

ITINERÁRIOS

REVISTA DE LITERATURA

**Faculdade de Ciências e Letras, UNESP – Universidade Estadual
Paulista, Campus Araraquara**

Diretor

Prof. Dr. Jean Cristtus Portela

Vice-Diretor

Prof. Dr. Rafael Alves Orsi

Pós-Graduação em Estudos Literários

Coordenador

Prof. Dr. Paulo Cesar Andrade da Silva

Vice-Cordenador

Prof. Dr. Bruno Vinicius Gonçalves Vieira

ITINERÁRIOS – Revista de Literatura

Editor-chefe

Paulo César Andrade da Silva

Editor-executivo

Rodrigo Valverde Denubila

Editores deste número

Claudia Barbieri

Haroldo Ceravolo Sereza

Leonardo Pinto Mendes

Renata Soares Junqueira



Endereço para correspondência, permuta, aquisição e assinatura:

ITINERÁRIOS – Revista de Literatura

Seção de Pós-Graduação

UNESP – Faculdade de Ciências e Letras

Rodovia Araraquara-Jaú, km 1

14800-901 Araraquara SP – BRASIL

FONE (16) 3334-6242 FAX (16) 3334-6264

e-mail: itinerarios.fclar@unesp.br

homepage: www.fclar.unesp.br

UNESP – UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA

Faculdade de Ciências e Letras – Araraquara – Pós-Graduação em Estudos Literários

ITINERÁRIOS

REVISTA DE LITERATURA

NATURALISMO/NATURALISMOS, DO
SÉCULO XIX AO XXI: QUESTÕES DE FORMA,
CLASSE, RAÇA E GÊNERO NA LITERATURA

ISSN 0103-815x

| | | | | |
|-------------|------------|-------|----------|----------------|
| ITINERÁRIOS | Araraquara | n. 56 | p. 1-308 | jan./jun. 2023 |
|-------------|------------|-------|----------|----------------|

CONSELHO EDITORIAL

Antonio Dimas (USP)
Cecília de Lara (USP)
Cleusa Rios Pinheiro Passos (USP)
Diana Luz Pessoa de Barros (USP)
Evando Batista Nascimento (UFJF)
Fernando Cabral Martins (UNL/Portugal)
Heidrun Krieger Olinto (PUC-Rio)
Ida Maria Ferreira Alves (UFF)
Jacqueline Penjon (Sorbonne Nouvelle/
França)
Jacyntho Lins Brandão (UFMG)
João Roberto Faria (USP)
José Luís Jobim (UFF/UERJ)
José Luiz Fiorin (USP)
Kathrin Rosenfield (UFRGS)
Lauro Frederico Barbosa da Silveira
(UNESP)
Lúcia Teixeira de Siqueira e Oliveira
(UFF)
Raúl Dorra (BUAP/México)
Ria Lemaire (Université de Poitiers/
França)
Ronaldes de Melo e Souza (UFRJ)
Sandra Guardini Teixeira Vasconcelos
(USP)
Sandra Margarida Nitrini (USP)
Tereza Virginia de Almeida (UFSC)
Vera Bastazin (PUC-SP)

COMISSÃO EDITORIAL

Adalberto Luis Vicente
Ana Luiza Silva Camarani
Bruno Vinicius Gonçalves Vieira
Juliana Santini
Márcia Valéria Zamboni Gobbi
Maria Célia de Moraes Leonel
Maria das Graças Gomes Villa da Silva
Maria de Lourdes Ortiz Gandini Baldan

Maria Lúcia Outeiro Fernandes
Wilton José Marques

PARECERISTAS

Andréa Werkema (UERJ)
Anna Paula Soares Lemos
(UNIGRANRIO)
Carlos Francisco de Moraes (UFTM)
Christian Marie Victor Simon Dutilleux
(UFFRJ)
Cíntia Acosta Küller (UFRA)
Cleber Vinicius do Amaral Felipe (UFU)
Edson Santos Silva (UNICENTRO)
Fabio Figueiredo Camargo (UFU)
Fabiola Simão Padilha Trefzger (UFES)
Gilberto Araújo de Vasconcelos Júnior
(UFRJ)
Gilberto Figueiredo Martins (UNESP)
Helder Thiago Maia (USP)
Joy Nascimento Afonso (UNESP)
Leandro Thomaz de Almeida
(UNICAMP)
Leonardo Francisco Soares (UFU)
Lucia Granja (UNICAMP)
Marcelo Pen Parreira (USP)
Maria Juliana Gambogi Teixeira (UFMG)
Maria Lucia Guimarães de Faria (UFRJ)
Maximiliano Torres (UERJ)
Natália Corrêa Porto Fadel Barcellos
(UNESP)
Norma Domingos (UNESP)
Orna Levin (UNICAMP)
Pedro Afonso Barth (UFU)
Pedro Maciel Guimarães Júnior
(UNICAMP)
Pedro Paulo Garcia Ferreira Catharina
(UFRJ)
Roberto José Bozzetti Navarro (UFFRJ)
Rosemary Gonçalo Afonso (UFFRJ)

Sérgio Guilherme Cabral Bento (UFU)
Shirley de Souza Gomes Carreira (UERJ)
Silvana Maria Pessôa de Oliveira (UFMG)
Simone Rossinetti Rufinoni (USP)
Verônica Daniel Kobs (UNIANDRADE)

NORMALIZAÇÃO

Rodrigo Valverde Denubila

EDITORAÇÃO ELETRÔNICA

Eron Pedroso Januskeivitz

CAPA

Laura Retamero Dos Santos

Itinerários – Revista de Literatura / Universidade Estadual Paulista, Faculdade de Ciências e Letras. – Vol. 1, n. 1 (1990)– . – Araraquara : Faculdade de Ciências e Letras,
UNESP, 1990–

Semestral

Online

ISSN 0103-815x

I. Universidade Estadual Paulista, Faculdade de Ciências e Letras.

CDD 800

Ficha catalográfica elaborada pela equipe da Biblioteca da Faculdade de Ciências e Letras –
Unesp – Araraquara.

Indexada por: /Indexed by:

Web of Science (Thomson Reuters)
Emerging Sources Citation Index (Thomson Reuters)
LLBA – Linguistic and Language Behavior Abstracts (Ulrichsweb :
<https://ulrichsweb.serialssolutions.com>)
MLA – International Bibliography (Modern Language Association/
EBSCOhost, ProQuest)
OCLC – WorldCat - Clase ana Periodica
Academic Search Alumni Edition (EBSCOhost)
Academic Search Elite (EBSCOhost)

Fuente Academica Plus (EBSCOhost)
Dietrich's Index Philosophicus (De Gruyter Saur)
IBZ – Internationale Bibliographie der Geistes und
Sozialwissenschaftlichen Zeitschriftenliteratur
(De Gruyter Saur)
Internationale Bibliographie der Rezensionen Geistes und
Sozialwissenschaftlicher Literatur (De Gruyter Saur)
GeoDados

SUMÁRIO / CONTENTS

APRESENTAÇÃO PRESENTATION

Claudia Barbieri, Haroldo Ceravolo Sereza e Leonardo Mendes 9

NATURALISMO/NATURALISMOS, DO SÉCULO XIX AO XXI: QUESTÕES DE FORMA, CLASSE, RAÇA E GÊNERO NA LITERATURA

NATURALISM/NATURALISMS, FROM THE 19TH TO THE 21ST CENTURY: QUESTIONS OF FORM, CLASS, RACE AND GENDER IN LITERATURE

■ Faro & Lino, editores de Aluísio Azevedo

Faro & Lino, publishers of Aluísio Azevedo's work

Cleyciara Garcia-Camello 21

■ O naturalismo como pornografia e a herança libertina em *O homem, A carne* e *O aborto*

Naturalism as pornography and the libertine heritage in A carne, O homem and O aborto

