDO, 1989, p. 10-22), que propõe um exame da prosa de Álvares de Azevedo, principalmente *Macálio* e *Noite na taverna*. Espero poder apresentar, ao longo da minha exposição, outras leituras possíveis do drama de Azevedo, mesmo que não discorde por completo da leitura de Antonio Cândido, é claro.

¹ Conferir *Macálio, ou do drama romântico em Álvares de Azevedo*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2012.

Dando um passo atrás, em *Formação da literatura brasileira*, Cândido já destacava em *Macálio* suas irregularidades e assimetrias, o que o torna texto estranho em nosso Romantismo, movimento tendente à solidificação dos gêneros literários² e não tanto à sua problematização ou diluição. Por um lado, trata-se de uma recepção que reflete em seus dilemas e ambiguidades o aspecto problemático do drama em relação à forma, como disse o seu próprio autor, Álvares de Azevedo, ao apresentar *Macálio*, em seu estranho prólogo, que tem por título, ou por nome, “Puff”: “Quanto ao nome, chamem-no drama, comédia, dialogismo: – não importa. Não o fiz para o teatro” (AZEVEDO, 2000, p. 509). Mesmo com seu olhar compreensivo dos caminhos românticos no Brasil, Antonio Cândido rotulou *Macálio*, às avessas, por sua ausência de bom senso formal:

Nesta linha, porém, o triunfo se encontra no extravagante *Macálio*, mistura de teatro, narração dialogada e diário íntimo; no conjunto, e como estrutura, sem pé nem cabeça, mas desprendendo, sobretudo na primeira parte, irresistível fascínio.

(...)

Esta densidade de experiência se aprofunda mais pelo fato do *Macálio* constituir uma espécie de suma literária do nosso poeta. Nele exprime a sua teoria estética e a função que atribuía à literatura, bem como a teoria erótica e a função que podemos, na sua obra, atribuir ao amor como fuga e aspiração.

(CANDIDO, 1993, p. 169)

62

É visível no trecho citado a valorização do Primeiro Episódio de *Macálio* em relação ao Segundo, lugar comum da crítica que responde sem dúvida à já citada irregularidade do drama; também se destaca a leitura acertada do valor central de *Macálio* na obra de Álvares de Azevedo, por ser encruzilhada das teorias, dos pontos de vista e concepções de literatura do autor, o que, evidentemente, vai marcar a estrutura do drama ao forçar seus limites para que caibam ali, juntos, o debate interior, o debate público sobre literatura, a confidência sentimental e amorosa e a escrita do diário, a digressão existencial e o diálogo dramático. Extravagante, mas bem pensado; sob a aparência caótica, haveria uma maneira de encarar a obra de arte que só pode responder a uma teoria estética romântica – mas nem sempre o crítico parece estar disposto a conceder ao drama azevediano uma leitura positiva.

Voltando ainda um pouco mais atrás em nossa historiografia literária, Sílvio Romero, autor lido com cuidado e assiduidade por Antonio Cândido, faz uma apreciação interessante do poeta Álvares de Azevedo, e apresenta também opinião ambígua sobre Macálio:

2 Conferir VOLOBUEF, 1999, p. 315.

Eu disse que o poeta abrigava em si o esboço de um conteur, dum dramatista e dum crítico. O *conteur* está nessa tão afamada *Noite na taverna*, onde há algumas belezas entre muitas extravagâncias e afetações. O dramatista está nos *Boêmios* e em *Macário*, fragmentos informes para o palco, porém contendo algumas ideias felizes.

(...)

O drama e o conto exigem muita observação, muita análise, muita tensão no espírito, a par de muita imaginação criadora. Não creio que aquelas qualidades predominassem no espírito do poeta. (ROMERO, 1953, p. 1048)

Note-se a expressão interessante, “fragmentos informes para o palco”, que, por um lado, contraria a afirmação de Álvares de Azevedo (“Não o fiz para o teatro”), mas, por outro, acentua a percepção da fragmentação do poema dramático “Boêmios” e do drama *Macário*. Seriam textos sem forma aparente, apesar dos momentos de boa qualidade, na apreciação de Sílvio Romero. Temos, de novo, uma recepção que parece dirigida pela própria natureza do texto: choque com as convenções, mesmo em tempos já pós-românticos, do que seria o drama bem feito – é de se perguntar, aqui, se estamos assistindo à tão falada crítica interna à obra romântica que assim se explicita ou se se trata de julgamento a partir de padrões pré-concebidos de texto. Talvez as duas coisas, agindo juntas. De qualquer maneira, Sílvio Romero termina por ratificar uma visão bastante comum em se tratando do julgamento das faculdades críticas de nossos poetas românticos: seria Álvares de Azevedo capaz de observar, de analisar, de tensionar a matéria literária? Ou seria sempre um lírico, um poeta-clichê, e nada mais? A resposta do historiador não deixa dúvidas quanto ao que acredita.

Se, por um lado, ao canonizar o poeta da *Lira dos vinte anos*, a historiografia e a crítica acenavam para a aceitação do veio lírico do Ultrarromantismo – muito sentimental, muito marcado pelas antiteses românticas e por suas figuras estereotipadas – em meio a nosso movimento de predominância nacionalista, por outro continuava a marcar o estranhamento causado por um texto “disforme” como *Macário*, que não segue nem os temas verossímeis do Romantismo engajado, nem as formas literárias mais comumente aceitas, estabelecidas desde sempre no panteão retórico ocidental, que viriam a ser questionadas exatamente pelo movimento romântico. Verifica-se um problema que escapa às leituras mais superficiais de nosso Romantismo, em geral apegadas a classificações por conteúdos, temas, imaginário etc., todos aspectos fundamentais para o entendimento do texto literário, mas insuficientes, se tomados isoladamente, para entender a problemática proposta pelos autores românticos em relação à ruptura das formas mais tradicionais e seus motivos de base existencial, filosófica, mesmo revolucionária.

Ocorre que a transformação advogada pelo Romantismo nas formas ditas “clássicas” incide com força não apenas nos temas do bom gosto e do senso comum equivalentes às estruturas regulares, harmoniosas e tendentes ao equilíbrio; tem-se uma verdadeira explosão de gêneros extravagantes, de aparência incompleta, irregulares ou híbridos. É o caso de *Macário*, entre o drama e o diário, o monólogo e o “dialogismo”, a digressão lírica e as tiradas de humor, com seus dois episódios assimétricos, dessemelhantes, e insatisfatórios enquanto conjunto, se lidos dentro desta visão mais difundida em nossa recepção crítica e historiográfica. Aqui eu retomo rapidamente a apreciação já citada que está em *Formação da literatura brasileira*, e diria que o Segundo Episódio de *Macário*, com toda a sua irregularidade e fragmentação, complexifica, continua e desestabiliza o Primeiro Episódio, que atrai o olhar crítico mais favorável ao fechamento, à completude das formas. Ora, *Macário* só se faz entender plenamente pela leitura contrastante de seus dois episódios tão diversos entre si, além, é claro, de não poder abrir mão de seu prólogo com ares de personagem, “Puff” – que nega o drama, apresentando-o e rejeitando-o através do contraste com uma forma ideal, um “protótipo” ou “utopia dramática”³, termos do próprio Álvares Azevedo. Essa é uma conta que não se fecha nunca, pois seus valores são oscilantes, seu movimento é incessante – reflexo da imperfeita dialética romântica.

Enfim: comentando o desfecho de *Macário*, na *Formação*, Antonio Cândido nota: “(...) Macário, sobrevivente, debruça com Satã à janela da taverna para ver, através da narrativa dos cinco moços, a materialização de sua vertigem interior” (CANDIDO, 1993, p. 169). O final do drama seria, portanto, o início inferido de uma nova fase na busca do jovem Macário pelo conhecimento de si mesmo. Neste momento, Satã mostraria a Macário, como em um espelho (a janela é moldura para a passagem do olhar), uma prefiguração factível de sua própria queda – representada pelas figuras decaídas dos homens e mulheres que participam noite adentro de uma orgia eterna.

MACÁRIO: É aqui, não? Ouço vociferar a saturnal lá dentro.

SATÃ: Paremos aqui. Espia nessa janela.

MACÁRIO: Eu vejo-os. É uma sala fumacenta. À roda da mesa estão sentados cinco homens ébrios. Os mais revolvem-se no chão. Dormem ali mulheres desgrenhadas, umas lívidas, outras vermelhas... Que noite!

SATÃ: Que vida! não é assim? Pois bem! escuta, Macário. Há homens para quem essa vida é mais suave que a outra. O vinho é como o ópio, é o Letes do esquecimento... A embriaguez é como a morte...

MACÁRIO: Cala-te. Ouçamos. (AZEVEDO, 2000, p. 562)

3 “São duas palavras estas, mas estas duas palavras têm um fim: é declarar que o meu tipo, a minha teoria, a minha utopia dramática, não é esse drama que aí vai.” (AZEVEDO, 2000, p. 509).

Suspende-se, ao final do drama, a própria noção de encerramento: fica no ar a promessa de atemporalidade, de fuga para um espaço não mais afetado pelas convenções que cerceiam e conformam o comportamento humano. Sob a influência de Satã, todos os desregramentos são tolerados – inclusive os formais. Não pareceria estranho, desse modo, se a continuidade conteudística (do aprendizado às avessas) sugerida ao final do drama *Macário* fosse acompanhada de uma possível descontinuidade formal ou de gênero. De que maneira apresentar as aventuras e desventuras dos cinco homens ébrios vistos por Macário à volta da mesa da taverna? Ficamos tentados a imaginar as respectivas cinco narrativas – temos já explicitada a sua moldura geral: o drama terminou, adentraríamos agora o mundo das histórias contadas. Se Satã convida Macário para ver e para ouvir, antes de participar, saímos do diálogo e da ação dramáticos; passaríamos ao distanciamento da narração.

De forma coerente, portanto, Antonio Candido retorna, anos depois, à prosa de Álvares de Azevedo, para aí apontar um projeto autoral ousado: a possível (e muito provável⁴) justaposição de gêneros, numa sequência interessantíssima que começaria em *Macário* e passaria às narrativas de *Noite na taverna*. Essa é, portanto, a hipótese central de “A educação pela noite” (CANDIDO, 1989, p. 10 a 22)⁵, estudo de Antonio Candido que cria inclusive a possibilidade de ler a obra em prosa de Álvares de Azevedo como parte de um projeto romântico pensado – autoconsciente – e em processo de efetuar-se. Na justaposição de *Macário* e *Noite na taverna* ver-se-ia um “verdadeiro desvario estético de levar ao máximo a ruptura com a teoria dos gêneros, pois aqui eles estariam não apenas misturados, mas acoplados numa mesma empresa” (CANDIDO, 1989, p. 15). No meu ponto de vista, tal acoplagem de gêneros tornaria ainda mais evidente o dialogismo constituinte de *Macário*, alçado assim à condição de um grande recurso de autointertextualidade, de diálogo interno estabelecido criticamente pelo autor entre os seus textos – marca inequívoca da presença autoral (lembrando que *Macário* também estabelece intertextualidade com o poema dramático “Boêmios”, que consta em *Lira dos vinte anos*, através de seu personagem, Puff).

“A educação pela noite” propõe uma das hipóteses mais interessantes e mais férteis em desdobramentos sobre o drama e a prosa de Álvares de Azevedo: *Macário* estaria ligado, por seu final em aberto e pela afinidade temática, às narrativas de *Noite na taverna* (“ousada modulação de gêneros que leva para frente o programa romântico de romper as barreiras entre eles” [CANDIDO, 1989, p. 7]). No entanto, ao mesmo tempo, o crítico insiste em um juízo de valor que

parece desconhecer a natureza do hibridismo romântico; ou, ao menos, parece
4 “As coisas estavam neste pé, como as deixou o autor, quando Antonio Candido, em estudo já mencionado, defendeu uma hipótese, ‘talvez audaciosa’: *Noite na taverna* seria a continuação pura e simples de *Macário*. (...) Basta dizer que, em nossa opinião, trata-se de um desses achados interpretativos que, uma vez feitos, parecem óbvios.” (PRADO, 1996, p. 141).

5 O texto foi publicado originalmente em 1982 com o título “Teatro e narrativa em prosa de Álvares de Azevedo”, como introdução a uma edição de *Macário* feita na Unicamp, e republicado na coletânea *A educação pela noite e outros ensaios*, em 1987.

em parte ignorá-la, e continua julgando em separado as partes do drama, ou justificando sua irregularidade, seu inacabamento, pela morte precoce do autor, que não teria tido tempo de revisar e melhorar seus textos.

A segunda parte do *Macário* pode ser chamada de “o momento de Pensero” (novo personagem, de cunho angélico em oposição ao demônio) e é inferior sob todos os pontos de vista, a começar pela composição desarticulada em dez cenas sem nexo, duas das quais desprovidas da indicação de lugar.

O início é tão desligado, tão alheio ao resto, que chegamos a pensar ter o Autor querido incluí-lo artificialmente como sobra da primeira parte, a fim de assinalar a continuidade do mesmo universo fantasmagórico. (CANDIDO, 1989, p. 12)

De novo nos deparamos com o julgamento desfavorável do Segundo Episódio, por sua “composição desarticulada”, sua falta de nexo, sua imperfeição formal e mesmo o seu aparente desligamento do todo da obra – seria seu início uma sobra do Primeiro Episódio, ou apenas um bom exemplo da dinâmica continuidade/descontinuidade que marca a estrutura bipartida (ou tripartida, segundo a hipótese do próprio crítico) do drama? Tanto faz: o que temos, como forma-de-exposição da obra, para falar como Walter Benjamin (1999, p. 82), é o “drama que aí vai” (AZEVEDO, 2000, p. 509), *Macário*.

Daí a pergunta: esse monte de prosa e verso é tão irregular porque não foi devidamente selecionado e polido, ou porque o Autor queria que fosse assim mesmo, para sugerir a inspiração desamarrada, em obediência a uma estética atraída pelo espontâneo e o fragmentário? É difícil dizer, mas as duas coisas devem estar combinadas. (CANDIDO, 1989, p. 11)

Paradoxos da recepção do texto romântico híbrido: ele pode ser julgado inacabado e irregular por não ter sido mais trabalhado (o autor morreu e o texto é póstumo), mas pode também ter sido concebido assim mesmo, numa impostura romântica da espontaneidade que marca em definitivo a sua forma. Este problema da irregularidade formal da obra azevediana preocupava Antonio Cândido, como já vimos, desde a *Formação da literatura brasileira*; já aí ele responderá à questão de maneira, a meu ver, incompleta:

Lembremos, a favor, que ela é toda de publicação póstuma; e as três que de fato o comprometem (*O poema do frade*, mas sobretudo *O conde Lopo* e *O livro de Fra Gondicário*) são rascunhos juvenis que talvez não tencionasse divulgar, desesperadas tentativas de ‘byronizar’, comprehensíveis na pena

As obras citadas não “comprometem” a obra de Azevedo, antes a “caracterizam”: lidamos efetivamente com um poeta prolífico morto aos vinte anos de idade, que assumia o seu byronismo como marca dual – o caracterizava enquanto romântico e o diferenciava de certo Romantismo puramente nacionalista. Sim, Álvares de Azevedo byronizava nos poemas citados, longos, digressivos e um tanto ou quanto ilegíveis hoje, mas não custa muito perceber que os poemas nasceram sob essa égide e assim devem ser lidos – com uma disposição romântica e sem a nossa usual e anacrônica recusa dos padrões retóricos exagerados e irregulares que marcam esse tipo de poesia. Em outro trecho de “A educação pela noite”, Cândido reconhecia nas digressões intermináveis de Byron a vontade autoral (“capricho”), ao contrário do que aconteceria com Álvares de Azevedo: “Só que em Byron a prolixidade digressiva mais parece capricho de narrador displicente do que incapacidade de organizar” (CANDIDO, 1989, p. 20). Já no poeta brasileiro, o padrão torna-se contraditório:

67

Daí o seu ar de fragmento. No entanto, este não parece resultar de uma opção estética, como era frequente entre os românticos, que costumavam usar a composição picada a fim de sugerir a sua concepção do incompleto, do inexpressível; e que os manifestavam no tateio estratégico do estilo, na elipse, no subentendido, produzindo uma descrição aproximativa, que procura preservar o mistério. Em Álvares de Azevedo a fragmentação mais parece abuso da liberdade romântica, desandando em obscuridade e confusão nas obras secundárias. (CANDIDO, 1989, p. 22)

Temos, assim, um problema crítico nas mãos: ao reconhecer o movimento ousado de Álvares de Azevedo na acoplagem de dois textos de gêneros literários descontínuos (e ambos irregulares, não esquecendo que *Noite na taverna* também é de difícil classificação), mas evidente continuidade temática, Antonio Cândido nos leva a apreciar no nosso jovem romântico um autor capaz de praticar a autorreflexividade no mais alto grau. É um dos exemplos de consciência crítica mais evidentes em nosso Romantismo, quiçá em todo o nosso século XIX. Por outro lado, o crítico coloca parte da obra de Azevedo, inclusive a obra analisada com mais vagar em “A educação pela noite”, *Macário*, sob a suspeita de incompletude por falta de tempo, de irregularidade por falta de revisão. Seria em parte, como os poemas dramáticos também citados, “rascunho”, e não deveria ter sido publicado da forma como o conhecemos, pois o autor, se tivesse vivido mais, teria emendado suas partes mais “defeituosas”... É claro que a projeção de uma vontade autoral é algo possível de se fazer na crítica literária, e não

necessariamente implica erro ou leitura intencionalista. Mas é algo equivocado se temos a repetição de procedimentos claros ao longo de toda a obra deixada pelo autor, ainda mais procedimentos que não permitam tal projeção. E Álvares de Azevedo é um dos mais coerentes autores de nosso Romantismo, em oposição a esse estereótipo de escritor sem controle sobre sua obra, toda escrita na extrema juventude e em estados emocionais alterados.

Já em *Lira dos vinte anos* (AZEVEDO, 2000, p. 119-289), o exercício da autoconsciência é o que marca o livro enquanto “medalha de duas faces”, no caso, em duas partes que se opõem e se completam. A binomia, termo usado pelo autor para caracterizar o seu livro, se localiza na convivência de uma parte composta de poemas amorosos elegíacos, bem mais em consonância com o que se esperava da poesia romântica brasileira em meados de 1850 (não é possível datar com exatidão as obras de Álvares de Azevedo), e outra parte em que poemas humorísticos, irônicos ou abertamente grotescos convivem, formando uma imagem de dualidade e convivência dos opositos como preconizada por Victor Hugo em seu “Prefácio de Cromwell” (HUGO, 1988), texto programático do Romantismo francês que espalhou pelo ocidente uma visão de mundo romântica dual e contestadora das formas estabelecidas pela tradição clássica, ou em termos franceses, antes classicista.

O “Prefácio” (AZEVEDO, 2000, p. 190-191) escrito por Álvares de Azevedo para a Segunda Parte de *Lira dos vinte anos* é das peças críticas mais interessantes de nossa literatura, um manifesto da liberdade autoral que marca sua obra pelo signo da convivência entre grotesco e sublime, entre corpo e alma, entre Carnaval e Quaresma. E cria um termo, binomia, que servirá para articular toda a obra do autor, regida pela justaposição de contrários, e mesmo sua personificação em personagens, como é o caso de *Macário*, em que Satã e Pensero representam as duas facetas possíveis e opostas do estudante e poeta Macário, que acaba por se decidir a seguir o caminho do diabo, como já vimos ao comentar o final do drama. Encena-se aí a convivência dos opositos e o seu tensionamento, o que leva enfim a uma escolha. Importa repetir que a tensão causada pela convivência entre grotesco e sublime, entre mal e bem, entre noite e dia, entre ceticismo e esperança, e eu poderia ainda enfileirar uma longa série de antíteses, estilhaça o texto, deixa-o bastante assimétrico, e acaba por tornar bem claro que a escolha do personagem é pelo grotesco, e por seu maior representante, Satã. A forma irregular ao extremo do Segundo Episódio de *Macário* – “desarticulada”, no dizer de Antonio Cândido –, entre outras coisas, é também a tentativa de representação de uma visão, finalmente, invertida de mundo, de valores de ponta cabeça. Como anunciado já no “Prefácio” à Segunda parte da *Lira*, “depois de Ariel, esbarramos em Calibã” (AZEVEDO, 2000, p. 190).

A excepcional hipótese de Antonio Cândido em “A educação pela noite”, de que Álvares de Azevedo, em consonância com o princípio que faz funcionar

toda a sua obra, tenha querido dar à trajetória sombria de conhecimento interior que se encena em *Macário* uma continuação que servisse como amostragem de vidas vividas sob a sombra da noite e do ceticismo, requer que o leitor crítico aceite, por completo, a tal coerência que marca a produção azevediana, regida por preceitos românticos, ou ultrarromânticos, de justaposição de opostos, de obra irregular, assimétrica, formalmente esfumaçada, de maneira a desafiar a normatividade da tradição dos gêneros literários. Eu insisto no aspecto programático da obra azevediana, pois sua postura autoral pode ser verificada em seus prefácios, seus textos críticos e históricos, e na crítica internalizada em sua poesia e prosa.

Mesmo hoje, com todas as discussões e reavaliações empreendidas mais recentemente sobre o Romantismo brasileiro, ainda me parece espantoso que o texto mais definitivo, em termos de virada crítica, sobre a obra de Álvares de Azevedo, seja ao mesmo tempo o texto que coloca novamente uma pedra sobre a questão de sua autoconsciência enquanto autor romântico. Ao leremos, como críticos, uma obra marcada por tais possibilidades, temos que buscar um lugar particular que responda às demandas do texto em questão, lembrando que a criticabilidade da forma romântica é imanente à obra autorreflexiva. Não seria, portanto, justo com o texto de Álvares de Azevedo, que o julgássemos de acordo com a ideia de uma obra bem feita, bem acabada, ou que poderia ter sido melhor – a individualidade da obra é o que determina a sua diferença, e penso aqui também no polo da recepção. Criticar uma obra romântica é criar novos padrões de julgamento que sirvam àquela obra, marcada pela reflexão original de seu criador; é preciso estabelecer novos princípios, novos modos de ver e de julgar – pois o que se apresenta ao crítico é uma forma singular, romântica, incompleta, convidativa. Se a forma é fundamento da reflexão, a crítica é o modo de tornar explícita a compreensão que a obra tem de si mesma.

Estabelecer uma leitura que se adapte ao nosso Romantismo é ainda uma tarefa, mesmo na atualidade, da nossa crítica literária. Para isso, só há um caminho a ser seguido, que está indicado na obra romântica em si. Não se trata de ser complacente com as limitações de nossos autores românticos, que são muitas. Mas o primeiro passo rumo a uma leitura comprensiva do Romantismo brasileiro seria assumir que há outros valores em jogo – e que a tentativa é em si feito literário, para o experimentalismo formal da estética romântica.

Referências

AZEVEDO, Álvares de. *Obra completa*. Org. de Alexei Bueno. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2000.

BENJAMIN, Walter. *O conceito de crítica de arte no Romantismo alemão*. Trad., introdução e notas de Márcio Seligmann-Silva. São Paulo: Iluminuras, 1999.

CANDIDO, Antonio. A educação pela noite. In: *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1989.

CANDIDO, Antonio. *Formação da Literatura Brasileira*. (2º vol.) Belo Horizonte/Rio de Janeiro: Itatiaia, 1993.

HUGO, Victor. *Do grotesco e do sublime* (Prefácio de Cromwell). Trad. e notas de Célia Berretini. São Paulo: Perspectiva, 1988.

PRADO, Décio de Almeida. *O drama romântico brasileiro*. São Paulo: Perspectiva, 1996.

ROMERO, Silvio. *História da literatura brasileira*. Tomo III. Rio de Janeiro: José Olympio, 1953.

VOLOBUEF, Karin. *Frestas e arestas: a prosa de ficção do Romantismo na Alemanha e no Brasil*. São Paulo: Ed. da UNESP, 1999.

WERKEMA, Andréa Sirihal. *Macário, ou do drama romântico em Álvares de Azevedo*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2012.

O naturalismo na livraria do século XIX

Leonardo Mendes*

RESUMO

Na historiografia tradicional o naturalismo ocupa uma posição rebaixada. Aceitam-se alguns romances (como *O cortiço*, de Aluísio Azevedo), mas não suas concepções de homem e de literatura. No Brasil, o escritor José Veríssimo foi o principal porta-voz das críticas ao naturalismo. Ele escreveu sobre os principais romances da estética, quase sempre assumindo uma posição de resistência. Para ele, o naturalismo era antiartístico e carecia de “cor local”. Era uma “literatura crua” e assim passou para a história. Nesse trabalho, vamos estudar o naturalismo não apoiados nos juízos da elite letrada, mas a partir do lugar dos livros naturalistas no comércio livreiro do século XIX. Abandonamos o axioma evolucionista e a visão da história literária centrada num território a fim de conceber o naturalismo como uma manifestação literária transnacional, como “naturalismo-mundo”. Neste novo cenário, o naturalismo emerge como uma “estética da experimentação” que se espalhou para várias partes do mundo a partir de 1870 e abrigou vários modos de execução de seus princípios. Fora dos circuitos letrados e seus periódicos, o naturalismo era uma literatura do prazer e da conexão erótica com a matéria, com dezenas de títulos em oferta e vários *best-sellers*.

Palavras-chave: *Naturalismo; História literária; História do livro e da edição.*

ABSTRACT

In traditional historiography, naturalism occupies a low place. Some novels (such as Aluísio Azevedo's *O cortiço*) are accepted, but not their conceptions of man and literature. In Brazil, writer José Veríssimo was the main spokesman for criticism against naturalism. He wrote about the major novels of aesthetics, often in a position of resistance. For him, naturalism was anti-artistic and lacked "local color." It was "raw literature" and so it went down in history. In this paper, we will study naturalism not based on the judgments of the elite writers, but on the place of naturalist books in the nineteenth-century book trade. We abandon the evolutionary axiom and the territory-centered view of literary history in order to conceive of naturalism as a transnational literary manifestation, as "naturalism-world." In this new scenario, naturalism emerges as an "aesthetic of experimentation" that from 1870 spread to various parts of the world and harbored various modes of execution of its principles. Outside the literary circuits and their periodicals, naturalism was a literature of pleasure and erotic connection to matter, with dozens of titles on offer and several bestsellers.

Keywords: *Naturalism; Literary History; Book History.*

* Universidade do Estado do Rio de Janeiro

O naturalismo na historiografia

Na historiografia tradicional e nos livros que ainda formam leitores e professores de literatura no Brasil, o naturalismo ocupa uma posição rebaixada. Ele aparece como uma literatura do intervalo, situada entre duas estéticas consideradas mais autênticas, e, por isso, mais valorizadas e estudadas: o romantismo e o modernismo. A manifestação mais anacrônica desse modo de pensar é o conceito de “pré-modernismo”, ainda presente no idioma da área. Em evidente falácia teleológica, nomeia-se um período pelo que se supõe acontecer depois dele, sobressaindo o modernismo como a culminância do processo evolutivo do sistema literário brasileiro, no qual o romantismo e o pré-modernismo eram etapas preparatórias, como degraus numa escada. Desse ponto de chegada, organiza-se em retrospecto a literatura anterior para caber nesse figurino. Salvo as exceções mais conhecidas de Machado de Assis (1839-1908) e Lima Barreto (1881-1922), a literatura produzida entre 1870 e 1920 cai numa zona de indeterminação e de tentativas mais ou menos malogradas de escrita literária. É certo que a historiografia canonizou algumas obras naturalistas – como *O cortiço* (1890), de Aluísio Azevedo (1857-1913), e tardivamente *Bom-Crioulo* (1895), de Adolfo Caminha (1867-1897) –, mas a consagração ocorre

apesar do equívoco naturalista. Aceitam-se esses romances, mas não suas concepções de homem, de escritor e de literatura.

Nos debates sobre o naturalismo no século XIX, é possível localizar o principal porta-voz da insatisfação dos homens de letras com o naturalismo na figura do escritor José Veríssimo (1857-1916). Ele escreveu abundantemente sobre os principais romances naturalistas franceses, portugueses e brasileiros, quase sempre assumindo uma posição de resistência à estética. A opinião de José Veríssimo sobre o naturalismo era a mesma de Machado de Assis e de críticos como Valentim Magalhães (1859-1903). Esses escritores rejeitavam a visão de literatura como fábula moralizante, mas concordavam que o naturalismo era uma forma rebaixada de literatura. As ressalvas que faziam à ficção naturalista foram mantidas na historiografia do século XX. José Veríssimo e Machado são, portanto, os principais fiadores da historiografia canônica do naturalismo no Brasil. Mesmo Lucia Miguel-Pereira, que tem a pesquisa mais completa da estética em *Prosa de ficção (1870 a 1920): história da literatura brasileira* (1950), apoia-se inteiramente nos juízos de Veríssimo e Machado. Publicado em 1965, *O naturalismo no Brasil*, de Nelson Werneck Sodré, conserva o mesmo paradigma e previsivelmente não fomentou novos estudos. Trata-se de uma constante que vem do século XIX e se perpetuou na historiografia do século XX: o naturalismo é uma literatura “menor”.

Para os homens de letras, o equívoco naturalista tinha várias dimensões. Vamos nos referir a Veríssimo e Machado como os principais representantes do grupo dominante, mas em torno deles havia um número grande de apoiadores, muitos, como eles, fundadores da Academia Brasileira de Letras, em 1897. Esse grupo tinha acesso aos melhores jornais e assinavam as colunas literárias de maior autoridade na imprensa periódica. Havia entre eles uma resistência à intromissão da ciência no campo artístico, mas não eram evidentemente contra a ciência. Havia um lugar para a ciência na literatura, mas não como criadora de novas técnicas de narrar e descrever o mundo. Veríssimo e Machado batalhavam para manter o romance brasileiro na tradição do realismo europeu do século XVIII, sóbrio e elegante (o que não excluía o cômico), “bem-feito” e engajado com o entorno social e o tempo presente. Ao tomar o discurso científico como ponto de vista criador (e usurpador do “artístico”), a ficção naturalista implodia o “romanesco” (BAGULEY, 1990). O resultado eram obras “malfeitas”, como *A carne* (1888), de Júlio Ribeiro (1845-1890), julgada um “pandemonium” pelo contemporâneo Alfredo Pujol (2002, p. 324), um “livro ridículo” por Lucia Miguel-Pereira (1988, p. 129), e uma obra “fora da literatura” por Álvaro Lins (1963, p. 217).

e

Além do abandono do princípio classicizante da “obra bem-feita”, o naturalismo negligenciava definições nacionalistas de subjetividade, já que, em tese, o “homem fisiológico” não tem pátria. Vistos como simples matéria em movimento, os corpos e suas necessidades eram biologicamente os mesmos em

Paris, Lisboa ou Rio de Janeiro. Contudo, não havia possibilidade de um romance que não falasse sobre o Brasil ser consagrado pelos escritores dominantes. Ser nacionalista, no sentido de falar ou teorizar sobre o Brasil, era um imperativo romântico que permanecia em vigor no final do século e não estava em questão para escritores bem-sucedidos como Aluísio Azevedo, que soube negociar a canonização de algumas obras de sua autoria, como *O mulato* (1881), *Casa de Pensão* (1884) e *O cortiço*, porque criticavam, explicavam ou documentavam o Brasil. Ao mesmo tempo, um romance como *O homem* (1887), do mesmo autor, centrado na trajetória de uma moça histérica que vive no Rio de Janeiro, mas poderia viver em qualquer outro lugar e experimentar os mesmos frenesíos, foi rebaixado pelos escritores dominantes desde o seu aparecimento por sua obscenidade, escassez do “nacional” e excesso de linguagem científica. Seguindo os mesmos fundamentos, Lucia Miguel-Pereira avalia *O homem* como “um livro falso” (1988, p. 149), e Alfredo Bosi (1972) o classifica como uma obra fracassada e menor.

Como se não bastasse o abandono da “obra bem-feita” e a desimportância do nacional, o naturalismo também rebaixava a imagem do escritor. Ao invés de se refugiar no seu gabinete de homens de letras, o escritor naturalista, em busca de material para a ficção, percorria as ruas da cidade, andava de bonde, visitava as tavernas sujas e frequentava os prostíbulos e os bairros pobres. No intuito de representar “a vida como ela é”, admitia linguagem popular e chula, assim como descrevia atos obscenos, atraindo leitores interessados apenas no sensacionalismo dos livros. Incomodava especialmente à elite letrada a imagem do escritor naturalista como artista que vendia muitos livros e ganhava fama e fortuna com a literatura pelas razões erradas, pela licenciosidade e não pela crítica social ou pelo documentalismo (MENDES, 2019). Para o grupo dominante, a promiscuidade do naturalismo com o comércio era um problema tão sério quanto a obscenidade e a falta de “cor local”. Era ruim porque naquele momento os homens de letras batalhavam para dar respeitabilidade à profissão de escritor, culminando nos debates sobre a regulamentação dos direitos autorais e na criação da ABL. Para o grupo dominante, o naturalismo era uma literatura crua, feita para vender e entreter, enquanto demandavam uma literatura austera e autônoma, submetida ao tempo do próprio campo, e não do comércio ou do gosto popular (BOURDIEU, 1996).

No Brasil, o apagamento da dimensão material e comercial da literatura eclipsou uma dinâmica vida cultural e literária e dezenas de obras naturalistas, permitindo a perpetuação do mito – espalhado pelos escritores dominantes – de que havia pouco interesse por livros e leitura no Brasil no fim do século XIX (SODRÉ, 1964). O trabalho de Alessandra El Far (2004; 2010; 2011) e os resultados de pesquisas recentes, como do projeto de cooperação internacional “A circulação transatlântica dos impressos e a globalização da cultura no século XIX (1789-1914)”, ajudam a desbançar esse mito (ABREU, 2016a). As pesquisas

comprovam intensa atividade editorial e de trocas culturais ao longo do século XIX, assim como a presença simultânea de impressos nas cidades europeias e brasileiras, colocando sob suspeição a ideia de “atraso cultural” e o uso das metáforas tradicionais de “centro” e “periferia”. As pesquisas desvelam intensas relações comerciais e editoriais que ligavam livreiros, editores, tradutores e leitores, e que incluíam o Brasil numa rede internacional de trocas de produtos culturais, compondo, já no século XIX, uma “comunidade letrada transnacional” com gostos, leituras e sensibilidades compartilhadas (ABREU, 2016b). Adotando uma abordagem transnacional da cultura, as pesquisas desafiam a posição subalterna atribuída ao naturalismo.

Neste trabalho, vamos estudar o naturalismo não a partir dos juízos da elite letrada e seus periódicos, como faz a historiografia tradicional, mas a partir do lugar dessa literatura no comércio livreiro do século XIX (CHARTIER, 1988). Abandonamos o axioma evolucionista e a visão da história literária centrada num território a fim de conceber o naturalismo como uma manifestação literária transnacional, como um fenômeno que Becker & Dufief chamam de “naturalismo-mundo” (2018). Neste cenário, o naturalismo emerge como uma “estética da experimentação” que se espalhou rapidamente para várias partes do mundo a partir de 1870 e abrigou vários modos de execução de seus fundamentos. Havia diferentes concepções de ficção e autor naturalistas em circulação e competição. O “romance experimental”, inspirado na obra de Émile Zola (1840-1902), austero e engajado com a realidade social, o “romance-documento” ou o “romance-denúncia” (das mazelas sociais), valorizado pela historiografia e exemplificado em *O cortiço*, era apenas o modelo preferido da elite letrada. David Baguley (1990) chama esse modelo de “naturalismo trágico”, centrado na trajetória de “queda” dos personagens, no determinismo biológico, na fé na razão e no progresso. Desse ponto de vista, a historiografia estudou apenas uma vertente do naturalismo.

75

“Livros para Homens”

No imaginário do comércio livreiro do fim do século XIX, o romance naturalista era um “Livro para Homens”. “Livros (ou Leitura) para Homens” era a expressão favorita das livrarias brasileiras e portuguesas do período para designar impressos licenciosos em sentido amplo. Era uma pilharia que servia para atrair fregueses de ambos os性os (MENDES, 2016). Há várias evidências de que as mulheres compravam e liam “Livros para Homens”.¹ Não era um interdito legal ou policial, mas é certo que muitas moças se sentiam amedrontadas e ficavam longe

¹ Uma anedota conhecida era a história da esposa que confessara ao padre ter lido todos os “Livros para Homens” do marido. Na divulgação do livro *Cultos Indecentes ou costumes obscenos*, a Livraria Cruz Coutinho, no Rio de Janeiro, em 1879, prevenia em letras miúdas abaixo da chamada “Leitura para Homens / “As mulheres não devem ler (Querendo, podem fazê-lo)” (MENDES, 2019).

desses livros. Nessa categoria cabiam as obras de Rabelais e Boccaccio, literatura libertina, brochuras pornográficas anônimas, “romances de sensação” e ficção naturalista. No Brasil, quase toda a obra de Zola foi anunciada como “Livros para Homens” até o começo do século XX. Dos portugueses, *O crime do padre Amaro* (1876) e *O primo Basílio* (1878) também circulavam como livros licenciosos. Impressos no Brasil, *A carne, Bom-Crioulo, Um homem gasto: episódio da história social do XIX século* (1885), do médico Ferreira Leal (1850-1914); *O aborto* (1893) e *O terror dos maridos* (1897), de Figueiredo Pimentel (1869-1914); além de obras naturalistas obscuras, como *Lili: romance realista* (1883), de Elisiário da Silva; *A mulata* (1897), de Carlos Malheiro Dias; e *Jorge do Barral* (1900), de Emanuel Guimarães, também foram anunciados nas seções dos “Livros para Homens”.

Os escritores naturalistas negavam (ao menos em público) que seus romances eram literatura licenciosa. Na França, Zola lutou a vida inteira contra a fama, para ele injusta, de escritor imoral. No Brasil, Adolfo Caminha rebateu aqueles que julgaram *Bom-Crioulo* um livro torpe com o argumento do advogado de Flaubert no julgamento de *Madame Bovary* (1857): a intenção era denunciar – jamais incentivar –, por meio da observação e do estudo, os hábitos corrompidos da sociedade (KENDRICK, 1987). Para se manter respeitáveis junto à elite letrada, os escritores associavam uma finalidade pedagógica aos enredos naturalistas. O conhecimento do “mal” era uma etapa necessária para a descoberta do remédio (SAPIRO, 2010). Pintavam os “estudos de casos” de histeria como parábolas moralizantes de controle da imaginação e sexualidade femininas. Ao punir a mulher adúltera com a morte, como n’*O primo Basílio*, estava assegurada a moralidade da obra (SANTANA, 2015). Com a trágica história de Maricota, em *O aborto*, os leitores aprenderiam os perigos do sexo e da gravidez precoces. Pelo exemplo negativo, os livros eram capazes de domar o desejo dos leitores (especialmente das leitoras) e impedir a consumação de atos obscenos. Embora fossem picantes, os enredos tinham uma nobre finalidade pedagógica.

No Brasil, os principais defensores da finalidade pedagógica do naturalismo se reuniam em torno dos irmãos Artur e Aluísio Azevedo. Como Machado de Assis, Artur Azevedo era um intelectual formador de opinião. Ele foi um dos escritores mais populares e ativos do seu tempo. Conhecido como “Papá literário”, com poder para alavancar ou fulminar carreiras, Artur tinha coluna cativa em vários jornais e jogou todo o seu prestígio na promoção de um naturalismo naciona^lista e moralizador no Brasil. Ele batalhava incansavelmente pela carreira do irmão e é difícil imaginar um sem o outro. Artur foi o principal fiador do modelo de romance naturalista como “documento do seu tempo”, que se perpetuou nos livros escolares e é exemplificado em *O cortiço*. De fato, foi esse padrão que a historiografia do século XX adotou, e não o modelo de naturalismo como “literatura torpe”, próximo aos “Livros para Homens”, defendido por Veríssimo e Machado. Além de Aluísio, Artur congregava os

escritores mais jovens Pardal Mallet (1864-1894), Coelho Neto (1864-1934) e Olavo Bilac (1865-1918), além dos críticos Araripe Júnior (1848-1911) e Silvio Romero (1851-1914), todos fundadores (ou patronos) de cadeiras na ABL. A abertura ao naturalismo diferenciava o grupo dos irmãos Azevedo de Veríssimo e Machado, mas se uniam na adoção, como matriz, do romance realista europeu aclimatado ao Brasil, austero e “bem-feito”.