Thales Sant'Ana Ferreira Mendes 41

■ A mulher no conto “História cándida”, de Raul Pompeia

The woman in the short story “História cándida” by Raul Pompeia

Nismária Alves David e Jane Adriane Gandra 61

■ Virgílio Várzea e o Naturalismo do Sul

Virgílio Várzea and Southern Naturalism

Leonardo Mendes 75

■ Quando a literatura invade a vida social: polêmicas e homenagens a Émile Zola no Brasil durante o caso Dreyfus

When literature invades social life: controversies and tribute to Émile Zola in Brazil during the Dreyfus Affair

Eduarda Araújo da Silva Martins 93

| | |
|--|-----|
| ■ Dos naturalismos à arte contemporânea brasileira: a relação entre arte e ciência <i>From naturalisms to contemporary Brazilian art: the relation between art and science</i> | |
| <i>Juliana de Assis Beraldo</i> | 113 |
| ■ “Um crime na charneca”, do escritor naturalista português Júlio Lourenço Pinto <i>“A crime on the moorland”, by the portuguese naturalist writer Júlio Lourenço Pinto</i> | |
| <i>Claudia Barbieri</i> | 133 |
| ■ A (in)justiça em cena: considerações sobre o teatro antiburguês de Manuel Laranjeira <i>The (in)justice on the scene: considerations on the anti-bourgeois theater of Manuel Laranjeira</i> | |
| <i>Renata Soares Junqueira</i> | 161 |
| ■ Federico Gamboa e Aluísio Azevedo: México, Brasil e catolicismo na Internacional Naturalista <i>Federico Gamboa and Aluísio Azevedo: México, Brasil and catolicism in the International Naturalist</i> | |
| <i>Haroldo Ceravolo Sereza</i> | 183 |
| ■ Dois críticos do Naturalismo japonês e as leituras de seus críticos: Natsume Sōseki, Mori Ōgai e uma versão do <i>Shishōsetsu</i> <i>Two critics of Japanese Naturalism and their critics' readings: Natsume Sōseki, Mori Ōgai and one version of shishōsetsu</i> | |
| <i>Fabio Pomponio Saldanha</i> | 193 |
| ■ Quebrando a quarta parede: o teatro absurdisto de Samuel Beckett <i>Breaking the fourth wall: Samuel Beckett's absurdist theatre</i> | |
| <i>Paulo da Silva Gregório</i> | 213 |
| ■ Tradução dos prefácios de <i>Germinie Lacerteux, dos irmãos Goncourt</i> <i>Translation of the forewords of Germinie Lacerteux, by the Goncourt brothers</i> | |
| <i>Zadig Gama</i> | 229 |

VARIA

- O Jardim Selvagem de Anne Rice: tradução intersemiótica de rembrandt em *The tale of the body thief* através de um “projeto criativo”
Anne Rice's Savage Garden: intersemiotic translation of Rembrandt in the Tale of the body thief through a “creative design”
Andrio J. R. dos Santos 243
- Bodies and parties: um ensaio sobre o corpo feminino em “O ponto do marido”, de Carmen Maria Machado
Bodies and parties: an essay about the female body in “O ponto do marido” by Carmen Maria Machado
Pâmela Nogarotto 261

RESENHA

REVIEW

- Figueiredo Pimentel e *O aborto*: um homem de letras no raiar da República
Joana Monteleone 277

ENTREVISTA

INTERVIEW

- Entrevista: Tânia Pellegrini
Claudia Barbieri, Haroldo Ceravolo Sereza e Leonardo Mendes 285

ÍNDICE DE ASSUNTOS 295

SUBJECT INDEX 297

ÍNDICE DE AUTORES / AUTHORS INDEX 299

APRESENTAÇÃO

Por que ler, compreender e estudar o naturalismo hoje?

Quando se trata de ler, compreender e estudar a estética naturalista, uma questão basal se coloca talvez com mais força do que para qualquer outro movimento literário: por quê? Afinal, as histórias literárias, tão poderosas na nossa formação e na tradição universitária francesa, tendem a apresentar o movimento de maneira bastante “resolvida”: se o naturalismo não é francês, ele é uma “imitação” do projeto de Émile Zola; se é imitação, ele é necessariamente “impuro” e “mal resolvido” e, portanto, talvez não mereça a dignidade do nosso esforço. Por fim, se há escritores e escritoras naturalistas admirados e que permanecem sendo lidos mundo afora, a explicação recorrente é de que o autor apela para o sexo ou para o “extraliterário”. Se a essas perguntas o leitor de fora das universidades responde pelo interesse genuíno e o especialista acadêmico se incomoda com a simplificação exagerada, as histórias literárias têm também sua resposta quase pronta: talvez o sucesso deste autor ou autora decorra justamente de ele não conseguir executar o projeto a que se propõe. “Filho bastardo” do realismo, como classificou certa vez Henri Mitterand, o naturalismo teria sempre de cumprir o papel do movimento literário vigoroso, mas indesejável.

Há pelo menos cinquenta anos no Brasil deveríamos ter superado essa leitura empobrecedora de um dos mais universais projetos literários da humanidade. Às provocações estruturalistas de Affonso Romano de Sant’Anna no estudo de *O cortiço* (em *Análise estrutural de romances brasileiros*), Antonio Cândido respondeu em diferentes momentos até, no início dos anos 1990, apontar em “De cortiço a cortiço” (que integra o livro *O discurso e a cidade*) que, dependendo da abordagem, talvez o romance de Aluísio Azevedo fosse mais interessante e preciso em expressar a exploração do espaço urbano que o “original”, o *L’Assommoir* (1877), de Zola. Enquanto Sant’Anna e Cândido polemizavam produtivamente, saímos dos anos 1970 e entramos nos anos 1980 com o romance *Bom-Crioulo*, de Adolfo Caminha, até então praticamente esquecido, ganhando traduções mundo afora, carregado pela leitura engajada do movimento gay, hoje LGBTQIA+, como uma voz rara do século XIX (hoje, sabemos, um pouco menos rara do que se imaginava) em que as personagens protagonizavam paixões homoafetivas.

Nos anos 1980, Flora Sussekind rechaçou em conjunto as “estéticas naturais” em *Tal país, qual romance?*, mas pela primeira vez elaborou a persistência do movimento para além do século XIX. Foi nos anos 1980 que Jean-Yves Mérian empreendeu o estudo biográfico de um autor que, até então, contava com escas-

sa fortuna crítica, apesar de ser o escritor “mais representativo de uma geração de escritores que lutou para construir uma literatura nacional” (cf. entrevista de Mérian à revista *Teresa*, São Paulo: Letras-USP, p. 219-229, 2014), o assumidamente republicano, abolicionista, anticlerical e laico Aluísio Azevedo. Nos anos 2000, o retorno do naturalismo na “literatura marginal” de Ferréz e Paulo Lins e o sucesso de *Cidade de Deus* nos cinemas foi acompanhado de novos estudos sobre o naturalismo que permitiram rever algumas das ideias mais assentadas sobre o movimento: já não dava para ignorar a força e a permanência do naturalismo nascido no século XIX como uma literatura que apaixonava leitores pelos temas e pela forma, pela rudeza e pelo desejo de sinceridade.

A entrevista deste número da revista *Itinerários*, com Tânia Pellegrini, autora de *Realismo e realidade em literatura*: um modo de ver o Brasil, procura, aliás, entre outros temas, discutir a “trans-historicidade” do naturalismo, dando conta das conexões com aquilo que Süsskind chamava de “extraliterário”, mas sem cair na armadilha de considerar o naturalismo como desinteressante enquanto forma por conta de suas características “não literárias”. Entendendo que, temporalmente, o naturalismo emerge de forma coincidente com o realismo, não se configurando, contudo, como uma manifestação exagerada da estética (concepção profusa construída por parte da crítica que rebaixa artisticamente o naturalismo também por este viés, é bom frisar), Tânia Pellegrini defende que há características e particularidades específicas tanto do realismo, quanto do naturalismo, que garantem a reelaboração e a reapropriação estética dos mesmos ao longo do tempo. A entrevista, neste dossiê, é fundamental, pois além de discorrer sobre a principal temática que envolve os estudos aqui apresentados, aborda questões basilares das discussões empreendidas pelos críticos do naturalismo ao longo do final do século XIX e do século XX.

A força do naturalismo, que bem ou mal vai sendo resgatada, no entanto, esbarra, muitas vezes, na relativamente pequena fortuna crítica sobre suas obras, pela leitura “nacionalizada por subtração” de seus resultados literários e no desconhecimento corrente dos melhores professores e críticos literários de obras apagadas pelo tempo. A ficção naturalista é lida frequentemente sem o contexto que a engendrou e, não raro, buscando-se apenas aquilo que o cânone apontou como suas características. Em vez de buscarmos as construções de personagens à gauche, como protagonistas cafuzos (caso de Bertoleza, de *O cortiço*) e negros (caso de Amaro, em *Bom-Crioulo*), ou mesmo burguesas que se rebelam contra o domínio patriarcal (como o entende o feminismo, e não Gilberto Freyre) como Lenita, em *A carne*, tende-se a reforçar a cada leitura o determinismo (que, aliás, é bastante mais sofisticado do que um verbete de dicionário de filosofia), o cientificismo (e não a ciência, que dava passos importantes, seja na psicologia – que o diga *O homem*, de Aluísio Azevedo –, seja na vacinação, como demonstrava na prática enquanto escrevia suas obras o baiano-cearense Rodolpho Theophilo, autor de

A fome e vacinador incansável da população do Estado com vacinas que ele próprio fabricava).

Acreditamos, como defendeu recentemente Valentim Facioli, que “o naturalismo sem o peso dos preconceitos e moralismos idiotas, que o envolveu desde as suas origens, vai ganhar conteúdo civilizatório e vivo, o que permite pensar a formação social e intelectual do Brasil”. Para isso, o leitor do naturalismo e deste dossiê deve, acreditamos, permitir-se a realizar um percurso criativo e libertário, como também propôs Facioli. O resultado desta chamada da revista *Itinerários*, aliás, está aqui para provar que tal caminho não é apenas possível, como desejável e necessário. O leitor que se aventurar a ler os artigos desta edição perceberá que o naturalismo, com seu desejo de construir uma literatura popular, sem medo de dialogar com o “leitor comum” (expressão horrível, que deveríamos usar apenas entre aspas), deixou um legado formativo e criou uma fórmula democrática, em que há espaço para o “internacional”, o “nacional” e o “regional” a partir de heranças literárias que vão muito além das tradicionalmente reconhecidas. Também mostra que o movimento não está restrito ao seu tempo, o século XIX, e que deixou raízes na literatura e em outras linguagens artísticas, colaborando para as rupturas estéticas que dominariam o debate sobre a obra de arte no século XX.

O dossiê abre com o artigo “Faro & Lino, editores de Aluísio Azevedo”, de Cleyciara Garcia Camello, no qual ganha protagonismo um agente tradicionalmente negligenciado nos estudos literários: o editor, e como ele atua na produção de sentidos associados às obras e autores. Os editores portugueses Faro & Lino foram os principais agentes editoriais das três primeiras edições do romance *Casa de pensão*, de Aluísio Azevedo, em 1884 e 1885. Eles comandavam a Livraria Contemporânea, no Rio de Janeiro, que funcionava como centro de encontro de intelectuais e divulgação de novidades artísticas e tecnológicas. Eram abertos às inovações literárias, como o naturalismo e a “literatura de crime”, ligada às colunas policiais dos jornais. Observar *Casa de pensão* pelos olhos do editor ajuda a compreender as batalhas pelo valor e sentidos do romance: era “literatura de crime” ou sério romance naturalista e moralizador? A autora mostra que os apoiadores de Aluísio Azevedo se esforçaram para propagar a segunda opção (e assim passou para a história da literatura), mas a dimensão comercial, popular de “literatura de crime”, que estaria no radar do livreiro e dos “leitores comuns”, era tão importante e verdadeira quanto o naturalismo, e não o turvava. Estudar o naturalismo como fenômeno editorial, como faz Cleyciara Camello, é essencial para compreender o sucesso de *Casa de Pensão* e outros *best-sellers* naturalistas.

Em “O naturalismo como pornografia e a herança libertina em *O homem, A carne* e *O aborto*”, Thales Sant’Ana Ferreira Mendes parte de um lugar-comum negativo da historiografia do naturalismo para reafirmá-lo como positivo. Trata-se da velha ideia de que *A carne* era uma cópia de *O homem* e eram “estudos de caso” de histeria. Haveria um grupo de romances das “mulheres histéricas” do

naturalismo, considerados obras fracassadas. O autor argumenta que tais romances são mesmo uma força do naturalismo no Brasil, mas a “mulher histérica” é mais bem compreendida como herdeira da libertina ou “prostituta ilustrada” do romance libertino. A partir daí, o autor relê e reposiciona *O homem* e *A carne* (acrescentando um novo romance ao modelo, *O aborto*, de Figueiredo Pimentel), como “histórias de prostitutas” ou “livros para homens” (eufemismo de pornografia), centrados numa mulher com desejo sexual e autoestima intelectual, uma “filósofa”, cuja melhor encarnação seria Lenita, d’*A carne*. Ao ler o naturalismo como herdeiro do romance libertino, o autor explica o sucesso de público desses e outros romances da estética, e, ao mesmo tempo, o repúdio que causou nos homens de letras e ficou gravado na historiografia tradicional como juízo estético. O estudo de Thales Mendes é um convite para estender a chave libertina a outros romances naturalistas.

Em “A mulher no conto ‘História cándida’, de Raul Pompeia”, Nismária Alves David e Jane Adriane Gandra buscam compreender o lugar de Pompeia como escritor naturalista, enfocando não seu romance *O Ateneu* (1888), como fez até agora a historiografia, mas seus contos. O estatuto de Pompeia como autor naturalista tem sido problemático porque, no Brasil, o “romance científico” virou sinônimo de naturalismo. Apoiadas em outros estudiosos, as autoras reivindicam uma perspectiva plural de naturalismo, capaz de acomodar outras vertentes dos mesmos princípios materialistas e científicos, na qual é possível situar a prosa de Pompeia. Mesmo assim, há marcas naturalistas típicas no conto “História cándida” (1889), como a descrição realista dos subalternos, a mestiçagem e sua erotização, o tema da “mulher decaída” na tragédia de Rachadinha – que ecoa o infortúnio de outras mulheres desamparadas do naturalismo, como a lavadeira Gervaise, no *L'Assommoir*, de Zola –, e especialmente a visada pessimista do narrador irônico e desiludido. As autoras também detectam na prosa de Pompeia uma qualidade plástica e descriptiva, por meio da qual a narrativa se faz pintura, que era considerada uma forma de ficção naturalista no século XIX. O trabalho das autoras abre novas perspectivas de estudos do conto naturalista no Brasil.

Em “Virgílio Várzea e o naturalismo do Sul”, Leonardo Mendes conta a história de uma polêmica pouco conhecida da literatura brasileira, a batalha Norte/Sul x Velho/Novo, no Rio de Janeiro, em 1890 e 1891, na qual o escritor catarinense Virgílio Várzea e o naturalismo ocuparam lugar de destaque. Várzea vinha de uma experiência de confronto da velha ordem romântica em Santa Catarina. Nos jornais que fundou e dirigiu, assumiu o naturalismo como princípio estético e político da arte moderna. Era admirador de Zola e Eça de Queirós. Na Província, Várzea publicou um volume de contos com temas e personagens naturalistas, *Tropos e fantasias*. Atraído pela “febre literária” dos primórdios da República, Várzea migrou para o Rio de Janeiro. Lá, se juntou a um grupo de escritores paranaenses-catarinenses que, unidos por uma identidade do Sul/Novos, por alguns meses nutriram a ambição de renovar a literatura brasileira e desbançar os do Norte/Velhos. O movimento

fracassou, mas Várzea fez o *George Marcial*: romance da sociedade e da política do fim do Império (1901). Como mostra Leonardo Mendes, a obra permanece praticamente esquecida, mas foi, no seu tempo, o “romance naturalista do Sul”, no qual as qualidades do escritor naturalista como “pintor de quadros” eram, como em Raul Pompeia, valorizadas.