O empenho desses escritores garantiu a canonização de uma seleta naturalista que cabia no modelo austero e moralizador, mas o argumento de que o naturalismo era intencionalmente moralizante só foi levado a sério em circuitos restritos da elite letrada. Os católicos e o grande público nunca se convenceram da moralidade do naturalismo. As livrarias continuaram a anunciar e vender os romances naturalistas como literatura erótica porque era boa propaganda e atraía compradores. Como Veríssimo e Machado de Assis, o Visconde de Taunay (1843-1899) rejeitava a moralidade do naturalismo.² O conceituado jurista Francisco José Viveiros de Castro (1862-1906) concordava. Para ele, a “literatura moderna” – e citava especificamente *Naná*, de Zola – era uma das causas do avanço do “tribadismo”, como preferia chamar o lesbianismo, e de outras “aberrações do instinto sexual” (CASTRO, 1943, p. 201). Periódicos conservadores como o *Jornal do Commercio*, o monarquista *Jornal do Brasil* e o católico *O Apóstolo*, ligado à Diocese do Rio de Janeiro, consideravam o argumento da finalidade pedagógica do naturalismo um insulto à inteligência alheia, pois era óbvio que os romances naturalistas (incluindo os de Aluísio Azevedo) incentivavam os hábitos corruptos e obscenos da sociedade – eram “Livros para Homens”.³

Há várias evidências de que ler o romance naturalista como literatura licenciosa era a prática cultural dominante. O depoimento de Gonzaga Duque (1863-1911) de que só se animou em adquirir um exemplar de *O primo Basílio*, quando ouviu dizer, em conversas com colegas na escola, que havia nudez e sexo no livro (DUQUE, 1900), é uma entre outras dezenas de confirmações. Na mesma chave de leitura, o escritor Cláudio de Souza (1876-1954) narrou a descoberta e leitura secreta do recém-lançado *A carne*, em 1888, como o ponto alto de suas férias escolares (BULHÕES, 2002). Porque eram obscenos, os livros naturalistas eram guardados em baús ou gavetas fechadas a chave, e deviam ser lidos em segredo.⁴ Eram objetos para o uso privado, pois eram capazes

2 Para Taunay, Zola era um herdeiro de Pietro Aretino (1492-1556), o inventor da pornografia moderna. O romance *Naná* era uma “rasteira odisseia” que não deixava lição alguma (DINARTE, 1883, p. 5). Machado de Assis evitava polêmicas, mas sua resenha duríssima d’*O primo Basílio* revela seu posicionamento oposicionista à ideia de que o naturalismo era uma literatura moral. Ver ELEAZAR [pseud. de Machado de Assis]. “Folhetim do Cruzeiro – Literatura Realista – *O primo Basílio*, romance do Sr. Eça de Queirós – Porto – 1878”. *O Cruzeiro*. Rio de Janeiro, 16 abr. 1878, p. 1.

3 O semanário *O Apóstolo* era um importante porta-voz dos setores católicos e circulou da década de 1860 até 1909. O periódico combatteu incansavelmente, durante anos, Zola e os romances naturalistas, que eram associados ao ateísmo, à ideia da república e às revoluções que matavam reis e bispos.

4 Na obra naturalista *O urso, romance de costumes paulistas* (1901), de Antônio de Oliveira (1872-1953), o protagonista Fidêncio encontra um exemplar de *A carne* escondido no fundo de uma estante, e é fiscado pela leitura do livro. Em *O aborto*, o estudante Mário guarda num

de fazer acelerar o coração do leitor e “ativar a vontade” do corpo. Até Eça de Queirós (1887) reconheceu que era inútil argumentar contra a percepção, mesmo entre pessoas letradas, de que o naturalismo era grosseiro e sujo. O livro naturalista estava ligado a prazeres secretos, ao entretenimento, à pornografia e à masturbação. Esse é um quadro bem diferente de uma literatura falsa e fracassada, ou, na melhor das hipóteses, moralizante e controladora. Na verdade, até pelo menos 1920, poucas pessoas acreditavam que a ficção naturalista pudesse ensinar alguém a ser casto.

O “romance de sensação”

Considerado obsceno e sensacionalista, o naturalismo era confundido com os “romances de sensação”. *O primo Basílio*, por exemplo, podia aparecer como “Livro para Homens” e/ou “romance de sensação”. O sensacionalismo era o que atraía os leitores e unia os dois tipos de livro. No Brasil, Figueiredo Pimentel em *O aborto, Um canalha* (1895), *Suicida!* (1896) e *O terror dos maridos*, foi o autor que mais se apoiou no potencial sensacionalista do naturalismo, mas o suicídio de Bertoleza no final de *O cortiço*, o assassinato de Aleixo em *Bom-Crioulo*, ou até o rapto de Ernestina em *George Marcial: romance da sociedade e da política do fim do Império* (1901), de Virgílio Várzea (1863-1941), eram acontecimentos dramáticos e extraordinários que aproximavam a ficção naturalista da crônica policial e ajudavam a confundi-la com os “romances de sensação”. O gênero emplacou vários *best-sellers* no segundo oitocentos, nos dois lados do Atlântico (HUGHES, 1980). No Brasil, obras como *Elzira, a morta virgem* (1883), do escritor Pedro Ribeiro Viana, venderam milhares de cópias desde o seu aparecimento e permaneceram em catálogo até 1920 (EL FAR, 2011). Outro *best-seller* brasileiro do fim do século foi *Maria, a desgraçada* (1891), de Elisiário da Silva, o mesmo que experimentara com o naturalismo em *Lili: romance realista*.

Pelo caminho inverso, “romances de sensação” como *Esposa e virgem* (1870), *A mulher de fogo* (1872) e *A mulher de gelo* (1878), do escritor francês Adolphe Belot (1829-1890), podiam circular como “Livros para Homens”.⁵ *A mulher de fogo* é o livro “picante” que Basílio lê no romance de Eça de Queirós e recomenda à Luísa no intuito de seduzi-la, mostrando como o naturalismo e o “romance de sensação” ocupavam lugares semelhantes no imaginário de leitura do fim do século como livros carnais e sensacionalistas. Os romances de Belot são exemplares de uma ficção oitocentista que começa com fôlego naturalista, baú uma coleção de livros licenciosos, entre os quais romances naturalistas como *Naná* (1880), de Zola, *O crime do Padre Amaro*, *A carne* e incrivelmente *O homem*, de Aluísio Azevedo. No romance de estreia de Adolfo Caminha, *A normalista* (1893), ser pega lendo Zola era o suficiente para arruinar a reputação de uma moça de família.

5 *Esposa e virgem*, tradução do original francês *Mademoiselle Giraud, ma femme*, foi um *best-seller* oitocentista e livro mais conhecido de Belot, nos dois lados do Atlântico. No Brasil, a *Gazeta de Notícias* produziu em 1878 uma tradução em português com o título de *Esposa e virgem*. No título estava resumido o enredo apimentado de um casamento que não se consuma porque a esposa era lésbica (MENDES, 2019).

mas opta ao final pelo melodrama. Diana, em *A mulher de fogo*, é uma “mulher viril” na tradição de Emma Bovary, criada pelo pai e dona de suas ideias, como Lenita, em *A carne*. A opção pela resolução melodramática transforma a moça inteligente e autoconfiante do início do romance numa volúvel *femme fatale* devoradora de homens. Processo semelhante ocorre no romance *Jorge do Barral*, de Emanuel Guimarães. O protagonista é no começo um predador sexual que ao final se transforma em vítima de Sofia, a menina órfã que ele desgraçou e que opta pela prostituição como forma de vingança. O desfecho folhetinesco – o casal morre numa escada carcomida pelo cupim que desaba – era mais condizente com o gosto popular, sem abrir mão da carnalidade do naturalismo.

O romance libertino

Clássicos libertinos europeus como o anônimo *Teresa Filósofa* (1748), as *Memórias de Frei Saturnino* (1740) – versão em português da *Histoire de dom Bougre, portier des chartreux, écrits par lui-même*, atribuída ao escritor francês J. C. Gervaise de Latouche (1715-1782) –, e *Fanny Hill: memoirs of a woman of pleasure* (1748), do escritor inglês John Cleland (1709-1798), podiam ser adquiridos com facilidade nas livrarias brasileiras no fim do século, no original ou em tradução. Ao longo dos anos, esses livros apareceram em várias reedições, com vários formatos e preços. Livros libertinos eram presenças constantes na seção dos “Livros para Homens” e nos convidam a considerar a ficção naturalista à luz dessa tradição. A hipótese de um naturalismo fundamentado no romance libertino é impensável para a historiografia porque esta se restringe ao modelo nacionalista e moralizador, privilegiado pelos escritores dominantes do século XIX. Entretanto, para os católicos e muitos leitores, o naturalismo retomava antigas tradições de literatura burlesca e carnal. A tese naturalista da “necessidade fisiológica do coito” era vista como uma variação da crença libertina na primazia do desejo e da busca do prazer físico. Como “Livros para Homem”, o romance libertino e o naturalismo ofereciam basicamente o mesmo produto: a representação de atividade sexual a partir de um ponto de vista materialista e científico, que evitava julgar.

Reposicionado numa tradição libertina que vinha do século XVII, o romance naturalista adquire novos contornos e tonalidades. Moças histéricas (ou ninfomaníacas) como Magdá, em *O homem*, eram personagens conhecidas de antigos romances libertinos e anticlericais, servindo como pretexto para descrever atividade sexual (PEAKMAN, 2003). Moças donas de suas ideias e satisfeitas na própria pele, como Lenita em *A carne* e Maricota em *O aborto*, com coragem para se dirigir ao quarto do homem para o primeiro sexo, eram descendentes das prostitutas ilustradas do romance libertino, como Teresa filósofa. A exuberante cena de sexo entre Leonie e Pombinha, em *O cortiço*, repetia a configuração de romances libertinos como o anônimo *L'Ecole des filles ou la philosophie des dames* (1655): a mulher mais velha e experiente que inicia sexualmente uma jovem que

vai se casar (GOULEMOT, 2000). Olímpia, do incompreendido *Livro de uma sogra* (1895), de Aluísio Azevedo, era uma herdeira das “narradoras materialistas femininas” da literatura libertina, como Fanny Hill (JACOB, 1999, p. 185). Ela escreve para a filha um manual de aconselhamento matrimonial a partir da constatação, por experiência própria, de um princípio libertino: a inconstância do desejo sexual. O romance libertino era uma fonte inconfessável do naturalismo canônico.

Editores e livreiros

A proliferação do naturalismo está ligada ao aparecimento de novos editores, livrarias, periódicos e tipografias. A partir de 1870, surgem no Brasil livreiros dispostos a publicar “Livros para Homens” (EL FAR, 2004). A crença de que havia um mercado para esses livros era crucial para a decisão de se arriscar na empreitada. Desde 1890 não havia lei que proibisse a produção e venda de material pornográfico. No Império havia leis de atentado ao pudor que podiam ser aplicadas ao impresso erótico, mas não há notícia de perseguição estatal ou policial a “Livros para Homens” no fim do século. Entretanto, era compreensível que as livrarias mais antigas e elitizadas da capital, como a Laemmert e a Garnier, evitassem ser associadas a essa literatura. A Laemmert só começou a publicar literatura licenciosa no final da década de 1890 (MENDES, 2018a). A Livraria Garnier mantinha as aparências, mas vendia *O aborto* na loja da rua do Ouvidor e a *Garnier Frères* imprimia, em Paris, livros eróticos em espanhol que eram enviados ao Rio de Janeiro para distribuição na América Latina (MOLLIER, 2010). Desde o século XVIII a literatura licenciosa era garantia de retorno financeiro (GOULEMOT, 2000). Em 1895, um livreiro confidenciou a Valentim Magalhães (1895) que a venda de impressos pornográficos era o que impedia a livraria de fechar.

Para negociantes como Domingos Magalhães, da Livraria Moderna, no Rio de Janeiro, o romance naturalista era um gênero que podia ser comercializado no novo e lucrativo nicho de “Livros para Homens”. Recém-chegado ao mercado editorial, o livreiro queria escândalos para atrair compradores e encontrou em *Bom-Crioulo* um candidato perfeito, mesmo que Adolfo Caminha idealizasse o romance como obra moralizadora (FARIA, 2016). Magalhães sabia que a trágica história de amor e sexo inter-raciais entre dois marinheiros era eletrizante o bastante para emplacar um *succès de scandale* e pagou 1 conto de réis pelos direitos da obra – quantia vultosa para um autor em início de carreira e quatro vezes o que Caminha recebia por mês como funcionário público (BEZERRA, 2009). Às vésperas do lançamento, a Livraria Moderna enviou exemplares de *Bom-Crioulo* para as redações dos jornais da cidade. O sucesso se confirmou e 5 mil exemplares foram vendidos em poucos meses, fazendo de *Bom-Crioulo* um *best-seller* do fim do século. A Marinha em peso leu o livro e o odiou (PENALVA, 1939). Dois

anos antes a Livraria Moderna havia publicado com boa recepção *A normalista* (1893), romance de estreia de Caminha, e também assinou um lucrativo contrato com Coelho Neto para a publicação do romance antimilitarista *Miragem* (1895).

Em São Paulo, os irmãos portugueses Antônio Maria e José Joaquim Teixeira abriram a Livraria Teixeira na Rua de S. Bento em 1878. Vendiam todo tipo de impresso: manuais práticos, livros escolares, literatura jurídica e “Livros para Homens” (PINA, 2015). Em 1888 os irmãos Teixeira publicaram – além de *Poesias*, livro de estreia de Bilac – a obra mais importante do naturalismo brasileiro do ponto de vista da história cultural: *A carne*, de Júlio Ribeiro. O romance foi um *best-seller* desde o seu aparecimento e foi reeditado continuamente até meados do século XX como célebre livro erótico (BULHÕES, 2002). No seu tempo, *A carne* foi um livro da moda, amado pelos jovens e odiado pelos pais e padres com igual paixão, conhecido fora dos circuitos letrados a ponto de se tornar tema de “carro de ideias” em desfile de carnaval (MENDES, 2019). Júlio Ribeiro era um filólogo erudito que não imaginava como a história de Lenita podia ser libertadora para milhares de leitores. Quando o padre Sena Freitas acusou o romance de imoral (FREITAS & RIBEIRO, s.d.), o autor contratacou com críticas pessoais e nunca comentou sobre o que todos percebiam e anotavam, em todos os lugares, que *A carne* era um “Livro para Homens”, com descrições realistas e audaciosas de atividade sexual, incluindo um episódio de sexo oral na mata.

Outro importante livreiro divulgador do naturalismo foi Pedro Quaresma, da Livraria do Povo, no Rio de Janeiro. Ele foi um dos mais importantes vendedores de impressos licenciosos na capital no fim do século e atuava como distribuidor de material erótico para os livreiros de outros estados. A Livraria do Povo se especializava em vender volumes baratos e dispunha de grande quantidade de “Livros para Homens”, incluindo brochuras pornográficas anônimas que custavam o preço de uma passagem de bonde (EL FAR, 2010). Quaresma tinha consciência do seu papel de popularizador do livro e usava os anúncios dos jornais para zombar do elitismo de outras livrarias. Ele emplacou vários *best-sellers*, como *Elzira, a morta virgem* e *A mulata*, de Malheiro Dias. Com Figueiredo Pimentel, Quaresma publicou na mesma época *O aborto* e *Contos da Carochinha* (1894), mostrando que um mesmo autor podia fazer simultaneamente literatura para adultos e para crianças. *O aborto* caiu como uma bomba no mundo literário (VIEIRA, 2015). Houve 6 mil exemplares em circulação, mas havia boatos de que Quaresma vendera o triplo. O grupo dos irmãos Azevedo se distanciou do livro por ser “pornográfico”, lamentando seu sucesso (MENDES, 2019). A finalidade pedagógica do naturalismo só valia para eles. Veríssimo e Machado reagiram com eloquente silêncio.

A atração que essa literatura exercia sobre os leitores animava algumas tipografias a se aventurar na publicação de livros naturalistas. Esse é o caso do romance *Lar*, de Pardal Mallet, editado pela Tipografia Central, no Rio de

Janeiro, em 1888; e de outro insuspeito *best-seller* do fim do século, *O homem*, de Aluísio Azevedo, publicado pela Tipografia de Adolfo de Castro e Silva & Cia. em outubro de 1887. O grupo dos irmãos Azevedo orquestrou uma bem-sucedida campanha de divulgação que incluía notas simpáticas na imprensa, panfletagem, conferências públicas e jantares de comemoração. Os escritores usavam deliberadamente o burburinho sobre a obscenidade do naturalismo para atrair compradores e aumentar as vendas (GARCIA CAMELLO, 2018). O esforço compensou. Entre outubro e dezembro de 1887 foram vendidos 5.700 exemplares do livro (MÉRIAN, 2013). O sucesso retumbante permitiu a Aluísio Azevedo assinar contrato com a Livraria Garnier, que fez novas edições de *O homem* e *O mulato*, assim como colocou *O cortiço* em produção. O selo da Garnier era um importante símbolo de consagração literária que franqueava o caminho da canonização. Não é por coincidência que no Brasil a “obra-prima” do naturalismo seja *O cortiço* – o único romance da estética publicado originalmente pela Livraria Garnier.

Na busca de fregueses, alguns jornais usavam suas tipografias como base de negócio para a publicação de “Livros para Homens”. Em 1878, o sucesso de *O crime do padre Amaro* levou a *Gazeta de Notícias* a rodar uma edição clandestina do livro português. Para manter o conteúdo em segredo, o romance vinha encadernado junto com outros escritos num volume com o título *Um pouco de tudo: poesias, pensamentos, ditos espirituosos, anedotas, receitas etc* (MENDES, 2019). Em Porto Alegre, em 1889, a tipografia do jornal *Folha da Tarde* publicou o romance naturalista *A espelunca*, do escritor Germano Hasslocher (1862-1911), baseado numa notícia de rapto na cidade. Em 1898, com o aparecimento do jornal carioca *O Rio Nu*, aumenta consideravelmente a oferta de impressos licenciosos baratos e anônimos, produzidos e vendidos pelas tipografias dos jornais. Em 1910 o periódico já havia publicado mais de duas dezenas de brochuras licenciosas, com títulos como *Pecados da Baronesa*, *Memórias de uma mulher bonita*, *Deusa do amor*, *Furor amoroso* e *Manobras conjugais*. Por uma pequena taxa, os livros podiam ser enviados pelo correio para qualquer endereço válido no Brasil. Os impressos disseminavam “conhecimento carnal” em brochuras acessíveis e descartáveis, sem abrir mão de linguagem culta e galante.

O preço em conta era um fator crucial para o sucesso dos livros. Quando foi publicada em 1888, *A carne* custava 3 mil-réis. Era considerado um livro caro para o orçamento de um estudante, mas equivalia ao valor médio de um impresso de 300 páginas e à remuneração de um dia de batente de um trabalhador especializado, como um ferreiro. Sabendo que tinha um *best-seller* nas mãos, a Livraria Moderna pedia 4 mil-réis por *Bom-Crioulo*, mas *A normalista* saía pelos 3 mil-réis padrão. Para efeito de comparação, uma refeição digna no Largo da Carioca custava 2 mil-réis e com 1 mil-réis era possível comprar uma entrada para o *Musée Parisien*, na Rua do Lavradio, onde o visitante podia admirar estátuas de cera de Zola e outras celebridades (MENDES, 2018b). Um funcionário público

recebia em média 300 mil-réis mensais e o aluguel de um quarto mobiliado no centro da cidade custava em torno de 60 mil-réis. Valendo-se de material de baixa qualidade, Pedro Quaresma vendia *O aborto* na faixa da literatura popular por 2 mil-réis, um livro barato. Em 1890, a Garnier conseguia vender *O cortiço* pelo mesmo preço baixo, colaborando para seu sucesso. Na virada do século, quando *O Rio Nu* entra no mercado, os impressos licenciosos já saíam por 1.500 réis ou até 1 mil-réis. Nas liquidações os preços podiam baixar para 500 réis ou menos.

Havia outros agentes editoriais e comerciais menos proeminentes que ajudam a explicar o dinâmico mercado de “Livros para Homens” no fim do século. A Livraria Cruz Coutinho, no Rio de Janeiro, também vendia literatura licenciosa. Às vezes se arriscavam na edição de livros naturalistas e obtinham grande sucesso, como *O terror dos maridos*, de Figueiredo Pimentel, publicado por eles em 1897. O romance *Suicida!*, sobre a crise do escravismo, do mesmo autor, foi assunto das conversas de bonde quando saiu em folhetim, em 1896, e foi publicado no mesmo ano pela Livraria Fauchon, no Rio de Janeiro, mostrando que não faltava editor disposto a publicar livros naturalistas. Algumas papelarias imprimiam livros por encomenda e às vezes publicavam literatura licenciosa, como a Casa Mont’Alverne, que em 1897 publicou *Contos para velhos*, um volume de escritos eróticos de Bob, pseudônimo de Olavo Bilac. Além desses pontos de produção e venda, havia negociantes de livros clandestinos que atendiam em salas e portas afastadas do comércio de rua. Alguns espaços de sociabilidade masculina, como as charutarias, também distribuíam essa literatura. A partir de 1890 aparecem as “Agências de jornais, revistas e figurinos”, que funcionavam em quiosques nas ruas do centro da cidade e igualmente vendiam “Livros para Homens”.

83

Vertentes do naturalismo

Falar em “vertentes” é uma forma de organizar um *corpus* naturalista expandido. Muitos escritores do fim do século se identificavam com o naturalismo, se autodeclaravam naturalistas, escreviam ficção naturalista como forma de gerar renda, ou eram chamados de naturalistas pelos pares. Entre os homens de letras havia um acalorado debate sobre o naturalismo que pouco interessava aos livreiros e compradores de “Livros para Homens”. Havia muitas discordâncias sobre o que era o naturalismo literário. A pluralidade de concepções em circulação permite falar em “naturalismos” – como modos variados de execução dos mesmos princípios – já no século XIX. Embora seja um arranjo *a posteriori*, a proposta de David Baguley (1990) para a literatura francesa pode ser uma porta de entrada para a redescoberta do naturalismo no Brasil. Baguley propõe duas vertentes que se interpenetram: a trágica e a cômica (ou desiludida). Além da vertente trágica, mais conhecida e estudada, havia uma pouco conhecida

vertente desiludida, ligada a 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. Esses autores materialistas que não escreviam “romance experimental” também eram chamados de naturalistas no século XIX.

No Brasil, a perspectiva do “naturalismo desiludido” permite iluminar alguns romances esquecidos do final do século. Aqui cabem os dois romances de Pardal Mallet: *Hóspede* (1887), sobre uma traição conjugal que não acontece; e *Lar*, sobre o dia-a-dia monótono de uma família pequeno-burguesa. Quando saíram, esses livros foram saudados pelos jornais como romances naturalistas. Pardal Mallet se via como jornalista, mas encarava o naturalismo como uma prosa moderna e demolidora do Brasil imperial. Lucia Miguel-Pereira critica o “cotidianismo abafado” (1988, p. 129) de *Lar*, sem compreender que retratar o anti-heroico e o banal era a forma mais verossímil de a ficção naturalista representar a vida comum. O romance *O urso* (1901), de Antônio de Oliveira, sobre um neurastênico sem apetite para viver, também cabe na vertente. De “naturalista desiludido” também se pode chamar alguns romances de Coelho Neto, como *Miragem*, sobre um soldado tuberculoso em campanhas militares cujos objetivos ele ignora; e *Turbilhão* (1906), sobre a desagregação (com tintas trágicas) de uma família pequeno-burguesa nos primórdios da República. São romances carnais e desiludidos, mas sem determinismo biológico e linguagem científica. Coelho Neto era um polígrafo que atuava simultaneamente em vários gêneros textuais, incluindo a ficção naturalista.

A ideia de um “naturalismo desiludido” (ou cômico) também ajuda a contextualizar uma vertente local: o naturalismo “machadizado”. Aqui temos dois escritores pouco conhecidos que eram chamados de naturalistas pelos pares, mas nunca assumiram esse posicionamento em público: Domício da Gama (1862-1925) e Pedro Rabelo (1868-1905), dois fundadores da ABL, ligados ao grupo de Veríssimo e Machado. Silvio Romero (1960) não hesitava em chamar Domício da Gama e Raul Pompeia (1863-1895) de naturalistas. Retendo a imagem do escritor naturalista como cientista, uma nota publicada na ocasião do aparecimento de *Histórias curtas* (1901), de Gama, dá a medida do naturalismo “machadizado”: “De bisturi em punho, Domício da Gama autopsia o caso de análise, velando-o, porém, na tenuíssima gaze da imagem discreta” (*O Paiz*, 22 set. 1901, p. 2). Quando o volume de contos *A alma alheia* (1895), de Pedro Rabelo, saiu pela Casa Mont’Alverne, Veríssimo louvou o autor pela ousadia de unir o “naturalismo zolista” ao estilo sóbrio de Machado de Assis (1895, p. 253). Os inimigos acusavam Rabelo de “machadizar” seu estilo no intuito de ganhar a proteção dos escritores dominantes. O verbo “machadizar” circulava nas crônicas literárias, mostrando como Machado de Assis era capaz de regular a literatura dos escritores próximos a ele.

Outra concepção de naturalismo reconhecida no oitocentos era marcada pela hipertrofia descriptiva e decorativismo, sem relação necessária com o enredo. Aqui temos um “naturalismo decadente”, ligado a uma atmosfera *fin-de-siècle*, nos quais os cenários interiores e exteriores têm estatuto de personagens. O descriptivismo era um rompimento com o epos da mitologia homérica que desagradava o grupo dominante e explica o pouco interesse da historiografia por essas obras. 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*. Nessa vertente cabem os romances dos irmãos Goncourt e de Joris-Karl Huysmans (1848-1907), na França, nos quais o escritor naturalista se faz “pintor de quadros” (CATHARINA, 2005). Aqui cabem também *O Barão de Lavos* (1890), do português Abel Botelho (1855-1917), *A mulata e George Marcial*, que Virgílio Várzea via como um romance do “fim dos tempos”. A primeira ficção que João do Rio (1881-1921) publicou foi um conto naturalista decadente sobre o “não-fazer”, chamado “Impotência” (1899). O “naturalismo decadente”, com um excesso de adjetivações e adverbiações que José Veríssimo via como um defeito, também era a expressão de um ponto de vista materialista e científico.

O mesmo desencanto *fin-de-siècle* manifestava experiências de terror que caracterizam a vertente do “gótilo-naturalismo” (SENA, 2017). Como o desiludido e o “machadizado”, o “gótilo-naturalismo” desconfiava da razão e do progresso. Nessa vertente, as experiências de medo e sofrimento físico não implicam a crença no sobrenatural. A linguagem pode ser estilizada sem abrir mão do vocabulário científico. Aqui cabe a obra do escritor Rodolfo Teófilo (1863-1932), em romances como *A fome* (1890), sobre a seca de 1877, no qual o sertão aparece como *locus horribilis* e os personagens se convertem gradativamente em seres monstruosos (MENON, 2007). Mesmo escritores que optaram pela vertente trágica e documental, como Aluísio Azevedo e Adolfo Caminha, flertaram com o gótico. O primeiro escreveu os contos “Impenitentes” e “Demônios” (1895). Quando *O homem* foi publicado, Artur Azevedo associou o romance ao gótico no intuito de atrair compradores, descrevendo Magdá como uma “vampira de si mesma” (*Gazeta de Tarde*, 25 jun. 1887, p. 2). Lucia Miguel-Pereira identificou em *Bom-Crioulo* um ambiente “denso, cerrado, sombrio” (1988, p. 171). Adolfo Caminha se apoia no gótico para encobrir o protagonista Amaro numa sombra de medo e mistério que pavimenta seu destino trágico (MENDES, 2004).

Por fim, uma vertente que circulava à revelia dos escritores da ABL (incluindo o grupo dos irmãos Azevedo) era o “naturalismo sensacionalista”. A obscenidade do naturalismo era inescapável, mas algumas obras flertavam abertamente com a pornografia e eram com mais facilidade confundidas com os “Livros para Homens”. Esse tipo de naturalismo foi o mais popular e bem-sucedido comercialmente. Romances carnais e escandalosos de Zola, como *Naná* e *La Terre* (1887), cabiam aqui sem deixar de ser trágicos. Os romances de Figueiredo Pimentel, que apelavam para suicídios, abortos e impotência sexual,

também cabem aqui. O português Alfredo Gallis (1859-1910) foi outro escritor popular da vertente. Com títulos como *Mártires da virgindade* (1900) e *O marido virgem* (1900), atraía leitores ávidos por enredos picantes e sensacionalistas, nos dois lados do Atlântico (DUARTE, 2015). Com o pseudônimo de Rabelais, Gallis emplacou outro *best-seller* do fim do século, *Volúpias: 14 contos galantes* (1886), publicado em São Paulo pelos irmãos Teixeira (MENDES, 2016). Ele também publicou em Lisboa doze romances naturalistas para a coleção *Tuberculose Social*, com títulos como *Mulheres perdidas* (1901), *Decadentes* (1902) e *Malucos* (1903). Todas as obras de Alfredo Gallis circulavam como “Livros para Homens”.

Considerações finais

No Brasil, a historiografia do naturalismo se apoia nos juízos de um grupo de escritores da elite letrada do final do século XIX, em sua maioria hostis à estética. Uma parte desse grupo – Taunay, Machado e Verissimo – considerava o naturalismo uma literatura rebaixada e antiartística, enquanto outra parte – o grupo dos irmãos Azevedo – batalhava para domesticar o naturalismo num modelo trágico, nacionalista e moralizador, que atendia ao mesmo tempo ao imperativo romântico da “cor local” e à concepção de literatura como atividade edificante, da tradição clássica. No intuito de tornar o naturalismo palatável para a elite letrada, escritores como Zola, Eça, Artur, Aluísio e Caminha estavam certos em agregar uma intenção pedagógica aos livros, mas a vida editorial e literária escapava aos debates e intenções dos escritores. Nas conversas das livrarias e confeitarias, nas salas das famílias burguesas, nos bondes, nas escolas e nos confessionários, não era crível que romances como *O primo Basílio*, *Naná*, *A carne*, *O homem* e até *O cortiço* pudessem ser “livros morais”. Os casos de *O aborto* e *Bom-Crioulo* deixam claro que o argumento da moralidade não valia para todo e qualquer livro naturalista. *Bom-Crioulo* só foi resgatado por Lucia Miguel-Pereira como “obra bem-feita” (mas “escabrosa”) em 1950.⁶ *O aborto* foi apagado. Conhecemos apenas 5 exemplares da edição original da Livraria do Povo.

No imaginário de leitura de livreiros e leitores não-letrados, o naturalismo era uma literatura do prazer e da conexão erótica com a matéria, com dezenas de títulos em oferta e vários *best-sellers*. Pertencia à classe dos impressos licenciosos, os chamados “Livros para Homens”, mas também se confundiam com os populares “romances de sensação”. Até romances naturalistas desiludidos (como *Turbilhão*) ou góticos (como *A fome*) eram vistos como obscenos e sensacionalistas. Mesmo que os livros fossem trágicos (como *Naná*), eram lidos preferencialmente numa chave burlesca ou satírica. Na livraria, o naturalismo era mais facilmente associado ao romance libertino do que ao cientificismo contemporâneo. Isso não significa negar a centralidade do cientificismo no romance naturalista, mas ele

⁶ A segunda edição de *Bom-Crioulo* só apareceu quase quarenta anos depois da primeira, em 1934, e foi perseguida pelo Estado Novo sob a acusação de ser um “livro comunista” (FARIA, 2016), confirmando a fama de livro perigoso.

não estava no radar da maior parte dos sujeitos que vendiam e compravam esses livros. Nos juízos desses leitores, os livros naturalistas eram bons para a mente e o corpo. Em brochuras baratas, eles propagavam valioso “conhecimento carnal”, até então restrito a tratados médicos e livros libertinos. Desse ponto de vista, o naturalismo fazia parte de um movimento transnacional de democratização do conhecimento e barateamento dos impressos. Se o livro naturalista era liberalizante e democratizante, quem eram seus oponentes? Os escritores da elite letrada e seus herdeiros na historiografia do século XX.

Referências

- ABREU, Márcia (org.). *Romances em movimento. A circulação transatlântica dos impressos (1789-1914)*. Campinas: Ed. UNICAMP, 2016a.
- _____. Uma comunidade letrada transnacional: reação aos romances na Europa e no Brasil. In: ABREU, Márcia (org.). *Romances em movimento. A circulação transatlântica dos impressos (1789-1914)*. Campinas: Ed. UNICAMP, 2016b, p. 365-394.
- BAGULEY, David. *Naturalist fiction. The entropic vision*. Cambridge: Cambridge University Press, 1990.
- BECKER, Colette & DUFIEF, Pierre-Jean. Présentation du Dictionnaire des naturalismes. *Excavatio – International Review for Multidisciplinary Approaches and Comparative Studies related to Emile Zola and his Time*, Alberta (Canadá), v. XXX, p. 1-10, 2018. 87
- BEZERRA, Carlos Eduardo. *Adolfo Caminha: um polígrafo na literatura brasileira do século XIX (1885-1897)*. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2009.
- BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte. Gênese e estrutura do campo literário*. São Paulo: Cia das Letras, 1996.
- BULHÕES, Marcelo. Leituras de um livro obsceno. In: RIBEIRO, Júlio. *A carne*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002, p. 9-59.
- CASTRO, Francisco José Viveiros de. *Atentados ao pudor: estudos sobre as aberrações do instinto sexual*. Rio de Janeiro: Livraria Editora Freitas Bastos, 1943.

CATHARINA, Pedro Paulo. *Quadros literários fin-de-siècle; um estudo de Às avessas, de Joris-Karl Huysmans*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2005.

CHARTIER, Roger. *A história cultural: entre práticas e representações*. Rio de Janeiro: Bertrand, 1988.

DINARTE, Sylvio [pseud. do Visconde de Taunay]. *Naná*, por Emilio Zola. In: _____. *Estudos críticos: Literatura e Filologia*, vol. II. Rio de Janeiro: Typ. Leuzinger e Filhos, 1883, p. 3-20.

DUARTE, Aline Moreira. Naturalismo, histeria e pornografia em *Mártires da virgindade*, de Alfredo Gallis. *Soletras*, São Gonçalo (RJ), n. 30, p. 139-157, 2015.

EL FAR, Alessandra. Ao gosto do povo: as edições baratinhas de finais do século XIX. In: BRAGANÇA, Aníbal & ABREU, Márcia (org.). *Impressos no Brasil: dois séculos de livros brasileiros*. São Paulo: Editora UNESP, 2010, p. 89-99.

_____. *Páginas de sensação. Literatura popular e pornográfica no Rio de Janeiro (1870-1924)*. São Paulo: Cia. das Letras.

_____. Os romances de que o povo gosta: o universo das narrativas populares de finais do século XIX. *Floema*, Itapetinga (BA), n. 9, p. 11-31, 2011.

88
FARIA, Maraísa Gabriela. *As barbas espantadiças do público: uma história da edição, circulação e recepção de Bom-Crioulo, de Adolfo Caminha*. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira). Rio de Janeiro: Universidade do Estado do Rio de Janeiro, 2016.

GARCIA-CAMELLO, Cleyciara. *A filha do conselheiro: científicismo, licenciosidade e promoção publicitária em O homem, de Aluísio Azevedo*. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira). Rio de Janeiro: Universidade do Estado do Rio de Janeiro, 2018.

HUGHES, Winifred. *The Maniac in the Cellar: Sensation Novels of the 1860s*. Princeton: Princeton University Press, 1980.

JACOB, Margaret. O mundo materialista da pornografia. In: HUNT, Lynn (org.). *A invenção da pornografia: obscenidade e as origens da modernidade*. São Paulo: Editora Hedra, 1999, p. 169-215.

KENDRICK, Walter. *The secret museum: pornography in modern culture*. New York: Viking, 1987.

LINS, Álvaro. Sagas de dois naturalistas: Aluísio Azevedo e Júlio Ribeiro. In: LINS, Álvaro. *Os mortos de sobrecasaca. Ensaios e estudos (1940-1960)*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1963, p. 203-219.

MAGALHÃES, Valentim. Semana Litteraria. *A Notícia*, Rio de Janeiro, 20 nov. 1895, p. 1.

MENDES, Leonardo. *O aborto*, de Figueiredo Pimentel: naturalismo, pedagogia e pornografia no final do século XIX. In: MENDES, Leonardo & CATHARINA, Pedro Paulo (org.). *Figueiredo Pimentel, um polígrafo na Belle Époque*. São Paulo: Alameda Casa Editorial, 2019, p. 261-349.

_____. The Bachelor's Library: Pornographic Books on the Brazil-Europe circuit in the Late Nineteenth Century. In: ABREU, Márcia (ed.), *The Transatlantic Circulation of Novels between Europe and Brazil, 1789-1914*. London: Palgrave, 2017, p. 79-100.

_____. Histórias para sorumbáticos: Pedro Rabelo e a literatura licenciosa na *Belle Époque*. In: NEGREIROS, Carmem; OLIVEIRA, Fátima; CHAUVIN, Jean Pierre; GENS, Rosa (Org.). *Belle Époque: efeitos e significações*. Rio de Janeiro: ABRALIC, 2018a, p. 90-109.

_____. Livros para Homens: sucessos pornográficos no Brasil no final do século XIX. *Cadernos do IL*, Porto Alegre, n. 53, p. 173-191, 2016.

_____. As ruínas da homossexualidade: o gótico em *Bom-Crioulo*, de Adolfo Caminha. *Luso-Brazilian Review*, Madison (EUA), vol. 41, n. 1, p. 56-70, 2004.

_____. Zola as pornographic point of reference in late nineteenth-century Brazil. *Excavatio – International Review for Multidisciplinary Approaches and Comparative Studies related to Emile Zola and his Time*, Volume XXX, s.p., 2018b.

89

MENON, Mauricio. *Figurações do gótico e de seus desdobramentos na literatura brasileira de 1843 a 1932*. Tese (Doutorado em Letras). Londrina: Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2007.

MÉRIAN, Jean-Yes. *Aluísio Azevedo: vida e obra (1857-1913)*. Rio de Janeiro: Garamond, 2013.

MIGUEL-PEREIRA, Lúcia. *História da literatura brasileira. Prosa de ficção: 1870-1920*. São Paulo: EDUSP, 1988.

MOLLIER, Jean-Yves. *O dinheiro e as letras. História do capitalismo editorial*. São Paulo: EDUSP, 2010.

PEAKMAN, Julie. *Mighty lewd books: The development of pornography in eighteenth-century England*. London: Palgrave, 2003.

PENALVA, Gastão. Adolfo Caminha. In: PENALVA, Gastão. *Subsídios para a história marítima do Brasil*. Rio de Janeiro: Imprensa Naval, 1939, p. 383-474.

PINA, Paulo Simões de Almeida. *Uma história de saltimbancos: os irmãos Teixeira, o comércio e a edição de livros em São Paulo, entre 1876 e 1929*. Dissertação (Mestrado em História). São Paulo: Universidade de São Paulo, 2015.

PUJOL, Alfredo. *A carne* de Júlio Ribeiro. In: RIBEIRO, Júlio. *A carne*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002, p. 323-335.

QUEIRÓS, José Maria Eça de. Prefácio dos “Azulejos” (Continuação). *A Semana*. Rio de Janeiro, ano III, vol. III, n. 120, 16 abr. 1887, p. 122-123.

ROMERO, Silvio. Retrospecto Literário (1888). In: ROMERO, Silvio. *História da literatura brasileira*. Vol. 5. Rio de Janeiro: José Olympio, 1960, p. 1629-1648.

SANTANA, Maria Helena. O naturalismo e a moral ou o poder da literatura. *Soletras*, São Gonçalo (RJ), n. 30, p. 158-171, jul./dez. 2015.

90

SAPIRO, Gisèle. Aux origines de la modernité littéraire: la dissociation du beau, du vrai et du bien. *Nouvelle revue d'esthétique*, Paris, n. 6, p. 13-23, 2010.

SENA, Marina. *O gótico-naturalismo na literatura brasileira oitocentista*. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária e Literatura Comparada). Rio de Janeiro: Universidade do Estado do Rio de Janeiro, 2017.

VERISSIMO, José. *A alma alheia*, contos por Pedro Rabelo. *Revista Brasileira*, Rio de Janeiro, tomo IV, out./dez. 1895, p. 250-253.

VIEIRA, Renata Ferreira. *Uma penca de canalhas: Figueiredo Pimentel e o naturalismo no Brasil*. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária e Literatura Comparada). Rio de Janeiro: Universidade do Estado do Rio de Janeiro, 2015.

Submetido em: 30/08/2019
Aceito em: 11/10/2019

Literatura sem texto: presença social da literatura no Brasil oitocentista

Márcia Abreu*

RESUMO

No século XIX, a presença social da literatura era muito mais vasta do que supõe quem lê manuais de história literária. Periódicos oitocentistas revelam variadas formas de contato com a literatura, que prescindiam da intermediação do texto escrito, tais como a nomeação de pessoas, animais, objetos e lugares; a referência a personagens, títulos e escritores para designar produtos diversos; o interesse pela vida privada de escritores, concebidos como celebridades. Este texto pretende apresentar essas formas de presença social da literatura a fim de questionar dois pilares da história literária tradicional: a compartmentalização nacional e a atenção exclusiva aos textos. Espera-se, também, discutir a dimensão mercadológica da literatura, aspecto, em geral, ausente dos manuais de história da literatura.

Palavras-chave: *século XIX; mercadorias derivadas de obras literárias; celebridade*.

ABSTRACT

In the nineteenth century, the social presence of literature was much wider than would suppose anyone who reads literary history manuals. Nineteenth-century journals reveal various forms of contact with literature, which spare the intermediation of a written text, such as to name people, animals, objects, and places; to designate products with references to characters, titles and writers; to pay attention in writer's private lives conceived as celebrities. This text intends to present these forms of literary social presence in order to question two pillars of traditional literary history: national compartmentalization and exclusive attention to texts. It also expects to discuss the marketing dimension of literature, an aspect generally absent from literature history manuals.

Key words: *19th century; tie-in objects; celebrity*.

* Instituto de Estudos da Linguagem - Unicamp. Agradeço a Pedro Paulo Ferreira Catharina, Leonardo Mendes, Lúcia Granja, Orna Messer Levin e Paulo Motta Oliveira pelas profícias discussões sobre a celebridade dos escritores bem como sobre a presença social da literatura por meio de mercadorias, imagens, adaptações literárias e cinematográficas. Agradeço, também, a Ingridi Ransan e Michelle Gomes pela coleta de parte dos dados em periódicos oitocentistas. Esta pesquisa foi realizada com apoio do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq).

Introdução

No longo século XIX, a participação na cultura letrada se fazia de formas muito mais diversas do que pela leitura de livros, tornando a presença social da literatura bastante mais vasta do que supõe quem lê manuais de história literária.¹ Consultando periódicos oitocentistas, é possível identificar variadas formas de contato com a literatura que prescindem da intermediação do texto escrito. Era possível, por exemplo, conhecer o enredo de centenas de romances assistindo a peças teatrais, que levavam adaptações de obras literárias para os palcos, como aconteceu com a companhia dramática “organizada pela nossa distincta atriz Emilia Adelaide, para ir representar nas principaes cidades do Brasil”. O repertório da trupe, noticiado pelo *Jornal do Recife*, era constituído por 43 peças, entre as quais havia adaptações de vários romances como “As pupilas do Sr. Reitor, E. Biester”; “Vida de um rapaz pobre, O. Feuillet”; “Frei Luís de Souza, A. Garrett”; “Marques de Villamar, George Sand”, entre outros.²

Algumas décadas depois, as possibilidades alargaram-se com a chegada do cinema, que também bebeu fartamente da fonte literária para produção de roteiros. Assim, seria fácil entrar em contato com o enredo de, por exemplo, *L'Assommoir*, de Zola, indo ao cinema Rio Branco, em Fortaleza, que o exibiu

1 Eric Hobsbawm (1988) cunhou a expressão “o longo século XIX”, para designar o período que vai da Revolução Francesa ao início da Primeira Guerra Mundial (1789 e 1914).

2 *Jornal do Recife* de 01 de março de 1876, p. 2.

em 1910, mesmo ano em que foi ao ar *A Arlesiana*, “extraído de um romance de Daudet e musicado por Bizet”, no Cinema-Pathé no Recife.³

Havia ainda outras maneiras, mais inusitadas, de contato com a literatura sem a leitura dos textos. Era possível tomar contato com personagens, cenas e passagens de enredos por meio da nomeação de pessoas, animais e objetos, da observação de imagens e da designação de produtos. Essas formas de aproximação com a literatura poderiam ter por fonte o texto original, em versão traduzida ou não, mas também poderiam derivar de adaptações para outras linguagens, como a do teatro ou do cinema. Poderiam, ainda, se retroalimentar, fazendo com que o conhecimento de uma imagem desse origem a um produto ou que ele levasse à nomeação de um lugar e assim por diante.

O propósito deste artigo é apresentar elementos derivados de obras literárias, em circulação no longo século XIX, a fim de trazer novos subsídios para a percepção da presença social da literatura no Oitocentos.⁴ Pretende-se, ainda, questionar dois pilares da história literária tradicional: a compartimentação nacional e a atenção exclusiva aos textos. Como se verá, as referências culturais, artefatos e imagens estavam presentes simultaneamente em diferentes países, criando vínculos entre pessoas de diversa nacionalidade e extração social, aí compreendidas as que eram incapazes de ler. Ao final, espera-se discutir a dimensão mercadológica da literatura, aspecto, em geral, ausente dos manuais de história da literatura e refletir sobre o que se poderia chamar de “literatura sem texto”, tendo em vista a existência social de obras literárias prescindindo da leitura dos escritos.

93

Pessoas, bichos, coisas e literatura

No Oitocentos, a literatura foi um repositório de sugestões de nomes para pessoas, objetos, animais e lugares, fazendo com que personagens e títulos fizessem parte do cotidiano.

Assim é que, no Rio de Janeiro, um certo Telemaco Napoleão Pereira Pacheco recebeu um prêmio do Lyceo Commercial “pelo seu bom comportamento, e aplicação constante, e distinto aproveitamento em os seus estudos, no anno lectivo de 1851”.⁵ Talvez seus pais fossem grandes admiradores da cultura francesa, reverenciando, a um só tempo, o imperador Bonaparte e François Fénelon, autor de *Les aventures de Télémaque*. Ou talvez se tratasse de homenagem mais prosaica, a outra pessoa de mesmo nome, como o Sr. Telemaco Bauliech, que viveu em Campos, no Rio de Janeiro e morreu nessa mesma cidade, em 24 de outubro de 1884, deixando “esposa, genro, filha e netos”.⁶ Alguns

3 Cf. CATHARINA, 2016.

4 Parte dessas ideias foram apresentadas, em versão anterior, em ABREU, 2019.

5 *Jornal do Commercio*, 25 de dezembro de 1851, p. 4. Telemaco Bauliech, citado em *Monitor Campista*, Niterói, 29 de outubro de 1884, p. 3.

6 *Monitor Campista*, 29 de outubro de 1884, p. 3.

anos depois, seria necessário acrescentar outras hipóteses para entender a eleição desse nome, pois, em 1871, estreou no Teatro S. Luiz, no Rio de Janeiro, a peça *O jovem Telêmaco*, tradução do português Eduardo Garrido da paródia bufa composta pelo espanhol Eusébio Blasco, em 1866.⁷ Grande sucesso de público, a peça, que foi considerada por Artur Azevedo superior ao original em graça e desenvoltura, contava com acompanhamento musical e partes cantadas.⁸

Esse exemplo deixa evidente a dimensão transnacional da cultura, pois um romance francês do século XVII, que circulou no Brasil em diversas edições e línguas⁹, foi adaptado para teatro musical por um dramaturgo espanhol, traduzida por um português, e chegou aos palcos cariocas por meio de uma companhia teatral lusitana radicada no Brasil. No meio dessa ciranda talvez esteja a explicação do motivo que levou tantas pessoas a dar o nome de Telêmaco a seus filhos.

Mais difícil é compreender as motivações que levaram a batizar escravos com o nome de Gil Braz. Em 19 de janeiro de 1856, o *Diário do Rio de Janeiro* estampava uma “Relação dos escravos recolhidos às prisões do calabouço à disposição de diversas autoridades”, entre os quais estava “Gil Braz, Angola, estatura regular, rosto redondo, olhos grandes, nariz chato, orelhas grandes; de D. Antonia Luiza Vianna da Cruz, moradora na rua da Princeza dos Cajueiros”.¹⁰ Três meses depois, ele ainda não havia sido reclamado pela senhora, razão pela qual se publicou novo anúncio, informando que, se ela não o buscasse, o escravo juntamente como outros na mesma situação seriam “vendidos e arrematados em praça pública”. A nota ainda informa que “para que chegue a notícia ao conhecimento de todos, mandei passar o presente alvará, que será por um dos porteiros das auditorias d'esta corte afixado em um dos lugares mais públicos d'esta mesma cidade, e publicado pelos respectivos jornais”.¹¹ Não se sabe se a senhora o procurou ou se ele foi leiloado e adquirido por novo proprietário. O que se sabe é que, dois anos depois, outra nota foi publicada na imprensa, anunciando a prisão do “preto Gil Braz, do Dr. Hildefonso, por infração”.¹² Passados mais quatro anos, um certo Gil Braz voltou a aparecer nas páginas policiais, detido no Engenho Velho, junto com outros escravos, “por estarem em batuques”.¹³ Em 1870, Gil Braz, “escravo de Luiz Caminada”, figurou nas páginas policiais, desta vez por ter sido preso com 1\$280 réis, dinheiro não reclamado por ninguém e que, por isso, seria “remetido ao Juiz dos Ausentes”.¹⁴ Embora seja possível que um único escravo tenha passado pelas mãos de vários donos e por essas diversas situações, é mais provável que se tratasse de diferentes indivíduos, todos denominados Gil Braz.

7 *Jornal do Commercio*, 15 de fevereiro de 1871, p. 6.

8 VIEIRA, 2018.

9 ABREU, 2014.

10 *Diário do Rio de Janeiro*, 19 de janeiro de 1856, p. 4.

11 *Diário do Rio de Janeiro*, 12 de março de 1856, p. 3.

12 *Diário do Rio de Janeiro*, 02 de julho de 1858, p. 1.

13 *Diário do Rio de Janeiro*, 10 de junho de 1862, p. 1.

14 *Diário do Rio de Janeiro*, 15, 17 e 27 de maio 1870, p. 3, 3 e 4 respectivamente.

O romance de Lesage, *Histoire de Gil Blas de Santillane*, foi grande sucesso mundial e circulou no Brasil tanto em francês quanto em tradução para o português sob o título *História de Gil Braz de Santilhana*.¹⁵ Os proprietários dos cativos conheceriam a história do protagonista e suas inúmeras artimanhas para livrar-se de situações embaralhadas e melhorar continuamente sua situação? Se a concedessem talvez não tivessem escolhido o nome do pícaro para um escravo com receio de que ele mimetizasse a conduta da personagem em seu esforço contínuo para se livrar das dificuldades que se apresentavam e ascender socialmente. Mas talvez sequer soubessem ler, como pode ter sido o caso da senhora Antonia Luiza, que não procurou por seu escravo, mesmo havendo alvarás fixados em locais públicos e notas publicadas em jornais. Assim como pode ter ocorrido com Telêmaco, o nome Gil Braz pode ter se tornado conhecido por meio da peça teatral *Gil Braz de Santilhana*, submetida à censura do Conservatório Dramático para ser levada aos palcos do Rio de Janeiro em 1851.¹⁶

No entanto, nesse caso, há outras muitas possibilidades já que “Gil Braz” era seguidamente referido em matérias de jornal como elemento de comparação com situações cotidianas. Por exemplo, a célebre passagem do romance, em que Lesage critica a Medicina por meio da história do Dr. Sangrado (cuja conduta resumia-se à realização de sangrias e prescrição de água quente como medicamento), serviu de mote a diversos comentários na imprensa acerca das más práticas médicas, como ocorreu em nota publicada no *Diário do Rio de Janeiro*, crítica à situação do país, em que se comenta: “é a sangria na veia da saúde, mas esta medicina, desde o grande Gil Braz, está condenada ao ridículo e desprezada por todos que amam a vida”.¹⁷ A picardia da personagem também é aludida em diversas situações em que se foge às regras estritas do bom comportamento. É o que se vê em nota publicada no *Correio Paulistano*, em que um italiano, “estelionatário de profissão que tem armado contra meio mundo uma rede de enganos e subtilezas” é comparado ao protagonista: “este *heroe* occupa-se em copiar algumas passagens do *Gil Braz* para ir vivendo à custa da humanidade”.¹⁸

De maneira ainda mais fortuita, era possível conhecer o nome por meio do título do periódico *Le Gil-Blas : Journal Politique, Satyrique et Artistique*, publicado em francês, no Rio de Janeiro, que circulou no Rio de Janeiro entre 1877 e 1878. Ou por meio de embarcações, já que o navio Gil Blas fazia regularmente a ligação entre o Havre e o Rio de Janeiro, na década de 1860.

Uma vez mais, salta os olhos a dimensão transnacional, uma vez que os desafortunados escravos viviam no Brasil, mas receberam nome de uma personagem francesa, que também nomeava um navio transatlântico e um periódico composto e editado no Rio de Janeiro, mas em língua francesa.

15 ABREU, 2003.

16 Cf. LEMOS, 2014, p. 107.

17 *Diário do Rio de Janeiro*, 23 de maio de 1871, p.2].

18 Nota do *Correio Paulistano*, reproduzida em *Diário do Rio de Janeiro*, 05 de outubro de 1854, p.3.

Em outras circunstâncias, o vínculo com a obra literária é mais manifesto, como no caso do cavalo de corrida denominado Primo Basílio, frequentador assíduo das páginas em que se forneciam informações sobre o Derby Club.¹⁹ Ainda que o nome do animal esteja evidentemente conectado ao romance de Eça de Queirós, nada garante que seu dono o tenha lido, podendo ter assistido à “peça em 5 atos e 9 quadros, extraída do romance de Eça de Queiros pelo Dr. A. Cardoso de Menezes”, encenada no Rio de Janeiro em 1878.²⁰ Ou pode ter tido conhecimento apenas da polêmica em torno à suposta imoralidade da narrativa, que incendiou os periódicos brasileiros e lusitanos no final do século XIX.²¹

Considerando-se o ímpeto nacionalista próprio ao século XIX e seu apego à natureza como elemento fundante da nacionalidade, é ainda mais surpreendente encontrar acidentes naturais nomeados com referência a obras francesas. Assim é que, na década de 1880, o Barão de Escragnolle, nomeado por D. Pedro II como Administrador da Floresta da Tijuca, decidiu designar uma pequena caverna como “gruta Paulo e Virgínia”. Nascido no Brasil, mas oriundo de família francesa, o Barão achou por bem relembrar o romance de Bernardin de Saint-Pierre, mandando instalar uma placa em metal, em que se vê o casal apaixonado de mãos dadas.



Figura 1. Gruta Paulo e Virgínia²²

O caráter transnacional do fenômeno está evidente de diversas maneiras, a começar do fato de nenhuma das menções citadas relacionar-se com obras brasileiras, mesmo se as pessoas, os cavalos e as grutas estivessem presentes em território nacional. Ainda que os exemplos fizessem menção a obras francesas e portuguesa, outras nacionalidade participavam desse circuito, como ocorre com o brigue alemão D. Quixote, que fazia a rota Lisboa – Rio de Janeiro com regularidade.²³ Da mesma forma, o navio Clarissa ligava a corte a Liverpool, enquanto a Ivanhoe fazia o mesmo em relação a Londres.²⁴ O trânsito dessas embarcações com nomes literários, que conectavam diversas partes do mundo,

19 *Vida Fluminense* 24 de maio de 1890, p. 7.

20 *Gazeta de Notícias* 26-05-1878 p-4

21 AZEVEDO, 2012.

22 MAYA, 1967, Prancha 20, p. 74.

23 *Diário do Rio de Janeiro*, 15 de dezembro de 1848, p. 4.

24 *Diário do Rio de Janeiro*, 4 de outubro de 1860, p. 3.

era um elemento importante de conexão cultural, não apenas porque colocavam em circulação nomes de obras e personagens, mas porque, muito provavelmente, traziam em seus porões objetos derivados de obras literárias, como se verá a seguir.

Personagens e mercadorias

Fabricantes de variadas mercadorias, em diversas partes do mundo, recorreram à literatura para confecção de seus produtos.

Houve quem fizesse candelabros cuja base era composta por personagens de *The Last of the Mohicans*.²⁵ Outros produziram quebra-cabeças e jogo de cartas com cenas de *Uncle Tom Cabin*.²⁶ Outros ainda criaram latas de biscoito com cenas de *Alice in Wonderland*, ideia seguida pelo próprio Lewis Carroll, que criou um porta selo com cenas de seu livro mais famoso.²⁷

A fábrica de cigarros de John Player & Sons, instalada em Nottingham, na Inglaterra, criou uma série de embalagens com a representação de personagens de romances de Charles Dickens como *David Copperfield*, *Oliver Twist*, *Old Curiosity Shop*, *Pickwick Papers*. Ao mesmo tempo, imagens de Paulo e Virgínia estamparam rótulos e produtos os mais diversos, como leques, caixas e pratos na França.²⁸ Na Alemanha, a Fábrica de Cacau Bensdorp & Cia criou uma série de seis embalagens alusivas ao livro de Bernardin de Saint-Pierre, em que figura ao centro uma imagem e abaixo uma legenda, indicando a que passagem do romance a ilustração se refere, produzindo uma espécie de resumo do livro.

Em Portugal, recomendava-se a proibição do livro *Die Leiden des jungen Werthers*, enquanto se lamentava o fato de ser “impossível de exterminar as pinturas de algumas Scenas destes pesares do desgraçado Werther dos gabinetes dos curiosos, e ate das Caixas de Tabacco, e dos Leques das Damas.”²⁹

Essas e outras mercadorias podem ter chegado ao Brasil por meio de importação para venda no comércio local ou junto com famílias estrangeiras que se deslocavam ao país. Foi o que aconteceu, por exemplo, em 1881, quando “uma Exma. familia ingleza, que se retira para a Europa” decidiu leiloar “todos os ricos moveis e mais adornos que guarnecião sua habitação”, entre os quais estavam “2 bonitas estatuetas Paulo e Virgínia”.³⁰ Na mesma época, era possível comprar produtos bem menos inocentes, na Casa dos Pobres, em Fortaleza, em que se vendiam “Voluptuosas Piteiras Otomanas, verdadeira espuma do mar onde

25 <http://fenimoreartmuseum.blogspot.com/2010/04/relive-adventure-right-in-your-own-home.html>

26 <http://smallnotes.library.virginia.edu/2015/06/16/slavery-and-abolition/>

27 JAQUES, Zoe & GIDDENS, Eugene. 2013.

28 Uma busca com os termos “Paul et Virginie” no portal Joconde, que reúne imagens e informações sobre as coleções conservadas por museus da França resulta em 128 entradas relativas a objetos, estampas e pinturas. http://www.culture.gouv.fr/public/mistral/joconde_fr

29 Parecer exarado em Lisboa, em 31 de agosto de 1797 por João Guilherme Christiano Müller. Real Mesa Censória. Caixa 144, 1797, set, 4. Grifo no original.

30 *Jornal do Commercio*, 8 de setembro de 1881, p. 3.

emergiu Vênus, simbolizando as mais célebres Filles du Demi-monde. Nana em posição divinamente escultural, reclinada no divã do ideal”³¹

Além de transformar personagens em objetos e de utilizá-los em ilustrações para adornar produtos, era comum, também, associar mercadorias à literatura por meio de sua denominação. Os produtores de cigarros pareciam ter tido especial predileção por obras literárias para designar seus produtos.³² No Brasil, um fumante poderia adquirir “Os verdadeiros Rocambole”, produzidos por Domingos Tertuliano Soares ou, se fosse mais nacionalista, comprar os cigarros “O Certanejo (sic)”, preparados na Fábrica Luzeiro de Antonio Bivar ou “Iracema”, de Antonio Ferreira da Silva ou ainda “A Moreninha”, José A. D. de Figueiredo. Era possível, também, escolher entre os vários cigarros denominados “Paulo Virgínia”, seja os produzidos na “Fábrica de João Gonçalves”, ou os da “Viúva Lorega” ou ainda os de “Pereira e Carvalho” ou os de “Gomes Loureiro”.

Os rótulos, algumas vezes, reforçam a associação entre o cigarro e a obra literária, como acontece no caso de “O Certanejo”, em que é retratada a célebre cena do romance de José de Alencar, publicado em 1871, na qual o vaqueiro Arnaldo persegue Dourado, um boi bravo.



Figura 2 – Rótulo de cigarros “O Certanejo”

Em outros momentos, há uma justaposição entre referências diversas, como ocorre com os cigarros da marca “A Moreninha”. Em um dos rótulos, aliam-se referências literárias e históricas, fazendo com que 3/4 do espaço seja ocupado por cena evocativa de episódio de operação militar da Guerra da Tríplice Aliança (também conhecida como Guerra do Paraguai), em que navios brasileiros conseguiram ultrapassar a Fortaleza de Humaitá, e 1/4 seja destinado a uma imagem de uma garota, encimando o nome “A Moreninha”, em referência ao romance de mesmo nome, publicado por Joaquim Manoel de Macedo em 1844

31 *Gazeta do Norte* de Fortaleza, em 29 de novembro de 1882. Este e outros casos de uso de referências literárias para a nomeação de mercadorias foram estudados por Pedro Paulo Ferreira Catharina, *op. cit.*

32 Há diversos rótulos de cigarro na Coleção Brito Alves, pertencente à Fundação Joaquim Nabuco. Eles estão digitalizados em www.dominiopublico.gov.br.

(Fig. 3). O mesmo romance / marca aparece associado à imagem de profissionais como o amolador de facas e tesouras (Fig. 4) ou, simplesmente, a um nome “Villa Bella” (Fig. 5), provável alusão à Comarca de Villa Bella, em Pernambuco, palco do movimento messiânico da Pedra Bonita, ocorrido entre 1836 e 1838.³³ A composição dos rótulos é semelhante, fazendo com que a referência literária seja nada mais do que uma logomarca de cigarros fabricados por José A. D. de Figueiredo. A logomarca incluía não apenas o título de um romance mas também uma ilustração, transformada em matriz litográfica e utilizada para imprimir os vários rótulos que, embora sejam semelhantes, trazem pequenas diferenças entre si.³⁴



Figura 3 – Rótulo de cigarros “A Moreninha. Ao Bravo da Passagem de Humaitá”



Figura 4 – Rótulo de cigarros “A Moreninha. Amoladores”



Figura 5 – Rótulo de cigarros “A Moreninha. Villa Bella”

Sem o recurso a ilustrações, outros produtos valeram-se da literatura sem dar qualquer pista para os consumidores de qual era a referência literária. É o que se vê em propaganda divulgada em Belém do Pará, pela Casa de Modas Ao Leão de Castilha, anunciando que vendia “collarinhas e punhos para senhoras” “Á Moderne, á Marianne, á Bovary, á Lakmé, Á Caverlet, á Thereza”. Inaugurada em 1884, a loja publicou mais de uma centena de anúncios, informando que a “nova casa de modas, artigos de luxo, fazendas e miudezas” vendia mercadorias diversas como perfumes, colchas, camisas e chapéus. Em 1885, talvez imaginando que a simples listagem de mercadorias diversas não atrairia tantos clientes, começou a associar os produtos a romances como *Marianne*, de George Sand, *Madame*

33 LEITE, 1904.

34 Segundo informação fornecida pela Fundação Joaquim Nabuco, detentora do acervo de rótulos de cigarro, a técnica empregada na produção das imagens é a litografia.

Bovary, de Gustave Flaubert, *Thérèse Raquin*, de Émile Zola ou a peças teatrais como a comédia *Madame Caverlet*, de Emile Augier ou a ópera *Lakm  *, de Léo Delibes. O an『unciante conhecia bem a literatura francesa, recorrendo a obras bastante recentes, como *Lakm  *, que estreou em Paris em 1883, apenas dois anos antes da veicula  o do an『ncio, e que ainda não havia chegado aos palcos em Belém. Ele parecia não se importar com as polêmicas morais suscitadas pelo comportamento de personagens como *Bovary*, *Caverlet* ou *Th  r  se*, com as quais associou os ornamentos que vendia, ou acreditava que fossem desconhecidos de seus clientes. O proprietário deveria ter um especial apreço pela obra de Flaubert, tendo em vista que julgou conveniente associar o nome de Mme *Bovary* não são a roupas de senhoras, mas a acessórios infantis, como “Chap  os de palha ingleza para meninas ultimos modelos: ´A Niniche, ´A Mascotte, ´A Bovary e ´A B  b  e”.³⁵

O interesse despertado pelas obras literárias parece agregar valor a objetos comuns, atuando como estratégia de diferencia  o do produto, já que, entre d  uzias de leques e candelabros com a mesma fun  o, aqueles que se associassem a determinadas personagens conhecidas e apreciadas possivelmente se destacariam. Uma mera piteira talvez provocasse menor interesse do que outra em que a represent  o de Nana permitisse não apenas fumar mas fazer as fantasias mais diversas. O apreço pela obra literária  ainda mais decisivo no caso de objetos sem utilidade imediata, como estatuetas, cuja finalidade, além de ornamentar ambientes, parece ser a de evocar o romance e aproximar as personagens do cotidiano de seu proprietário, tornando-o presente na casa daquele que as apreciavam. A nomea  o de vestimentas com referências literárias parece manter uma rela  o mais distante com as obras, uma vez que não h  a nenhuma associa  o   via entre as peças anunciadas e as obras que lhes deram nome, já que colarinhos e punhos de roupas ou chapéus para meninas não têm destaque especial em *Madame Bovary*, *Th  r  se Raquin*, *Madame Carvelet* ou em *Lakm  *. Talvez o público não conhecesse em detalhe os enredos das obras mencionadas e o apelo viesse do prestígio da literatura e, em particular, da cultura francesa, pois  difícil imaginar que, no século XIX, pais de família quisessem associar vestimentas utilizadas por suas filhas e esposas a mulheres adúlteras, divorciadas ou cúmplices de assassinatos.

Escritores e mercadorias

Peças de vestuário não se associavam apenas a personagens e títulos, mas também a seus criadores.  o que se vê na propaganda veiculada pela Fábrica Luso-Brasileira, anunciando “Chap  us de feltro *plume*  Zola, Flauberte (*sic*) e Eça de Queirós, com 65 gramas de peso”, propagandeados como “o maior sucesso de 1883”.³⁶ Uma vez mais buscava-se a valoriza  o de objetos triviais pela associa  o

35 *Diário de Belém* 02-08-1885, p. 4.

36 *Pacotilha* do Maranhão de 14 de junho de 1883. Apud CATHARINA, op. cit.

a aspectos polêmicos da literatura. No momento da veiculação do anúncio, o escândalo ocasionado por *Madame Bovary*, em 1857, já não era novidade, mas as discussões sobre o aspecto imoral de obras como *O Crime do Padre Amaro* e *O Primo Basílio*, publicadas pelo português Eça de Queirós, respectivamente em 1875 e 1878, continuavam acesas e tinham ganhado impulso com a publicação de *Nana*, de Zola, em 1880. Curiosamente, essas obras e autores, considerados por muitos como pornográficos, eram evocados a fim de atrair clientes para chapéus de feltro, o que permite supor um desconhecimento dos textos e das polêmicas a eles associadas.³⁷

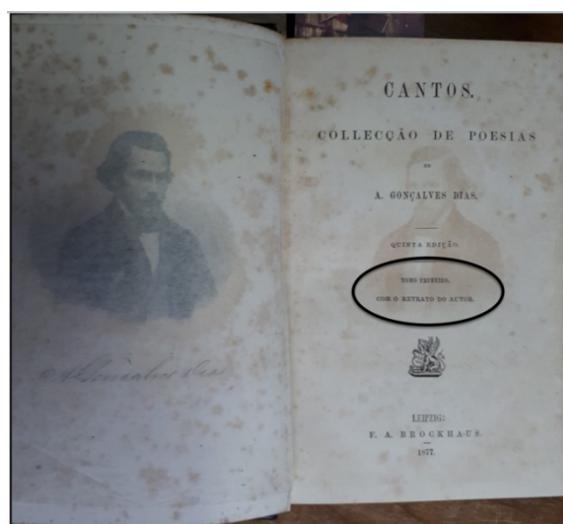
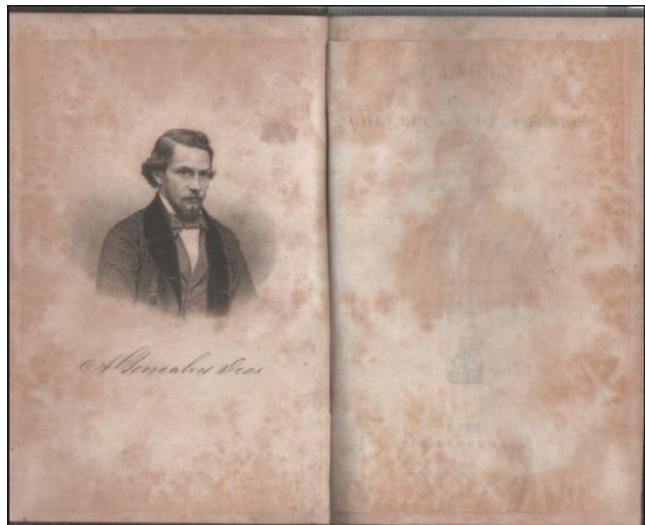
Entretanto, o mundo das mercadorias não vivia apenas de referências estrangeiras, como se vê no fato de a Loja 23 de Março, de Salvador da Bahia, ter recorrido a famoso poeta brasileiro para propagandear “Gorros a Castro Alves”, feitos “de palha guarneidos de velludo, próprios para meninos de 1 a 3 anos”.³⁸

Nada indica que Castro Alves tivesse especial predileção por gorros infantis ou Eça de Queirós, Zola ou Flaubert apreciassem particularmente chapéus de feltro. Dessa forma, a referência aos autores, assim como acontecera com as personagens, parece responder apenas ao desejo de associar os produtos a nomes conhecidos ou talvez fossem forma de homenagear escritores célebres, como pode ter sido o caso dos gorros infantis Castro Alves. Se os compradores conhecessem as obras de Zola, Queirós ou Flaubert – ou as polêmicas por eles suscitadas – talvez se sentissem mais arrojados utilizando produtos associados a esses escritores.

Algumas vezes, no entanto, há uma associação mais clara – ainda que inusitada – entre livros e produtos. É o que ocorre com o retrato de Gonçalves Dias, que ilustra o rótulo dos “Cigarros a Gonçalves Dias”, o qual traz, no centro, litogravura representando o poeta e, abaixo, a inscrição “poeta brasileiro”. A mesma imagem, em que se vê o escritor em pose e com vestimentas muito semelhantes às presentes na embalagem, está presente na publicação europeia de suas poesias: *Cantos – collecção de poesias*, A. de Gonçalves Dias, “com o retrato do autor”, publicada em Leipzig, pela Brockhaus, 1877. Na prestigiosa edição, abaixo do retrato, há uma reprodução da assinatura do poeta Gonçalves Dias, completando a exposição da *persona* do escritor.

37 Cf. Mendes, Leonardo. 2018.

38 *O Monitor*. Bahia 04-09-1881 p. 3.



102

Figura 6 – *Cantos*, 1877



Figura 7 – Rótulo de cigarros “Gonçalves Dias – poeta brasileiro”. Loja Ypiranga

Na edição alemã, a inserção do retrato e da assinatura indicam uma ênfase sobre a autoria – triplamente informada, por meio do nome impresso, do retrato e da assinatura –, destacando a importância do gênio criador, e a autenticidade do texto ali publicado. Pode, também, ser atrativo extra para o comprador que busca não somente o texto, mas um objeto materialmente bem cuidado e elegante. Já no caso dos cigarros, a imagem do escritor e a inscrição “poeta brasileiro” estão a serviço da comercialização de um produto que, uma vez mais, nada tem de literário. Entretanto, por meio da embalagem, um simples comprador de

cigarros tomaria parte da cultura letrada local, se não apreciando os escritos de Gonçalves Dias, ao menos sabendo que ele era um poeta e fazia parte do panteão nacional. Assim, uma mesma imagem poderia ser utilizada para finalidades tão distintas quanto conferir autenticidade e prestígio a uma edição, promover uma aproximação entre leitores e a figura autoral e vender produtos baratos.³⁹

O processo de mercantilização da figura dos escritores é ainda mais evidente na venda de retratos. Em 1885, a loja *Photographia Italiana*, de João Firpo, vendia, na Paraíba, “retratos do grande cidadão Joaquim Nabuco e do immortal poeta Victor Hugo”, mostrando que havia interesse tanto por personalidades brasileiras, como o polígrafo e político Joaquim Nabuco, quanto por escritores internacionais, como Victor Hugo.⁴⁰ Anos antes, em 1877, a Livraria Parisiense, instalada no Recife, anunciava a venda de “Retratos do distinto poeta brasileiro Castro Alves”, por 200 réis⁴¹, preço bastante acessível já que, na mesma época, “albuns para retratos” custavam 2 mil réis na Casa da rua Halfeld n. 36”.⁴² Lojas poderiam expor retratos em suas vitrines, como forma de homenagear escritores, mas também para atrair clientes, como fez a “conhecida loja do Sr. Catilina”, que expôs, em Fortaleza, um “retrato [de Castro Alves] lythographado pelo Sr. André Pereira (...) muito parecido com o illustre poeta e cheio de suavidade”.⁴³

O interesse pelos retratos pode provir de diversas fontes. Sua exposição em vitrines de lojas poderia expressar o gosto literário do proprietário, mas possivelmente tinha o propósito de atrair clientes, fãs do escritor ou aqueles que quisessem se associar a uma imagem de cultura. Já a venda avulsa de retratos parece atestar a existência de uma admiração pelo autor, funcionando como forma de expressão do gosto literário do comprador e, talvez, originando uma sensação de intimidade com o literato, cujo retrato poderia ser guardado ou exposto junto a imagens de entes queridos. Como os fotógrafos não estavam presentes em todas as localidades e o preço da produção de uma fotografia era inacessível para muitos, é possível que diversas pessoas não tivessem qualquer imagem de parentes e guardassem apenas retratos de celebridades, muito mais acessíveis pelo uso de técnicas de reprodução em grande escala, como a litogravura.⁴⁴

É possível, também, que a conexão com a literatura fosse muito mais distante. Talvez o interesse pelos retratos viesse de uma vaga notícia de fama, de um conhecimento confuso do nome, como se vê em crônica de Machado de Assis:

39 Cigarros eram produtos baratos se comparados a outras mercadorias. Um milheiro deles custava 7.000 réis (ou seja, 7 réis a unidade), enquanto um kilo de café torrado valia 1.300; de rapé, 1.000 réis; açúcar refinado branco, 400 réis. (*O Paraybano*, 9 de janeiro de 1892, p. 4). Os preços subiam um pouco quando os cigarros eram vendidos em pacotes, com poucas unidades. Um maço de cigarros Diplomata, com 25 gramas, custava 100 réis, em 1890 – 1891 – o que ainda é barato. Fonte: Arquivo Nacional do Rio de Janeiro, Indústria e Comércio, IC³ 10.

40 *Diário da Paraíba*, 27 de outubro de 1885, p. 3

41 *Jornal do Recife*, 06 de dezembro de 1877, p. 3

42 *Pharol* (Minas Gerais), 6 de setembro de 1877 p. 4

43 *Cearense*, 9 de julho de 1881, p. 2.

44 Em 1876, o fotógrafo W. Bradley cobrava 30\$ por “retratos extra-grandes”, advertindo que, “valem na corte 80\$. (*A Província de São Paulo*, 6-2-1876). Apud Grangeiro, 2000.

Conheci ontem o que é celebridade. Estava comprando gazetas a um homem que as vende na calçada da Rua de São José, esquina do Largo da Carioca, quando vi chegar uma mulher simples e dizer ao vendedor com voz descansada:

- Me dá uma folha que traz o retrato desse homem que briga lá fora.

- Quem?

- Me esqueceu o nome dele.

Leitor obtuso, se não percebeste que “esse homem que briga lá fora” é nada menos que o nosso Antônio Conselheiro, crê-me que és ainda mais obtuso do que pareceres. A mulher provavelmente não sabe ler, ouviu falar da seita dos Canudos, com muito pormenor misterioso, muita auréola, muita lenda, disseram-lhe que algum jornal dera o retrato do Messias do sertão, e foi comprá-lo, ignorando que nas ruas só se vendem as folhas do dia. Não sabe o nome do Messias; é “esse homem que briga lá fora”. A celebridade, caro e tapado leitor, é isto mesmo. O nome de Antônio Conselheiro acabará por entrar na memória desta mulher anônima, e não sairá mais. Ela levava uma pequena, naturalmente filha; um dia contará a história à filha, depois à neta, à porta da estalagem, ou no quarto em que residirem.⁴⁵

A crônica de Machado de Assis ilustra à perfeição o fenômeno das celebridades literárias (ou políticas, como no caso do “homem que briga lá fora”). Seus nomes circulam socialmente, com “muita auréola, muita lenda”, mesmo entre gente incapaz de ler e podem permanecer na memória social, passados de boca em boca, mesmo que suas obras sejam pouco ou nada conhecidas. Publicações na imprensa de todo o Brasil mostram que o interesse por celebridades literárias estava presente no país, no século XIX, uma vez que havia diversas notas e notícias sobre a vida privada de escritores, sem necessariamente vincular-se ao conhecimento de ou ao interesse por suas obras. Esses textos cobriam um largo arco que ia da fofoca sobre trivialidades do cotidiano a informações sobre premiações e inaugurações de estátuas.⁴⁶

45 ASSIS, Machado de. *A Semana*, 14 de fevereiro de 1897.

46 Lilti acredita que “la célébrité est apparue au cours du XVIII^e siècle, dans le contexte d'une profonde transformation de l'espace public et des premiers développements de la commercialisation des loisirs. La culture de la célébrité a connu, depuis, un développement considérable, proportionnel à l'expansion de la sphère médiatique” (LILTI, 2014, 15). Driessens considera que um dos traços distintivos da cultura da celebridade é a atenção dispensada à vida privada da pessoa famosa (DRIESSENS, 2013, 641–657). Turner acrescenta que uma das características da “celebridade” reside no fato de a persona pública extrapolar a obra (TURNER, 2004). McDayter acredita que o verdadeiro teste da celebridade consiste no fato de a figura do escritor, em si mesma, despertar a curiosidade dos leitores, sem necessariamente envolver um interesse por suas obras (McDAYTER, 2009). Driessens destaca o papel desempenhado pela difusão transnacional dos impressos na criação e expansão da cultura das celebridades (DRIESSENS, op. cit.).