O artigo “Quando a literatura invade a vida social: polêmicas e homenagens a Émile Zola no Brasil durante o caso Dreyfus”, de Eduarda Araújo da Silva Martins, traz uma importante contribuição de resgate histórico sobre as diversas manifestações de apoio ao escritor francês estampadas na imprensa, por parte de grupos e de intelectuais brasileiros. Após a publicação, em fevereiro de 1898, do afamado artigo *J'Accuse...!*, Zola foi condenado pela justiça por difamação. No Brasil, a repercussão do fato não passou despercebida. Eduarda Araújo, a partir da pesquisa detalhada em periódicos brasileiros do Rio de Janeiro, de São Paulo, da Bahia, do Pará, do Rio Grande do Norte, entre outros, traça o modo como a defesa de Dreyfus feita por Zola foi compreendida e percebida por uma geração engajada, sobretudo, de jovens jornalistas, escritores, poetas, médicos, advogados e artistas. O estudo traz informações bem relevantes sobre a formação de grupos e comitês de apoio, manifestações públicas, reuniões políticas, comícios, bem como destaca a produção prolífica de artigos e poemas publicados de norte a sul do país, entre 1898 e 1899. Ao analisar estas ricas informações, provavelmente desconhecidas por grande parte do público leitor, o artigo demonstra, por extensão, como a obra do escritor naturalista francês era bem recebida e defendida no Brasil.

O diálogo entre França e Brasil, por um prisma completamente diverso, reaparece no artigo de Juliana de Assis Berardo, intitulado “Dos naturalismos à arte contemporânea brasileira: a relação entre arte e ciência”. Partindo do livro de poemas *parque das ruínas*, de Marília Garcia (2018) e do longa-metragem *Viajo porque preciso, volto porque te amo*, de Marcelo Gomes e Karim Aïnouz (2009), a autora estabelece aproximações muito pertinentes com alguns dos pressupostos metodológicos expostos por Émile Zola e Edmond de Goncourt em textos de cariz teórico, como prefácios e artigos. A concepção de ciência, o personagem cientista, os experimentos que buscam os limites da própria poesia e do fazer filmico, bem como as descrições técnicas que permeiam os poemas de Garcia e que são basilares para o personagem José Renato, na película de Gomes e Aïnouz, são apenas alguns dos pontos explorados no texto. As conexões e as dissonâncias entre linguagens artísticas tão distintas, como a lírica, a prosa e a filmica e os contextos histórico-sociais de países separados temporalmente por mais de um século são tramados com grande acuidade de análise por Juliana de Assis Berardo. O artigo entrelaça os fios das teorias e das obras e demonstra como o naturalismo, entendido enquanto processo de criação artística, permanece sendo reelaborado em suas mais variadas gamas de possibilidades pela arte contemporânea brasileira.

Na sequência, temos o naturalismo português sendo contemplado por dois artigos neste dossiê. Em “Um crime na charneca”, do escritor naturalista português Júlio Lourenço Pinto”, Claudia Barbieri resgata o nome do principal teórico do movimento, em Portugal, no século XIX. A partir da proposição de revisão interpretativa da obra *Estética Naturalista*, publicada em 1884, a autora recupera as principais questões teóricas desenvolvidas por Júlio Lourenço Pinto nos capítulos do livro, como a aproximação entre arte e ciência, a importância da descrição e da observação enquanto métodos de composição criativa, a diferenciação entre imaginação e fantasia, a valorização da verdade na criação literária. Tais elementos se mostram fundamentais na produção ficcional do escritor portuense. Privilegiando um dos cinco contos presentes no volume *Esboços do Natural*, de 1883, Claudia Barbieri traz informações importantes sobre a publicação parcial do texto ainda em 1881, no formato de folhetim, dado este desconhecido pela fortuna crítica contemporânea do romancista. Na análise literária da narrativa, a autora destaca a concepção do personagem-monstruoso José da Castela, entendendo que o escritor, ao explorar os lados mais brutais e sombrios da psicopatologia humana, experimenta outras vertentes do movimento como, por exemplo, o gótico-naturalismo. O artigo destaca a importância da obra ficcional de Júlio Lourenço Pinto, autor ainda preterido e rebaixado pela crítica literária portuguesa ulterior.

Em “A (in)justiça em cena: considerações sobre o teatro antiburguês de Manuel Laranjeira”, Renata Soares Junqueira promove, a um só tempo, duas reparações necessárias: lança novos olhares interpretativos para um autor português praticamente desconhecido dos brasileiros e aborda um dos gêneros menos estudados pela crítica literária naturalista, a dramaturgia. Ao analisar duas peças do escritor, *Amanhã* (1902) e *As feras* (1905), a autora demonstra como os procedimentos constitutivos de ambos os dramas se alteram de um para outro. Em *Amanhã*, há a subversão do modelo de drama burguês de Diderot, uma vez que, pelos princípios naturalistas, interessava ao escritor português demonstrar as mazelas sociais, trazendo à cena personagens miseráveis e discriminados, tais como um operário, um delinquente e uma prostituta grávida. Renata Junqueira destaca, em sua análise, o aspecto grotesco de deformação das personagens, inclusive a deformação psíquica que promove laivos de loucura e momentos de completa alienação. Na peça *As feras*, a ambição deixa de ser privada e passa a ser pública, uma vez que testemunhamos o julgamento de uma jovem acusada de roubar um naco de presunto e que é humilhada e vilipendiada por todas as autoridades no tribunal. A autora demonstra como o caráter antiburguês desta peça é ainda mais evidente e enfatiza que Manuel Laranjeira pode ser considerado um dos pioneiros da moderna dramaturgia portuguesa.

O internacionalismo naturalista ganha, neste dossiê, uma abordagem latino-americana no artigo de Haroldo Ceravolo Sereza. Em “Federico Gamboa e Aluísio Azevedo: México, Brasil e catolicismo na Internacional Naturalista”, a partir de

uma leitura sobre o papel da religião, no romance *Santa*, de Federico Gamboa, considerado o grande nome do naturalismo mexicano na virada do século XIX para o XX, Sereza explora as aproximações e diferenças que a obra apresenta com o naturalismo brasileiro, sobretudo de Aluísio Azevedo. Diferentemente do que acontece com Azevedo, profundamente marcado pelo anticlericalismo, Gamboa, sem aderir ao catolicismo, realiza uma abordagem da religião diferente, como que buscando compreender mais profundamente seu papel na sociedade mexicana. Sereza argumenta que a prostituta Santa, protagonista do romance, diferentemente de Nana, não surge em sua glória, mas como uma garota violentada e, pela violência, conduzida à prostituição. A busca por uma “salvação” na Igreja católica é infrutífera, mas a cosmogonia da religião não é rejeitada de modo completo, como ocorre em *O mulato*. Assim, abre-se espaço para uma outra forma de redenção, pela literatura: a igreja pode renegar Santa, mas o leitor a absolverá de todos os seus pecados.