Há, assim, uma distância importante entre esse modo de presença dos escritores na cultura do século XIX e a figura de autor concebida pelas histórias literárias tradicionais que o compreendem como fonte singular da qual emanam ideias, conceitos e enredos que se articulam sob formas específicas de expressão. Daquela perspectiva, o interesse pelos autores subordina-se às suas obras, cuja interpretação dependeria do conhecimento de sua inserção social, suas preferências políticas e um ou outro traço de sua personalidade. Entretanto, para muitos homens e mulheres do Oitocentos, há uma dissociação entre autor e obra, já que ela, por vezes, era inteiramente desconhecida. Para eles, o escritor podia ser apenas uma pessoa sobre a qual recaía sua curiosidade e não o núcleo de produção dos textos ou o detentor de sua significação última – temas que ocuparam críticos oitocentistas como Gustave Lanson (1894) e Sainte-Beuve⁴⁷ e que receberam nova atenção a partir das colocações de Barthes⁴⁸ e Foucault⁴⁹, posteriormente reavaliadas por Chartier.⁵⁰

Conclusão

Os dados aqui examinados mostram que o fenômeno da reproduzibilidade técnica das obras de arte é anterior e bastante mais alastrado do que supôs Walter Benjamin. Muito antes do cinema ou da fotografia – tomados por Benjamin como paradigmáticos do processo de reprodução massiva das obras de arte –, as técnicas de produzir e de estampar objetos em série tornaram possível a disseminação de estatuetas representando personagens literários assim como a proliferação de caixas, leques, embalagens etc. com cenas de romances ou de peças teatrais. Além disso, percebe-se que os processos de “massificação” vão além da reprodução de imagens, incidindo sobre os nomes de personagens e de escritores, empregados para valorizar produtos comuns, como roupas e chapéus – aspectos ignorados na reflexão do crítico.⁵¹

No entanto, o comércio de artefatos com referências ou temas literários confirma sua hipótese de que haveria um interesse em possuir perto de si certos objetos e imagens, copiados e reproduzidos em série. Para ele, fazer as coisas “ficarem mais próximas” era uma preocupação intensa das “massas modernas”: “a cada dia, sente-se mais imperiosamente a necessidade de manter o objeto na proximidade mais íntima, na imagem, ou melhor, em seu reflexo, na reprodução”.⁵²

105

47 Sainte Beuve teve uma vasta produção crítica entre 1824 – 1869. Para uma amostra de seus trabalhos mais relevantes, ver a compilação organizada por José-Luis Diaz et Annie Prassoloff, SAINTE-BEUVÉ 1992.

48 Barthes, 1968.

49 Foucault, 1969.

50 Chartier, 1998 e 2000.

51 Benjamin, 2013.

52 “chaque jour, le besoin se fait plus impérieusement sentir de se saisir de l’objet dans la plus intime proximité, dans l’image, ou plutôt dans son reflet, dans la reproduction.” (Benjamin, 2013, p.33, tradução minha).

A substituição do “valor de culto” pelo “valor de exposição”, definidos em termos de sua recepção (obras pouco visíveis e associadas a ideias míticas *versus* obras muito visíveis, apresentadas por seus atributos estéticos e destinadas às massas), teria levado ao esbatimento da aura, percebido como uma perda ou uma desvalorização – ainda que Benjamim não tenha produzido nenhum juízo de valor sobre a questão. Os dados de que dispomos não nos permitem afirmar nada sobre a recepção dos objetos, nem sobre a percepção daqueles que decidiram comprar ou manter perto de si artefatos, retratos e imagens que aludem a obras literárias. Mas é possível supor que tivessem com eles uma dupla relação: eles lhes pareceriam belos, possuindo um valor estético⁵³, e/ou eles evocariam sentimentos derivados dos romances, peças teatrais ou poemas dos quais eles provinham, escapando tanto do “valor de culto” quanto do mero “valor de exposição”.

Por um lado, o fenômeno aqui descrito parece ser um processo de banalização da literatura, que a reduz a mercadorias e frases feitas, muitas vezes distorcidas e desligadas do contexto original. Em um processo de descolamento e condensação, obras e autores transformavam-se em logomarcas de produtos e garotos propaganda de objetos, que nada têm de literário. Paulo e Virgínia tornavam-se apenas sinônimo de par amoroso e Gil Blas tornava-se um repertório de cenas paradigmáticas, equivalentes a parábolas e provérbios.

Por outro, trata-se de um fenômeno que revela o valor positivo atribuído à literatura – ainda que prescindisse, muitas vezes, da leitura dos textos. Romances, peças teatrais e poemas eram estimados a ponto de ajudar na venda de mercadorias diversas, auxiliar na compreensão e interpretação de fatos do cotidiano, além de atrair a atenção para acontecimentos menos ou mais miúdos da vida de seus criadores. Associar mercadorias a composições literárias e escritores parece ser uma estratégia comercial de valorização dos produtos pela transferência do prestígio da literatura a objetos comuns.

Identificar essas formas de contato com o literário é especialmente relevante para historiadores da literatura que pretendem entender o século XIX: uma época de baixo letramento e de acesso relativamente restrito aos livros o que, entretanto, não impediu uma bem-sucedida impregnação social da literatura. A participação na cultura literária poderia se dar por caminhos muito mais diversos do que a leitura dos textos. Ela poderia passar pelas conversas em que se faziam referências literárias, por comentários sobre a vida de escritores, bem como por uma ampla gama de objetos. Um gorro Castro Alves ou um chapéu Flaubert não teriam nenhum interesse especial para pessoas que não soubessem quem eram Castro Alves e Flaubert. Mas era possível saber quem eles eram e ter interesse por produtos com seu nome sem ter lido nenhuma de suas obras, seja por meio

53 Antoine de Baecque, no “Préface - L’art des ravages” assim comenta a passagem do valor de culto para o valor de exposição: “Le musée déplace l’aura de l’œuvre : son spectateur ne la regarde plus comme un objet cultuel, ni même tel le symbole d’un pouvoir ecclésiastique, princier ou monarchique, mais comme un absolu du beau, une unité idéale. L’œuvre exposée devient belle : sa sacralité s’esthétise” (BAECQUE, 2013, p. 13).

das referências em discursos e falas cotidianas, seja por vê-los representados em imagens, seja por se conhecer alguma coisa sobre suas vidas.

Os rótulos, os produtos e as imagens difundiam referências literárias em um nível popular, de amplo acesso, o que é evidente, por exemplo, no caso das embalagens de cigarros, produtos baratos e de consumo cotidiano, que aproximavam os consumidores de obras que hoje têm lugar de destaque em histórias da literatura, como *O Sertanejo*, *A Moreninha* ou *Iracema*. Ainda que os fumantes não tivessem ideia alguma sobre o enredo desses romances, eles partilhavam das referências literárias em circulação entre os letrados.

Segundo as histórias literárias tradicionais, a difusão desses e outros romances ajudou a criar e a disseminar o sentimento nacional e desempenhou importante papel na integração do país. Entretanto, elas se esquecem de considerar que cigarros, vestimentas ou retratos também tiveram um papel, talvez não pequeno, nesse processo ao criar uma comunidade com referências partilhadas. Mas não se deve imaginar que se trata de criação de comunidades imaginadas *nacionais* (como supôs Benedict Anderson⁵⁴) e sim de comunidades globais ou, ao menos, ocidentais. Se a aquisição de um gorro Castro Alves ou de cigarros Gonçalves Dias pode ter feito com que o comprador se sentisse mais conectado aos seus compatriotas e mais ligado ao seu país, a posse de estatuetas Paulo e Virgínia, de piteiras Nana ou de cigarros Rocambole pode tê-lo conectado aos seus contemporâneos de diversas partes do mundo. A amostra de jornais e revistas estudada revela que a presença desses objetos e referências, assim como a utilização de citações literárias estavam espalhadas por todo o Brasil, não se restringindo à corte ou a grandes centros.

Nada disso está presente em histórias da literatura convencionais, com seu fechamento sobre uma nação e com seu desconhecimento da circulação transnacional de impressos, objetos e referências literárias. Pesquisas recentes abordaram esses aspectos⁵⁵, inclusive chamando a atenção para a presença de objetos derivados da literatura na França⁵⁶ e no Brasil⁵⁷, aspecto desenvolvido neste trabalho e que deve merecer ainda maior atenção por parte daqueles que pretendem compreender a penetração da literatura na vida social.

Da mesma forma, o estudo aqui apresentado pretende fazer avançar as pesquisas mais recentes sobre as celebridades literárias, revelando que a extensão do fenômeno ia muito além da Europa e chamando a atenção para o fato de que algo semelhante ocorria no Brasil, onde autores locais e estrangeiros recebiam o mesmo tratamento. Esse interesse pelos escritores e por seu cotidiano pouco tem a ver com tratamento a eles dispensado nas histórias literárias convencionais, em que, além de umas poucas informações biográficas, destaca-se sua atuação política e sua atividade no meio literário cultivado da época.

54 ANDERSON, 1991.

55 Abreu, 2016; Messer e Poncioni, 2018; Granja e Luca, 2018.

56 THERENTY, 2019.

57 Catharina, op.cit.

Além disso, valeria a pena discutir questões de direitos autorais, uma vez que o estabelecimento de direitos sobre marcas foi efetivado, no Brasil, pelo Decreto número 2862 de 23 de outubro de 1875⁵⁸, portanto 15 anos antes da definição de direitos autorais sobre produções literárias e artísticas, que só foi regulamentado no Código Penal de 1890.⁵⁹ Dessa forma, criações literárias estiveram mais asseguradas em pacotes de cigarro do que em livros.⁶⁰

Mas o principal ponto de confronto com a história literária convencional – e mesmo com os estudos mais renovados – tem a ver com sua atenção quase exclusiva aos textos. Eles perdem centralidade quando se observa que imagens podiam condensar narrativas inteiras; que nomes de personagens e cenas se destacavam das obras, ganhando autonomia em relação ao enredo; e, principalmente, que o trabalho com a linguagem realizado pelo autor empalidecia diante da atenção dispensada ao enredo e às personagens. Sem, evidentemente, desprezar a relevância dos textos para os estudos literários, importa perceber suas múltiplas apropriações, as quais lhe dão um alcance social impensado por aqueles que visam apenas os textos. A consideração desses elementos certamente enriqueceria nossa compreensão do passado e da relação que se estabelecia com a literatura.

Finalmente, a fórmula “texto e contexto”, da maneira como é entendida nas histórias convencionais, parece muito pouco reveladora do que foi a relação com a literatura ocidental no século XIX. Para chegar mais próximo do que teria sido a experiência de homens e mulheres com a cultura letrada, importa compreender que literatura tinha uma tal impregnação social no Oitocentos que era um repositório de nomes de pessoas, lugares, objetos e animais; era fonte de exemplos e argumentos (ainda que muitas vezes distorcidos em relação aos originais) para debates e interpretações da vida cotidiana; que a existência privada de escritores era alvo de intensa curiosidade (mesmo por parte daqueles que nunca os leriam); e que tomava parte em atividades tão corriqueiras como vestir uma criança ou fumar um cigarro.

58 O Decreto número 2862 de 23 de outubro de 1875 está reproduzido, na íntegra, na Dissertação de Mestrado de Rezende, 2003.

59 Ver Código Penal de 1890, título XII, capítulo V, “Dos crimes contra a propriedade litteraria, artística, industrial e comercial”. Ver também Mizukami, Pedro Nicoletti. *Função social da propriedade intelectual: compartilhamento de arquivos e direitos autorais na CF/88*. São Paulo: Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2007. Orientação: Maria Garcia.

60 Sirva de exemplo a disputa judicial envolvendo a marca de cigarros Paulo e Virgínia. Um dos produtores, João Gonçalves, registrou “a marca *Paulo e Virgínia* como emblema de sua casa” no Tribunal do Comercio e advertiu, em nota no *Jornal do Recife* que os “falsificadores ou imitadores” deveriam suspender a fabricação “sob pena de fazer executar o que lhe autorisa o Decreto n. 2.682 de 23 de Outubro de 1875” (*Jornal do Recife*, 04 jul 1876, p. 3). O registro da marca de pouco adiantou, pois, anos depois, o proprietário da fábrica de cigarros voltou à carga e publicou outra nota no *Jornal do Recife*, na qual informava que “querendo evitar a grande falsificação que constantemente tem havido em seus cigarros PAULO E VIRGÍNIA” resolveu “marcar as mortalhas dos ditos cigarros com o emblema registrado de sua fábrica.” *Jornal de Recife*, 17 de fevereiro de 1880, p. 3.

Referências

- ABREU, Márcia. 2003. *Os Caminhos dos livros*. Campinas: Mercado de Letras/ALB/FAPESP.
- ABREU, Márcia. 2014. “The adventures of Telemachus in the Luso-Brazilian World”. In: Schmitt-Maastricht, Christoph; Stockhorst, Stefanie & Ahn, Doohwan. *Fénelon in the Enlightenment: traditions, adaptations, and variations*. Amsterdam / New York: Rodopi.
- ABREU, Márcia. 2014. “The adventures of Telemachus in the Luso-Brazilian World”. In: Schmitt-Maastricht, Christoph; Stockhorst, Stefanie & Ahn, Doohwan. *Fénelon in the Enlightenment: traditions, adaptations, and variations*. Amsterdam / New York: Rodopi, pp. 193 – 210.
- ABREU, Márcia. 2016. *Romances em movimento: a circulação transatlântica dos impressos (1789 -1914) (org.)*. Campinas / São Paulo: Editora da Unicamp / FAPESP.
- ABREU, Márcia. 2019. “Au-delà des textes : présence de la littérature dans la vie sociale brésilienne au XIXe siècle”. Dossier – Histoire et Littérature. In: *Brésil(s)*, n. 15.
- ANDERSON, Benedict. 1991. *Imagined communities: reflections on the origin and spread of nationalism* (Revised and extended edition). London: Verso. Primeira edição 1983.
- AZEVEDO, Sílvia. 2012. “A recepção de *O Primo Basílio* na imprensa brasileira do século XIX: Caricatura, Humor e Crítica Literária”. In: *Patrimônio e Memória*. São Paulo, Unesp, v. 8, n.1, p. 27-42, janeiro-junho.
- Baecque, Antoine de. 2013. “Préface – L’art des ravages” In: Benjamin, Walter. *L’oeuvre d’art à l’époque de sa reproductibilité technique*. Paris: Éditions Payot & Rivages,.
- Barthes, Roland. 1968. “La mort de l'auteur”. *Mantéia*, n. 5, pp. 12-17.
- Benjamin, Walter. 2013. *L’oeuvre d’art à l’époque de sa reproductibilité technique*. Paris: Éditions Payot & Rivages.
- Catharina, Pedro Paulo Ferreira. 2016. “Circulação e permanência da literatura naturalista francesa no Brasil (1850 – 1914)”. In: *Romances em movimento*, organizado por Márcia Abreu, 307-336. Campinas: Editora da Unicamp.
- Chartier, Roger. 2000. “Qu'est-ce qu'un auteur? Révision d'une généalogie”. *Bulletin de la Société Française de Philosophie*, n. 4. tomo XCIV. Paris : Vrin.

Chartier, Roger. 1998. "Histoire et littérature". Au bord de la falaise. L'histoire en certitude et inquiétudes. Paris: Albin Michel.

Driessens, Olivier. 2013. "The celebritization of society and culture: Understanding the structural dynamics of celebrity culture". *International Journal for Cultural Studies* 16.6: 641–657.

Foucault, Michel. 1969. "Qu'est-ce qu'un auteur ?". *Bulletin de la Société française de philosophie*, n. 3, pp. 73–104.

Grangeiro, Cândido Domingues. 2000. *As Artes de um Negócio: a Febre Photographica - São Paulo 1862-1886*. Campinas: Mercado de Letras.

Granja, Lucia & Luca, Tania. 2018. *Suportes e mediadores: a circulação transatlântica dos impressos (1789 -1914)*. Campinas / São Paulo: Editora da Unicamp / FAPESP.

HOBSON, Eric. *A era dos impérios*, tradução Sieni Maria Campos e Yolanda Steidel de Toledo. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.

JAQUES, Zoe & GIDDENS, Eugene. 2013. *Lewis Carroll's Alice's Adventures in Wonderland and Through the Looking-Glass: a publishing history*. Farnham / Burlington: Ashgate Studies in Publishing History.

110 LEITE, Antônio Attico de Souza. 1904. "Memória sobre a Pedra Bonita ou Reino Encantado na Comarca de Villa Bella, província de Pernambuco". *Revista do Instituto Arqueológico Histórico e Geográfico Pernambucano*, Recife, t. 11.

LEMOS, Valéria Pinto et all. *Os exames censório do Conservatório Dramático Brasileiro: inventário analítico*. Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional, 2014, p. 107.

Lilti, Antonie. 2014. *Figures publiques – l'invention de la célébrité (1750 – 1850)*. Paris : Fayard.

MAYA, Raymundo Ottoni de Castro Maya. 1967. *A Floresta da Tijuca*. Rio de Janeiro, Edições Bloch.

McDayter, Ghislaine. 2009. *Byromania and the birth of celebrity culture*. Albany: State University of New York Press.

Mendes, Leonardo. 2018. “Zola as pornographic reference in late Nineteenth-century Brazil”. *Excavatio*, XXX.

Messer , Orna & Poncioni, Cláudia. 2018. *Deslocamentos e mediações: a circulação transatlântica dos impressos (1789 -1914)*. Campinas / São Paulo: Editora da Unicamp / FAPESP.

Rezende, Livia Lazzaro. 2003. “Do projeto gráfico ao ideológico: a impressão da nacionalidade em rótulos oitocentistas brasileiros”. Dissertação de mestrado em Artes e Design. Rio de Janeiro: Pontifícia Universidade Católica.

SAINTE-BEUVE. 1992. *Pour la critique*. Édition de José-Luis Diaz et Annie Prassoloff. Gallimard.

THERENTY, Marie-Eve, WRONA, Adeline (org.). 2019. *Objets insignes, objet infâmes de la littérature*, Paris: Edition des archives contemporaines.

Turner, Graeme. 2004. *Understanding Celebrity*. Los Angeles: Sage.

VIEIRA, Lucila. 2018. “Eduardo Garrido e o teatro brasileiro do século XIX”. *Cadernos Letra e Ato*, ano 8, n. 8, p. 79 – 88.

Submetido em: 31/08/2019
Aceito em: 21/11/2019

111

Álvares de Azevedo entre o crítico literário e o construtor de sua própria poética

*Álvares de Azevedo between the literary
critic and the builder of his own poetics*

*Patrícia Aparecida Guimarães de Souza**

RESUMO

Álvares de Azevedo refletiu sobre a história e a teoria da literatura em toda sua produção poética e também produziu “Estudos Literários” com tal objetivo. Assim, indicou os autores com os quais dialogava e delineou o projeto literário no qual buscava se inserir. O presente artigo analisará o Estudo “Alfred de Musset – Jacques Rolla”, em que Álvares de Azevedo traça um perfil do romântico francês, traduz e analisa longos trechos do poema narrativo citado no título, e, por fim, faz uma análise da questão da descrença em Voltaire, Byron, Shelley e Musset. Segundo o caminho traçado por Álvares de Azevedo, o artigo versará sobre como, na apresentação de Musset e no elogio a determinados aspectos de sua produção artística, o poeta brasileiro aponta para a própria produção, e, ao final, mostrará como ele próprio entendia a questão da descrença e a obra de Voltaire, Byron e Shelley, vistos como precursores de Musset. Destaca-se o papel de Álvares de Azevedo como leitor ativo e autor reflexivo de sua obra, não mero receptor da literatura europeia e escritor “influenciado” por temas alheios.

Palavras-chave: *Álvares de Azevedo, Alfred de Musset, estudos literários*

ABSTRACT

Alvares de Azevedo reflects on History and Literary Theory in all of his poetic works. Beyond that, he produced his literary studies with this aim. The poet indicated the authors with who he was interacting with and outlined his literary project. This article will analyze the study “Alfred de Musset-Jaques Rolla”, where Alvares de Azevedo traces a romantic profile of the French; translates and analyzes long passages of the narrative poem quoted in the title; and finally, he analyzes the general disbeliefs of Voltaire, Byron, Shelley and Musset. Following his path, this article will present how his descriptions of Musset and by praising aspects of the French poet’s artistic production, the Brazilian poet points out for his own production; and at last, it shows how he understood the concerns related to disbelief and elected the works of Voltaire, Byron and Shelley as Musset’s precursor. This highlights Alvares de Azevedo role’s as an active reader and as a reflective writer of his oeuvre and not a simple receiver of European Literature and a writer “influenced” by someone’s topics.

Keywords: *Álvares de Azevedo; Alfred de Musset; Literary Studies.*

* Doutoranda no Programa de Literatura Brasileira do Departamento de Letras Clássicas e vernácula da USP

Os Estudos Literários de Álvares de Azevedo

Na “obra completa” de Álvares de Azevedo, encontram-se cinco textos elencados como “Estudos Literários”: “Lucano”, “George Sand – Aldo o Rimador”, “Alfred de Musset – Jacques Rolla”, “Literatura e Civilização em Portugal” e “Carta sobre a atualidade do teatro entre nós”. Neles o poeta escreveu sobre história e teoria da literatura e sobre autores de seu tempo. Essas questões também são abordadas diretamente nos prefácios de *Lira dos Vinte Anos*, *Macário* e *Conde Lopo*, evidenciando a grande preocupação de inserir sua obra no projeto literário que delineava nesses exercícios críticos.¹ Assim, ele explicitou os diálogos que mantinha e qual seria a sua escrita “ideal”, demarcando a própria personalidade enquanto escritor.²

1 CANDIDO, Antonio. *Educação pela noite*. São Paulo: Ática, 1989, p. 9.

2 José-Luis Diaz destaca que a imagem do escritor também é construída na relação com o leitor, num jogo que envolve a expectativa cada vez maior de uma identidade entre aquele que escreve e a sua obra, alimentado pelo autor nas pistas dadas por ele em prefácios e comentários biográficos. Assim, ganham importância para o jovem escritor, na construção que fará de si e das suas escolhas estéticas, as leituras realizadas e a forma com que visualizou os autores dessas obras. Diaz afirma: “C'est que le choix de sa « personnalité littéraire » est crucial pour le jeune écrivain. Souci d'autant plus impérieux qu'il s'entrecroise avec d'autres questions : celle de son esthétique et celle de son statut économique-social. Pour que son œuvre sorte des limbes, il faudra bien qu'il s'engendre lui-même comme son auteur. Ce qui suppose toute une série de décisions, de gestes, tout un labeur de production de soi.” (DIAZ, José-Luis, *L'écrivain imaginaire. Scénographies auctoriales à l'époque romantique*. Paris : Honoré Champion Edititeur, 2007, p. 106).

Nos “Estudos”, Álvares de Azevedo demonstra grande erudição, conhecimento das concepções clássicas de literatura e das críticas românticas. Também são explicitados quais autores elege como pares. Seus dois únicos contemporâneos que recebem trabalhos específicos de sua parte são George Sand e Alfred de Musset, ainda que cite muitos outros.

Ricardo Piglia, ao refletir sobre o trabalho de crítica realizado por um escritor, retoma a afirmação de Baudelaire de que seria cada vez mais difícil ser um artista sem ser um crítico.³ Mas alerta: “*De hecho un es alguien que traiciona lo que lee, que se desvia y ficcionaliza*”.⁴ É bastante forte esse traço de “desvio” e de uma nova “ficcionalização” das obras estudadas nos textos críticos de Álvares de Azevedo.

Piglia ainda aponta a crítica como uma “autobiografia” ideológica, teórica, política e cultural, por ser escrita a partir de um lugar preciso e de uma posição concreta. Se a palavra “autobiografia” pode ser considerada forte, não deixa de ser relevante o quanto o trabalho crítico de Álvares de Azevedo revela de suas posições teóricas, políticas e culturais.

A ampla gama de autores citados pelo poeta paulistano demonstra a intensa circulação de ideias entre a Europa e o Brasil. Esta circulação foi fundamental para a consolidação das diversas vertentes do romantismo brasileiro, que se desenvolveram em constante diálogo com o romantismo europeu, criando vínculos mais ou menos fortes com determinados grupos, de acordo com os posicionamentos socioculturais dos autores locais.

Álvares de Azevedo não se coloca como mero receptor das novidades, mas realiza longas ponderações sobre os autores e estilos vindos da Europa, elogiando-os ou reprovando-os. Assim, desaprova o excesso de desregramento em algumas obras (“Quando a liberdade poética bastardeia em licença e desregramento, somos daqueles que a reprovam”⁵) e a poesia francesa inspirada na escola de Wordsworth, considerada por ele monótona:

[Musset] Não se enubla nas melodias confusas da escola francesa, reflexo macio das harmonias do *Lakismo* de Wordsworth — belos, mas a quem se pudera aplicar as palavras da rainha Agandecca de George Sand, ao pálido Aldo o bardo — “poeta, és belo como a lua à meia noite, e monótono como ela.”⁶

Ao tratar dos arcaísmos, chega a enunciar o papel da poesia para o desenvolvimento da língua pátria:

3 Isso nos remete à noção do autor sentimental do romantismo, que Schiller define como aquele que irremediavelmente reflete sobre sua arte.

4 PIGLIA, Ricardo. Crítica y Ficción. Barcelona: Editorial Anagrama, 1986, p.12.

5 AZEVEDO, Manuel Antonio Álvares, Alfred de Musset – Jacques Rolla. In. _____. *Obras de Álvares de Azevedo*. Rio de Janeiro: Tipographia Universal de Laemmert, 1855, p. 39.

6 Idem ibidem., p. 40.

Certo que é lei o fluxo e refluxo das línguas, e que — na expressão de Victor Hugo — quando elas se fixam morrem; e que o poeta deve remoçar as velhas expressões de outrora, e enriquecer a literatura contemporânea com os tesouros do passado — avivá-la com aquilo que Sainte Beuve chama — um perfume de antiguidade. Entre nós, por exemplo, que tão opulento havemos o idioma pátrio, são irrecusáveis méritos aqueles que retemperam as ideias de hoje, no fogo das expressões dos mestres da língua: por isso os escritos dos Srs. Alexandre Herculano e Garrett, A. F. de Castilho e Mendes Leal, quando esses dois últimos não resvalam nos trocadilhos do seiscentismo — além de seu quilate literário, tem esse valor. Mas desde que o excesso vem, teremos de repugná-lo, e nos lamentar do sacrifício das ideias e da poesia, a um lavor pelo exprimir — belo sim, mas morto — da língua antiga: desse abandono da láurea de bardo pela gloria de antiquário, pela imitação dos poemas de Chatterton, e da seita erudita de W. Scott. É isso desconhecer a missão de aperfeiçoamento da língua. A combinação dos elementos da dicção moderna com os da envelhecida, pode ser um progresso: a imitação servil do estilo dos primeiros séculos é um regresso. Portanto só como exercícios eruditos de antiquaria poderemos olhar o estilo das *Memórias* de P. L. Courrier, das *Cem Novellas* de Balzac, das poesias da pseudo-Clotilde de Surville; e em nossa literatura, o do *Rausso por homizio* do Sr. Rabello da Silva — talvez o do *D. Sebastião o Encoberto* do Sr. Abranches — o de alguns solaos do Sr. Serpa Pimentel e A. P. da Cunha, e o das *Sextilhas de Frei Antão* do nosso mais mavioso poeta Brasileiro, o Sr. A. G. Dias.⁷

115

Nesse longo trecho, nota-se que, ao pensar no desenvolvimento da língua, Álvares de Azevedo procura abordar a literatura de modo universalizante, citando ao mesmo tempo autores brasileiros, portugueses, ingleses e franceses. Também é notável que, ao dizer “entre nós”, elenca escritores portugueses, opondo-se frontalmente ao romantismo nacionalista do período, que buscava a construção da literatura brasileira separada da portuguesa. Tratando daqueles que fizeram mau uso do arcaísmo, destaca Gonçalves Dias, que já ocupava importante papel entre os poetas da Corte ligados ao IHGB, afastando-se, assim, desse grupo.

Álvares de Azevedo escolheu seus pares: Alfred de Musset e George Sand. Ao escrever sobre eles, enfatizou características que se ligavam ao seu próprio

⁷ AZEVEDO, Manuel Antonio Álvares, Alfred de Musset – Jacques Rolla. In. _____. *Obras de Álvares de Azevedo*. Rio de Janeiro: Tipographia Universal de Laemmert, 1855, p. 40-41.

fazer poético. Desta maneira, teve papel criador na representação desse homem e dessa mulher que escreviam as obras que ele lia.⁸

Com o intuito de delinear aspectos do projeto literário de Álvares de Azevedo, o seu estudo sobre Alfred de Musset será analisado neste artigo e, na medida do necessário, também, alguns aspectos da obra do escritor francês.

Alfred de Musset – Jacques Rolla

O estudo sobre Alfred de Musset divide-se em nove partes, que compõem quatro artigos. Na primeira parte, Álvares de Azevedo apresenta Alfred de Musset e sua relação com outros autores do romantismo. Da segunda a sexta partes realiza uma espécie de tradução da obra, mas com alguns trechos resumidos e entremeados de análises e reflexões artísticas. Na sétima parte, o poeta brasileiro faz um adendo ao poema do francês para tratar dos sentimentos de Marion, personagem-chave na obra de Musset, por ser o par amoroso do protagonista, mas que tem sua subjetividade pouco trabalhada no texto original. Essas sete partes formam os três primeiros artigos. O quarto traz uma síntese do poema e considerações sobre a descrença em Byron, Shelley, Voltaire e Musset, criando, assim, um vínculo entre os quatro autores. O conteúdo da primeira parte de *Jacques Rolla*, apesar de não ter sido traduzido, pode ser visto em diálogo com essa reflexão final sobre a descrença.

Esse trabalho crítico de Álvares de Azevedo foi minuciosamente estudado por Maria Alice de Oliveira Faria em seu livro *Astarte e a Espiral. Um confronto entre Álvares de Azevedo e Alfred de Musset*, publicado em 1970. Com fortes vínculos com a leitura psicanalítica de Mário de Andrade a respeito da obra azevediana, a autora encontrou nos dois poetas “afinidades eletivas” vindas de personalidades similares, notáveis nas “atitudes quase coincidentes de adolescentes em face de alguns problemas de afirmação e reação do mundo adulto”⁹, diferenciando-os pelo fato de Musset ter vivido experiências reais de amor e Álvares de Azevedo não.¹⁰ No presente artigo, afastamo-nos da leitura

8 Maria Lucia Garcia Pallares-Burke aponta que, ao pensar a circulação e a recepção de ideias, é importante levar em conta a recepção como uma “apropriação ativa e criativa, implicando adaptações conscientes ou inconscientes a um novo contexto”. Nesse sentido, a historiadora relaciona a recepção de ideias com a noção de “tradução cultural”, desenvolvida inicialmente por antropólogos por pensarem que, ao apresentarem uma cultura a outra, realizariam, tal qual um tradutor, um trabalho que demandava “interpretação e criatividade”. Assim, “a ideia de comunicação cultural implicando tradução cultural se relaciona com a recepção de ideias, por envolverem a mesma criatividade que a ideia de recepção implica, com maior ênfase, entretanto, no caráter consciente dessa atividade”. Ainda segundo Pallares-Burke, é possível pensar a ideia de “tradução cultural” de maneira ampla, desde a atividade do historiador, que tenta “traduzir” uma cultura distanciada no tempo, até a efetiva atividade do tradutor (PALLARES-BURKE, Maria Lúcia Garcia. *Nísia Floresta, o Carapuceiro e outros ensaios de tradução cultural*. São Paulo: Hucitec, 1996, p. 12-13).

9 FARIA, Maria Alice de Oliveira. *Astarte e a Espiral. Um confronto entre Álvares de Azevedo e Alfred de Musset*. São Paulo: Conselho Estadual de Cultura, 1970, p.7

10 Ibid, p.131

psicanalítica, e consideramos as similaridades e diferenças de Álvares de Azevedo como fruto de suas concepções estéticas.

Oliveira Faria afirma que Álvares de Azevedo e Musset possuem formas iguais de reagir a uma atmosfera romântica comum, que atingiu a Europa e a América, e cita a relação entre Charles Baudelaire e Edgar Allan Poe como exemplo de situação similar a do autor brasileiro e do francês.¹¹

É possível dizer, mesmo entendendo que há um romantismo que ultrapassa as fronteiras nacionais, que ele não ocorreu como uma mesma “atmosfera” em países com realidades sociais tão dispares. Dessa forma, encontra-se na leitura de Álvares de Azevedo e Alfred de Musset elementos paralelos, mas não idênticos, que são reforçados pelo poeta brasileiro de acordo com suas próprias convicções literárias.

O Alfred de Musset de Álvares de Azevedo

O jovem poeta brasileiro inicia o seu estudo com a frase: “o gênio é como o Jano Latino: tem duas faces” e aponta em Homero, Goethe, Byron e Thomas Moore¹² a característica de trazer dois opostos nas suas obras. Conclui afirmando: “Musset também é assim”.¹³ Desta maneira, identifica em Musset o gênio poético. Da mesma forma caracteriza o seu próprio trabalho no prefácio à segunda parte da *Lira dos vinte anos*:

117

É que a unidade deste livro funda-se numa binomia. Duas almas que moram nas cavernas de um cérebro pouco mais ou menos de poeta que escreveram este livro, verdadeira medalha de duas faces.¹⁴

Assim, seu leitor pode inseri-lo na mesma tradição de gênios literários em que colocou Musset. Neste momento, é relevante considerarmos o conceito de “cenografia literária” de José-Luís Diaz, visto que Álvares de Azevedo participaativamente no estabelecimento de vínculos entre a sua obra, o seu viver e os autores citados, criando a própria “cenografia”, de forma que não se trata apenas de uma “coincidência de personalidades” ou “influência”, mas uma construçãoativa da parte de Álvares de Azevedo sobre a representação que faz de si e daqueles que considera como pares.

Prosseguindo na descrição de Musset, Azevedo afirma:

11 FARIA, Maria Alice de Oliveira. Op. Cit. p. 7.

12 AZEVEDO, Manuel Antonio Álvares de. Alfredo de Musset – Jacques Rolla. Op. Cit. p. 23
13 Idem ibidem.

14 AZEVEDO, Manuel Antonio Álvares de Lira dos Vinte Anos. In_____. *Poesias Completas* (Edição Crítica de Péricles Eugênio da Silva Ramos). Campinas: Editora Unicamp, 1999. p. 139.

Alfredo de Musset é uma dessas almas de poeta, que se batizaram no ceticismo das ondas turvas de Byron. Não é um plágio contudo — não é um árido imitador. — Mal fora dizer de algum de seus poemas, eis uma cópia. O que há, é uma harpa acordada aos sons rugidores de um concerto da noite: um cérebro que se esbraseou a sonhos de outro cérebro. (...)

Em meio às criações todas que se atropelam, fascinantes no centelhar prísmeo, da literatura francesa moderna, Rolla sobressai como um troféu, como a sombra mais sublime de Byron.¹⁵

Álvares de Azevedo enfatiza a inspiração byroniana de Musset. Contudo, nega que o poeta seja um plágio, dando-lhe um gênio próprio. Ao tratar seu poema como a “sombra mais sublime de Byron”, que se insere “no centelhar prísmeo da literatura francesa moderna”, é possível entender que, dentro diversidade da literatura francesa, aquele que melhor soube se iluminar com a luz projetada pelo nobre inglês é Musset, de maneira a elevar o poeta naquela que seria uma crítica à sua arte (tratá-la por “sombra”). A Byron é conferido o papel de emanar uma luz própria, que atingia as literaturas estrangeiras.

É fundamental salientar que, após demarcar a forte influência byroniana, Azevedo traz características de outros autores presentes na obra de Musset que, com tal “mistura”, se tornaria única:

Ainda entre a magia grandiosa de Victor Hugo, é ele um dos primores da poesia íntima à feição dos solilóquios de Shakespeare, da melodia selvagem das paixões naquela testa negra de Otelo, a refrescar-se nas brisas das lagunas, das febres do ciúme; um tipo de beleza entre aquela tendência à exageração e a uma originalidade lavrada de arabescos, abismada em seu deleite de negridões; porque ele soube sem despir sua personalidade literária,inda retemperar seu gênio nas fantasias alemãs de Hoffmann, e na assonia de Lamartine — como o Hernani de Hugo, no enrijar de seu gládio de bandido nas torrentes das montanhas.

E por isso há em Musset, o brilhantismo dos Contos do Alemão, o peso da febre no desânimo descrito do Dr. Faust, o desespero suarento do Giaour, e o cadente e puro — aquilo que o Sr. Lopes de Mendonça chama Lamartiniano — dos versos que se estilam como serpeiam lágrimas de perfume dos cabelos da Odalisca à sesta — adormida de afã no banho morno de

15 AZEVEDO, Manuel Antonio Álvares de. Alfredo de Musset – Jacques Rolla. Op. Cit. p. 26

pórfiro — como se alteiam as gotas de essência de rosa entre ondas de vapor pelo âmbar do *narguilé* da Sultana.¹⁶

Os principais autores que o poeta menciona também são elencados no estudo que fez a respeito de George Sand: Hoffman, Goethe, Lamartine, deixando bastante claro parte do universo literário com o qual dialoga. Os repetidos os motivos orientais: “odalisca”, “Narguilé”, “sultana” trazem uma imagem esfumaçada. Cria-se assim, a percepção da fruição poética dissociada do espaço da clareza e da racionalidade.

Destaca-se que Álvares de Azevedo busca vincular características pessoais de Musset ao seu texto literário.¹⁷ A ligação da obra com seu autor, deixando-o por vezes maior do que o texto analisado, foi muito comum no romantismo, conforme apontou M. H. Abrams ao definir a teoria crítica expressiva.¹⁸

Jacques Rolla

Jacques Rolla é um poema narrativo publicado pela primeira vez na *Revue de deux mondes*, em agosto de 1833. O poema é dividido em cinco partes. Na primeira, Alfred de Musset faz uma reflexão sobre as fases da humanidade. Inicia pelos tempos míticos, citando “ninfas”, semideuses, humanos e elementos da natureza vivendo em comunhão. Um tempo “no qual quatro mil deuses não tinham nenhum ateu/ no qual todos eram felizes, exceto Prometeu,/ irmão mais velho de Satã, que caíra como ele?”.¹⁹ Passa ao período cristão: “o tempo no qual se fazia tudo o que diz a história/ no qual sobre os altares sagrados crucifixos de marfim/ abriam os braços sem manchas e brancos como leite/ no qual a Vida era jovem; - e a morte esperava?”.²⁰ E, então, lamenta sua própria época: “Oh Cristo! Eu não sou daqueles que a prece/ nos teus templos mudos conduz com passos trêmulos (...) Eu não creio, oh Cristo! Na tua palavra santa/ Eu vim demasiado tarde em um mundo demasiado velho/ De um século sem esperança nasceu um século sem crença”.²¹ O lamento pelo seu tempo sem crença é longo, pois, para o autor, ele já nascera sem ilusões em uma terra degenerada.

16 Ibid, p. 27.

17 No estudo sobre George Sand a abordagem biográfica é ainda mais acentuada.

18 ABRAMS, Meyer Howard. *O espelho e a lâmpada. Teoria romântica e tradição crítica*. São Paulo: UNESP, 2010, p. 41.

19 “Où quatre mille dieux n’avaient pas une athée,/ Où tout était heureux, excepte Prométhée,/ Frère ainé de Satan, qui tomba comme lui? MUSSET, Alfred de. Rolla. In. _____. *Poésies complètes*. Paris : Gallimard, 1986, p. 273.

20 “Le temps où se faisait tout ce qu’a dit l’histoire;/ Où sur les saints autels les crucifix d’ivoire/ Ouvraient des bras sans tache et blancs comme le lait;/ Où la Vie était jeune, — où la Mort espérait?” Ibid. p. 274.

21 “Ô Christ ! je ne suis pas de ceux que la prière/ Dans tes temples muets amène à pas tremblants (...) Je ne crois pas, ô Christ ! à ta parole sainte / Je suis venu trop tard dans un monde trop vieux./ D’un siècle sans espoir naît un siècle sans crainte;” Idem ibidem.

Na segunda parte, somos apresentados ao personagem que dá título ao poema. Filho deste século²², Jacques Rolla é “o maior debochado de Paris”, a cidade mais libertina. O seu pai, apesar de falido, criou-o como se fossem ricos e, após a morte de seu progenitor, quando Rolla tinha 19 anos, decide gastar sua pouca herança vivendo de maneira opulenta por três anos, quando o dinheiro acabaria. Ao final desse tempo, se suicidaria.

A terceira parte se inicia com a cena de Marion dormindo. O narrador descreve como a um quadro o sono da jovem de quinze anos, pálida e de aparência pura, que na verdade se chama Marie. Ela dorme segurando uma correntinha com um crucifixo e, de acordo com o narrador, não tem nem mesmo idade para sonhar com amor. No entanto, o quarto em que Marion dorme está em um lúpنان. E a sua mãe, que vela seu sono, é a cafetina. Então, o eu lírico amaldiçoa a pobreza por causar a “prostituição da infância”. Também se dirige às leitoras abastadas, que poderiam recriminar a menina, criticando sua hipocrisia, visto que elas nunca passaram necessidades e, diferente de suas filhas, a quem elas protegem, jovem adormecida era vendida pela própria mãe.²³

O narrador reflete, então, sobre o tempo que, em seu transcorrer, carrega tantos acontecimentos, mas mantém esta condição: a pobreza que leva à prostituição. A voz do poema passa a Jacques Rolla. Ele chama a menina para beber com ele, ter prazer, brindar a Baco, ao amor e à loucura, aos tempos passados e presentes e dar vivas à liberdade, nesta sua última noite.

A quarta parte inicia-se com uma invocação a Voltaire. O narrador questiona se o filósofo está contente com o século que lhe sucedeu, já que o seu era jovem demais para compreendê-lo. Pergunta, em tom acusatório, se acredita que está tudo bem e se a sua obra era boa. Ainda em diálogo com o pensador iluminista, indaga se pode ouvir os dois jovens que se enlaçam e sentem prazer sem jamais amar, criticando dessa forma a dissociação entre o prazer sexual e o amor. Prossegue, trazendo uma imagem que será bastante cara a Álvares de Azevedo, a dos anjos profanos em momentos de volúpia:

Oh profanação! Nenhum amor e dois anjos

Dois corações puros como o ouro, que as santas falanges

22 *La confession d'un enfant du siècle* é um romance de Alfred de Musset que também se inicia com uma reflexão sobre a sua época de descrenças, para depois tratar da vida do herói, marcada pelo seu tempo. Em seu ensaio crítico *Un mot sur l'art moderne*, o autor mais uma vez apresenta sua literatura escrita de acordo com seu tempo: “Quando um século é mal, quando vivemos em um tempo no qual não há religião, nem moral, nem fé no futuro, nem crença no passado; quando escrevemos para este século, podemos afrontar todas as regras, derrubar todas as estátuas, podemos ter por deus o mal e a desgraça, podemos fazer os bandoleiros de Schiller, se somos Schiller por acaso, e responder antecipadamente aos homens que julgarão um dia: ‘Meu século era assim, eu o pintei como eu o encontrei.’” (*Lorsqu'un siècle est mauvais, lorsqu'on vit dans un temps où il n'y a ni religion, ni morale, ni foi dans l'avenir, ni croyance au passé; lorsqu'on écrit pour ce siècle, on peut braver toutes les règles, renverser toutes les statues; on peut prendre pour dieu le mal et le malheur, on peut faire les brigands de Schiller, si l'on est Schiller par hasard, et répondre d'avance aux hommes qui vous jugeront un jour: « Mon siècle était ainsi, je l'ai peint comme je l'ai trouvé »;*; MUSSET, Alfred de. “*Un mot sur l'art moderne*”. *Revue des deux mondes*. Paris. Setembro, 1833 (Première Quinzaine), p. 518).

23 A temática da prostituta pura também é recorrente em Álvares de Azevedo.

Levariam ao pai vendo sua beleza
 Nenhum amor! E as lágrimas! E a noite que murmura
 E o vento que treme, e toda a natureza
 Que empalidece de prazer, que bebe a volúpia!
 E os perfumes exalados, e as garrafas no chão,
 E os beijos sem número, e quiçá, oh miséria!
 Um infeliz a mais que maldirá o dia...
 Nenhum amor! E em tudo o espetro do amor!²⁴

O narrador culpa diretamente a Voltaire pelo viver de Jacques, que, tão moço, devido a descrença, não vê sentido na vida para além do material. Desta forma, quando acaba seu dinheiro e, assim, a possibilidade da vida libertina, se matará, ainda que esteja “cheio de vida”, pois a descrença espalhada pelas ideias do filósofo iluminista levariam ao nada.

O narrador lamenta ainda seu tempo sem crença, esvaziado de sentido, pois os antigos, mesmo que passassem por momentos de tragédia, ainda teriam os céus para olharem e terem esperança, mas a geração de “deicidas”, marcada por Voltaire, não.

Na quinta parte, o jovem casal volta ao primeiro plano. Rolla se levanta, relembra sua infância e lamenta seu destino. Entende que, sendo descrente, não faz diferença viver. Ao se voltar para Marie, que ainda dorme, acredita amá-la, mesmo tendo passado a vida a se orgulhar de ter o “coração como uma rocha” e nunca ter amado. A possibilidade de amar e crer de Rolla é comparada ao grito de libertação dos negros de São Domingos após tantos anos de escravidão. Desta forma, comprehende-se que o amor seria a possibilidade de superar a descrença.

Quando Marie acorda, ela lhe conta que teve um sonho estranho. Sua cama fazia parte de um cemitério e o jovem estava estendido com um sangue negro à sua volta. No sonho, ele lhe pergunta por que ela havia roubado seu lugar e a moça vê sua cama como uma tumba. Ao ouvir o pesadelo, o libertino conta à bela prostituta que seu sonho é suficientemente real, pois ele se matará. Marie tenta dissuadi-lo oferecendo seu colar de ouro para que ele jogue e tente pagar as suas dívidas, visto que ela não tem mais nenhum dinheiro, pois tudo que tivera fora apossado por sua mãe. Nesse momento, ele a olha ternamente, bebe o veneno, beija a amada e cai em seus braços, já sem vida.

A cena é bastante parecida com o final de *Noite na Taverna*, mas nesta obra, quem toma o veneno é a mulher que reencontra o amor depois de cinco anos na prostituição.²⁵ Nos dois casos, o amor, ao mesmo tempo em que redime a vida de pecados, não é capaz de salvar o pecador.

24 « Ô profanation ! point d'amour, et deux anges !/Deux cœurs purs comme l'or, que les saintes phalanges/ Porteraient à leur père en voyant leur beauté !/ Point d'amour ! et des pleurs ! et la nuit qui murmure,/ Et le vent qui frémit, et toute la nature/ Qui pâlit de plaisir, qui boit la volupté !/ Et des parfums fumants, et des flacons à terre,/ Et des baisers sans nombre, et peut-être, ô misère !/ Un malheureux de plus qui maudira le jour..../ Point d'amour ! et partout le spectre de l'amour.” MUSSET, Alfred de. Rolla. Op. Cit. p. 285.

25 AZEVEDO, Manuel Antonio Álvares. *Macário – Noite na taverna*. (org. e posfácio de Cilaine

O Jacques Rolla de Álvares de Azevedo

A tradução de Álvares de Azevedo, conforme Maria Alice de Oliveira, apesar de conter passagens bastante literais, por vezes se torna mais rebuscada que o texto original, que preza pela linguagem corrente. Nota-se o zelo do poeta em manter os versos alexandrinos. Ele mesmo faz observações a respeito da dificuldade da tradução e da importância de manter a musicalidade do poema, que em alguns momentos pode causar alterações, tornando a tradução menos literal:

O verso trina-lhe argentino e melodioso: fora-nos delírio
crer espelhá-lo no opaco de uma tradução nossa. O mais que
pode fazer o tradutor, é dar inteiro o metal: o artístico do
florilégio, o suavíssimo dos arabescos, o iriante das trasflores
de Cellini, fundem-se, disformam-se no cadinho ingrato. Na
poesia, como na prosa de Lamartine e V. Hugo, de Mendes
Leal e Alexandre Herculano, o ritmo embala, o som é uma
sensação que inebria, como os sonhos das noites vaporentas,
nos devaneios do poeta.²⁶

A segunda parte do Estudo de Álvares de Azevedo volta-se à apresentação de *Rolla*. Compara-o com *Childe Harold*, de Byron, mas também aponta outras referências para a descrição do personagem, citando Dumas, Goethe, Marlowe e Bocage.²⁷ [Ibid., p. 29]

A terceira parte do Estudo, intitulada “Marion”, coincide com a terceira parte do poema, na qual somos apresentados à personagem. Álvares de Azevedo ressalta a contradição que a compõe – ser ao mesmo tempo criança pura e prostituta – diferenciando do aspecto pouco sublime de outras descrições de cortesãs, entre elas a realizada por Flora Tristan²⁸: “Não cerreis também os olhos, como ante a visão asquerosa e anátema dos escárniros de George Crabbe, do Minotauro de Barbier, e dos passeios em Londres de Flora Tristan.”²⁹ É possível distinguir, assim, também uma opção estética. Álvares de Azevedo se afasta de descrições de cunho mais realista, para exaltação da imagem ideal realizada por Alfred de Musset.

Álvares de Azevedo elogia o poder purificador da poesia, que faz com que o poeta seja capaz de iluminar a jovem prostituta descortinando sua essência, independentemente de seu trabalho:

Alves Cunha). São Paulo: Globo, 2007, 168.

26 AZEVEDO, Manuel Antonio Álvares de. “Alfredo de Musset – Jacques Rolla”. Op. Cit. p. 35

27 Ibid., p. 29

28 *Promenades dans Londres* foi publicado na França pela primeira vez em 1840. Nele, a autora socialista e feminista descreve as condições de vida da população pobre da Inglaterra, além de realizar uma longa crítica à política externa inglesa, que submetia outros países. Dá como exemplo as nações da América do Sul, que há pouco tinham conquistado a independência de Espanha e Portugal, mas se tornavam dependentes da Inglaterra.

29 Ibid., p. 32.

“Não: a alma do poeta é como o sol, — nem há fisga de túmulo, ou grade negra de calabouço onde não corra a luz numa réstia, uma esperança no ouro dessa luz. Essa moça, despiu-a o poeta do roupão infame — banhou-lhe a cabeça de perfumes, acendeu-lhe as faces de rosas, abriu-lhe os lábios num sorrir infantil, como uma magnólia ao luar; accordou-lhe a medo um daqueles hálitos, mornos como os sonhos de que fala Hoffmann o Alemão — “que são como a escuma das águas, e passão e se esvaecem como ela”.³⁰

Se afastando momentaneamente do debate temático, Álvares de Azevedo passa a uma análise rítmica. Defende a musicalidade dos versos como forma de expressão dos sentimentos incertos, voltando-se para a concepção romântica da inviabilidade de exprimir os sentimentos apenas através de palavras:

Há quem não conceba a harmonia do som (...) Pobre gente! “não tem música na alma” como Byron o disse — não compreendem essa intimidade da música e da pintura, de que fala Mme. de Stael — e acham absurdo para traduzir o incerto do sentimento, ou o vago das formas, buscar o flutuar vaporoso das expressões.³¹

Ao elogiar Musset, Álvares de Azevedo afirma:

Aí [no estilo] é que sobretudo ressumbra no autor dos Contos de Espanha e Itália a poesia Byronic. É aquela força de dicção, livre e chã, sem cair no ridículo pelo uso do exprimir popular; que nele se embebe de mais tempera, e mais viva palpita no deslize — do canto de amor à sátira odienta — da gloria do epínicio ao escarnio e à chanca — do rir ebrio às lágrimas. Quanto ao metro, ele soube conter no alexandrino o espírito lavoso do hendecassílabo do *Don Juan*; abraçar o fervor do *Childe* com a harmonia da escola de Lamartine.³²

123

Musset é exaltado por passar por gêneros contrários e, por fim, sua métrica se aproximar tanto de Byron, quanto de Lamartine, autores tidos como opostos por Álvares de Azevedo.³³ Assim, realiza plenamente a binomia, tanto em conteúdo, quanto em forma.

30 *Ibid.* p. 33

31 *Ibid.* p. 36.

32 *Ibid.* p. 38.

33 Essa oposição teria impedido Lamartine de realizar de forma satisfatória sua tradução do *Childe Harold* de Byron, chegando a ver no francês uma expressão de feminilidade e no inglês masculinidade: no seu [de Lamartine] último canto do peregrinar de Childe Harold, não soube atingir nenhum daqueles rasgos da poesia do Lord; e só mostrou o que ia de mar longo entre a

A quarta parte do estudo, “Ao pé do leito”, ainda se centra na terceira parte do poema, interrompida pelas reflexões estéticas acima citadas. Esta parte, que tem como foco Marion, é quase completamente traduzida, sendo entremeada apenas por poucos comentários de Álvares de Azevedo.

A quinta parte (início do terceiro artigo), nomeada “Últimas horas”, também se restringe à tradução do texto de Musset com pequenos trechos de narração correspondente à quarta parte do poema. Entre os excertos selecionados por Álvares de Azevedo temos a invocação e culpabilização de Voltaire pelo problema da descrença no século XIX e o encontro carnal de Jacques e Marion.

A sexta parte do artigo, referente à quinta parte do poema de Musset, traz junto com a tradução e narração do poema, reflexões a respeito dos sentimentos do protagonista e a tradução do sonho de Marion:

É o desejo da vida que brota na canção do amanhecer — quando o marasmo silencia e serena aquele fresco da terra — é o palpitar porventura de alguma esperança, que acorda com as flores que se desdobram úmidas, com o gorjeio de primavera das cotovias, com o efluvio dos ventos frescos de vida da manhã. É o seio que se abre, e no esmarrido de sua sequidão querinda fecundar-se no ambiente d'éter mais puro d'alva — o florão dourado da palmeira que estala as anteras e polvilha o seu pólen aos ventos do deserto. Aquela aspiração, aquele desejo de vida, como o agitar do feto no seio da mulher, como o soerguer do afogado que se acima à flor do mar — não é o sobressalto do susto — o pavor da morte — do nada para aquele em cujo céu foi-se nublada a estrelinha da esperança [...]

Quando o céu se azula e a vida se arreia ufana aos deslumbres da manhã, não sentis-la mais dorenta aquela febre que não crê, que não pode, que não quer crer, porque a crença na hora do suicídio lhe fora ainda mais amarga que o descrever. Não imaginais a dor do Tântalo sem amor, sedento dele, que aí esperece-lhe a sede, sem já querer crer-lhe — e a dor desse Íxion que sente a nuvem correr-lhe pelo peito, balsâmica no seu incutir fugitivo, como o hálito, da Deusa? E não o credes mui queimador aquele ferrete que Margarida lera a fronte de Mefistófeles — não poder amar!³⁴

Podemos notar que Álvares de Azevedo poetiza a análise, utilizando-se de imagens e referências presentes em sua própria poética (por exemplo, a

imaginação feminil e suave do amante de Graziella — aquela cabeça mimosa e feminil de cabelos castanhos, que sonhava Laurence — e a fronte olímpica, pálida de febre e insônia, e amorenda pelos mormaços do Mediterrâneo — que sonhava Lara e Werner, Gulnare e Zuleika (Ibid. p. 38).

34 Ibid. p. 52-53

imagem do feto) ao trabalhar com o texto de Musset, de maneira a criar uma literatura própria a partir da leitura que fez de *Rolla*. Neste momento, também distingue-se do autor francês que utiliza-se de uma linguagem mais contida.

A sétima parte, não intitulada, não se refere precisamente a nenhuma parte do texto de Musset; é como se Álvares de Azevedo escrevesse uma continuação ao *Rolla*, refletindo como Marion teria se sentido com a morte do protagonista logo após terem de fato amado pela primeira vez.

Oh! acordar como Julieta com seu Romeo pálido no seio! Tê-lo por ventura pressentido n'um sonho a debruçar a cabeça romântica sobre seus lábios, sobre seus beijos, sobre seu seio de anjo —e acordar com ela — n'um túmulo em vez de um leito — com as roupas longas e brancas da noiva da morte em lugar da sua coroa nupcial de amante de Romeo! Tê-lo ouvido gemer à noite, pousar os lábios desmaiados sobre sua fronte!... E depois aperta-lo embalde nos braços, procurar-lhe insana pelos lábios o último calor da vida, ou um saibo de veneno para ceia! — Pobre moça! amou um instante como Julieta: e não tivera a conversa ao luar no jardim de Capuleto, não bebera a melodia das falas do Italiano, o sussurro daquele quebro amoroso em lábios de um anjo, — nem a longa despedida, no ultimo abraço que nem houvera força para soltá-lo! —pensar que não eram as cotovias, mas o rouxinol do vale que gorjeava nas romeiras, que o revérbero de luz nas brancas nuvens do Oriente e ao apagar das estrelas não representava o dia — esquecer com ele, com as mãos do moço nas suas, que o albor da manhã não era o reflexo da testa de Cynthia, e aqueles trinos eram da Calhandra! e depois num beijo, n'outro e em muitos inda, cada qual o último, e cada um pouco para abrevar a saudade!...

125

Álvares de Azevedo enfatiza a infelicidade da personagem e a compara tragicamente com Julieta; contudo, Marion seria mais infeliz, pois nem teria tido a oportunidade de ouvir as palavras românticas de Romeu no jardim. Apesar da valorização do amor espiritual frente ao carnal, destaca-se também o enaltecimento estético do encontro físico entre os amantes.

Álvares de Azevedo amplia o papel da personagem feminina em relação à obra de Musset. Se, no autor francês, ela é apenas instrumento para elevação de Rolla, a beleza de sua própria purificação é também objeto de Azevedo e, como já foi dito, um tema que permeia a obra de Álvares de Azevedo, com destaque à *Noite na Taverna* e ao poema “Harmonia” da *Lira dos vinte anos*. Se há longos trechos cortados e resumidos, a única parte em que isso não ocorre é a que tem Marion como foco.

Maria Alice de Oliveira interpreta a ênfase dada a Marion como um efeito da personalidade do poeta e da sua leitura focada no byronismo mais banal de Musset (um herói libertino, que se apaixona por uma prostituta de sonhos premonitórios e que, por fim, se suicida), com o qual Álvares de Azevedo realmente dialoga. Contudo, deve-se levar em conta que os elementos filosóficos e políticos do texto não são ignorados na leitura do poeta brasileiro. A relação entre a pobreza e a prostituição e a invocação de Voltaire estão traduzidas. Além disso, vemos uma longa reflexão no quarto artigo, que encerra o estudo, sobre a questão da descrença em diversos autores e da relação entre o a obra e seu tempo (presentes na primeira parte da obra de Musset, não traduzida). A ênfase na heroína também pode ser vista como um exercício literário e um espaço para reverberar suas reflexões sobre o amor, que ganham destaque na próxima parte do artigo. É notável que o amor e a morte têm propriedades purificadoras para homens e mulheres nas leituras e obras de Azevedo.

Amor e descrença

No último artigo do estudo (oitava e nona partes), há reflexões mais gerais sobre elementos que atravessam *Rolla*. Intitulada “Síntese”, a oitava parte se inicia com uma reflexão sobre o final da obra: o último beijo de amor antes da morte. O poeta brasileiro observa a recorrência da temática em Musset, mas aponta que não é um mote utilizado somente por ele, ao lembrar que o português Alexandre Herculano também tratou do tema e afirmou que o hálito da morte purificaria o último beijo. Ao abordar especificamente da obra do francês, afirma:

a morte vem sempre de envolta no voluptuoso de um beijo, como ao suicida oriental no vapor ebriativo do ópio. O crime aí se apura na morte ao crisol do amor. É que o amor não é — como o ria a boca satânica do *Yago* do trágico inglês — um fervor lubrício do sangue — é a fé — a fé é a religião — a religião é o céu — como o diria a Mística do monaquismo dos tempos em que se cria.³⁵

O amor é afirmado como um elemento purificador. Assim, afasta a concepção do amor “lubrício de sangue”, que faz decair aquele que ama, enunciada por Yago – vilão de *Otelo* de Shakespeare, que desperta o ciúme do protagonista, o qual assassina a esposa – e valoriza a ideia de um amor espiritual, capaz de elevar quem ama. O amor que é a fé pode apurar até mesmo o suicídio. Contudo, esse amor que eleva e está ligado à religiosidade também tem características sensuais, pois vem do beijo “voluptuoso”, que embriaga tanto quanto ópio, sugerindo uma

35 AZEVEDO, Manuel Antonio Álvares de. “Alfredo de Musset – Jacques Rolla”. Op. Cit. p.59.

reação orgástica. A valorização nostálgica dos tempos em que se cria (anteriores ao Iluminismo) também revela um diálogo com a primeira parte da obra de Musset, não traduzida.

O poeta segue citando obras em que o amor apareceria como elemento purificador até chegar ao *Cândido*, de Voltaire, que seria diferente, pois “depois do último soluço há o abafamento bochornal do nada, a treva do não-ser”.³⁶ Com Musset seria diferente:

No descrever de Musset (como ainda às vezes no de Byron) — ao desfreio daquele poetar que soube transpor os limiares do prostíbulo sem o sarcasmo cínico dos lábios amargos de George Crabbe — e, como o Jocelyn de Lamartine, teve ainda lágrimas pela visão da mulher perdida — não reçuma quase a furto a nuvem das esperanças? uma como fé que adeja, de que o leito tumular é também um leito de amor, como o fingira a tradição de Heloísa e Abelardo? — e de que o batismo do amor na pia do passamento lava e apaga muito? entre aquele ventar de passamento, uma doçura, como em meio ao monótono das canções fúnebres do Cafre junto ao cadáver do irmão — do escravo —, a lágrima que recorda a esperança daquele amor tamanho que lhe prendera o sentir de Africano por aquele que é morto?³⁷

Álvares de Azevedo propõe que, mesmo no descrever, Musset é capaz de encontrar alguma esperança e ter compaixão com “a mulher perdida”, que não seria tratada com sarcasmo. Humaniza-se a prostituta, como no poema “Harmonia”, do próprio Azevedo. Essa possibilidade advém do amor, que seria como um novo batismo purificador, ainda que também possa vir no leito de morte. Nota-se que, para ele, a prostituta e o libertino são passíveis de amar e serem amados. Ao tratar da relação do amor com a morte, não se limita ao amor erótico e traz o amor fraternal. Para isso, cita como exemplo o amor do africano (cafre) que chora o irmão morto. A morte seria uma libertação do escravo (palavra colocada em destaque com os travessões) e lembraria a esperança de seu irmão. Dessa forma, humaniza também o escravizado e tangencia sua liberdade, ainda que de maneira significativamente mais indireta que Musset ao citar a revolução do Haiti (trecho não traduzido por Álvares de Azevedo). Contudo, o seu ambiente para tratar do tema é incomparavelmente mais restritivo que o do francês. Álvares de Azevedo não é o único a usar do expediente de expor o sofrimento amoroso de uma pessoa escravizada para humanizá-la. Gonçalves Dias, no poema “A escrava”, de *Primeiros Cantos* (1846), também utiliza a saudade

36 Ibid, p.60.

37 Iden Ibden

que uma mulher escravizada sente de sua terra e de seu amado para humanizá-la frente à desumanidade do senhor, que não a permite nem sofrer.³⁸

Álvares de Azevedo volta a enfatizar que, embora Rolla fosse um libertino e suicida, era belo, e Marion também, pois a obra não recai no “materialismo bruto” no qual não poderia haver poesia. Então retoma a questão da binomia para explicar a poesia da obra de Musset:

Não há aí o poema do materialismo impuro a revolver-se como um verme em lodaçal. — Não: é antes uma luta entre o corpo e a alma — entre a morte e a vida, — entre o céu e a terra — entre as melodias de Ariel e o fel do Caliban perdido nos sonhos das noites de verão de Shakespeare, — entre a negridão da noite e a luz dourada da lâmpada mal guardada ao róseo dos dedos transparentes da virgem que passa pelas ousias do claustro a desoras — é o pleito, agro e renhido sim — das aspirações ao céu.³⁹

Mais uma vez é notável, no elogio a Musset, a utilização de elementos que aparecem no prefácio da *Lira dos Vinte anos*, desde a referência a Ariel e Caliban até a disputa entre o corpo e alma.

Na última parte do Estudo, Álvares de Azevedo traz mais uma vez o amor como forma de libertação da descrença ou, ao menos, um atenuante. Assim, elenca heróis de Byron que, apesar de sofrerem ou terem uma vida libertina, amaram e foram amados, por isso, seu canto seria menos “infernal” que o de Voltaire:

Essa luta da crença e do marasmo assinala-se muito em Byron. — No escurecer de seus sonhos — no ceticismo do imaginador de Lara — há ainda, como no passado do hetman da Ucrânia a relembrança dos amores de Theresa e de Mazeppa o loiro. [...] Entretanto!... é mais atroz o ceticismo de Arouet de Voltaire quando ele se desnuda no inteiro desfear de seu descarnado, nas horas mais negras em que aquele imaginar de vampiro debruçava-se de uma fronte linda e santa de donzela. Byron ao menos fora o cantor das glórias: bardo sublime ele se curvara ante a estátua do homem-século, e estremecera no chão de Waterloo!⁴⁰

38 Na parte final do poema lemos: “Do ríspido Senhor a voz irada / Rábida soa, / Sem o pranto enxugar a triste escrava / Pávida voa. // Mas era em mora por cismar na terra, / Onde nascera, / Onde vivera tão ditosa, e onde / Morrer devera! // Sofreu tormentos, porque tinha um peito, / Qu’inda sentia; / Mísera escrava! no sofrer cruento, / ‘Congo!’ dizia.” (DIAS, Antonio Gonçalves. *Cantos*. Introdução, organização e fixação do texto de Cilaine Alves Cunha. São Paulo: Martins Fontes, 2000, p. 96).

39 AZEVEDO, Manuel Antonio Álvares de. Alfredo de Musset – Jacques Rolla. Op. Cit. p. 61.

40 *Ibid.* p. 62-63.

Dessa forma, mais uma vez exalta a poética romântica que entrelaça contrários e anuncia um amor que unifique o espiritual e o carnal.

O jovem poeta discorre sobre o “paralelismo histórico dos fatos e dos homens” e afirma que o nome de Byron traria a recordação da Revolução Francesa, que é vista, ao mesmo tempo, como uma vingança do plebeu e como o “batismo de sangue da liberdade”.⁴¹ Ainda tratando da relação entre a história e a literatura, concorda que a poesia canta os sentimentos de sua época; contudo, afirma que o poeta pode se inspirar e sentir os sentimentos de outra época:

Cremos que sim — e conciliamos essa crença com a ideia capital do Sr. Jouffroy — “que os verdadeiros poetas tresladam o sentimento de sua época”, dizendo que o sentimento não é só o presente e a imaginação das multidões oscila entre o crepúsculo do passado e a aurora do futuro — que em seu coração também há a lembrança é a saudade, e o pressentimento enfim do porvir.⁴²

Assim, responde aos comentários de Musset sobre o vínculo entre literatura e seu tempo, concordando apenas parcialmente, apesar de não citar seu nome e elencar outros críticos. Nesse sentido, compara o *Childe* de Byron com a *Íliada*, pela capacidade de “transuntar” o seu tempo em uma obra e mais uma vez o afasta de Voltaire, ao citar o amor como elemento diferenciador:

E por isso, assim como a Ilíada é o transunto das eras da Grécia heroica — o Childe, com toda a amargura fria da desesperança, é o tipo do século XVIII, que morreu debruçando-se, numa última blasfêmia, sobre o berço do século novo, e inoculando-lhe no beijo da agonia a lepra de um ceticismo que, como o pomo da ciência, tem a seiva vivaz e longa que não há desarraigá-la do peito.

Byron contudo não era só a cria de Voltaire — nele havia outra cousa. O moço estudante de Eton fora o amante de Maria Chaworth — por ventura daquele amor que é um na vida — que ama-lo é viver, e perdê-lo morrer — e que, perguntar a um homem quanta vez o estremeceu, fora, na frase de Antony, perguntar ao cadáver quantas viveu.⁴³

Ao tratar de Shelley, considera-o ainda mais cético do que Byron por ter vivido menos amores:

41 *Ibid.* p.64.

42 *Ibid.* p.65.

43 *Ibid.* p. 66-7.

Shelley é a descrença — mas denuada e macilenta — fria como um túmulo. É o célico apertando com os braços no peito vazio a coroa seca das esperanças desrididas. Naquela fronte, a quem a trinta anos grisalharão-se os cabelos, naquele peito condenado à consumção e à tísica, nos olhos acesos de um lume estranho, na feição cadaverosa daquele rosto não havia só gravado o desnervar de um organismo insanável —, naquela palidez havia mais: era uma febre que tinha chegado no seu esgar à calmaria que preludia no seu abafamento às tormentas do coração.⁴⁴

É interessante notar que Álvares de Azevedo chega a fazer uma descrição de sua fronte e afirmar sua solidão, ignorando que o autor fora casado duas vezes. Isso evidencia que o poeta faz dos autores que estuda personagens, quando não necessariamente conhece sua biografia ou esta não se encaixa ao perfil que imagina. O único que destoa com relação ao entrelaçamento de vida e obra é Musset, que, segundo o poeta brasileiro, apesar de não ter vivido tantas dores, foi inspirado pelas leituras que fizera:

A descrença de Musset é mais suave, mais aérea, de uma melodia que canta intimamente. É que o moço autor das *Confissões de um filho do século* sonhou mais que sofreu; teve mais agonias no cérebro que no coração; mais insônias de febre às visões do cavaleiro Lara e da cabeça linda e desgrenhada do Giaour, que à realidade. Foi ao amanhecer de um sonho assombrado pelos cantos de Don Juan, que ele acordou incrédulo. A diferença de Byron a Musset nesse ponto de vista, é que Byron procurou no poeta de Joanna d'Arc um sarcasmo que se aunasse com o dele, uma alma doida como a sua. Musset com o cérebro inda quente das inspirações do bardo, inglês, buscou no excitado dos seus sonhos, na sua imaginação de poeta as aparições que lhe assomarão ltuosas e sangrentas⁴⁵

E justifica, negando a existência de artificialidade no poeta francês:

Contudo, como o dissemos antes, de Musset a Byron a relação não é um plágio, uma cópia. É por ventura uma inspiração (...). É a teoria de Platão, uma ideia que desperta, uma ideia que descobre um relevo aquela folha metálica encoberta de cera, do símilo do inatismo acadêmico.⁴⁶

44 *Ibid.* p.68

45 *Ibid.* p.70-71.

46 *Ibid.* p.71.

Álvares de Azevedo entende que o fato do sofrimento de Musset vir do que lhe foi “inspirado” por outro autor, não do vivido por ele, não compromete a obra nem a faz artificial. Contudo, faz da melodia de Musset mais suave, trazendo mais uma vez a importância da ligação entre vida e obra e a noção de que a obra ajuda a descortinar a vida. Os paralelos entre a obra de Azevedo e de Musset são evidentes em todo o Estudo. Dessa forma, podem ser vistos como uma justificativa de sua própria poética, muitas vezes situada em lugares distantes, com temáticas inspiradas pelos autores citados. O que não significaria que elas fossem artificiais, pois, como já foi dito, são fruto de escolhas, leituras, apropriações que condiziam com sua imaginação poética, que não pode ser vista de maneira descolada de sua historicidade.

Considerações finais

Álvares de Azevedo realizou uma leitura crítica da obra de Alfred de Musset, se colocando como um leitor ativo e um poeta que a todo momento reflete sobre a própria arte. Dentro de uma perspectiva crítica própria do romantismo buscou relacionar elementos da vida e da obra de Musset. Também abordou questões que lhe eram caras como as “influências” literárias ao construir uma poética própria, a binomia, o amor e a descrença, tão marcantes em sua obra. A união entre contrários não se restringe ao elemento temático, mas também versa sobre a possibilidade de transitar entre diferentes gêneros literários, utilizando-se de diferentes estilos.

Ao tratar das “influências” literárias devemos destacar a concepção universalista de poesia, na qual obras realizadas em diversos países podem ser elencadas na construção de um único discurso.

Ao trazer o amor como eixo fundamental de sua análise, a presença do feminino necessariamente ganha importância, fazendo com que, ao ler o *Rolla*, Marion tenha destaque. Isso também permite que a prostituta seja condenada ou salva de maneira paralela ao libertino. O mundo em que não há amor ou em que o amor é ferido, é o mundo da descrença, que permearia a obra de Voltaire, Byron, Shelley, Musset e do próprio Álvares de Azevedo (com destaque ao *Macário à Noite na Taverna*). Enfatizamos que o amor idealizado por Álvares de Azevedo neste Estudo une o carnal e o espiritual, reverberando, também nesse aspecto a defesa da binomia.

Referências

ABRAMS, Meyer Howard. *O espelho e a lâmpada. Teoria romântica e tradição crítica*. São Paulo: UNESP, 2010.

AZEVEDO, Manuel Antonio Álvares, Alfred de Musset – Jacques Rolla.

In. _____. *Obras de Álvares de Azevedo*. Rio de Janeiro: Tipographia Universal de Laemmert, 1855

_____. *Cartas de Álvares de Azevedo*. Comentários de Vicente Azevedo. São Paulo: Academia Paulista de letras, 1976.

_____. Lira dos Vinte Anos. In _____. *Poesias Completas* (Edição Crítica de Péricles Eugênio da Silva Ramos). Campinas: Editora Unicamp, 1999.

DIAZ, José-Luis, *L'écrivain imaginaire. Scénographies auctoriales à l'époque romantique*. Paris : Honoré Champion Editereur, 2007.

FARIA, Maria Alice de Oliveira. *Astarte e a Espiral. Um confronto entre Álvares de Azevedo e Alfred de Musset*. São Paulo: Conselho Estadual de Cultura, 1970.

MUSSET, Alfred de. Rolla. In. _____. *Poésies complètes*. Paris : Gallimard, 1986

_____. “Un mot sur l’art moderne”. *Revue des deux mondes*. Paris. Septembre, 1833 (Première Quinzaine).

132

PALLARES-BURKE, Maria Lúcia Garcia. *Nísia Floresta, o Carapuceiro e outros ensaios de tradução cultural*. São Paulo: Hucitec, 1996.

PIGLIA, Ricardo. *Crítica y Ficción*. Barcelona: Editorial Anagrama, 1986.

Submetido em: 31/08/2019

Aceito em: 18/12/2019

As matrizes da pornografia de Alfredo Gallis (1859-1910)

The roots of Alfredo Gallis' (1859-1910) pornography

Aline Moreira*

RESUMO

Alfredo Gallis (1859-1910), o pornógrafo mais famoso do mundo lusófono no segundo oitocentos, ganhou fama no Brasil e em Portugal publicando livros que rapidamente se tornaram referência de uma literatura pornográfica contemporânea produzida originalmente em língua portuguesa. Sob a alcunha de Rabelais, Gallis estreou na pornografia em 1886 com *Volúpias: 14 contos galantes*. A leitura desse e outros livros nos permite esquematizar as matrizes da pornografia gallisiana: o imaginário cômico-obsceno do mundo pré-industrial; a galanteria da libertinagem pré-sadeana; e o argumento científicista do século XIX. Os livros do Rabelais português uniam o “baixo corporal” e o “realismo grotesco” (BAKHTIN, 1987) ao novo modo de execução do relato licencioso, mais condizente com uma nova era burguesa e científica: o naturalismo. Para agradar ao gosto dos leitores, Rabelais não adotava a linguagem chula da cultura popular da Idade Média, que não cabia na imprensa periódica do século XIX, preferindo a linguagem erudita e metafórica do romance libertino, a exemplo da palavra “galante” no subtítulo de *Volúpias*. Mesmo nos livros publicados sem a assinatura do pseudônimo, Gallis mesclava o fundamento rabelaisiano com enredos, personagens e configurações libertinas, em cenários que incluíam a Lisboa moderna, oferecendo fantasias sexuais capazes de deleitar leitores de variadas preferências, dos dois lados do Atlântico.

Palavras-chave: Século XIX. Literatura pornográfica. Alfredo Gallis.

* Doutoranda em Teoria da Literatura e Literatura Comparada no Programa de Pós-graduação em Letras da UERJ.

ABSTRACT

Alfredo Gallis (1859–1910), the most famous pornographer in the lusophone world in the second eight hundred, gained fame in Brazil and Portugal by publishing books that quickly became a reference of a contemporary pornographic literature originally produced in Portuguese. Under the pseudonym of Rabelais, Gallis debuted in pornography in 1886 with *Volúpias: 14 contos galantes*. Reading Gallis's books allows us to lay out the matrix of gallisian pornography: the comic-obscene imaginary of the preindustrial world; the gallantry of pre-Sadean libertinism; and the scientific argument of the nineteenth-century. The books of the Portuguese Rabelais combined the “lower stratum of the body” and the “grotesque realism” (BAKHTIN, 1987) with a new licentious perspective, more in keeping with the bourgeois and scientific era: naturalism. To the readers’ liking, Rabelais did not adopt the vulgar language of the Middle Ages’s popular culture, which did not fit in the periodical press, preferring the erudite and metaphorical language of the libertine novel, like the word “gallant” in the subtitle of *Volúpias*. Even in books published without the pseudonym’s signature, Gallis mixed the rabelaisian foundation with libertine plots, characters, and scenario, in settings that included modern Lisbon, offering sexual fantasies that could delight readers of varying preferences on both sides of the Atlantic.

Keywords: *Nineteenth century. Pornographic literature. Alfredo Gallis.*

Ainda há pouco apareceram as *Volúpias* pelo pseudônimo Rabelais, uma pornografia em 200 páginas [...]. Aquilo já nem se pode chamar literatura, nem sequer escola naturalista, nem sequer escola, mas unicamente um monstro literário, que para mais eficácia fala português¹

Padre Sena Freitas

Como gênero, a licenciosidade em literatura tem gradações diferentes. A depender do conteúdo e do modo como é representado – mais ou menos explícito –, o texto literário pode receber as classificações de *pornográfico*, *erótico* ou, ainda, *obsceno* (MAINGUENEAU, 2010). Contudo, não é apenas o texto que determina a nomenclatura, fazendo com que seja necessário compreender como cada contexto específico se apropria do “discurso pornográfico”.

O texto que nos serve de epígrafe mostra que *pornografia* era uma palavra já usada no final do século XIX para designar textos licenciosos, mas os outros termos adotados por Maingueneau eram sinônimos usados indiscriminadamente. Ao nos atentarmos para as fontes primárias, veremos que não era necessária uma representação sexual “transparente” e “reveladora” (p. 36) para que um texto fosse acusado de ser pornográfico. O público ignorava se uma determinada obra representava uma “sexualidade compatível, dentro de certos limites, com

¹ *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 26 fev. 1888.

os valores reivindicados pela sociedade” (p. 32) para poder chamá-la de erótica – categoria tratada pelo autor a partir de um olhar mais estetizante – e não se importava com a suposta “intenção pornográfica” dos autores. Esses critérios, postulados ao longo do século XX, não pertenciam ao imaginário de uma época em que ser pornográfico significava transgredir, não importava de que maneira, a moral vigente. Tais apontamentos são de fundamental importância para este trabalho, uma vez que tratamos de um universo de leitura em que definições formais a respeito da pornografia como um gênero ainda não existiam.

A pesquisa em periódicos revela que, no final do século XIX e início do XX, os livros licenciosos eram um dos segmentos mais populares nas livrarias, em especial no Rio de Janeiro. Mais baratas e atrativas como modo de entretenimento, as chamadas “leituras [só] para homens” eram tratadas pela crítica conservadora como um caso gravíssimo porque pareciam brotar “como cogumelos”.² Utilizando-se de intensa propaganda nos jornais de grande circulação, os livreiros apostavam em anúncios ousados para chamar a atenção dos leitores. Ao folhear as páginas desses jornais, os leitores que encontrassem as expressões “biblioteca do solteirão”, “histórias de prostituição”, entre outras, saberiam que se tratava de uma lista recheada de títulos picantes não recomendados às mulheres. Os comerciantes, por sua vez, sabiam que a aparente proibição era uma boa estratégia publicitária, a exemplo de um anúncio da Livraria Cruz Coutinho que dizia “as mulheres não devem ler (querendo podem fazê-lo)”.³ As expressões usadas nessas propagandas denotavam a oferta de erotismo e divertimento, e não faltavam recomendações para que o leitor não se esquecesse de reforçar “os botões das calças” antes da leitura (MENDES, 2016, p. 175).

136

A década de 1880 marca o auge da expansão do mercado editorial carioca e o sucesso da pornografia como um dos gêneros mais populares, mas esses livros que eram lidos “com uma só mão” (GOULEMOT, 2000) já circulavam no Rio de Janeiro desde o início do século. A crônica “A moral do Brasil” aponta que um dos indícios para a degradação moral dos brasileiros seria a circulação livre de “escritos obscenos, e eminentemente corruptores”, tais como o anônimo *Thérèse Philosophe*, publicado na França em 1748.⁴ Devido à popularidade, em alguns casos, como o famoso *Historie de dom Bougre, portieux de chartreux* (1740) – na versão em português, *Memórias do frei Saturnino* –, os livros não eram apenas traduzidos para o português, mas adaptados para o cenário carioca do século XIX (EL FAR, 2004).