Ainda mais longe, geograficamente, vai o artigo “Dois críticos do naturalismo japonês e as leituras de seus críticos: Natsume Sōseki, Mori Ōgai e uma versão do *Shishōsetsu*”, de Fábio Pompônio Saldanha. O texto traz importantes contributos aos leitores pouco familiarizados às formas de narrar do naturalismo oriental, uma vez que, no Japão, os escritores associados à estética se apropriavam do chamado “romance do Eu”, o *shishōsetsu*. É certo que há romances e contos naturalistas escritos em primeira pessoa no Ocidente, contudo, os autores optavam, majoritariamente, por narradores heterodiegeticos com o intuito da reiteração da objetividade dos fatos. Entretanto, Fábio Saldanha ressalta que a crítica japonesa não tardou a associar o uso da primeira pessoa nos romances como reflexo autobiográfico dos escritores, buscando nas narrativas correspondências diretas de suas vidas. No artigo, o autor aborda dois romances cujas fortunas críticas se sustentaram na premissa da relação vida e obra: *Kokoro* (1914), de Natsume Sōseki e *Vita Sexualis* (1909), de Mori Ōgai. Fábio Saldanha propõe leituras ampliadas, libertas das abundantes críticas moralizadoras e lança novos olhares para alguns temas fundamentais presentes em ambos romances como o erotismo, a homossexualidade, a formação dos desejos e as relações amorosas consideradas socialmente inappropriadas. Trata-se de uma nova abordagem interpretativa para o *shishōsetsu*, onde o narrado é o objeto de análise e não quem escreveu.

Paulo da Silva Gregório, em “Quebrando a quarta parede: o teatro absurdista de Samuel Beckett”, recupera as regras do naturalismo nos palcos para demonstrar o percurso percorrido por um autor hoje canônico para romper com a tradição dominante. Se *Esperando Godot*, *Fim de partida* e *Dias felizes* são obras dramaturgicas que buscam impedir o efeito de ilusão dramática característico do teatro naturalista, marcado pela influência de Tchekov e Stanislavksi, tal efeito se torna possível por conta de procedimentos estéticos antinaturalistas. Se no teatro realista ou naturalista os enredos têm, tradicionalmente, começo, meio e fim, as peças de

Beckett, que mudaram o cenário teatral londrino a partir da década de 1950, se centram numa única situação dramática. Para evitar a sequência temporal, Beckett constrói enredos cílicos e anticlimáticos, transmitindo uma forte impressão de inércia e estagnação, demonstra Gregório, impressão amplificada por pausas que seriam uma espécie de assinatura beckettiana. O naturalismo está, portanto, presente como estética a ser superada, uma referência permanente, ainda que na negativa.

Este dossiê sobre o naturalismo se encerra retornando a um de seus marcos fundadores. Contribuindo para a ampliação das referências ao estudo do movimento literário, Zadig Gama propõe uma nova tradução do primeiro prefácio do romance *Germinie Lacerteaux*, dos irmãos Jules e Edmond de Goncourt, considerado um marco na história do naturalismo francês. Gama reconstitui a historicidade desses prefácios, lembrando como o primeiro, de 1865, ano da publicação da primeira edição do romance, foi entendido como uma defesa do realismo, e como o segundo, de 1886, quando de uma reedição da obra, participava do processo que fazia da obra uma fundadora do naturalismo. Cabe ressaltar que, se a primeira versão do prefácio contava com uma tradução circulando em português, parte integrante da argumentação do livro *Mimesis*, de Erich Auerbach, o prefácio de 1886, feito por Edmond (Jules já havia falecido), era, até esta edição de *Itinerários*, inédito em português. Chamamos ainda a atenção para o recurso usado por Edmond, o de recuperar os diários dos irmãos Goncourt, com notas sobre o adoecimento da criada Rose, para referendar o método de construção do romance. A observação, tão cara ao naturalismo, dos últimos dias de Rose surge como fonte inspiradora do romance, nunca publicado em sua integralidade no Brasil.

Além dos artigos do dossiê temático e da entrevista com Tania Pelegrini, esse número da revista *Itinerários* traz uma seção Vária com dois artigos. Em “O jardim selvagem de Anne Rice: tradução intersemiótica de Rembrandt em *The tale of the body thief* através de um “projeto criativo”, Andrio J. R. dos Santos se apoia nos processos de tradução interartes para desvendar uma concepção criativa que ele chama de “jardim selvagem”, norteadora da obra romanesca de Rice e de seus protagonistas. No artigo “Bodies and Parties: um ensaio sobre o corpo feminino em ‘O ponto do marido’, de Carmen Maria Machado”, Pâmela Nogarotto propõe uma leitura engajada da ficção da autora na qual sobressaem procedimentos de objetificação e esquartejamento do corpo feminino perpetrados pelo patriarcado. Finalmente, uma resenha do romance naturalista *O aborto*, de Figueiredo Pimentel, publicado originalmente em 1893, feita pela historiadora Joana Monteleone, fecha a edição. A Alameda Editorial lançou em 2023 a terceira edição deste *best-seller* brasileiro da *Belle Époque*, que merece estar ao lado de *O cortiço* e de *Bom-Crioulo* como uma das mais importantes manifestações do naturalismo no Brasil.

Apresentação

Junho de 2023

*Claudia Barbieri
Haroldo Ceravolo Sereza
Leonardo Mendes*

***NATURALISMO/NATURALISMOS, DO SÉCULO
XIX AO XXI: QUESTÕES DE FORMA, CLASSE,
RAÇA E GÊNERO NA LITERATURA***

***NATURALISM/NATURALISMS, FROM THE 19TH
TO THE 21ST CENTURY: QUESTIONS OF FORM,
CLASS, RACE AND GENDER IN LITERATURE***

FARO & LINO, EDITORES DE ALUÍSIO AZEVEDO

Cleyciara GARCIA-CAMELLO*

■ **RESUMO:** Considerando que o papel do editor impacta na construção dos sentidos e das funcionalidades dos textos literários, o objetivo deste artigo é conhecer, a partir de indícios recolhidos na imprensa periódica contemporânea, a trajetória dos livreiros portugueses Faro & Lino, editores do romance *Casa de pensão* (1884), de Aluísio Azevedo. No processo de divulgação e recepção da obra vem à tona uma disputa de sentidos atribuídos a ela, se era uma simples narrativa de crime ou um sério e moralizador romance naturalista, assim como revela os formatos que assumiu em suas aparições e os recursos gráficos (como as ilustrações) utilizados na sua produção e divulgação. Abordaremos os ofícios do editor e como a Faro & Lino promoveram, divulgaram e difundiram seu acervo, a fim de mostrar a sua importância no processo de fomento e de consolidação de um mercado livreiro no Rio de Janeiro oitocentista. Os negociantes eram entusiastas das novidades tecnológicas e sua linha editorial voltava-se para a publicação de livros científicos e literários. Isso nos permite inferir a receptividade da empresa às obras de Aluísio Azevedo e do naturalismo.

■ **PALAVRAS-CHAVE:** Faro & Lino. Editores. Mercado livreiro. Naturalismo. Aluísio Azevedo.

Introdução

Dominique Maingueneau (2006, p. 90-91) situa o editor como um dos mediadores da rede de aparelhos que constitui o discurso literário em razão de suas tomadas de decisões, projetos e posicionamentos. Esse profissional tem papel essencial na vida dos livros visto que as suas ações impactam nos modos como os textos são produzidos, distribuídos, recebidos e lidos pelo público. Neste sentido, este artigo busca investigar, partindo da perspectiva da “História cultural do livro e das práticas de leitura”, desenvolvida por Robert Darnton (2008) e Roger Chartier

* Bolsista CNPq. Doutoranda em Literatura Brasileira – Estudos Interdisciplinares. UFRJ – Universidade Federal do Rio de Janeiro. Faculdade de Letras – Departamento de Letras Vernáculas – Programa de Pós-Graduação em Letras Vernáculas. Rio de Janeiro – RJ – Brasil. cleyciaracamello@gmail.com.