O grande interesse por obras licenciosas estava diretamente associado à popularização da leitura. Na medida em que o livro se impunha como mercadoria, a demanda do público se voltava para uma maior diversidade de temas, garantindo a escritores, editores e livreiros um lucro fácil e rápido. Em cidades como Lisboa e Rio de Janeiro, observou-se o surgimento de uma literatura pornográfica

2 Revista Ilustrada, Rio de Janeiro, Ano 8, nº 358, 1883.

3 O Repórter, Rio de Janeiro, 14 jan. 1879.

4 O Sete d'Abrial, Rio de Janeiro, 26 fev. 1839.

contemporânea escrita em língua portuguesa que reivindicava seu espaço em um mercado até então dominado pela literatura libertina francesa e inglesa. A maioria dessas novas obras eram apócrifas e clandestinas: não apresentavam local de publicação, nomes de editores ou mesmo pseudônimos, mas chamavam atenção com títulos que deixavam claro o conteúdo pornográfico, como *Amar, gozar, morrer; Memórias de uma insaciável; Proezas de um clítoris; Elvira, a insaciada*; entre muitos outros.

Entretanto, ao lado dessas brochuras anônimas, destacavam-se os famosos livros de Rabelais⁵, pseudônimo do escritor português Joaquim Alfredo Gallis (1859-1910). Autor de uma vasta bibliografia que pode ultrapassar a marca de setenta livros, Alfredo Gallis começou a carreira de escritor aos vinte anos, em 1879, no jornal português *Instituições*. Escrevendo até o ano de sua morte, em 1910, Gallis foi um polígrafo que se aventurou em vários gêneros de escrita, desde romances, contos, artigos de fundo, crítica literária e política, homenagens fúnebres, poemas, traduções a matérias esportivas.

Embora tenha sido escrivão da Corporação de Pilotos da Barra, secretário do governador civil de Lisboa até o ano de sua morte e administrador efetivo do concelho do Barreiro⁶, suas funções públicas não o impediam de atuar ativamente no campo da escrita. Alfredo Gallis era um escritor versátil, e não estaríamos equivocados em afirmar que sua principal ocupação era escrever, independentemente do tipo de texto ou do público que viesse a ler o seu trabalho. Essa versatilidade era uma marca dos escritores daquele tempo, tanto em Portugal como no Brasil. A agitação política que dominou os dois países, o desenvolvimento da imprensa e os avanços tecnológicos favoreciam a profissionalização dos escritores, e era comum que alguns deles vivessem apenas da escrita. Nas redações de jornais, onde muitos começavam, os escritores experimentavam temas para seus livros, muitas vezes escondidos atrás de pseudônimos (MINÉ, 2005; MENDES; DIAS, 2017). Gallis era, certamente, um desses escritores profissionais que escreviam a respeito dos mais diversos temas como uma forma de ganhar dinheiro, em uma vida de atividade literária e jornalística bastante produtiva.

Além de publicar muitos textos em curtos espaços de tempo, Gallis transitava com facilidade pelas suas múltiplas vozes literárias. Usou, pelo menos, sete pseudônimos: Antony, Ulisses, Kin-Fó, Barão de Alfa, Condessa de Til, Duquesa Laureana, mas nenhum foi mais conhecido que Rabelais. Era comum naquela época que os escritores adotassem pseudônimos para justificar certo projeto estético. Nas palavras de Olavo Bilac (1865-1918), “para cada estilo, cada assinatura”, e adotar um pseudônimo não significava negar o que se escrevia porque haveria sempre “a parte séria a que o escritor dá o seu verdadeiro nome, e a parte leve, humorística, que bem pode correr por conta de um pseudônimo”

5 Doravante, quando mencionarmos apenas Rabelais, trata-se do pseudônimo de Alfredo Gallis; para fazer referência ao escritor francês usaremos François Rabelais.

6 Equivalente a “município” ou “câmara” no português falado no Brasil. Alfredo Gallis toma posse do cargo em 01 de fevereiro de 1901, permanecendo até o final de 1905.

transparente”.⁷ Estudiosos como Santana (2007) e Ventura (2011) partem desse pressuposto e afirmam que Rabelais era o nome usado para assinar as obras que Alfredo Gallis criava especialmente para o mercado de livros pornográficos.

A afirmação dos estudiosos é facilmente verificada nas fontes, mas não quer dizer que Gallis escrevia para esse mercado apenas sob a assinatura que tomara emprestada de François Rabelais (1494-1553). A pornografia conforme os parâmetros do final do século XIX perpassa toda a obra do escritor. Livros assinados com seu próprio nome, sua suposta *persona* “séria”, como o polêmico *A Amante de Jesus* (1893), foram apropriados como literatura pornográfica.⁸ O mesmo aconteceu com os doze volumes da série *Tuberculose Social*,⁹ vendidos como pornografia pela Livraria Laemmert¹⁰ do Rio de Janeiro e censurados em Portugal na primeira metade do século XX.¹¹ Na crônica “Rio – Paraíso da literatura...”¹², um articulista declara que quando um leitor se demorava “revirando” as pilhas de livros em uma livraria, sabia-se que ele estava “procurando qualquer coisa no gênero Alfredo Gallis”. Enquanto a pornografia conservava o favoritismo dos leitores, Alfredo Gallis também se mantinha como uma referência.

O mercado editorial luso-brasileiro da virada do século não se importava com projetos estéticos, e, no caso de Alfredo Gallis, todos os seus livros eram igualmente licenciosos porque partiam das mesmas matrizes: ciência e pornografia. Margaret Jacob (1999) chama a atenção para a estreita relação que a pornografia tem com o pensamento científico, uma vez que foi o discurso da ciência que permitiu as metáforas necessárias para se pensar na concepção de um gênero pornográfico. De acordo com a autora, a mecanização da carnalidade do humanismo renascentista fez com que os corpos fossem “atomizados, despidos de sua aparência e qualidade, sendo reconhecíveis apenas pelo tamanho, forma, movimento e peso” (p. 169). Cada vez mais liberto das convenções opressoras do pensamento medieval, o homem pôde se reconhecer como um indivíduo cujo *télos* não era mais transcendente, e sim a mais simples “interação mecânica dos corpos” (p. 169). Assim, “o desejo incessante, o excesso fortuito, a exuberância absoluta dos corpos libertos das amarras tradicionais e das inibições pias” (p. 170) só poderiam ser explicados por uma *metafísica materialista*.

É possível, portanto, esquematizar a poética gallisiana – a que também podemos chamar de “pornografia gallisiana” – a partir de três tendências: o imaginário cômico-obsceno do mundo pré-industrial; a literatura libertina; e o

7 *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 25 jul. 1897.

8 *O País*, Rio de Janeiro, 15 out. 1896.

9 Publicada entre os anos de 1901 e 1904, esta série é o melhor exemplo da produção naturalista de Alfredo Gallis, escrita supostamente para denunciar os vícios da sociedade portuguesa. Cada um dos volumes trata de uma das chamadas “patologias sociais” que tanto animaram a pena dos escritores da época, como a homossexualidade, o adultério e o alcoolismo, por exemplo. Os títulos são: *Chibos* (1901), *Os Predestinados* (1901), *Mulheres Perdidas* (1902), *Os Decadentes* (1902), *Malucos* (1902), *Os Políticos* (1902), *Sáficas* (1902), *A Taberna* (1903), *Casas de Hóspedes* (1903), *A Sacristia* (1903), *Mulheres Honestas* (1903) e *Os Pelintras* (1904).

10 *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 22 jul. 1902.

11 Constam no Arquivo Nacional da Torre do Tombo os documentos relativos à censura de *Sáficas* e *A Taberna*, ambos assinados em 1939 (ALMEIDA, 2018).

12 *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 05 abr. 1945.

argumento científico do século XIX. Em seus livros, Gallis reunia o fundamento rabelaisiano do “baixo corporal” e do “realismo grotesco” (BAKHTIN, 1987) à galanteria da libertinagem pré-sadeana¹³, filtrando tudo a partir das lentes do novo modo de execução do relato licencioso, mais condizente com uma nova era burguesa e científica: o naturalismo. Ao agenciar todas essas expressões do materialismo, Gallis e seus pseudônimos apresentavam uma oferta variada de configurações e temas licenciosos facilmente reconhecidos pelos leitores em finais do século XIX.

O fundamento rabelaisiano está claro, principalmente, no pseudônimo escolhido por Alfredo Gallis para estrear no mercado de livros pornográficos. Seu primeiro livro, *Sinopse dos homens célebres de Portugal*, data de 1883; nessa época, Gallis era pouco conhecido na imprensa por suas crônicas e contos, publicados até mesmo em jornais brasileiros. Foi apenas em 1886 que, através da alcunha de Rabelais, Alfredo Gallis se tornou um escritor realmente famoso nos dois lados do Atlântico. *Volúpias: 14 contos galantes* foi a primeira obra pornográfica do escritor e a primeira a ser assinada com o pseudônimo.

Publicado em São Paulo pela Livraria Teixeira, o livro foi anunciado na imprensa portuguesa com um misto de entusiasmo e alerta:

Rabelais publicou recentemente um volume de contos intitulado *Volúpias* e de que naturalmente já não resta um só exemplar, se dermos créditos às opiniões que por aí correm sobre o estado do paladar da maioria dos leitores...

As *Volúpias*, por isso mesmo que são de molde a não as recomendarmos a meninas solteiras, devem necessariamente a estas horas ter um lugarzinho reservado nas estantes de todos os machos solteiros casados e viúvos.¹⁴

139

Ainda não sabemos quando Gallis assumiu a autoria, mas, no início da década de 1890, ele já era conhecido por usar o “pseudônimo *Rabelais*, que [era], essencialmente, distinto literato... só para homens”.¹⁵ O livro teve ainda outras duas edições: a segunda, de 1893, foi publicada pelos mesmos editores da primeira; a terceira, de 1906, saiu pela Tipografia da Empresa Literária e Tipográfica, do Porto.

Uma das características mais marcantes da poética de Gallis e seus pseudônimos é o uso de longos proêmios, configurando um espaço em que o autor parece estabelecer um protocolo de leitura com seu leitor. Na primeira edição,

Rabelais classifica o livro como “uma inutilidade relativa”, pois, se os contos 13 Chamamos essa tradição de “pré-sadeana” apoiados em Ladenson (2015), para quem a obra do Marquês de Sade (1740-1814) marca a transição da literatura licenciosa como *locus amoenus* – do sexo obsceno e cômico ligado ao imaginário humanista – para um *locus horribilis*, ligado ao gótico, de que Sade era admirador confesso, e às violências das revoluções burguesas, de que foi contemporâneo.

14 *Pontos nos ii*, Carmo, 24 abr. 1886.

15 *O Antonio Maria*, Lisboa, 23 jul. 1891.

“despretensiosos e amenos [...] não devem servir de educação moralista às damas, podem pelo menos adoçar razoavelmente o *spleen* dos ociosos, o aborrecimento dos tristes, e a melancolia dos hipocondríacos (RABELAIS, 1906, p. 5-6). O livro é inútil como ferramenta pedagógica porque não pretende moralizar, apenas “exorcizar” a tristeza e seriedade da literatura através da excitação sexual e do divertimento.

A união dessas duas instâncias – sexo e riso – tem origem nos *fabliaux* franceses que, de acordo com Ladenson (2015), marcam o início da tradição do sexo como tema literário. Nome usado para designar um tipo de narrativa satírica curta, geralmente em verso octossílabo, os *fabliaux* surgiram entre os séculos XII e XIII, servindo como uma espécie de “licença extrema” para “denunciar os luxuriosos, suas malícias e seus prazeres” (ALEXANDRIAN, 1993, p. 35). Tendo a comicidade como elemento principal, os *fabliaux* eram produzidos para divertir e entreter, através de uma linguagem cômico-obscura usada para satirizar as instituições basilares da sociedade. Entre suas representações mais comuns estavam o adultério, acentuando a esperteza das mulheres e a ingenuidade dos maridos; e o deboche acerca dos religiosos, homens libidinosos e astutos que usavam o confessionário para seduzir as fiéis, sinalizando, talvez, o início da vertente anticlerical da pornografia.

Chegamos aos *fabliaux* através da grande influência que exercem na obra de François Rabelais, que é a “expressão suprema” do riso na Idade Média (BAKHTIN, 1987, p. 84). Segundo Bakhtin, a imagem de François Rabelais como “grande poeta ‘da carne’ e ‘do ventre’” e a censura de seu “fisiologismo grosseiro” são restrições concebidas a partir do sentido que “a ‘matéria’, o ‘corpo’ e a ‘vida material’ (comer, beber, necessidades naturais, etc.)” adquiriram ao longo dos séculos, especialmente no XIX (p. 16). No Brasil, Domício da Gama (1862-1925) definiu a obra do escritor renascentista como uma “epopeia de carnalidade juvenil e triunfante”.¹⁶ Assim, é possível levantar a hipótese de que, ao adotar um nome conhecido por esses méritos, Gallis alcançava dois propósitos: o de legitimar sua obra, associando-a a um escritor já considerado erudito; e inserir seu livro de estreia no gênero pornográfico dentro da tradição obscena francesa para testar “modos de contar histórias com o propósito assumido de ‘ativar a vontade’ do leitor” (MENDES, 2016, p. 185).

De acordo com Ladenson, François Rabelais tinha familiaridade com os *fabliaux*, e sua homenagem ao gênero se faz a partir da apropriação dos aspectos mais grosseiros e explícitos (2015, p. 229). Nele, a descrição anatômica já exagerada recebe proporções descomunais. O universo pantagruélico, exuberante e gigantesco em todos os sentidos, é uma apoteose de materialidade: bebe-se muito, come-se ainda melhor, e há sempre fartura. Nos banquetes, os personagens “cagam” e “cantam” impulsionados pela bebida que nunca cessa (RABELAIS, François, 1966, p. 44). No “realismo grotesco” rabelaisiano, corpo e matéria são elementos positivos e universais. Não restritamente fisiológicos,

16 *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 04 fev. 1890.

mas não mais regidos pela transcendência cristã. O “baixo corporal”, que consiste no ventre e nos órgãos genitais, principalmente o falo, representa o “exagero positivo” da hiperbolização rabelaisiana. O corpo e suas eventuais imagens escatológicas – necessidades fisiológicas ou fluidos sexuais – não são dignos de vergonha, pois representam apenas uma exaltação da vida que não se prende à ideia de moralidade. É nessa tradição que o Rabelais português se insere. Antes de ser pornográfica, erótica ou obscena, é, para usar uma palavra de Bakhtin, “recreativa”, pois nasce da “liberdade” e da “licença” (1987, p. 71) e se destina ao prazer físico e mental.

Os livros de Gallis/Rabelais, especialmente *Volúpias*, podem ser inseridos na categoria “alegre”, mais um dos muitos nomes usados para designar os textos pornográficos. Essa “leitura alegre” era anunciada nos jornais como uma leitura que “agrada a todo o mundo, afugenta os desgostos, desenvolve os nervos e ativa a vontade!”.¹⁷ Os livros pornográficos ofereciam mais do que excitação sexual: “eram bons para a saúde, pois abriam o apetite e ajudavam a ‘desenferrujar no tempo frio’ [...], eram capazes de fazer acelerar o coração, ou, quem sabe, causar uma ereção e um orgasmo – uma experiência de satisfação física e mental, um refrigério para os rigores da vida em sociedade” (MENDES, 2016, p. 174-5). Além de prazer sexual, a literatura produzida naqueles anos oferecia humor, que também servia como “um liberador das emoções reprimidas” e “compensava, em seus efeitos, o dispêndio contínuo de energia exigido para manter as proibições que a sociedade impõe e os indivíduos internalizam” (SALIBA, 2002, p. 23). O riso era um recurso literário em voga no contexto da *Belle Époque* brasileira, funcionando como uma “dimensão importante” para se pensar esse período da história (p. 28).

Nas palavras de Rabelais, para que *Volúpias* cumpra o seu objetivo, o leitor precisa:

Pôr de parte a crítica e a austeridade como coisas feias que para aqui não servem.
Acender um charuto de puro tabaco havano e beber um cálice de *curação*;
Estar só em casa ou em companhia amena onde a camisa de rendas e as ligas de seda azuis celestes o acompanhem a leitura;
Conservar o chambre largo para o que der e vier;
(RABELAIS, 1906, p. 9).

Essa passagem ecoa a epígrafe de *Gargântua* (1534): “É verdade que pouca perfeição,/ Salvo no riso, aqui podeis obter:/ Outra coisa não posso oferecer,/ Ao ver as aflições que vos consomem;/ Antes risos que prantos descrever,/ Sendo certo que rir é próprio do homem./ Vivei alegres.” (RABELAIS, François, 1966, p. 19). Ao evocar a alegria, *Volúpias* retorna às origens cômicas da pornografia.

17 *Jornal do Comércio*, Rio de Janeiro, 3 ago. 1892

A segunda matriz da pornografia gallisiana é a literatura libertina, que dominava o universo de leitura licenciosa antes da ascensão da pornografia luso-brasileira. Um leitor poderia encontrar nas livrarias exemplares de *Memoirs of a Woman of Pleasure* (1748), de John Cleland (1709-1789), e *Les Amours du Chevalier Faublas* (1787), de Jean-Baptiste Louvet du Couvray (1764-1797). Contudo, bastava ter em mãos um exemplar de *Volúpias* para se deliciar com temas extraídos da tradição libertina, escritos originalmente em língua portuguesa, contemporâneos em termos de cenários e linguagem. É possível organizar a leitura dos catorze contos a partir das principais configurações libertinas – o anticlericalismo, o *voyeurismo*, a iniciação sexual, entre outras –, mas Rabelais sabia fundir vários desses temas em uma única narrativa.

O anticlericalismo é uma das configurações libertinas mais marcantes. De acordo com Peakman (2003), a atividade sexual de membros do clero é uma das principais preocupações no *corpus* da literatura no século XVIII. Presente já nos *fabliaux*, a crítica à Igreja através do discurso pornográfico encontra nas Luzes uma abordagem filosófica e política que a populariza ainda mais. Com o tempo, esse se tornou um subgênero da pornografia que servia não apenas para atacar a Igreja, mas também excitar o leitor.

412
Não parece ser à toa que, em “O divino esposo”, conto de abertura de *Volúpias*, essa configuração se sobreponha às outras. Rabelais se apropria da figura histórica de Santa Teresa D’Ávila (1515-1582) para narrar um episódio que mescla anticlericalismo e cientificismo. No imaginário da literatura anticatólica inglesa, entre os séculos XVI e XVIII, divulgava-se a crença de que as devotas possuíam uma constituição física e psicológica hipersexualizada, e que, portanto, o êxtase religioso não estaria ligado a fenômenos sobrenaturais (PEAKMAN, 2003). O repertório naturalista de Gallis/Rabelais, além de seu conhecimento da tradição pornográfica, forneceu os argumentos da histeria para justificar o “organismo de histérica” da personagem, que se excita apesar da fé. Percorre pela narrativa um tom onírico apropriado tanto para a carga mística da narrativa quanto para o potencial erótico dos delírios da santa. Durante um sonho em que se casa com Jesus, o “organismo lubrício-religioso” e o “cérebro doentio” da personagem levam seu corpo ao ápice: através do orgasmo, “Teresa foi santa!” (RABELAIS, 1906, p. 30). Em *Volúpias*, a experiência religiosa é, também, pornográfica.

“Luiza” apresenta outro desdobramento do anticlericalismo, a tradição dos “nunney tales”.¹⁸ Luiza é uma jovem rica que, aos quinze anos, é mandada para um convento para aprender os dotes necessários a uma moça de família, mas o que aprende vai além das lições de costura. O mote central da narrativa é a iniciação sexual da jovem noviça pelas mãos da experiente superiora. Nessa tradição, a prática sexual dentro dos conventos não recebe julgamento. As companheiras de claustro poderiam explorar, num ambiente seguro, “as potencialidades de seus corpos”, e, na medida em que a virgindade é preservada,

18 “Contos de convento”, em tradução livre (PEAKMAN, 2003).

as jovens garantem as chances de conseguir um bom casamento, conscientes de que esses encontros homoafetivos serviam apenas como preliminares para o “verdadeiro idílio”, que só seria alcançado pela penetração masculina (EL FAR, 2004, p. 236). Ao mesmo tempo em que a clausura pode ser vista como símbolo de controle, funciona também como um espaço privado, ideal para a exploração da sexualidade (PEAKMAN, 2003). Sobre a polêmica do “amor exótico” entre duas mulheres, Rabelais ironiza: “qual é o convento onde o escândalo não floresce?” (RABELAIS, 1906, p. 69). Devido ao forte potencial pornográfico, os conventos eram um dos cenários preferidos dos pornógrafos que queriam oferecer aos leitores histórias picantes e transgressivas.

Presente em clássicos libertinos franceses, a iniciação sexual de jovens com mulheres mais velhas funcionaria como uma espécie de educação carnal, aos moldes do anônimo *L'Ecole des filles ou la philosophie des dames* (1655), considerado o “primeiro romance libertino de aprendizado” (GOULEMOT, 2000, p. 33). Além dos conventos, a primeira experiência sexual poderia acontecer também no espaço doméstico. Segundo El Far, enquanto as meninas aprendiam com outras meninas da sua idade ou mais velhas, “os meninos envolviam-se com as empregadas, tias solteironas, visitantes ocasionais, irmãs ou mães adotivas” (2004, p. 236). Em “A primeira noite feliz”, Luizinho, durante as férias do colégio interno, descobre o sexo com a entediada Martha, amiga de sua madrinha. Sem culpa ou vergonha, Martha confessa à amiga que invadira o quarto do rapaz, culpando o próprio sistema nervoso, que possui uma “extrema sensibilidade” (RABELAIS, 1906, p. 184). A madrinha sente inveja da amiga, pois “raras vezes na vida é dado a uma mulher colher a primeira rosa primaveril” (p. 185).

Já em “A primeira mariposa”, a iniciação sexual se dá ainda mais cedo. Lolita é uma formosa menina de dez anos, enquanto Quim é um “garoto levado da breca” de doze anos que só se acalma na presença da prima. Confiando na ingenuidade das crianças, os pais não maldavam as muitas horas que passavam brincando em algum canto afastado do jardim, onde “escreviam diariamente os primeiros caracteres, trêmulos ainda, do longo alfabeto da atração dos sexos” (RABELAIS, 1906, p. 147). Mesmo para a sociedade oitocentista, acostumada a casar bem cedo as suas filhas, o conto de Rabelais brincava com o limite do aceitável, filtrando tudo com ares de inocência explorados pela idade próxima dos primos. O tema da descoberta sexual ainda na infância pode ser encontrado em *Thérèse Philosophe*. A protagonista conta que descobre a masturbação aos sete anos, e, aos nove, brincava com o “guigui” dos meninos em momentos de “libertinagem inocente” (TERESA, 2000, p. 32). Ao final, o conto de Rabelais parece sugerir que quanto mais cedo começam as experiências sexuais, melhor.

Há dois contos muito semelhantes em *Volúpias*: “Os pombos” e “Entre roseiras”. As histórias se passam em cenários idílicos e exploram os encontros furtivos de jovens casais que terminam na perda da virgindade das moças. No primeiro, Carmen é uma jovem de dezoito anos que, às escondidas na mata em

plena madrugada, entrega sua virgindade ao perspicaz Luiz, um “verdadeiro demônio” (RABELAIS, 1906, p. 242), que pede à moça uma prova de amor. No segundo, a natureza testemunha mais um encontro secreto. Na noite fria, as mãos de Júlio vão se aquecer “nas piras sagradas do amor” de Julieta (p. 273). No dia seguinte, o pai da jovem comenta entristecido que tivera um grande desgosto naquela manhã: suas duas esplêndidas roseiras haviam sido completamente destruídas durante a noite. Consternado, ele lamenta: “perdi a noite passada as mais mimosas flores dos meus cuidados” (p. 274). Julieta concorda, pensativa; ao seu lado, distraidamente, Júlio acende um charuto. O conto termina com maliciosas reticências.

O tema da instrução sexual também pode ser visto em “Noite de núpcias”, conto em que Rabelais explora os segredos da primeira noite dos recém-casados Lulu e Mimi. Cada atitude dos personagens parecemeticulosamente pensada: a velocidade e a intensidade do beijo, o decote da camisola, os sussurros e o estado lânguido em que ela se deixa ficar enquanto recebe as carícias. Não há pressa, embora ele tenha sido ensinado que tinha a “obrigação moral de tomar posse de todas aquelas opulências amorosas o mais breve possível” (p. 41). O sexo não é simplesmente um ato movido pelo instinto. Marido e mulher estão empenhados em atingir, juntos, o gozo matrimonial. Cada detalhe das preliminares é importante, inclusive, o sexo oral, descrito como uma “delicadeza encantadora do prólogo admirável do livro do matrimônio” (p. 47). Completamente nus, “foi com um cúmulo invejável de arte e finura que ele lhe ofereceu o pequenino travesso deus Cupido, guloso e avaro de colher a mais mimosa açucena d’aquele jardim celestial” (p. 47). Sem ser explícito e com uma linguagem tão galante quanto os gestos dos personagens, Rabelais permite que o leitor aprenda como dar e sentir prazer.

Numa sociedade ainda carente de representações do corpo, a literatura pornográfica funcionava como a principal fonte de conhecimento carnal. Gallis dedicou parte de sua obra a narrativas voltadas à instrução sexual: *O que as noivas devem saber!* (1904), assinando como Condessa de Til; *O que os noivos não devem ignorar* (c. 1900), sob a alcunha de Barão de Alfa; e *Segredos femininos*, como Duquesa Laureana, cuja data de publicação ainda é desconhecida. Esses manuais de filosofia prática, na medida em que revelam segredos da vida íntima feminina, como cuidados com a higiene e truques de sedução, têm potencial para ativar as fantasias dos leitores. Santana observa que o pseudônimo Condessa de Til oferece uma visão feminina “camouflada”, revelando certa “duplicidade” ao abordar fantasias e caprichos sexuais masculinos, mas sempre recomendando que as leitoras não se escandalizem. A suposta autora, uma respeitável mulher madura, executa uma combinação perfeita de “registro didáctico, ciência sexual e arte erótica” (2007, p 245). A narradora feminina, que remete às professoras do sexo da literatura libertina, possui uma “propriedade estimulante” que “excita e manipula” (JACOB, 1999, p. 177). Embora escrita por homens para leitores

homens, essa voz feminina explora um lugar de transgressão e autonomia que, fora da ficção pornográfica, não era permitido às mulheres.

Outra configuração clássica da tradição libertina usada por Rabelais é o *voyeurismo*. Praticado pelos personagens, funciona como uma estratégia narrativa que tem como único objetivo estimular a masturbação do leitor, que é convidado a se afastar momentaneamente da ficção para alcançar ele também o gozo (EL FAR, 2004, p. 212). No conto “Em flagrante”, no silêncio da noite, Alberto é surpreendido com o inconfundível som de beijos vindo do quarto ao lado. Procurando uma melhor posição para ver sem ser visto, ele se depara com a visão de Adélia e Rosita seminuas, “o quadro mais sedutor e incitante que é dado imaginar-se” (RABELAIS, 1906, p. 101). A cena produz um efeito poderoso em Alberto, que começa a sentir o sangue inchar “todos os canais eretores” (p. 101). Desistindo de apenas observar, ele invade o quarto, sendo calorosamente recebido pelas duas amigas. O dia já está claro quando, finalmente, ele se retira para descansar. Ao todo, foram “seis visitas ao templo Adelio, e quatro ao Roseo” (p. 109).

Em “Entre giestas”, Rabelais une anticlericalismo, voyeurismo e a fantasia idílica da pornografia. Assim que o dia amanhece, o Abade Maurício, homem bonito e respeitável de quarenta anos, recolhe-se em um canto tranquilo para ler e ficar em paz com seus pensamentos, até que, bem perto dele, um homem e uma mulher começam a trocar beijos furiosos. João e Rosinha tinham fugido para aquele esconderijo para um encontro extremamente sensual antes de começarem os respectivos trabalhos. Mal chegam, já começam a se despir. Parecem já ser muito íntimos, e o abade vê, maravilhado, João agarrar “sua fouce de folha larga” e tocar com “o gume no botão da mimosa flor” (RABELAIS, 1906, p. 232). Rosinha suspira, e Maurício solta “um débil ai... tinha-se-lhe entornado sem querer, todo o rapé da sua magnifica caixa de ouro com esmaltes de Limoges!...” (p. 233). As reticências sugerem que, da mesma forma que o casal, o abade tenha atingido o orgasmo.

A pornografia nivelava os corpos e contraria os mecanismos sociais. Figuras paradigmáticas da literatura libertina, as protagonistas femininas, embora fruto da imaginação masculina, eram colocadas em papéis muitas vezes transgressores, relativizando as imposições morais. No final do século XIX, um dos nomes para designar a literatura pornográfica era “histórias de prostituição”, que remete diretamente à etimologia da palavra pornografia: “escritos sobre prostitutas” (DARNTON, 1996; LADENSON, 2015). Não era necessário que a personagem vivesse de sexo para ser chamada de prostituta, bastava apenas que transgredisse o papel social apropriado a uma mulher da sociedade oitocentista.

Em *Volúpias*, a única prostituta no sentido estrito do termo é a personagem de “O rouxinol de Laura”. O conto segue um modelo que seria explorado de maneira mais precisa em *Cocotes e conselheiros*,¹⁹ também de Rabelais, publicado

¹⁹ Como o título sugere, os doze contos do livro tratam do envolvimento entre prostitutas e homens públicos, na maioria velhos, descritos de maneira jocosa principalmente em episódios

em 1887. A narrativa ironiza a figura de um general, que, embora goste de alardear suas aventuras amorosas e garantir ser “forte e vigoroso como um sátiro”, sua “espada gloriosa permanecia na bainha...” (RABELAIS, 1906, p. 114). Numa espécie de falocentrismo às avessas, Rabelais usa a espada como uma metáfora para falar da impotência do general. A “lâmina fraca” do velho não pode ser enrijecida nem ao toque de Laura que, irônica, diz que a “arma” não poderia ser usada “nem mesmo em batalha simulada” (p. 127). A ave que dá nome ao conto parece ser uma metáfora para a vagina. O rouxinol de Laura tem a fama de ser completamente sem plumas, mas aparece surpreendentemente negro. A cor negra vinha da tinta usada nos bigodes do general, transferida à ave após os sôfregos beijos que recebera. Depois de reticências, lê-se que, desde então, o general ficara proibido de beijar o rouxinol.

Em “Modesta”, um dos contos mais curtos do livro, tudo gira em torno de um único encontro amoroso entre a viúva Modesta e seu amante. Os versos da epígrafe – “Amando, amando muito, assim Modesta/ Passava a existencia, em gozo, em festa” (p. 155) – indicam que o objetivo central da narrativa é o prazer sexual. Não há moral da história, não há culpa, qualquer explicação extra ou anedota por parte do narrador. Esse conto é o que mais se encaixa na concepção moderna de pornografia: serve única e exclusivamente para excitar o leitor (HUNT, 1999). Já “Susana” aborda um dos temas de maior recorrência na literatura do segundo Oitocentos, o adultério. Uma típica descrição naturalista parece, logo de início, justificar o adultério: Suzana era mestiça; do pai, herdara “a graça dos filhos do meio dia da França”, da mãe, “a indolência lasciva e sedutora das americanas do sul” (RABELAIS, 1906, p. 198). O visconde é o típico português gordo e bonachão que faz fortuna e se casa com uma mulher muito mais jovem. Luiz, por outro lado, era um belo rapaz de “musculatura hercúlea” (p. 201). A narrativa se passa na praia, onde Susana e Luiz se encontram às escondidas na barraca que servia de vestiário para os banhistas. A narrativa termina com um diálogo malicioso entre os amantes na presença do visconde. Completamente ingênuo, ele não faz ideia de que as ausências de Luiz na praia não eram causadas por uma dama qualquer.

O último conto de *Volúpias* tem um título sugestivo: “Eva”. Como Modesta, ela também é uma jovem viúva. Rica e reclusa, construirá para si um jardim particular magnífico que funcionava como uma espécie de santuário bucólico intransponível. Num dia, enquanto descansa após um banho no lago, Eva é atacada por uma assustadora serpente. João, seu empregado de maior confiança, chega no último momento e mata a cobra com um único golpe. Eva desmaia, deixando João completamente atordoado com a visão de sua quase nudez. Com o sangue queimando nas veias, ele se reclina, sutil como um réptil, e beija a coxa de Eva. A personagem desperta e corresponde imediatamente. Passados seis meses, ela havia engordado “extraordinariamente”. Em suas últimas

de impotência sexual.

palavras, o narrador pondera que “mais uma vez a serpente deu causa a que Eva pecasse...” (p. 296).

Ao longo de sua carreira literária, Alfredo Gallis escreveu livros que exploravam a sexualidade através dos tempos. Com títulos sugestivos, como *Voluptuosidades romanas* e *A devassidão de Pompeia*, por exemplo, o autor retoma um modelo muito utilizado pela pornografia inicial, de Pietro Aretino (1492-1556) e seus contemporâneos, para se apropriar do estereótipo de que as sociedades antigas eram altamente sexualizadas. A tarefa exigia erudição e conhecimento dessas culturas, ou apenas leituras suficientes para reproduzir o que já fora dito. Gallis tinha um vasto repertório ao seu dispor e talento para falar da licenciosidade de romanos, gregos (*O Sensualismo na Antiga Grécia*, 1894), judeus (*A luxúria judaica*, 1910) e, até mesmo, erotizar personagens bíblicos, como o fez em *As doze mulheres de Adão* (1901).

A primeira incursão do escritor nesse tema foi em *Volúpias*, com “Ligurino”. Nesse conto, Rabelais se dirige ao leitor e o convida a contemplar uma cena de extrema sensualidade, um típico banquete romano. A narrativa explora a paixão do velho poeta Horácio (65 a.c.-8 a.c.) por um efebo que dá nome à narrativa. O efebo era um personagem recorrente no final do século XIX, especialmente, no romance naturalista, a exemplo do lavadeiro Albino, d’*O cortiço* (1890); o grumete Aleixo, do *Bom-Crioulo* (1895); e Eugênio, d’*O Barão de Lavos* (1898) (MENDES, 2000). A figura do efebo aparece na literatura ocidental desde a Antiguidade, representado como um “menino bonito” que “ocupa um espaço ideal entre homem e mulher, efeito e afeto” (PAGLIA, 1992, p. 118). Seu potencial erótico faz referência ao mítico Ganimedes, raptado e levado ao Olimpo depois de Zeus ficar completamente apaixonado por sua beleza. Gallis tem um livro dedicado inteiramente a essa figura, *O Sr. Ganimedes: psicologia de um efebo* (1906). Personagens como Ligurino faziam parte do imaginário coletivo do século XIX, e mesmo os leitores não eruditos o reconheceriam como pornográfico.

Fugindo do vocabulário chulo da tradição cômico-obscura, o Rabelais português recorre a metáforas do universo pagão como recurso descritivo. A alcova de Modesta, por exemplo, é ricamente decorada em ouro, vermelho e preto; ao fundo, uma pintura representa o nascimento de Vênus. Seres mitológicos adornam a cabeceira da cama e, ao redor, espelhos multiplicam os requintes de luxo daquele “santuário da deusa” (RABELAIS, 1906, p. 161). Completamente nus, Modesta e o amante se assemelham a divindades pagãs: ele, Apolo; ela, Vênus. Esse imaginário pagão está também em “Deliciosa”, do livro *Diabruras do Cupido: contos galantes*,²⁰ para relatar o encontro sexual entre a prostituta Cleópatra e um cliente cujo nome parece não ser relevante. Nas cenas, enquanto

20 A Edições Tinta da China, de Lisboa, lançou em 2011 o livro *Aventuras Galantes*, uma brochura que reúne nove contos publicados sob a alcunha de Rabelais: dois de *Diabruras de Cupido: contos galantes*, do qual desconhecem informações sobre a publicação, e sete extraídos de *Volúpias*.]

o amante se ocupa da “gruta de Calipso” e da “deliciosa flor de Vênus” da cortesã, ela trata de cuidar da “seta de Cupido” (RABELAIS, 2011).

A última das matrizes da pornografia gallisiana é o argumento científico do naturalismo. À época de sua primeira circulação, a ficção naturalista era mais uma das categorias de “livros para homens” (MENDES, 2016). A revolução científica da segunda metade do século XIX preparou um terreno fértil para a proliferação de histórias destinadas à excitação sexual. Assim, para os leitores brasileiros do final do século XIX, “o romance naturalista era um produto em demanda numa sociedade recém-liberada das amarras da escravidão e da monarquia” (MENDES, 2015, p. 9). As representações do corpo, o trato das “patologias sociais” e o discurso científico, que tentava não julgar os “desvios” morais dos personagens, faziam com que as obras naturalistas fossem “anunciadas, vendidas e lidas como histórias sobre sexo”, e pouco importava que os escritores dissessem que seus livros representavam “estudos” críticos sobre a sociedade (p. 9).

Esse foi o argumento usado por Alfredo Gallis em *Chibos*, ao afirmar que seu objetivo era realizar uma “autópsia dos males sociais” (GALLIS, 1901, p. 5), o que não impediu que esse romance fosse apropriado como pornografia. Independentemente dos objetivos dos escritores, a centralidade nos aspectos fisiológicos da construção dos personagens dava ao leitor uma chave de leitura, também, fisiológica. Nas narrativas de Gallis, não faltam menções à histeria, à constituição orgânica dos personagens e expressões como “organismo voluptuoso”, “natureza indomável”, entre outras, que são repetidas em praticamente todos os livros para justificar o desejo sexual dos personagens e o potencial pornográfico dos textos.

A importância de *Volúpias* no contexto da obra de Alfredo Gallis está, portanto, na negação de qualquer objetivo moralizante. Nas palavras de Rabelais, o livro representa o amor “tal qual ele é, e não como o romantizam” (RABELAIS, 1906, p. 7). As cenas de sexo, sempre claras apesar das metáforas, oferecem uma espécie de nivelamento das hierarquias sociais aos moldes da suspensão das normas organizadoras da sociedade que ocorre na carnavalesca rabelaisiana, conforme Bakhtin (1987). Nos contos, homens e mulheres buscam apenas o prazer num processo de dessacralização do amor romântico porque tudo acontece através da perspectiva mecânica dos corpos em sintonia.

Diferentemente do que faz em grande parte de sua obra, Gallis autoriza a leitura pornográfica de *Volúpias*, cuja licenciosidade pode ser identificada já no título e na assinatura, pois o leitor do século XIX sabia que o nome Rabelais era um indicativo de literatura obscena. Convidando o leitor a deixar as roupas largas para facilitar a masturbação, Rabelais confirma que os contos são um convite à satisfação física e mental. A ressalva de que não poderia ser lido por mulheres era apenas um recurso para instigar a imaginação pornográfica. Os personagens não sentem culpa, e, embora não esteja completamente ausente certo juízo de

valor por parte do autor, percebe-se que ele não se limita a simples insinuações, descrevendo de maneira precisa posições sexuais praticadas entre homens e mulheres. Essa ausência de culpa é uma das características que o autor toma emprestado do imaginário medieval rabelaisiano, em que as pressões sociais são suspensas, pois importam apenas a liberdade, a alegria e o prazer.

Oculto por trás de um nome muito conhecido, ao menos inicialmente, ele se resguardava de eventuais fracassos em termos de crítica e venda. Mas o livro foi um sucesso e lhe garantiu a fama de um dos pornógrafos mais conhecidos no final do século XIX. Ao olhar para a sua produção literária, percebemos que o livro de 1886 já começava a dar pequenas amostras do que um escritor com tantos recursos como Alfredo Gallis podia fazer. Antes mesmo que os muitos livros de Rabelais enchessem os anúncios de “romances para homens” e ele se tornasse uma referência no gênero, *Volúpias* já era uma coleção licenciosa inteira num livro só.

Referências

ALEXANDRIAN. *História da literatura erótica*. Rio de Janeiro: Rocco, 1993.