(1988; 1994), o modo como os livreiro-editores¹ Faro & Lino contribuíram para a produção e circulação de impressos na sociedade brasileira do final do século XIX, dentre eles obras do naturalismo literário, como *Casa de pensão* (1884) de Aluísio Azevedo (1857-1913). Discorreremos acerca dos ofícios do editor e apresentaremos a trajetória de Faro & Lino e da Livraria Contemporânea (ambas de propriedade dos mencionados profissionais), com a finalidade de demonstrar sua colaboração no processo de fomento e de consolidação de um mercado livreiro na capital do Império, Rio de Janeiro.

Há tempos, diversos estudiosos têm se voltado a investigar a figura do editor a fim de provar a sua importância na construção do sentido de um texto. Para Dominique Maingueneau (2008), o silenciamento desse profissional se dá especialmente no discurso literário, dado que ele comporta o processo de apagamento de sua cadeia artística e produtiva devido às condições de produção deste tipo de discurso, o qual seria constituído como uma obra produzida por um único sujeito no mundo – o autor, dentro de uma visão romântica de autoria.

Isso ocorre também, de acordo com o referido estudioso, em virtude de o livro impresso ser o suporte de inscrição ideal para a circulação do literário, cuja unidade reflete a autoridade de um autor único e possibilita que o registro dos processos editoriais não seja conservado no produto final, quando o objeto livro entra em circulação para o público no mundo, ainda que estejam formalmente registradas no próprio livro informações sobre esse processo, bem como alguns de seus agentes. Fenômeno oposto ocorre, de acordo com Aníbal Bragança (2005, p. 222), na produção de “enciclopédias, dicionários, atlas geográficos, almanaque, coletâneas de textos, antologias literárias etc. que não por acaso recebem no título, muitas vezes, o nome dos editores, como se fossem autores”.

Jean-Yves Mollier (2022, p. 119), ao abordar a relevância de se perscrutar os diferentes tipos de relações entre o autor e o editor de uma obra, observa que “enquanto um filme expõe, claramente, ao término de sua projeção, o nome de todos aqueles que participaram, com maior ou menor envolvimento, de sua realização, um romance ou um ensaio, de modo geral, só apresentam na capa do volume um patronímico”, portanto, conclui o pesquisador, “é menos fácil de ser reconhecido” quando se é editor e/ou outro agente da cadeira produtiva “de uma obra de ficção” (idem).

Já Roger Chartier (2014, p. 38) afirma que a figura do editor ganha papel central na produção de um impresso após a invenção de Gutenberg, com a reprodução mecânica de textos. Todavia, para o historiador, os “livros, sejam manuscritos ou impressos, sempre são resultado de múltiplas operações que supõem uma ampla variedade de decisões, técnicas e habilidades”. Isso inclui as operações realizadas

¹ No período estudado, as funções do livreiro e do editor aglutinavam-se, daí a ocorrência do termo composto nos documentos da época.

por outros profissionais partícipes da cadeia produtiva de um livro, como o tipógrafo, o vendedor de livros etc.

Por fim, Antony Glinoer (2022) esclarece que a função editorial se estabilizou no século XIX, momento em que a figura do editor adquiriu um poder social único e incomparável. Desde então, esse profissional passou a dividir com o autor a responsabilidade moral, judicial e social sobre a obra, assumindo também a responsabilidade econômica, financeira e administrativa.

No Brasil pós-1870, de acordo com Alessandra El Far (2004), houve grandes mudanças no mercado de livros, o que provocou o aumento significativo do número de impressos e de negócios em torno das publicações, especialmente na capital do Império. Até então, a maior parte dos livros que circulavam no país eram impressos na Europa, principalmente em Paris. Com o avanço da industrialização, novas técnicas de produção foram desenvolvidas, promovendo o barateamento e a popularização do livro. Por conseguinte, dinamizaram-se e se aperfeiçoaram as práticas de distribuição, de divulgação (estratégias editoriais inovadoras mobilizadas por editores e livreiros) e de vendas de impressos.

O contexto político, econômico e financeiro vivido no Rio de Janeiro nos primeiros anos da década de 1880 impulsionou às transformações que ocorriam no mercado de livros. Isso possibilitou a multiplicação do número de livreiro-editores no ramo, acontecimento que naturalmente estimulava a concorrência pela lógica da oferta. Esse cenário exigia aptidão do livreiro-editor para atender às variadas demandas do mercado, de acordo com o gosto dos diferentes públicos do espaço urbano.

Alessandra El Far (2004, p. 32) destaca a intensa procura por livros escolares, literatura erótica, religiosa, sensacionalista e de outros gêneros, que impulsionou o crescimento do mercado. A pesquisadora esclarece que foi assim que o número de livrarias aumentou em curto espaço de tempo. Entre 1870 a 1880, trinta lojas em média vendiam livros na capital do Império; já entre 1885 e 1890, esse número subiu para cinquenta, voltando a registrar queda em 1895. Grande parte das falências ocorreu em razão das reformas monetárias impostas pelo governo republicano, episódio histórico conhecido como a Crise do Encilhamento.

As pesquisas de Alessandra El Far (2004, p. 12-13) revelam que o número de pessoas alfabetizadas na cidade aumentava por conta do já mencionado favorável contexto pelo qual passava o país. Enquanto o restante do território chegava a registrar uma taxa de analfabetos de 80% do total da população, a capital do Império contava com quase metade da sua população alfabetizada. De acordo com o censo de 1890, a população da sede era de 522 mil habitantes, sendo 270 mil capazes de ler e escrever. Esse cenário concorria para o crescimento do mercado livreiro e editorial, possibilitando o êxito de vendas de mais de uma tiragem padrão por edição de uma mesma obra (constituída geralmente de mil exemplares).

Ainda segundo a autora, no intuito de suprir a demanda cada vez maior do diversificado público leitor da capital do Império, também visando agarrar a oportunidade de negócio trazida com a expansão do mercado livreiro, profissionais brasileiros, portugueses e franceses (bem como oriundos de outras nações) lançaram-se ao ofício de livreiro-editor, aceitando e enfrentando os desafios financeiros e comerciais implicados num momento em que o ramo, de acordo com Lucia Granja (2013), era dominado pelos proeminentes B. L. Garnier e os irmãos Laemmert.

Os proprietários da Faro & Lino fazem parte do grupo de empresários que dispunham de menos capital simbólico se comparados aos grandes livreiros da época. A empresa da dupla não conseguiu se firmar no segmento de livros por longo tempo. Isso explica, em parte, a inexistência de fortuna crítica consistente sobre eles e a nossa motivação para investigar a contribuição desses profissionais para a consolidação do mercado livreiro no país, visto que eles fizeram parte desse processo e são tão importantes quanto os celebrados Garnier e os irmãos Laemmert.

Ao longo dos seis anos de vida da editora Faro & Lino e da Livraria Contemporânea, a atuação desses livreiros-editores no ramo colaborou para a produção, difusão e circulação de impressos estrangeiros e nacionais na sociedade de então. Eles contavam com grande número de livros científicos no seu catálogo. Isso nos possibilita inferir que a casa editorial era receptiva às obras de escritores naturalistas. Os títulos próprios e de outros editores ligados à ciência certamente ajudavam a criar um ambiente em que os livros naturalistas, como os de Aluísio Azevedo, eram entendidos como relevantes e comercialmente viáveis. Para Leonardo Mendes (2016), o fato de essas obras terem sido julgadas como imorais pelos leitores não especialistas (expressão empregada para demarcar leituras alternativas às do crítico literário), pelos livreiros e por alguns homens de letras, à época, é a principal explicação para seu sucesso comercial.

Para divulgar *Casa de pensão*, o escritor e ilustrador Raul Pompeia (1863-1895), amigo do autor maranhense, produziu uma capa audaciosa, a qual transmite novas camadas de sentido ao texto que não tem a ver com a escola literária naturalista, indicando-o e qualificando-o como popular e sexual. A ilustração (ver figura 2 dos anexos) traz uma mulher nua com os pés calçados com salto alto feminino, inclinada diagonalmente na página. O autor da obra, retratado no canto abaixo direito, tem sua imagem e sua obra associadas ao “pornográfico”, dando a entender que o leitor encontraria nas páginas do livro grandes imoralidades e escândalos. A ilustração e o texto criavam juntos os sentidos da obra.

A casa editorial Faro & Lino e a sua Livraria Contemporânea

Os estudos sobre o funcionamento do universo editorial e livreiro do final do século XIX no Brasil, bem como sobre as funções desempenhadas pelo editor, em

consonância com as fontes primárias sobre o tema, permitem confirmar o proposto pelos teóricos supramencionados no tópico anterior, que os livreiro-editores atuavam como mediadores entre o escritor e o público leitor, uma vez que desenvolviam as funções de agentes intelectuais e de negociantes.

De acordo com Aníbal Bragança (2002, p. 64), à época, os ofícios do livreiro-editor caracterizam-se pela produção e venda de impressos. Atividades que, como quaisquer outros negócios, segundo Jean-Yves Mollier (2010, p. 338), visavam ao lucro e à obtenção do poder financeiro. Além disso, para Aníbal Bragança (2001, p. 76), os ofícios do referido profissional também serviam ao “eros pedagógico, educar e transformar”.

Assim, as atuações mais evidentes desses profissionais eram a produção de impressos (sem a qual as obras dos escritores não viriam à luz, ao mundo) e a comercialização destes (saídas das prensas, essas obras não chegariam aos leitores se não fossem devidamente difundidas e vendidas). Era esse profissional que decidia o que seria publicado, pensando no público-alvo e como o livro seria feito. Ademais, era ele que arcava com os riscos intrínsecos das indeterminações comerciais e financeiras de suas decisões.

Anthony Glinoer (2022, p. 51) é mais específico ao abordar as funções desse profissional, destaca-o como um selecionador de livros de acordo com as suas especialidades e sua posição no campo editorial; o trabalho sobre o texto em si; a fabricação do livro (preparação do manuscrito, escolha do formato, das ilustrações, da capa etc.); e a comercialização, cuja publicidade deve gerenciar as relações com as mídias e a venda, de forma pragmática.

Sobre a edição especificamente, Roger Chartier (2014, p. 268) chama à atenção para o fato de tratar-se menos da procura do texto ideal e mais da preferência dada a um ou outro de seus estados, ou seja, as escolhas feitas para sua apresentação, a exemplos de assuntos, divisões, pontuação, formas de escrita e grafia. Aspectos que, cumpre reiterar, não são decididos pelo autor da obra. Além disso, ao agirem diretamente na promoção, divulgação e distribuição de impressos, os editores mobilizam um conjunto de ações que necessariamente envolve diversos campos do conhecimento.

Em razão dos fatores mencionados esses profissionais, na visão de Roger Chartier (2014, p. 266), tornaram-se cada vez mais centrais na materialidade de um impresso, bem como no que diz respeito à autoria e à leitura. Também eram eles que precisavam lidar com as questões referentes à censura e aos direitos autorais de impressos, assim como com as tipografias, com a indústria gráfica originária de ideias liberais e com a crescente urbanização e industrialização que promoveram inovações mecânicas e técnicas na imprensa e no campo editorial. Todos esses aspectos são relevantes porque alteraram as ideias, os saberes, as relações de poder e a sociabilidade num contexto de modernização dos meios de transporte internacional que, segundo Aníbal Bragança (2005, p. 231), foi crucial

para potencializar as formas de comunicação, de comércio e de circulação de bens materiais e culturais.

A partir das fontes do período estudado, observa-se que os impressos eram divulgados, promovidos e difundidos pelos livreiro-editores, principalmente, por meio de: anúncios regulares em periódicos; participação em eventos públicos voltados para o segmento de livros; encartes anexados aos livros, os quais traziam listas de suas publicações; distribuição de catálogos (brochuras que apresentavam o acervo parcial ou integral de estabelecimentos profissionais de comercialização livreira) e de exemplares de obras para apreciação da imprensa. Esse conjunto de atividades era gerenciado pelos próprios livreiro-editores com fins de incrementar o alcance dos livros junto ao público, com consequente aumento de vendagens.

Os sobrenomes que compõem a firma Faro & Lino dizem respeito aos seus proprietários, ambos portugueses. O primeiro se refere ao Sr. Luiz de Faro Oliveira, secretário do Liceu Literário Português da capital do Império (instituição que oferecia aulas escolares pagas durante o dia e aulas noturnas gratuitas), já o segundo, ao seu sócio, Dr. Thomaz Lino D'Assumpção, antigo diretor do periódico *Gazeta de Notícias* do Rio de Janeiro. Eles fundaram a casa editorial e a Livraria Contemporânea em 1881², com endereço comercial na Rua Gonçalves Dias, 49 (capital do Império). A empresa da dupla dispunha de uma agência em Paris, localizada no número 88 da Boulevard Saint Martin, cuja direção ficava sob a responsabilidade de Lino³. Eles também eram agentes da *Gazeta literária*, suplemento fundado em 1883 para auxiliar na difusão dos seus títulos literários⁴.

A Livraria Contemporânea transferiu-se em 1882 para o número 74 da concorrida Rua do Ouvidor, endereço vizinho à livraria de Baptiste-Louis Garnier (Rua do Ouvidor, 73)⁵, o mais famoso livreiro da época, que dominou o comércio de impressos a partir da segunda metade do século XIX (GRANJA, 2016) e estabilizou-se como o maior editor da ficção brasileira. Com frequência, os periódicos destacavam a relevância cultural da Rua do Ouvidor, citando os estabelecimentos que ali surgiam e os que desapareciam, condições que denotavam sucesso ou fracasso do negócio⁶.

² A “Livraria Contemporânea” inicia suas atividades em 1881, mas só passa a figurar na lista de livrarias da capital do Império em 1882, conforme o *Almanaque Administrativo, Mercantil e Industrial da corte e da província do Rio de Janeiro*. (H. Laemmert & C., *Almanak Administrativo, Mercantil e Industrial*, Rio de Janeiro, edição 39, p. 409. Disponível em: <http://memoria.bn.br/>. Acesso em: 25/10/21).

³ *A Folha Nova*, RJ, edição 1, 23/11/1882, p.4. Disponível em: <http://memoria.bn.br/>. Acesso em: 03/09/22.

⁴ *A semana*, RJ, edição 4, 24/01/1885, p. 8. Disponível em: <http://memoria.bn.br/>. Acesso em: 10/05/21.

⁵ *A Folha Nova*, RJ, edição 600, 16/07/1884, p.4. Disponível em: <http://memoria.bn.br/>. Acesso em: 03/10/22.

⁶ *Lucros e Perdas*, RJ, edição 4, p. 56, setembro-1883. Disponível em: <http://memoria.bn.br/>. Acesso em: 28/09/21.

Quando a Livraria Contemporânea mudou-se para a mais ilustre rua da cidade do Rio de Janeiro, diversos articulistas deram conta da novidade nos jornais.

No intuito de conquistar espaço e consolidar seu empreendimento no mercado livreiro do período, os livreiro-editores Faro e Lino tentavam projetar a imagem de que a sua casa editorial e sua livraria faziam parte da cena cultural da época, sendo a última frequentada pelos homens de letras mais proeminentes do momento:

Quem das duas horas para as três da tarde entrar na livraria de Faro & Lino na Rua do Ouvidor do Rio de Janeiro, achar-se-á numa roda de homens de talento, empenhados em viva discussão. E não é para menos, pois, ali, e aquela hora é que se reúnem muitos dos notáveis escritores brasileiros, que saboreando o moca brasileiro, trocam os seus pensamentos. Lá está o Ferreira de Araújo, o corpulento e tão talentoso redator principal da *Gazeta de Notícias*, Dermeval da Fonseca, seu companheiro fiel, Valentim Magalhães, o crítico desapiedado, André Rebouças, o pensador profundo e excelente engenheiro, Joaquim Serra, o fino e espirituoso folhetinista, Machado de Assis, o poeta mavioso e hábil, e muitos outros⁷.