ALMEIDA, Aline Cristina Moreira de. *O imortal Rabelais: Alfredo Gallis e a literatura pornográfica no Brasil no final do século XIX*. 2018. 152f. Dissertação (Mestrado em Letras e Linguística) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Faculdade de Formação de Professores, São Gonçalo, 2018. Disponível em: http://www.bdtd.uerj.br/tde_busca/arquivo.php?codArquivo=15099. Acesso em: 30 ago. 2019.

149

BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. São Paulo: HUCITEC; Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1987.

DARNTON, Robert. Sexo dá o que pensar. In: NOVAES, Adauto (Org.). *Libertinos libertários*. São Paulo: Cia. das Letras, 1996. p. 21-42.

EL FAR, Alessandra. *Páginas de sensação: literatura popular e pornográfica no Rio de Janeiro (1870-1924)*. São Paulo: Cia. das Letras, 2004.

GALLIS, Alfredo. *Chibos*. Lisboa: Livraria Central, 1901. (Tuberculose social I).

GOULEMOT, Jean M. *Esses livros que se leem com uma só mão: leitura e leitores de livros pornográficos no século XVIII*. São Paulo: Discurso Editorial, 2000.

HUNT, Lynn. Introdução: obscenidade e as origens da modernidade, 1500-1800. In: _____ (Org.). *A invenção da pornografia: obscenidade e as origens da modernidade*. São Paulo: Hedra, 1999a. p. 9-46.

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. p. 169-215.

LADENSON, Elisabeth. Literature and sex. In: LYONS, John D. (Ed.). *The Cambridge Companion to French Literature*. Cambridge: Cambridge University Press, 2015. p. 222-240.

MENDES, Leonardo. 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>. Acesso em: 23 mar. 2017.

_____. *O retrato do imperador: negociação, sexualidade e romance naturalista no Brasil*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2000.

_____. O Zola da Praia Grande: Figueiredo Pimentel e o naturalismo. In: PIMENTEL, Figueiredo. *O aborto*. Organização de Leonardo Mendes e Pedro Paulo Garcia Ferreira Catharina. 1. ed. Rio de Janeiro: 7Letras, 2015. p. 7-14.

_____; DIAS, Riane Avelino. Pedro Rabelo, escritor naturalista. *Soletras*, São Gonçalo, n. 34, p. 285-311, jul/dez. 2017. Disponível em: <http://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/soletras/article/view/30657/22419>. Acesso em: 28 jan. 2018.

MINÉ, Elza. Ferreira de Araújo, ponte entre o Brasil e Portugal. *Via Atlântica*, São Paulo, n. 8, p. 220-229, dez. 2005. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/viaatlantica/article/view/50022/54154>. Acesso em: 28 jan. 2018.

PAGLIA, Camille. *Personas sexuais: arte e decadência de Nefertite a Emily Dickinson*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

PEAKMAN, Julie. *Mighty lewd books: the development of pornography in eighteenth-century England*. Nova Iorque: Palgrave Macmillan, 2003.

RABELAIS, François. *Gargantua*. Trad. Aristides Lôbo. Rio de Janeiro: Edições de ouro, 1966.

A. MOREIRA
As matrizes da pornografia de Alfredo Gallis (1859-1910)

RABELAIS (pseud. Alfredo Gallis). *Aventuras galantes*. Lisboa: Edições Tinta da China, 2011.
_____. *Volúpias: 14 contos galantes*. 3^a. ed. Porto: Empresa Literária e Tipográfica, 1906.

SALIBA, Elias Thomé. *Raízes do riso: a representação humorística na história brasileira, da Belle Époque aos primeiros tempos do rádio*. São Paulo: Cia das Letras, 2002.

SANTANA, Maria Helena. Pornografia no fim do século: os romances de Alfredo Gallis. *Portuguese Literary and Cultural Studies*, n. 12, 2007, p. 235-248.

TERESA Filósofa. Trad. Maria Carlota Carvalho Gomes. Porto Alegre: L&PM, 2000.

VENTURA, Antônio. “Rabelais”, isto é, Alfredo Gallis, o pornógrafo. In: RABELAIS (pseud. Alfredo Gallis). *Aventuras galantes*. Lisboa: Edições Tinta da China, 2011, p. 167-174.

Periódicos

Hemeroteca Digital Brasileira/Fundação Biblioteca Nacional: <http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>

151

Diário de Notícias, Rio de Janeiro, 26 fev. 1888, p. 2. Acesso em: 04 nov. 2017.

Gazeta de Notícias, Rio de Janeiro, 04 fev. 1890, p. 1. Acesso em: 01 nov. 2017.

Gazeta de Notícias, Rio de Janeiro, 22 jul. 1902, p. 5. Acesso em: 12 jun. 2018.

Gazeta de Notícias, Rio de Janeiro, 25 jul. 1897, p. 1. Acesso em: 30 jan. 2018.

Gazeta de Notícias, Rio de Janeiro, 5 abr. 1945, p. 4. Acesso em: 21 mai. 2017.

Jornal do Comércio, Rio de Janeiro, 3 ago. 1892, p. 8. Acesso em: 12 jun. 2018.

O Repórter, Rio de Janeiro, 14 jan. 1879, p. 4. Acesso em: 05 jun. 2018.

O Sete d'Abrial, Rio de Janeiro, 26 fev. 1839, p. 2, 3. Acesso em: 19 jul. 2018.

Submetido em: 31/08/2019
Aceito em: 11/10/2019

A experiência transatlântica: romances que viajam, viajantes que escrevem romances

The transatlantic experience: traveling novels, travellers writing novels

*Valéria Augusti**

RESUMO

O mercado europeu do livro começou a se organizar internacionalmente por volta do ano de 1480, expandindo além-mar graças ao processo de mundialização promovido pelos países da Península Ibérica. O acervo do Grêmio Literário Português, gabinete de leitura instalado em 1867 na capital da Província do Pará, foi tributário desse processo de expansão do comércio transatlântico de livros. Parte significativa do acervo desse gabinete de leitura, situado no extremo Norte do território brasileiro, foi constituída por romances franceses publicados no século XIX. Parcela desses romances foi escrita por viajantes que tomaram a experiência vivida fora do continente europeu como mote para escrever suas obras. Este artigo explora o percurso biográfico desses autores para, em seguida, discutir a problemática do diálogo formal e temático estabelecido entre relatos de viagem e ficção, tendo em vista a disputa desses gêneros pelo mercado editorial do Oitocentos. Por fim, levanta questões sobre o papel de ambos na constituição da consciência europeia sobre povos desconhecidos de outros continentes, assim como no imaginário dos países então colonizados.

Palavras-chave: *comércio transatlântico de livros; romances franceses; relatos de viagem*

* Universidade Federal do Pará

ABSTRACT

The European book market began to organize itself internationally around the year 1480, expanding overseas thanks to the process of globalization promoted by the countries of the Iberian Peninsula. The collection of the Grêmio Literário Português, a circulating library set up in 1867 in the capital of the province of Pará, was a tributary of this process of expansion of the transatlantic book trade. A significant part of the collection of this circulating library, located in the far north of Brazil, was made up of French novels published in the 19th century. A portion of these novels were written by travellers who took their experience outside the European continent as their motto for writing their works. This article explores the biographical trajectory of these authors and then discusses the problem of the formal and thematic dialogue established between travel narratives and fiction, in view of the dispute between these genres for the publishing market of the Eight hundred. Finally, it raises questions about the role of both in the constitution of European consciousness about unknown peoples from other continents, as well as in the imaginary of the then colonized countries.

Key-words: *transatlantic trade in books; French novels; travel narratives*

1. Introdução

A história dos livros é, de certa forma, uma história dos deslocamentos no espaço. Traçar e compreender as diversas rotas que possibilitaram fazer circular esses objetos pelas quatro partes do mundo, sem dúvida, é tarefa que ocupou e ocupa a atenção de pesquisadores que se situam no campo da História Cultural.

Sabe-se que o mercado do livro começou a se organizar internacionalmente por volta do ano de 1480 (FEBVRE, MARTIN, 1999, p. 309). À época, transportar esse tipo de mercadoria significava enfrentar dificuldades as mais diversas. Os custos decorrentes das taxas de comercialização e do peso dos livros levava editores a despachá-los sem encadernação para que livreiros, encarregados da venda, o fizessem, o que produzia inúmeros transtornos, como por exemplo, a constatação de que faltavam folhas em determinados exemplares. Não bastasse esse fato, charretes e barcos utilizados no transporte expunham o produto a estragos decorrentes das mais diversas intempéries climáticas, razão pela qual passaram a ser acondicionados até mesmo em tonéis de madeira. Os riscos de erro no transporte eram tão grandes que os tonéis traziam, além do endereço de destino, um signo em forma de monograma para evitar equívocos por parte daqueles que não sabiam ler, mas estavam envolvidos no envio da preciosa mercadoria. (FEBVRE, MARTIN, 1999, 316)

A despeito dessas dificuldades, uma verdadeira rede comercial do livro foi se firmando em toda a Europa em fins desse século. Livreiros varejistas se instalaram em todos os lugares, recebendo livros de grandes editores, que mantinham lojas em várias cidades e países; vendedores ambulantes se encarregaram, por sua vez, de escoar almanaques e livretos em zonas rurais (FEBVRE, MARTIN, 1999, 320). No século XVI se estabeleceu também a prática de vender livros em feiras, responsáveis por facilitar as transações comerciais, já que permitiam o encontro de livreiros e impressores e garantiam o afluxo da população, favorecendo as vendas (FEBVRE, MARTIN, 1999, 321). Nesse século algumas cidades se tornaram centros comerciais importantes. Lyon, cidade francesa situada na região dos Alpes, enviava livros para os confins da Itália e da França, comunicando-se também com a Alemanha a partir da Suíça (FEBVRE, MARTIN, 1999, 321). Os livreiros lionenses também introduziam na França a produção italiana, tão importante à época (do humanismo), além daquelas oriundas da Suíça e da Alemanha. Não bastasse isso, mantinham entrepostos em cidades como Toulouse que, situada na região dos Pirineus, garantia a exportação da mercadoria para a Espanha (FEBVRE, MARTIN, 1999, 323).

As rotas percorridas pelos livros não se restringiram ao continente Europeu. Sua expansão além-mar foi garantida pelo processo de mundialização promovido pelos países da Península Ibérica. Em 1497, D. Manoel, o venturoso, garantiu que o velho continente se conectasse com a Ásia e o Novo Mundo, “apesar da fúria dos mares, dos rigores e das tempestades dos tempos [e] da resistência dos inimigos mais poderosos” (GOUVEIA *apud* GRUZINSKI, 2014, p.155). Os navios que desde então se dirigiram à Índia, percorrendo as costas africanas e atravessando o Atlântico rumo ao Novo Mundo transformaram radicalmente a vida de milhares de pessoas, muitas delas vivendo em terras estrangeiras e, por consequência, sofrendo com as lembranças da pátria de origem e com a ausência dos entes queridos lá deixados, como assinala Gruzinski (2014, p. 156):

155

As cartas trocadas entre os habitantes da monarquia revelam como homens e mulheres tentam enfrentar as defasagens e discrepâncias engendradas pelas distâncias, a precariedade e a lentidão dos transportes e os venenos do esquecimento. Procurar manter contato com os parentes, os filhos, os amigos que ficaram na Península é invariavelmente acertar o relógio humano pelo tempo do Atlântico, logo, adaptar-se a uma nova temporalidade, intercontinental, ritmada pelo movimento das frotas entre a Península e a América, pontuada por partidas e chegadas, muitas vezes perturbada pelas guerras, pelos corsários, pelas tempestades e pelos furacões. É a chegada das frotas e dos comboios que reanima os amores à distância e reconcilia os laços ameaçados. Mas é ela também que

engendra as esperas decepcionantes, as esperanças enganosas e confronta-se com os silêncios esmagadores, quando se sabe que o navio que acaba de atracar não trará a carta por tanto tempo desejada. (GRUZINSKI, 2014, p.165)

No coração da diáspora européia a temporalidade dos afetos se ajusta àquela do comércio e os que partiram de sua terra de origem levam consigo não apenas a saudade dos seus, como também “os fragmentos de seu universo próprio” (GRUZINSKI, 2014, p. 171).

É no cruzamento do comércio transatlântico com os afetos que se situa este artigo. Foi por iniciativa de um grupo de portugueses estabelecidos na capital da Província do Pará, reunidos não por acaso em torno de uma instituição de ajuda mútua, a Benemérita Sociedade Beneficente Portuguesa do Pará¹, que se fomentou a ideia de conectar os conterrâneos ao continente Europeu e à antiga pátria por meio dos livros. Em 22 de novembro de 1867, Joaquim Raimundo de Lamare, presidente e comandante das armas da Província do Pará, comandante em chefe da força naval do 3º distrito, conselheiro de guerra, vedor² de S. Majestade, a Imperatriz, e condecorado com a dignatária da Ordem da Rosa, aprovava, por ato administrativo em conformidade com a lei 1.083, de 22 de agosto de 1860, os estatutos da Sociedade Grêmio Literário Português, sediada na cidade de Belém. Estava lançada a pedra fundamental do gabinete de leitura que receberia, ao longo de todo o século XIX, um sem número de romances das mais diversas nacionalidades, em publicações traduzidas ou em língua original.

Parcela significativa do acervo desse gabinete de leitura, situado no extremo Norte do território brasileiro, foi constituída por romances franceses publicados no século XIX e transportados por navios a vapor que partiam de Liverpool, passando pelas cidades do Porto e de Lisboa, onde a preciosa carga era embarcada rumo a Belém do Pará.³ Informações sobre autores, obras, tradutores, editores, tipógrafos, coleções editoriais de cada um dos exemplares desses romances podem ser consultadas no website *Paris na América: romances franceses no Grêmio Literário Português do Pará*⁴, que compõe um mapa do que estava disponível aos leitores da capital da Província do Pará a essa época. No website também estão disponíveis informações biográficas sobre os autores⁵, muitos dos

1 Fundada em 1854.

2 Vedor, ou antes viador, do latim *via*, caminho ou estrada, era um antigo título honorífico em Portugal e no Brasil, que se dava ao oficial-mor da casa real que servia junto à rainha ou a imperatriz, no paço ou fora dele; camarista da rainha ou do rei. Eram geralmente escolhidos entre membros da nobreza e fidalguia. Tinham as funções áulicas de apoio e cooperação direta ao rei e sua família, sem serem serviçais, nas residências reais, em períodos alternados de tempo, e por isso eram chamados também de semanários e, genericamente, de camaristas. Quando estavam de serviço, usavam uma farda verde, chamada de “côrte”, e portavam na parte de trás da casaca, um distintivo que reproduzia uma chave dourada, insígnia que dava pleno acesso aos aposentos privados da família real ou imperial.

3 A discussão sobre o comércio de livros entre o gabinete de leitura paraense e livrarias portuguesas foi desenvolvida em AUGUSTI (2017).

4 *Paris Na América*. Disponível em: <https://parisnaamerica.org/blog/>. Acesso em: 7 set. 2019.

5 As biografias, resultado da pesquisa em catálogos bio-bibliográficos do século XIX, estão

quais desconhecidos pelo público leitor brasileiro do século XXI, sobretudo porque ausentes do cânone literário francês.

Partindo do acervo de romances franceses do Grêmio Literário Português, este artigo pretende se debruçar particularmente sobre os autores que passaremos a denominar “viajantes que escrevem romances”, uma vez que tomam a experiência da viagem fora do continente europeu como mote para escrever prosa de ficção. No que tange aos autores selecionados, será feita uma exposição de seus percursos biográficos e de sua produção ficcional para, em seguida, demonstrar que o diálogo formal e temático estabelecido entre relatos de viagem e ficção teve na disputa do mercado editorial pelo público leitor uma de suas razões. Por fim, o artigo levanta questões sobre o papel de ambos os gêneros não apenas no processo de constituição da consciência europeia sobre os povos de outros continentes, mas também na dos leitores de territórios colonizados.

2. Viajantes que escrevem romances: percurso biográfico e produção ficcional

Gustave Aimard foi um romancista muito popular no Oitocentos. Sua trajetória como escritor foge completamente do padrão comumente valorizado pelos homens de letras. Aprendiz de marinheiro, parte em um navio para a América, onde permanece por dez anos. Depois percorre, na condição de *partisan*, a Espanha, a Turquia e o Cáucaso. Retorna à Paris em 1848, onde, por algum tempo, ocupa a função de oficial da “Guarda Mobile”. Em seguida se dirige novamente à América, desta feita ao lado do Conde Raousset-Boulbon, que coordena a expedição de Sonora.⁶ Por ocasião da Guerra Franco-Prussiana em 1870, forma e comanda um batalhão de franco-atiradores do *La Presse*.⁷ Novamente em Paris, publica inúmeros romances ligados a suas experiências de viagem.⁸ *Les trappeurs de l'Arkansas*, publicado por Fayard em 1858, dá início a uma série de narrativas ambientadas na América do Norte e no México. Grande parte dessa produção ficcional é traduzida e publicada no interior de uma coleção editorial portuguesa denominada “Biblioteca dos Dois Mundos”.⁹ Esse é o caso de *Curumilla*, que faz parte, juntamente com *La Grande Flibuste* e *La Fièvre d'or*, da trilogia resultante da expedição Sonora (COMPÈRE, 2007, p.17). Sua produção ficcional, de aproximadamente 66 romances¹⁰, participa, segundo alguns críticos, sendo alimentadas no site, de forma que nem todas estão disponíveis para visualização.

157

6 A expedição está ligada à febre do ouro na Califórnia, após a guerra dos Estados Unidos com o México, em 1846-1848. O conde Raousset-Boulbon vai à São Francisco em busca de ouro e depois se envolve no conflito com o estado mexicano de Sonora.

7 O autor foi membro da Société des Gens de Lettres, de cujo comité fez parte em 1870, da Société de Géographie e da Société des Auteurs Dramatiques.

8 AIMARD, Gustave. Disponível em: <<https://parisnaamerica.org/bookauthor/aimard-gustave/>>. Acesso em: 7 set. 2019.

9 Biblioteca dos Dois Mundos. Disponível em: <<https://parisnaamerica.org/bookcollection/biblioteca-dos-dois-mundos/>>. Acesso em: 7 set. 2019.

10 Dentre seus romances estão: *Un coin du rideaux* (1847), *Les trappeurs de L'Arkansas* (1858), *Les grands chefs des Incas* (2 vol, 1858), *Le chercheur de pistes* (1858), *Le coeur loyal* (1861), *Les francs-*

de uma tradição ficcional maior, responsável por fazer os indígenas americanos conhecidos dos leitores franceses. Dessa família de romancistas de “Apaches e Moicanos” também fazem parte Fenimore Cooper, em cuja produção se inclui *O Último dos Moicanos*; Honoré de Balzac, com o romance *Les Chouans* (1829); Gabriel Ferry, com *Le Courreur de Bois* (1853) e Paul Duplessis, com *La Sonora* (1858). Segundo COMPÈRE (2017, p.25), tais autores “introduisent en France les ‘diables rouges’ du desert, Comanches et surtout Apaches, présentés comme des êtres vils, cruels et inassimilables”¹¹ Os trinta anos de aventuras do autor são narrados em *Par mar e par Terre: le corsaire*, publicada em Paris, no ano de 1879, por Paul Ollendorff e em *Mon dernier voyage: Le Brasil nouveau*, que em 1886 sai das prensas de E. Dentu, editor francês conhecido por fazer publicações de livros vendidos a preços baixos.

Outro viajante que se lançou em direção ao romance foi Guillaume-Joseph-Gabriel de La Landelle. Nascido em Montpellier, oriundo de uma família de marinheiros bretões, entra para a marinha real francesa aos 16 anos de idade. Durante onze anos participa de expedições nas costas de Portugal, Brasil e Guadalupe (COMPÉRE, 2007). Em 1839 abandona a marinha para se dedicar à escrita, publicando artigos sobre o mundo marítimo e romances em folhetins. Charles Monsellet se refere a *Les princes d'ébène*, *Les Iles de glace* e *L'homme de feu* como romances “selvagens e tatuados”. Alguns críticos o consideram seguidor de Fenimore Cooper – autor americano que também serviu à marinha de seu país e publicou narrativas como *The Pilot: a tale of the Sea* (1823) e *The Red Rover: a tale* (1828) – e de Frederick Marryat, autor de *The Naval Officer, or Scenes in the Life and Adventures of Frank Mildmay* (1829) e de *The Phantom Ship* (1839). Marryat, nascido em Londres, entrou para a Marinha Real inglesa em 1806, servindo à bordo do HMS Imperieuse, fragata comandada por Lord Cochrane. O autor, que passa 25 anos no mar, serve-se dessa experiência para escrever seus romances “náuticos”, admirados por escritores como Mark Twain, Joseph Conrad e Ernest Hemingway.

Em suma, La Landelle, assim como seus antecessores americano e inglês, partilha com eles não apenas a experiência profissional nas marinhas de seus respectivos países, como também aquela de fazer dessas experiências matéria prima para ficção. Parcela de sua produção literária também pode ser encontrada nas estantes do G. L. P., traduzida para o português ou em língua francesa. Esse é o caso dos romances *A vingança do sargento* e *os Gigantes do mar*, em edições lisboetas publicadas em 1872 e 1878 e da obra *Les femmes à bord*, em edição de E. Dentu, publicada no ano de 1882. No entanto, sua única obra dedicada ao Brasil – *Aventures et embuscades: histoire d'une colonisation Au Brésil*, publicada em Paris, no ano de 1883, pelo editor René Haton – não se encontra no gabinete de leitura paraense.

tireurs (1861), *Les rôdeurs des frontières* (1862), *La main ferme* (1862), *Valentin Guillois* (1862), *Les nuits mexicaines* (1863), *Les aventuriers* (1863), *Les guaranis*, etc.

11 Introduzem na França os “diabos vermelhos” do deserto, Comanches e sobretudo Apaches, apresentados como seres vis, cruéis e inassimiláveis.

O terceiro romancista que nos interessa particularmente é Louis Henri Boussenard. Nascido em Escrènes, em 4 de outubro de 1847 e falecido em Orléans em 1910, ingressa na faculdade de medicina de Paris em 1867, interrompendo o curso para participar da guerra franco-prussiana de 1870-1871. A partir de 1875, abandona a medicina para se dedicar ao jornalismo e ao romance folhetim. Viaja para a Austrália em 1876 e, dois anos depois, publica seu primeiro romance, pautado nessa experiência, no *Journal des Voyages*, periódico semanal especializado em viagens, ficção e explorações (COMPÈRE, 2007). Nesse periódico publica também seu segundo romance, *Le Tour du monde d'un gamin de Paris* (1879), que tem grande aceitação entre o público leitor.¹² Em seguida, o Ministro da Educação Pública e Belas Artes, Jules Ferry, confia-lhe uma missão científica de oito meses à Guiana Francesa. Como resultado dessa experiência, publica, em 1882, os romances *Les Robinsons de la Guyane: Le Tigre blanc*, *Le Secret de l'or* e *Les Mystères de la forêt vierge* (1881), *Les chasseurs de caoutchouc* (1886) e *Bras-de-fer* (1910).¹³ Após a missão na Guiana, no ano de 1881, Louis Boussenard realiza inúmeras viagens. Visita o Marrocos, Serra Leoa, Caribe, Flórida, Indonésia e as ilhas do Pacífico. Comparado a Jules Verne, Boussenard produz 37 romances de aventuras e viagens, além de inúmeras narrativas mais curtas, posteriormente reunidas em uma antologia denominada *Aux Antipodes* (1889). Sobre o Brasil escreve *De Paris au Brésil par terre: á la poursuite d'un héritage*, no interior da coleção “Les grands aventuriers à travers le monde”, publicado em Paris, pela editora E. Girard et A. Boitte, no ano de 1892. No mesmo ano publica *Deux Mille Lieues à travers l'Amérique du Sud* (1892), publicado em Paris pela Librairie illustrée.

Também romancista foi Fortuné du Boisgobey. Nascido em uma família burguesa, de Granville, trabalha na tesouraria das Forças Armadas na África de 1844 a 1848, ano em que retorna à França. Deixa a administração pública em 1861, faz viagens na Europa e no Oriente e se consagra à literatura.¹⁴ Em 1868 publica, no *Le Petit Journal*, a narrativa *Les deux comédiens*, inspirada em um *fait divers* judiciário. No ano seguinte publica dois outros romances: *L'Homme sans nom* e *Le forçat Colonel*. Este último narra a história de um detento que escapa da prisão, assume a identidade de um oficial e faz carreira na corte de Luís XIV. A partir de 1870 até sua morte, Boisgobey publica quantidade expressiva de romances, muitos dos quais resultado de sua atividade frequente de folhetinista do periódico *Petit Moniteur Universel*, com o qual firma contrato (COMPÈRE, 2007, p.63). Parcela significativa de sua produção se insere no campo do romance policial, como é o caso de *La Veillesse de Monsieur Lecoq* (1877), *Disparu!* (1869), *Le coupe de pouce* (1874), *Le crime de l'Opéra* (1879), *La main coupée* (1880), etc. No

12 Dez de seus romances tem como personagem o protagonista de *Le gamin de Paris*, que viaja pelos quatro cantos do mundo (COMPÈRE, 2007).

13 O G.L.P. possui, em seu acervo, o romance *Les Robinsons de la Guyane: Le Tigre blanc*, *Le Secret de l'or* e *Les Mystères de la forêt vierge*

14 De uma viagem ao Egito resulta a narrativa de viagem intitulada *Du Rhin au Nil: souvenirs de voyage* (1876).

acervo do G.L.P. se encontram duas obras traduzidas para a língua portuguesa: *Amor e crime: trinta anos de aventura*, em edição lisboeta da “Biblioteca Serões Românticos” e as terceiras e quartas partes¹⁵ do romance *Mistérios de Paris Novo*¹⁶, publicado no Rio de Janeiro pela editora Laemmert no ano de 1887. Em língua francesa há mais três romances: *Le forçat Colonel*, em edição de 1871, publicada pela editora E. Lachaud, *Le Pignon Maudit*, em edição de 1882, publicada por E. Dentu e *Rubi sur l'ongles* em edição de 1886, publicada pela Librairie Illustrée.¹⁷

Autor de seis romances que fazem parte do acervo do G.L.P.P., Amedée Achard nasce em Marselha no ano de 1814 e parte para a Argélia em 1834 com o intuito de se dedicar à agricultura. Contudo, em 1835 retorna à França, onde assume o cargo de chefe de gabinete do prefeito de l'Hérault.¹⁸ Começa a publicar romances-folhetim de viés histórico na década de 1840, seguindo os passos de Alexandre Dumas. A publicação do romance *La cape et l'épée*, em 1875, faz com que seja reconhecido como o inventor do termo “romance de capa e espada”, ainda que a terminologia já houvesse sido utilizada em 1855 por Ponson du Terrail e em 1857 por Paul Féval¹⁹ (COMPÈRE, 2007, p.13). É nesse campo que Achard obterá grande sucesso. No acervo do G.L.P., obras como *Os descendentes de Lovelace*, nome que faz alusão ao sedutor e cruel personagem do romance *Clarissa*, do inglês Samuel Richardson, são traduzidas e publicadas por editores portugueses da cidade do Porto ou Lisboa. Esse romance vêm à luz no interior da coleção editorial Pedro Corrêa, de forma similar ao romance *Como as mulheres se perdem*, publicado na coleção “Biblioteca para Senhoras”. O fato de serem publicados no interior de coleções editoriais parece seguir a voga desse tipo de empreendimento, muitas vezes pautado pela publicação por subscrição, com venda dos exemplares em fascículos, estratégia editorial importante no processo de barateamento do livro na Europa.²⁰

15 Ainda que a biblioteca tenha apenas essas duas partes do romance, muito provavelmente teve também as demais, que devem ter se perdido.

16 É provável que se trate da obra *Les Mystères du nouveau Paris* (Os mistérios da Nova Paris), publicada em 1875

17 Cabe assinalar aqui que pelo menos um desses editores franceses, E. Dentu, filho de Jean Gabriel Dentu (Paris, 1770- Paris, 1840), herda do pai uma livraria em dificuldades, porém publica em fascículos semanais vendidos a 10 centimes, assim como obras de romancistas ditos então “modernos” como Alphonse Daudet e Hector Malot, além de Emile Gaboriau, considerado o inventor do romance policial na França, e de Paul Féval e Ponson du Terrail. O fundo de sua livraria chega a possuir 10.000 títulos, muitos dos quais publicados em coleções populares, como a Nouvelle Bibliothèque choisie à 1 franc le volume. Também publica, a partir de 1890, a coleção Les Maîtres du roman, vendida a 60 centimes. Sua livraria vai ser adquirida, em 1895, por Arthème Fayard, outro editor de fundamental importância para o barateamento do livro no mercado editorial francês (Fourché, Pascal; Péchoin, Daniel; Schuwer, 2005, p. 193).

18 ACHARD, Louis Amédée Eugène. Disponível em: <<https://parisnaamerica.org/bookauthor/achard-amedee/>>. Acesso em: 7 set. 2019.

19 De acordo com Compère (2007), o dramaturgo Fernand de Rojas, com *Célestine* (1502) teria inaugurado o gênero “comédia de capa e espada”, fundada no amor, intriga e honra. Na França, a utilização dessa terminologia teria emergido no século XIX, servindo para designar o encontro do romance histórico com o romance de aventuras. De acordo com certos críticos, Alfred de Vigny, com o *Cinq-Mars* (1826) teria trazido a capa (acessório para se esconder) e Mérimée a espada, com o romance *Chronique du règne de Charles IX* (1829). A expressão “capa e espada” define certo tipo de personagens que tem em d'Artagnan o herói paradigmático, envolvido em duelos que fazem prova de superioridade.

20 Não irei me estender nesse assunto no presente artigo. A esse respeito cf: AUGUSTI (2013)

Com relação a esses autores, é importante assinalar que todos tiveram suas obras traduzidas para a língua portuguesa, mas essa não foi uma condição para alcançarem o público leitor de outros países, uma vez que edições publicadas em sua língua de origem também atravessaram o Atlântico, chegaram à biblioteca do Grêmio Literário Português do Pará e, muito provavelmente, a outras bibliotecas brasileiras e estrangeiras do Oitocentos. A contabilização dos títulos publicados por esses autores demonstra que tiveram uma produção ficcional de monta em termos numéricos, evidenciando que suas carreiras literárias foram prolíficas e isso aconteceu muito provavelmente devido à boa recepção de suas obras por parcelas significativas do público leitor: Gustave Aimard publicou aproximadamente 70 títulos²¹, o mesmo se pode afirmar de La Landelle²², Boussenard²³, Fortuné du Boisgobey²⁴ e Amédée Achard²⁵. Ou seja, todos eles, cada um a seu modo - no campo do romance de apaches e moicanos, marítimo, judiciário, de aventuras ou de “ficção científica”²⁶ -, conseguiram se firmar no mercado editorial, encontrando nichos para as obras que produziam.²⁷

Dentre esses escritores franceses cujas obras vieram aportar em Belém, dois deles não produziram narrativas ficcionais diretamente associadas as suas experiências além-mar. Amedée Achard se dedicou ao romance de capa e espada e produziu alguns relatos de viagem, dentre eles o *Album de Voyages* (1865)²⁸, em que narra suas experiências por Londres, Viena e Roma, *Un mois en Espagne*, *La Vie errante* e *Une saison à Aix-les-Bains*, ou seja, experiências ambientadas no interior do Continente Europeu. Fortuné de Boisgobey escreveu romances históricos e sobre o *bas-fonds* parisiense, mas ficou para a posteridade especialmente

21 Para verificar os títulos publicados pelo autor, incluindo reedições, cf: Louis Boussenard (1847-1910). data.bnf.fr. Disponível em: https://data.bnf.fr/fr/12108126/louis_boussenard/. Acesso em: 7 set. 2019.

22 Para verificar os títulos publicados pelo autor, incluindo reedições, cf: Gabriel de La Landelle (1812-1886). data.bnf.fr. Disponível em: https://data.bnf.fr/fr/11910290/gabriel_de_la_landelle/. Acesso em: 7 set. 2019.

23 Para verificar os títulos publicados pelo autor, incluindo reedições, cf: Louis Boussenard (1847-1910). data.bnf.fr. Disponível em: https://data.bnf.fr/fr/12108126/louis_boussenard/. Acesso em: 7 set. 2019.

24 Para verificar os títulos publicados pelo autor, incluindo reedições, cf: Fortuné Du Boisgobey (1821-1891). data.bnf.fr. Disponível em: https://data.bnf.fr/fr/12175728/fortune_du_boisgobey/. Acesso em: 7 set. 2019.

25 Para verificar os títulos publicados pelo autor, incluindo reedições, cf: Amédée Achard (1814-1875). Disponível em: https://data.bnf.fr/fr/11888041/amedee_achard/. Acesso em: 7 set. 2019.

26 Algumas obras de Boussenard são consideradas romances de ficção científica em virtude de seu conteúdo especulativo. Authors: Boussenard, Louis: SFE: Science Fiction Encyclopedia. Disponível em: <http://www.sf-encyclopedia.com/entry/boussenard_louis>. Acesso em: 2 set. 2019.

27 Não é todo inútil observar que as nomenclaturas utilizadas pelo mercado editorial para classificar as obras desses autores não são as mesmas vigentes nas histórias literárias do século XIX ou XX. As categorias de que comumente se servem os historiadores passam: 1. pela classificação primeira do gênero literário – poesia épica, lírica e dramática (teatro), romance 2. Inclusão dos exemplares do gênero em um quadro taxionômico maior, que remete às escolas literárias, como por exemplo, romantismo, realismo e naturalismo. Esse sistema taxionômico pouca importância parece ter para o público leitor e os editores romancistas aqui discutidos, que atraíram um sem número de leitores, como o demonstram as sucessivas edições.

28 Essa obra está disponível em ACHARD, Amédée (1814-1875) Auteur du texte. *Album de voyages / par Amédée Achard*. [s.l.: s.n.], 1865. Disponível em: <<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6564062d>>. Acesso em: 3 set. 2019.

por seus romances judiciários, publicando um único relato de viagem *Du Rhin au Nil carnet de voyage d'un parisien* (1876), que resultou de suas incursões pelo Oriente e na África.²⁹

3. Relatos de viagem e ficção: mercado editorial e imaginário social

O que interessa com relação à biografia desses autores não é apenas o fato de se diferenciarem dos poetas, pintores e romancistas que fizeram das viagens – muitas vezes tão somente no interior do continente ao qual pertenciam – uma etapa imprescindível de seu processo formativo em termos artísticos. Os escritores franceses a que nos referimos acima se tornam escritores após experiências de viagem que não mantém relação alguma com o campo artístico, pelo contrário, estão associadas às suas atividades no interior de um aparato estatal e, muito frequentemente, a um processo mais amplo de descoberta, exploração e domínio de territórios e povos em além-mar. Eles partem para o continente Africano e Americano em um momento histórico no qual o processo de penetração pelo interior dos continentes colonizados pelas nações européias já avançara significativamente. Não por acaso os destinos desses viajantes – Argélia, Estados Unidos, México, Brasil – estavam unidos a um passado histórico similar, o da colonização. A Argélia, que partir de 1871 se torna colônia francesa, ocupa condição similar à do Brasil, que até 1822 esteve sob domínio português ou à dos EUA, que esteve sob domínio britânico até 1776.

É importante assinalar que ao publicarem suas obras, esses viajantes romancistas encontram um público já familiarizado com uma diversidade significativa de relatos de viagem, inclusive o relato de viagem sentimental que, baseado em tradições mais antigas da literatura de sobrevivência, narra, em primeira pessoa, naufrágios, motins, abandonos e, em sua versão terrestre, cativeiros (PRATT, 1999). Essa literatura já popular em fins do século XV ganhou novo fôlego no século XVIII, se fortalecendo com a cultura impressa de massa: “Os sobreviventes que retornaram de naufrágios ou cativeiros podiam financiar o reinício de sua vida normal escrevendo suas histórias para vendê-las em panfletos ou coleções baratas” (PRATT, 1999, p.155).

Os periódicos tiveram papel relevante na publicação desses relatos desde pelo menos o século XVIII. Pratt (1999, p. 156) observa que em 1759 o editor do *Montly Review* publicou a quarta edição do relato de “Willianson, raptado quando criança, tomado como escravo, lavrador, prisioneiro de índios e soldado voluntário”. Acrescenta, ainda, que o autor do relato teria obtido o auxílio de uma amigo literário, responsável por ornamentar a narrativa em benefício do desafortunado autor. Essa retórica “subjetivista” conviveu com aquelas da autoridade da ciência, como o demonstram as resenhas em que se discute a forma

29 Ambos, contudo, viveram experiências na Argélia, colonizada pelos franceses em 1871, muito embora esse processo tenha se iniciado em 1830, com a tomada de Argel.

correta de se escrever os relatos de viagem, se de forma “ingênua”, identificada com o popular, ou letrada. Debates estilísticos sobre a ornamentação ou a exposição da “verdade nua e crua” colocavam em cena as tensões entre o homem de sensibilidade e o homem de ciência. No coração dessa problemática estavam também os editores e escritores de aluguel que, “para assegurar um produto competitivo”, frequentemente transformavam totalmente os manuscritos, “em geral na direção do romance” (PRATT, 1999, p.159). Não bastasse isso, surgiram narrativas em que os viajantes europeus se envolviam afetivamente com os nativos, como a de Le Vaillant, que narra o caso de amor entre ele e Narina, uma jovem sul africana Khoi-Khoi (PRATT, 1999, p.162) e de John Stedman que, em 1796, narrou a história de amor vivida com a escrava mulata Joanna, com quem acabara por se casar. Oficial da Brigada escocesa do exército holandês, Stedman participaria de uma expedição para ajudar a conter a guerra de terror instalada por dois quilombos contra os proprietários das *plantations*. Admirador de Lawrence Sterne, Stedman escreve seu diário inspirado no romance *Tom Jones*, de Henri Fielding e em Roderick Randon³⁰ e Bamfylde Moore Carew³¹, garoto inglês que fugiu de casa e juntou-se ao ciganos (PRATT, 1999, p.165). A parcela de sua narrativa dedicada à história de amor vivida no Suriname resultou em uma significativa prole literária que incluiu uma peça de teatro escrita por Franz Kratter, publicada em 1804, uma novela publicada em Londres em 1824, dois romances holandeses publicados em 1857 e 1883, além de uma romance escrito por Eugène Sue e publicado em 1840 (PRATT, 1999).

Não seria possível avançar ainda mais na discussão levada a cabo por Marie Louise Pratt, mas creio que o que foi dito até aqui é suficiente para afirmar que, desde pelo menos o século XVIII, narrativas de viagem e ficção parecem disputar espaço no mercado editorial europeu e de além-mar. Essa disputa tem implicações na própria forma de escrever os relatos, que se utilizam de convenções narrativas ficcionais capazes de lhes permitir penetrar entre um público leitor ávido por notícias de territórios desconhecidos. De outro lado, temáticas abordadas nos relatos – como as experiências amorosas interraciais dos viajantes em territórios desconhecidos pelos europeus – servem de mote para a produção de variados gêneros literários, do romance ao teatro. Tendo isto em vista, pode-se compreender melhor as razões pelas quais parcela dos autores franceses cujas obras se encontram nas estantes do G.L.P. resolveram escrever romances e/ou relatos de viagem tendo em vista as experiências vividas fora do território francês e do continente Europeu: tinham certeza acerca de sua aceitação pelo público leitor.

30 As aventuras de Roderick Randon é um romance picaresco de Tobias Smollet, publicado pela primeira vez em 1748. E parcialmente baseado na experiência de Smollet como companheiro de um cirurgião naval na marinha britânica.

31 A vida e as aventuras de Bamfylde Moore Carew foi publicado em 1745. Seu autor foi provavelmente Robert Goadby, um editor de Sherbone. A narrativa continuou a ser um *best seller* por 100 anos, sendo publicado em *chapbooks*.

No século XIX os periódicos franceses participam de maneira intensa dessa voga dos relatos de viagem e romances ambientados em outros países e continentes. A criação do *Journal de Voyages*, em cujas origens estava outro periódico similar, denominado *Sur terre et sur mer: Journal hebdomadaire de voyages et d'aventures*, é um testemunho desse interesse.³² Maurice Dreyfous, fundador do periódico, mantinha relação próxima com Émile Bergerat et Georges Charpentier, filhos do editor Gervais Charpentier, um dos responsáveis pelo barateamento do livro na França.³³ Em 1877, Dreyfous decide fundar sua própria casa de edição, adquirindo o fundo do editor Georges Decaux, com quem se associa para fundar o *Journal de Voyages*.³⁴ No catálogo de Dreyfous também estão presentes um sem número de narrativas de viagem e exploração, com autores das mais diversas nacionalidades. Ou seja, os relatos de viagem e/ou prosa de ficção resultante de experiências fora do continente europeu interessavam tanto aos periódicos quanto aos livreiros-editores.

Essa produção intensa de relatos de viagem e ficção ambientada fora do território europeu atravessa o Atlântico, seja em sua língua de origem, seja em traduções para a língua portuguesa. No caso dos romances escritos por autores franceses que viveram experiências em outros continentes, percebe-se que parte de suas obras chegaram a Belém em traduções publicadas por editores portugueses, como se procurou assinalar anteriormente.

4. Considerações finais

164

Se os livros de viagem europeus criam a “temática doméstica do euroimperialismo” e “engajam o público leitor metropolitano nos (ou para os) empreendimentos expansionistas (PRATT, 1999, p.28), resta indagar, por consequência, em que medida a prosa de ficção que resulta dessas viagens conforma também o imaginário de leitores dos continentes colonizados, uma vez que atravessam os oceanos e aportam em livrarias e bibliotecas dos mais diversos países, seja em sua língua de origem, seja em traduções. Não é de todo inútil enfatizar que a

32 Em exemplar do ano de 1877, quando tem início a publicação do periódico, o editor se dirige aos leitores, afirmando que, tendo em vista o gosto cada vez maior dos franceses pelas narrativas de viagem e de aventura, assim como a necessidade de conhecer outros povos e costumes, o jornal, publicado em 16 páginas in folio, pretendia trazer sempre uma grande narrativa de viagem - fosse ela aventura por terra ou por mar, narrativa de naufrágio ou caça perigosa-, assim como artigos sobre história das viagens e romances de aventura. Não por acaso, logo abaixo do editorial, o periódico publicava a narrativa *Aventures Périlleuses d'un marin français dans la Nouvelle Guiné. Journal des voyages et des aventures de terre et de mer*. Éditeur : Librairie illustrée (Paris) Éditeur : M. Dreyfous (Paris) Date d'édition : 1877-07, p. 2. Gallica. Disponível em: <<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k104555f>>. Acesso em: 2 set. 2019.

33 Quando Georges Charpentier é escolhido para substituir o pai, Dreyfous se torna o número dois da famosa editora que leva o nome da família. Ele será o responsável por propor a Emile Zola, em julho de 1872, a publicação de *Rougon-Macquart*, com a cobertura amarela da “Bibliothèque Charpentier”, coleção editorial de vendida a preços baixíssimos. Cf: Fourché, Pascal; Péchoin, Daniel; Schuwer, Philippe. (2002, p.97)

34 O periódico tinha como concorrente o *Le Tour du Monde*, jornal de viagens e de viajantes publicado pela Hachette.

temática do euroimperialismo em exemplares de prosa de ficção de escritores viajantes deixa de ser doméstica à medida em que esses textos passam a circular para fora do continente europeu graças à expansão do mercado editorial e de uma série de agentes envolvidos na publicação e comércio dessas obras.

Tendo isto em vista, cabe refletir em que medida os variados gêneros de romances – produzidos como resultado da experiência em “zonas de contato”, ou seja, do encontro de culturas disímpares em relações assimétricas de dominação, como o define PRATT (1999, p. 27) –, mantém relação com as etapas de expansão colonial, seja aquela em que se mapeiam as costas, seja aquela em que se avançam pelos interiores dos continentes. Além disso, é importante refletir sobre as representações simbólicas que esses romances, traduzidos ou não para a língua portuguesa, foram capazes de produzir a respeito dos povos com os quais esses autores tiveram contato e que se tornaram, por consequência, personagens dessas narrativas.

Essas reflexões não podem prescindir da compreensão das dinâmicas do mercado editorial, pois, como se estou demonstrar, é no cerne da competição pelo público leitor que se dão os empréstimos temáticos e formais entre os relatos de viagem e a ficção, ou seja, que viajantes decidem escrever romances e autores de relatos de viagem tomam de empréstimos as estratégias narrativas do gênero romance.

Referências

165

ACHARD, Louis Amédée Eugène. Disponível em: <<https://parisnaamerica.org/bookauthor/achard-amedee/>>. Acesso em: 7 set. 2019.

AIMARD, Gustave. Disponível em: <https://parisnaamerica.org/bookauthor/aimard-gustave/>. Acesso em: 7 set. 2019.

Amédée Achard (1814-1875). Disponível em: https://data.bnf.fr/fr/11888041/amedee_achard/. Acesso em: 7 set. 2019.

AUGUSTI, Valéria. Collections of French novels on the Atlantic route: from Lisbon to Gremio Literário Português do Pará. In: *The transatlantic circulation of novels between Europe and Brazil, 1789-1914*. London: Palgrave-McMillan, 2017.

AUGUSTI, Valéria. Coleções editores de baixo custo e traduções de romances franceses no acervo do Grêmio Literário Português do Pará. *Letras*, [S.l.], n. 47, p. 21-36, nov. 2013. ISSN 2176-1485. Disponível em: <https://periodicos.ufsm.br/lettras/article/view/11753/7182>. Acesso em: 06 jun. 2019. doi:<http://dx.doi.org/10.5902/2176148511753>.

Bibliotheca dos Dois Mundos. Disponível em: <https://parisnaamerica.org/bookcollection/bibliotheca-dos-dois-mundos/>. Acesso em: 7 set. 2019.

FEBVRE, Lucien & MARTIN, Henri-Jean. Le commerce du livre. In: *L'apparition du livre*. Paris: Albin Michel, 1999.

COMPÈRE, Daniel (dir). *Dictionnaire du roman populaire francophone*. Paris: Nouveau Monde éd., 2007.

ESTATUTOS DO GRÊMIO LITERÁRIO PORTUGUÊS. Pará: Tipografia do Jornal do Amazonas, 1867, p.6.

Fourché, Pascal; Péchoin, Daniel; Schuwer, Philippe. *DICTIONNAIRE ENCYCLOPÉDIQUE du LIVRE*. Paris: Éditions du cercle de la librairie, Tomo II : 2005, p. 193.

Fourché, Pascal; Péchoin, Daniel; Schuwer, Philippe. *DICTIONNAIRE ENCYCLOPÉDIQUE du LIVRE*. Paris: Éditions du cercle de la librairie, Tomo 1, 2002, p.97.

Fortuné Du Boisgobey (1821-1891). data.bnf.fr. Disponível em: https://data.bnf.fr/fr/12175728/fortune_du_boisgobey/. Acesso em: 7 set. 2019

Gabriel de La Landelle (1812-1886). data.bnf.fr. Disponível em: https://data.bnf.fr/fr/11910290/gabriel_de_la_landelle/. Acesso em: 7 set. 2019.

166

GOULARTI FILHO, Alcides. Abertura da navegação de cabotagem brasileira no século XIX . *Ensaios FEE*, Porto Alegre, v. 32, n. 2, p. 409-434, nov. 2011.

GOUVEIA, Antonio de. *Trophea Lusitana*, ed. José Pereira da Costa. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1995, p. 44 apud GRUZINSKY, Serge. *As quatro partes do mundo: historia de uma mundialização*. Belo Horizonte: editora da UFMG; São Paulo: Edusp, 2014, p.155.

GRUZINSKY, Serge. *As quatro partes do mundo: historia de uma mundialização*. Belo Horizonte: editora da UFMG; São Paulo: Edusp, 2014.

Gustave Aimard (1818-1883). data.bnf.fr. Disponível em: https://data.bnf.fr/fr/11888232/gustave_aimard/. Acesso em: 7 set. 2019.

História e Arqueologia marítima. Disponível em: <http://www.histarmar.com.ar/LineasPaxSA/34-BoothLine.htm> Acesso em: 7 set. 2019.

V. AUGUSTI
*A experiência transatlântica:
romances que viajam, viajantes
que escrevem
romances*

Journal des voyages et des aventures de terre et de mer. Éditeur : Librairie illustrée (Paris) Éditeur : M. Dreyfous (Paris) Date d'édition : 1877-07, p. 2. Gallica. Disponível em: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k104555f>. Acesso em: 2 set. 2019.

Louis Boussenard (1847-1910). data.bnf.fr. Disponível em: https://data.bnf.fr/fr/12108126/louis_boussenard/. Acesso em: 7 set. 2019.

MARNOT, Bruno. Les Ports, lieux du rayonnement européen (xvie-xxie siècles). Disponível em: [https://ehne.fr/article/leurope-les-europeens-et-le-monde/les-ports-lieux-du-rayonnement-europeen](https://ehne.fr/article/leurope-les-europeens-et-le-monde/les-ports-lieux-du-rayonnement-europeen/les-ports-lieux-du-rayonnement-europeen). Acesso em: 7 set. 2019.

Paris Na América. Disponível em: <<https://parisnaamerica.org/blog/>>. Acesso em: 7 set. 2019.

Submetido: 07/09/2019

Aceito: 21/11/2019

João Romão, português-brasileiro

João Romão, a Brazilian-Portuguese

*Haroldo Ceravolo Sereza**

*Valentim Facioli***

RESUMO

No texto “De cortiço a cortiço”, Antonio Cândido faz, entre outras leituras, uma análise do papel do antilusitanismo na estrutura da obra de Aluísio Azevedo. Este trabalho busca, a partir dessa sugestão e da crônica “O brasileiro”, de Eça de Queiroz, questionar o alcance dessa interpretação e buscar novas balizas para pensar as personagens portuguesas do romance.

Palavras-chave: *Literatura brasileira; naturalismo; Aluísio Azevedo; Antilusitanismo; Eça de Queiroz*

ABSTRACT

In “De cortiço a cortiço” Antonio Cândido pointed a strong role of antilusitanistic ideology in the structure of Aluísio Azevedo’s novel *O cortiço* (*The Slum*). Our aim, in this paper, is to trace the limits of this interpretation of Cândido. It’s also our goal, inspired by a chronicle of Eça de Queiroz named “O brasileiro”, to suggest new landmarks to understand the portuguese characters of this novel.

Keywords: *Brazilian Literature; Naturalism; Aluísio Azevedo; Eça de Queiroz*

* Universidade de São Paulo

** Universidade de São Paulo

Até os que falam a mesma língua falam línguas diferentes¹

Em “De cortiço a cortiço”, Antonio Candido explora longamente o preconceito contra o imigrante português nos finais do século XIX para compreender o romance de Aluísio Azevedo. Sem apontar diretamente as fontes de que parte para indicar o antilusitanismo de Aluísio, Candido afirma ser, no romance, “visível que a carreira de João Romão tem para o romancista um caráter de paradigma, inclusive devido à reação suscitada no brasileiro mais ou menos ressentido pela constituição das fortunas portuguesas do período”. Seu processo de acumulação assumiria, para o romancista, a “forma odiosa da exploração do nacional pelo estrangeiro” (CANDIDO, 2004, p. 111). Segundo o crítico, Aluísio, “filho de português mas antilusitano, como aliás dentro da maioria dos intelectuais de seu tempo”, tenciona, em seu livro, “castigar literariamente o europeu desalmado, desfrutador da terra e ladrão da herança dos seus naturais” (p. 122): “Já que no romance o branco é sobretudo português, fica uma impressão geral de ser legítima a oposição *branco = europeu x mestiço ou negro = brasileiro*, como se o romancista, simplificando, identificasse a ‘raça superior’ ao invasor econômico e a ‘raça inferior’ ao natural explorado por ele” (p. 122).

Candido mergulha na questão do antilusitanismo através de um dito humorístico bastante brutal que circularia à época da publicação do romance e que igualaria, de modo complexo e, paradoxalmente, hierárquico, os trabalhadores brancos e não brancos. O dito afirma que “para português, negro e burro, três pés: pão para comer, pano para vestir, pau para trabalhar” (p. 109). A xenofobia expressaria, assim, uma espécie de “luta de raças e nacionalidades, num romance que não questiona os fundamentos da ordem” (p. 112). Ainda que a fonte não esteja explícita, é bastante provável que o dito de fato fosse corrente na época no Rio de Janeiro. Um jornal antilusitano da época, *O Jacobino*, num dos seus incansáveis ataques aos portugueses, queixa-se dos “espertalhões” que conseguiram “firmar entre nós uma enorme influência, fingindo que pouco se importam”, e cita um “insolente” que teria dito num bonde que os portugueses desejariam apenas “três

¹ MILLIET, p. 13.

pês”, “paz – progresso e pudor”²: a fala do insolente português parece responder diretamente ao dito mencionado por Cândido.

A análise de Cândido realmente permite enxergar aspectos da discussão das nacionalidades presentes no romance, mas é importante lembrar que há um significativo exercício teórico nela, uma vez que o dito não se encontra no livro, de forma explícita. Como escreve Roberto Schwarz (p.28), “o crítico se afastou do livro, mas para identificar um componente de sua ordem profunda”. Temos, por assim dizer, a aplicação de uma ideologia de época, sintetizada no dito, ao romance, sem que o autor de *O cortiço* tenha assumido de modo tão explícito tal filiação antilusitana. Tal xenofobia seria visível através das trajetórias dos três portugueses analisados por Antônio Cândido: João Romão, o companheiro de Bertoleza e coproprietário com ela do cortiço; Miranda, o proprietário do sobrado, cuja filha se casará ao fim do romance com João Romão; e, finalmente, Jerônimo, o esposo de Piedade que se “abrasileira” a partir de sua relação com Rita Baiana. A operação crítica de Cândido parte do pressuposto de que Aluísio expressou na obra conflitos, sobretudo os de exploração econômica, que vão além de sua capacidade interpretativa. Salete de Almeida Cara (2009, p. 63) sintetiza tal leitura afirmando que “o escritor [Aluísio] fez valer o que havia de social naquilo que o escritor tomava, no seu projeto, como uma ‘realidade orgânica’, dando no que Antônio Cândido apreendeu como uma ‘dialética entre o espontâneo e o dirigido’”. Seriam, assim, os preconceitos do brasileiro médio do tempo de Aluísio, preconceitos partilhados pelo escritor, que teriam armado, à revelia do autor, “uma espécie de rascunho de personagem” (p. 62) capaz de garantir o caráter peculiar e original do romance, mostraria a análise de Cândido.

170

Vale a pena registrar que a discussão sobre a oposição entre brasileiros e estrangeiros não foi uma criação isolada de Cândido. Ela surgiu de uma polêmica com Affonso Romano de Sant’Anna, que analisou *O cortiço* num capítulo do livro *Análise estrutural do romance brasileiro* e depois em “Curtição – O cortiço” do mestre Cândido e o meu” (SANT’ANNA, 1974, 2003). É a partir do primeiro texto que Cândido (1974), em “A passagem do dois ao três”, responde, afirmando considerar relevante a oposição *brasileiro x português* no texto, entre outras dualidades que considera irrelevantes ou pouco relevantes.³

Há, de fato, no início da República, um sentimento renovado de antilusitanismo no Rio de Janeiro. Renovado porque ele tem raízes, pelo menos, como fenômeno de média ou quiçá longa duração, nas disputas políticas em torno da independência, no início do século 19, se não já da época da colonização, e estão presentes em revoltas ocorridas em todo o território nacional.⁴ Monica

2 Apud RIBEIRO, p. 117. O jornal é de 7/11/1894, p.1.

3 Sobre essa polêmica, cf. o texto “Os tempos da crítica” (SEREZA, YUNG, 2007).

4 Dito de forma sintética, “Originalmente, o antilusitanismo foi orquestrado por uma parte da elite brasileira como um instrumento para angariar o apoio popular em favor da Independência. Esse discurso ganhou as ruas ainda nos anos 1820, renovando-se nos episódios vinculados à Abdicação em 1831. A historiografia apresenta inúmeros casos de xenofobia entre a Independência e o fim do período regencial com grande participação popular” (CARVALHO, CÂMARA, 2018, p. 375).

Duarte Dantas (2018, p. 524), tratando do século XIX, afirma que “elementos de antilusitanismo estão obviamente presentes em 1817 [Pernambuco] e na Confederação do Equador [iniciada também em Pernambuco, 1824]; mas também aparecem com força na Cabanagem [Pará, 1835-1840], na Sabinada [Bahia, 1837-1838], na Balaiada [Maranhão, 1838-1841] e na Praieira [Pernambuco, 1848-1850]”. Na Rebelião Praieira, especificamente, esse sentimento antilusitano também esteve ligado à defesa da nacionalização do comércio a retalho, ou seja, das pequenas coisas, algo que o aproxima do romance *O cortiço*. O chefe de Polícia que esmagaria a Rebelião Praieira, Figueira de Mello, afirmou expressamente que os rebeldes “incutiram, mais ou menos claramente, nas classes baixas e ignorantes da população a ideia de que saindo os lusos do comércio, seriam-lhes garantidas as lojas, tabernas e boticas” (Apud CARVALHO, CÂMARA, 2018, p. 375).

Esse antilusitanismo, no entanto, nos mostra a historiadora Gladys Sabina Ribeiro, em *O Rio de Janeiro dos fados, minhotos e alfacinhas – o antilusitanismo na Primeira República*, ganha novos contornos com a forte imigração que chegou à cidade com objetivo de substituir o trabalho escravo, no fim do período imperial e início do republicano. Do ponto de vista político, os radicais da república, em especial o grupo que se denominou jacobino⁵, vão associar a imigração portuguesa à defesa da causa monárquica, misturando os conflitos cotidianos com a causa política que mobilizava as camadas envolvidas na construção do novo regime ou na tentativa, que se mostrou vã, de reconstruir o império. Pedro Paulo Catharina e Leonardo Mendes (p. 115-116) observam que “todos os autores naturalistas brasileiros foram republicanos (e abolicionistas) combativos”:

171

Escritores como o paulista Julio Ribeiro, o maranhense Aluísio Azevedo e o cearense Adolfo Caminha entendiam, como Zola, que a política do romance naturalista só poderia ser republicana. Todos eles eram homens de imprensa e, como tais, combatiam pelas causas da liberdade e da República nos jornais das cidades, especialmente no Rio de Janeiro, num trabalho intenso de construção de um dissenso político, moral e estético que corria paralelo (e de muitos modos de maneira independente) à construção do republicanismo ligado aos cafeicultores do oeste paulista.

No dia a dia, o Rio de Janeiro era, de fato, uma cidade bastante “portuguesa”. “Em 1890” (ano de publicação de *O cortiço*), informa Ribeiro (p. 22), “havia 106.461 lusitanos [no Rio], 77.954 homens e 28.507 mulheres. Os

⁵ Segundo Beatriz Coelho Silva, “os clubes republicanos radicais do fim da monarquia se diziam jacobinos por defender as mesmas ideias dos franceses um século antes. Proclamada a República em 1889, cresceram em número e espalharam-se pelo país, tornando-se o principal apoio político-militar de Floriano Peixoto, vice-presidente que tomou posse na presidência com a renúncia de Deodoro. SILVA, s/d.

homens correspondiam a 50% da população estrangeira, e as mulheres, a 18%”. Essas 106 mil pessoas correspondiam a um quinto da população do Rio. Somados aos filhos de portugueses, “a população de origem lusitana mais direta cresce para 267.664 pessoas”, ou mais da metade da população:

O imigrante lusitano, majoritariamente homem, solteiro e em idade considerada produtiva, era um concorrente em potencial do brasileiro: o mercado apresentava oportunidades escassas e dava preferência ao trabalhador imigrante *branco* (...). O português era considerado um *explorador* das oportunidades de trabalho e um concorrente na sua própria terra natal; um verdadeiro *usurpador* e *aproveitador* que não reconhecia a benevolência e o acolhimento do povo brasileiro e transformava-se, assim, em um “irmão urso”, responsável por desordenar a vida do brasileiro (RIBEIRO, 2017, p. 23).

Podemos inferir a partir da análise de Ribeiro, portanto, que havia um excedente de mão de obra na cidade, situação que permite aos patrões rebaixar salários e aumentar os preços das mercadorias simultaneamente, resultando em desemprego sistêmico, ampliação de lucros e segregação racial no mundo do trabalho e do consumo. Em São Paulo, um fenômeno semelhante se coloca, com a presença de imigrantes italianos, espanhóis e, também, mas em escala menor se comparada com a do Rio de Janeiro, de portugueses. Essa situação é o que permite, como mostra o livro *Uma história não contada*, de Petrônio Domingues, a exclusão dos trabalhadores negros do mundo do trabalho e o favorecimento relativo da inserção do imigrante – no Brasil, em particular nas grandes cidades, a constituição desse “exército de reserva” de trabalhadores se dá com a aplicação de métodos de segregação racial e de afastamento dos descendentes de escravizados do trabalho regular. Essa situação cria espaços de conflitos étnicos e raciais, de caráter nacionalista, entre os trabalhadores.

Conforme mostra a pesquisa de Ribeiro, portanto, os conflitos entre brasileiros e portugueses têm como substrato geral essa passagem do trabalho escravo para o trabalho “livre”, o que é, também, uma das questões centrais do romance de Aluísio Azevedo, e da disputa em torno dos projetos republicanos. Assim, a discussão iniciada por Cândido se mostra bastante pertinente, embora incompleta: a principal questão que colocamos é se é possível, ou melhor, desejável, interrompermos o debate na “comprovação” de que Aluísio expressou um antilusitanismo na obra e de que o livro de fato “não questiona os fundamentos da ordem”. Pensamos ser mais produtivo, talvez, desdobrar a questão: em que medida esse antilusitanismo concentra-se no autor? Como Aluísio lida com esse antilusitanismo? Constrói um “tipo” português, que segue um caminho

nos trópicos, ou o apresenta de forma diversa? E, finalmente, como a forma naturalista atua para a construção do romance?

Candido menciona três personagens homens portugueses que representariam o primeiro figurante dessa “língua do pé”, o “português” (p.113): “O comendador Miranda, já posto no sobrado vizinho do cortiço; João Romão, labutando neste, olhando para o sobrado e lá chegando; Jerônimo e outros, que seguem os impulsos, nivelam-se aos da terra e perdem a vez”. Eles seriam “variedades do branco europeu, desprezado de maneira ambivalente pelo nativo mas pronto para suplantá-lo e tornar-se o verdadeiro senhor, se conseguir ser agente no processo de espoliar e acumular”. O segundo figurante seria formado pelos negros e mestiços: Firmo, Rita Baiana, a arraia miúda dos cortiços, que “mesmo quando etnicamente branca é socialmente negra” (p. 114). E, finalmente, o terceiro figurante seria um animal: “a redução biológica do naturalismo vê todos, brancos e negros, como animais”.

Devemos começar essa discussão notando que, além dos portugueses homens destacados por Candido, um escapa à percepção do crítico. Presente apenas no primeiro parágrafo do livro, ele não tem nome, mas sabemos que foi o patrão de João Romão e que retornou “à terra”. Antes do “rapaz” João Romão atirar-se “à labutação ainda com mais ardor”, recebeu deste português sem nome “em pagamento de ordenados vencidos, nem só a venda com o que estava dentro, como ainda um conto e quinhentos em dinheiro” (AZEVEDO, 2005, p. 441).

O *cortiço* é um romance que está estruturado em torno da vida econômica (ver SEREZA, 2014, e SANTOS, 2012) e, por isso, não podemos considerar essa relação como insignificante. O método de apresentar a origem das formas de ganhar a vida das personagens se coloca aí, neste primeiro parágrafo, de forma explícita. E, nessa situação, o que temos? A primeira personagem do livro explora o trabalho não de um brasileiro, mas de um português. Nesse momento, portanto, a oposição entre *português x brasileiro* ainda não foi construída. Já temos uma relação de trabalho, e de trabalho livre, entre um português e um português, que dá origem a um processo duplo de acumulação: a do português que volta a Portugal com o que guardou em economias e a de João Romão, que inicia um processo de acumulação capitalista para muito além do realizado por seu patrão.

Num pequeno quadro, vamos sintetizar as principais personagens portuguesas da obra:

1º português	João Romão	Miranda	Jerônimo	Piedade
Volta a Portugal no início do romance	Herda do 1º português a venda e o desejo de enriquecer. Se casará com a filha do Miranda	Vizinho de João Romão, com quem trava um conflito “territorial”. Compra o título de Barão de Freixal	Gerente da pedreira, é empregado de Romão e casado com Piedade, com quem tem uma filha	Será abandonada, com a filha do casal, por Jerônimo, que se une a Rita Baiana e se “abrasileira”

Uma rápida observação do quadro indica que o romance tem inúmeras tramas que opõem portugueses a portugueses, portanto. Se não são poucas as relações de exploração entre o português João Romão e brasileiros no livro, por outro lado, os conflitos entre os próprios portugueses nos parecem suficientemente numerosos para alimentar leituras alternativas.

Se não temos a descrição por Aluísio do primeiro português, talvez convenha pegar uma de empréstimo, feita por Eça de Queiroz. Numa crônica publicada em *Uma campanha alegre* (p.1190-1193), Eça não lhe chama de português, mas, sim de “brasileiro”, “não o brasileiro brasílico, nascido no Brasil – mas o português que emigrou para o Brasil e que voltou rico do Brasil”. Esse “brasileiro”, que Eça também chama de “rico *torna-viagem*”, é profundamente ridicularizado pelos seus contemporâneos. “Grosso, trigueiro com tons de chocolate, pança ricaça, joanetes nos pés, colete e grilhão de ouro, chapéu sobre a nuca, guarda-sol verde, a vozinha adocicada, olho desconfiado, e um vício secreto. É o brasileiro: ele é o pai achinelado e ciumento dos romances românticos; o gordalhufo amoroso das comédias salgadas! O figurão barrigudo e bestial dos desenhos facetos: o maridão de tamancos, sempre traído, de toda boa anedota”. Diz ainda Eça: “Nenhuma qualidade forte ou fina se supõe no brasileiro”.

Estamos longe de acabar as caricaturas que impinge ao patrão de João Romão. Mas depois de elencar toda uma série de chacotas a essa personagem que faz rir os portugueses, Eça vira o jogo: primeiro diz que o “brasileiro” é o português expandido pelo calor, ainda fazendo troça com o discurso determinista, mas completa ao final da crônica:

174

Ora o brasileiro não é formoso, nem espirituoso, nem elegante, nem extraordinário – é um trabalhador. E tu português não és formoso etc. – és um mandrião! De tal sorte que te ris do brasileiro – mas procura viver à custa do brasileiro. Quando vês o brasileiro chegar dos Brasis, estalas em pilhérias: – e se ele nunca de lá voltasse com o seu bom dinheiro, morrerias de fome! Por isso tu – que em conversas, entre amigos, no café, és inesgotável a troçar do brasileiro – no jornal, no discurso ou no sermão, és inexaurível a glorificar o brasileiro. Em cavaqueira é o macaco: na imprensa, é o *nossa irmão de além-mar*.

A crônica de Eça permite, ao mesmo tempo, entrever esse jogo de espelhos entre o que vai e o que fica, o que volta e o que permanece, e também o pesado jogo de identidades, preconceitos e materialidade em Portugal. Mas mostra também que circulava entre os escritores de veio realista uma certa dúvida em relação aos limites da interpretação naturalista. Eça é um modelo expresso de Aluísio desde *O mulato* e, em *O homem*, essa desconfiança que não abandona a

ferramenta da leitura da realidade, mas a coloca em perspectiva, surge na figura caricata do médico Dr. Lobão.

Voltemo-nos agora à segunda personagem do romance, João Romão: ele encarna, como nenhum outro português do livro, o conflito entre a figura do português explorador, ganancioso e traidor (que o diga Bertoleza) e os nacionais, que estão, em grande número, representados no cortiço. Ele é que vive grande parte dessas fricções em que se misturam questões aparentemente pequenas e cotidianas com as nacionalidades.

A pesquisa de Ribeiro reúne inúmeros casos de conflitos que chegaram aos jornais e à justiça. Brigas por conta de suspeita de manipulação de pesos e de preços, corte de crédito e falta de pagamento; despejos de casas de aluguel ou de pensão. Eram frequentes os xingamentos de caráter étnico-racial. Numa das rixas analisadas por Ribeiro (p.38), a partir de um processo criminal, o português Antônio Joaquim Ribeiro, branco, e o brasileiro Antônio Marinho do Espírito Santo, pardo, entraram em conflito porque, por falta de dinheiro, o brasileiro não conseguiu pagar o valor negociado pela quitanda e por algumas casas. “Na versão do brasileiro, o português seguiu-o quando ia à latrina e, destratando-o, chamou de ‘negro sem palavra’”.

Não raro, brigas assim descambavam em tiros, e um ditado popular à época ensinava que “quem mata galegos⁶ não tem crimes”. A tendência, no entanto, era oposta: tal como ocorre em *O cortiço*, o corrente era a polícia e a justiça protegerem os portugueses, e não o contrário. São muito comuns casos em que os agressores portugueses, mesmo recorrendo ao uso de armas de fogo, são absolvidos ou punidos levemente, enquanto são também comuns os casos de brasileiros, muitas vezes classificados como negros, pardos ou mulatos na documentação, serem punidos.

Assim, a questão dos conflitos se coloca de forma múltipla. O sentimento antilusitano, que se alimentava dessa forte participação dos imigrantes portugueses no comércio e no negócio da habitação popular, pode ter sido um motor da aceitação do romance, dado o papel central de João Romão. Mas não nos parece ser possível tomar todo o romance como antilusitano. O método comparativo, utilizado por Zola (1999) nas séries “Como se casa” e “Como se morre”, parece ter sido um dos elementos formais a que recorreu Aluísio na composição do romance: a presença de múltiplos portugueses na obra, em vez de ser vista como um elemento de estereotipização, em alguma medida buscária, justamente, quebrar a figura simplificada do português como um simples “explorador”: João Romão é explorado e explorador; Miranda é um explorador em decadência, não em ascensão; Jerônimo é um português trabalhador, que se deixa seduzir por um projeto libertário, conduzido por Rita Baiana, enquanto Piedade é uma vítima, ao mesmo tempo, do abandono em busca dessa liberdade por parte de Jerônimo

⁶ A palavra “galego” era usada como ofensa no Brasil, dirigida a portugueses. Em Portugal, ela se relacionava ao preconceito contra trabalhadores da Galícia, que aceitavam as piores condições de trabalho.

e do poder de sedução de Rita Baiana. O conflito que opõe Jerônimo e Firmo, por sua vez, ao contrário do que opõe Romão e Miranda, não é da ordem da exploração econômica: assim, o meio “social”, e não apenas “natural”, atua de forma diferentes sobre portugueses de temperamentos diferentes, conduzindo a destinos também distintos.

Tal sofisticação do escritor não necessariamente é absolutamente consciente, e muito menos será necessariamente lida assim por seus contemporâneos. O leitor, nesse sentido, é também o construtor do romance, especialmente num projeto como o do naturalismo, em que o debate de um livro não se encerra no indivíduo.

João Romão é, por outro lado, essa personagem magnética, que adoramos odiar (ou, por outra, que odiamos adorar). Ele é uma espécie de “brasileiro” (entre aspas, o de Eça) que não retorna a Portugal. Ele nos envergonha, por sua violência, mas também é motivo, paradoxalmente, de admiração, pois ele é o condutor de um processo agressivo de geração de riqueza (e, dialeticamente, de pobreza). Não sabemos se vivemos de seu fervor pela acumulação ou se sobrevivemos a ele. Romão não retorna a Portugal, mas moderniza, ao contrário de Miranda, o cortiço. Ele é o “português”, mas também é o “brasileiro”; ao ficar, torna-se brasileiro, sem deixar de ser português; seu patrão, ao retornar à terra, torna-se “brasileiro”, como só um português retornado pode ser.

Graças a sua fome napoleônica⁷ por riquezas, Romão constrói o cortiço e se apropria do sobrado do vizinho Miranda. E o cortiço se transforma numa avenida, a avenida São Romão. Romão, com a acumulação de bens de raiz e também de capital simbólico, nem planos faz de regressar a Portugal. A falsa alforria de Bertoleza completa o quadro dessa perversa modernização, com a exclusão do negro, apesar da resistência explícita da ex-companheira, que se insurge e afirma-se enquanto sujeito (“Sou negra sim, mas tenho sentimentos! Quem me comeu a carne tem de roer-me os ossos!”, AZEVEDO, 2005, p. 621). Essa fraude deve, a nosso ver ser lida como uma representação da lei da Abolição, de 1888. Como escreve Jean-Yves Mériam, *O cortiço* foi lançado a 13 de maio de 1890, “exatamente dois anos após a abolição da escravatura no Brasil”, “e numerosos leitores ficaram chocados de ver o trágico suicídio de Bertoleza coincidir com o episódio de um diploma de membro benfeitor que os abolicionistas entregam a João Romão. Mas quantos abolicionistas de última hora devem ter reconhecido em si próprios a João Romão!” (MÉRIAN, 1988, p 578).

7 Em *Quincas Borba*, publicado em folhetins entre 1886 e 1891 e em livro em 1892, Machado de Assis utilizaria a figura de Napoleão III, um napoleão de fancaria, para expressar o processo de enlouquecimento de Rubião diante das fraudes perpetradas pela personagem de significativo nome Cristiano Palha. Palha, em sentido figurado, significa coisa de pouco valor ou ninharia. Rubião é presa de um golpista, acanalhado, que utiliza inclusive a mulher, Sofia, para achacar toda a fortuna do infeliz Rubião – aliás herdada e de origem algo obscura –, que tanto cai na miséria, quanto enlouquece. Assim o napoleonismo de Rubião nesse romance é invertido, e ao invés da acumulação de capital, como capitão de indústria, significa o inverso e pode ser lido como uma sátira ao momento histórico brasileiro, com largas repercussões. Coisa bastante diferente de João Romão.

A nós, nos parece que tal trecho de *O cortiço* permite dizer que, sim, Aluísio, de modo bastante direto, aliás, questiona os fundamentos da ordem (a escravidão e o republicanismo conservador), e não envolve uma questão ligada intrinsecamente à origem portuguesa de João Romão. Transforma-se assim o livro numa sorte de alegoria, como diz Cândido, ou, mais precisamente, numa paródia cruel do momento histórico brasileiro e do comportamento das classes dominantes na exploração dos pobres e na marginalização do negro na sociedade de classes.

Antônio Cândido (2004, p.113), no texto inicialmente citado, aponta “a grosseria da formulação [dos três pés], feita para não deixar dúvidas”:

Eu, brasileiro nato, livre, branco, não posso me confundir com o homem de trabalho bruto, que é escravo e de outra cor; e odeio o português, que trabalha como ele e acaba mais rico e mais importante do que eu, sendo além disso mais branco. Quanto mais ruidosamente eu proclamar os meus débeis privilégios, mais possibilidades terei de ser considerado branco, gente [de] bem, candidato viável aos benefícios que a Sociedade e o Estado devem reservar aos seus prediletos.

Essa formulação, de fato, pode muito bem ter orientado as leituras à época de *O cortiço*, bem como a de outros críticos, alguns citados neste artigo. Não se trata, portanto, de negar o substrato antilusitano que, de alguma forma, está presente no livro e na sua recepção, mas de compreender como esse substrato foi usado e, em alguma medida, superado pelo próprio autor. Porque apenas o determinismo e o preconceito contra o português não explicariam a presença de tantos personagens portugueses, que, sob o mesmo sol e sobre o mesmo espaço, vivenciam caminhos tão diferentes na imaginação de Aluísio Azevedo. A forma de narrar naturalista e o método comparativo, herdados de Zola, tornam o livro de Aluísio um bem sucedido “estudo de caso”, em que é possível compreender de forma complexa “como se vive” ou mesmo “como se trabalha” sendo português e/ou imigrante em meio às tensões do avanço capitalista, sobretudo tendo a abolição como elemento central no processo de modernização conservadora do Brasil do final do século XIX.

Referências

- AZEVEDO, Aluísio. *Ficção completa*, vol. 2. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2005.

CANDIDO, Antonio. *O discurso e a cidade*. São Paulo/Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2004.

CANDIDO, Antonio. “A passagem do dois ao três (contribuição para o estudo das mediações literárias)”. *Revista de História*, nº 100. São Paulo: FFLCH, 1974.

CARA, Salete de Almeida. *Marx, Zola e a prosa realista*. São Paulo: Ateliê, 2009.

CATHARINA, Pedro Paulo Garcia Ferreira, MENDES, Leonardo. “Naturalismo, aqui e lá-bas”. *O eixo e a roda*: v. 18, n. 1, p. 119-127. Belo Horizonte: UFMG, 2009.

CARVALHO, Marcus J.M. de e CÂMARA, Bruno Dornelas. “A Rebelião Praieira”, p. 355-390. In DANTAS, Monica Duarte (org.), *Revoltas, Motins, Revoluções - Homens livres pobres e libertos no Brasil do século XIX*. 2ª Edição. São Paulo: Alameda, 2018.

DANTAS, Monica Duarte. “Epílogo - Homens livres pobres e libertos e o aprendizado da política no Império”, p. 511-563. In DANTAS, Monica Duarte (org.). *Revoltas, Motins, Revoluções - Homens livres pobres e libertos no Brasil do século XIX*. 2ª Edição. São Paulo: Alameda, 2018.

DOMINGUES, Petrônio José. *Uma história não contada: negro, racismo e branqueamento em São Paulo no pós-abolição*. São Paulo: Senac, 2004.

178

MÉRIAN, Jean-Yves. *Aluísio Azevedo: vida e obra*. Rio de Janeiro: Espaço e Tempo, 1988.

MILLIET, Sérgio. *Considerações inatuais*. Rio de Janeiro: Ministério de Educação e Cultura, 1957.

QUEIROZ, Eça de. *Obras de Eça de Queiroz – 3 volumes*. “Uma campanha alegre” (p.1190-1193). Porto: Lello & Irmãos, s/d. Também disponível em: https://pt.wikisource.org/wiki/Uma_Campanha_Alegre/II/XXI. Acesso: 20/08/2019.

RIBEIRO, Gladys Sabina. *O Rio de Janeiro dos fados, minhotos e alfacinhas – o antilusitanismo na Primeira República*. Rio de Janeiro: Eduff, 2017.

SANT'ANNA, Affonso Romano de. *Que fazer de Ezra Pound?* Rio de Janeiro: Imago, 2003.

SANT'ANNA, Affonso Romano de. *Análise estrutural de romances brasileiros*. 7ª ed. São Paulo: Ática, 2000).

H. C. SEREZA
& V. FACIOLI
*João Romão,
português ou
brasileiro?*

SANTOS, Vivaldo Andrade dos. (2012). “Uma leitura econômica de *O cortiço*, de Aluísio Azevedo”. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, (54), 53–66.
<https://dx.doi.org/10.1590/S0020-38742012000100005>.

SCHWARZ, Roberto. *Sequências brasileiras*. Ensaios. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

SEREZA, Haroldo Ceravolo. O cortiço, romance econômico. *Novos estudos - CEBRAP* [online]. 2014, n.98, pp.185–200. ISSN 0101-3300. <http://dx.doi.org/10.1590/S0101-33002014000100010>.

SEREZA, Haroldo Ceravolo, YUNG, Nancy Lopes. “Os tempos da crítica”, *Revista Ecos*, v.1, p. 79–82. Cáceres: 2007.

SILVA, Beatriz Coelho. In In ABREU, Alzira Alves de. *Dicionário histórico-biográfico da Primeira República (1889-1930)*. Página inicial: <https://cpdoc.fgv.br/dicionario-primeira-republica>. Verberte “Jacobinismo” em <https://cpdoc.fgv.br/sites/default/files/verbetes/primeira-republica/JACOBINISMO.pdf>. Rio de Janeiro: s/d. Consulta em 31/7/2018.

ZOLA, Émile. *Como se nasce, como se morre*. São Paulo: Ed. 34, 1999.

Submetido em: 25/09/2019
Aceito em: 16/12/2019

179