Os editores se empenharam em expandir seus negócios para outras cidades do Brasil. Para isso, contratavam correspondentes nessas localidades, conforme mostra a nota publicada no periódico *Espírito Santense*, de Vitória (ES). A nota também destaca as especialidades da casa editorial:

Nesta cidade, a fim de estabelecer um depósito de livros de línguas, literatura, ciências e artes, os Srs. Faro & Lino, acreditados livreiros da corte, no intuito de vulgarizar diversas obras incumbirão aos Srs. M. Rouback & Freres, de serem correspondentes nesta cidade [...] também ficam os mesmos incumbidos das assinaturas de jornais tanto estrangeiros como do país⁸.

Para promover e difundir seu catálogo, Faro & Lino anunciam regularmente em jornais de diversas localidades do país, apresentando suas últimas novidades. Com frequência se faziam presentes em eventos públicos de divulgação de impressos (a exemplo das exposições), conforme informa o periódico *A sentinel*: “Ecos da corte – continua a ser frequentada por muitos visitantes a exposição Pedagógica [...] A casa Faro & Lino faz uma bela exposição de objetos pedagógicos

⁷ *A União*, Joinville (SC), edição 31, 03/12/1884, p. 124. Disponível em: <http://memoria.bn.br/>. Acesso em: 28/09/21.

⁸ *Espírito Santense*, Vitória (ES), edição 74, 16/09/1883, p. 3. Disponível em: <http://memoria.bn.br/>. Acesso em: 15/10/21.

assim como a casa Guillard Aillaud & Comp.⁹. Em outra ocasião, *A Folha Nova* destaca a presença dos livreiro-editores em uma Exposição Científica e Literária que ocorreria “em breve”¹⁰.

A Faro & Lino recebeu diversas condecorações pelos serviços prestados à educação. Dentre elas, a Medalha do Progresso por exposição de livros na sessão das Artes Gráficas, conferida pelo júri da Exposição Científica e Literária do Rio de Janeiro¹¹. A editora fornecia revistas científicas e jornais à Biblioteca Municipal do Rio de Janeiro¹². Como se nota, a casa tinha forte interesse por impressos dedicados à ciência e à literatura.

Alessandra El Far (2004, p. 30) afirma que a Livraria Contemporânea de Faro e Lino dedicava-se à venda de filosofia e de ciências positivas, o que corrobora com nossas hipóteses. Todavia, as fontes revelam que o acervo era mais amplo que o apontado pela autora, contemplando também impressos artísticos, literários e industriais, com ênfase em tratados acadêmicos e apostilas colegiais. Dentre os de literatura, os livreiro-editores publicaram o livro de poesias *As sinfonias* (1883), de autoria do parnasiano Raimundo Correa (1859-1911)¹³ e o romance *As aventuras de um pretendente pretendido* (1883), do português Alberto Pimentel (1849-1925)¹⁴. Desta, foi lançado ainda pela casa editorial o ensaio de história *A jornada dos séculos* (1884). A Faro & Lino também publicou *Sessenta anos de jornalismo*¹⁵, de Ignutus (pseudônimo de Joaquim Serra) (1838-1888)¹⁶ e *Leituras de verão*, do escritor português Ricardo Augusto Pereira Guimarães (1830- 1889), conhecido pelo título Visconde de Benalcanfor¹⁷, obra que reúne crônicas de suas viagens ao Oriente.

⁹ *A sentinel – órgão liberal*, RJ, edição 26, 30/08/1883, p. 3. Disponível em: <http://memoria.bn.br/>. Acesso em: 28/10/21.

¹⁰ *A Folha Nova*, RJ, edição 545, 22/05/1884, p.1. Disponível em: <http://memoria.bn.br/>. Acesso em: 10/11/22.

¹¹ *Distração: Semanário Satírico e Humorista*, RJ, edição 8, 27/11/1884, p. 44. Disponível em: <http://memoria.bn.br/>. Acesso em: 27/10/21.

¹² *Jornal da noite*, RJ, edição 3, 25/11/1881, p. 1. Disponível em: <http://memoria.bn.br/>. Acesso em: 17/03/21.

¹³ *A Folha Nova*, RJ, edição 84, 15/02/1883, p. 1. Disponível em: <http://memoria.bn.br/>. Acesso em: 03/10/22.

¹⁴ *A Folha Nova*, RJ, edição 81, 12/02/1883, p. 1. Disponível em: <http://memoria.bn.br/>. Acesso em: 03/10/22.

¹⁵ A 2ª edição da obra, publicada pela casa editorial Faro & Lino em 1883, pode ser acessada em: <https://digital.bbm.usp.br/handle/bbm/5246>.

¹⁶ *Pacotilha*, MA, edição 126, 12/05/1884, p. 2. Disponível em: <http://memoria.bn.br/>. Acesso em: 15/10/22.

¹⁷ *A estação*, RJ, edição 4, 29/02/1884, p. 18. Disponível em: <http://memoria.bn.br/>. Acesso em: 03/05/21.

Dentre os materiais estrangeiros, o catálogo da Faro & Lino oferecia os romances de Georges Ohnet (1848-1918), escritor francês muito popular no Brasil à época, com livros como *Sérgio Panine* (1881) e sua obra-prima *O grande industrial* (1882). No rol das obras médicas, científicas e filosóficas, o leitor poderia encontrar o *Estudo dos aneurismas da artéria hepática; Educação intelectual, moral e física* de Herbert Spencer, e *Arithmétique politique textes rares ou inédits* (1767- 1789) de Nicolas de Condorcet.

Os sócios editavam almanaque, encyclopédias, dicionários, gramáticas, antologias, manuscritos e mapas, oferecendo “todas as novidades científicas, artísticas, literárias e industriais”¹⁸. Apresentavam-se na imprensa como agentes das principais livrarias da Europa e de proeminentes editores portugueses e franceses, também recebiam pedidos de encomendas de jornais e revistas estrangeiras, tais como *Jornal do domingo*, *Europa pitoresca*, *O ocidente*, *Jornal de viagens*, *Volta ao mundo*, *Antonio Maria*, *La nature*, *Tour du monde*, dentre outros¹⁹. Aceitavam encomendas de livros oriundos de quaisquer partes do mundo, bem como de romances em português, francês, espanhol e italiano, dispondo para tanto de correspondentes nas principais cidades da Europa. A Faro & Lino disponibilizava edições de luxo, cartonadas e douradas, para leitores mais exigentes e de mais posses²⁰. Eles investiram, ainda, na produção ilustrada de um pequeno periódico infantil intitulado *Jornal das crianças*²¹.

Uma das práticas publicitárias mobilizadas no período era o envio (da parte de livreiro-editores) de exemplares de suas publicações mais recentes para a apreciação da imprensa, como já assinalado. Este tipo de reclame, que aparece repetidamente nas fontes, era uma dinâmica bastante similar ao que se observa hoje nas redes sociais da internet (os chamados “recebidos”), que consiste no envio, da parte de marcas, lojas e revendedores, de materiais para influenciadores digitais com fins de divulgação e promoção. Tal prática publicitária incansavelmente utilizada hoje é um desdobramento moderno do que já ocorria no final do século XIX.

Para ilustração de nossas afirmações, a Faro & Lino distribuiu na imprensa diversos exemplares de *Casa de pensão*, de Aluísio Azevedo, como se observa em: “**Recebemos:** dos Srs. Faro & Nunes²² – A Casa de Pensão, romance original

¹⁸ *Gazeta de notícias*, RJ, edição 3, p.73. Disponível em: <http://memoria.bn.br/>. Acesso em: 03/03/21.

¹⁹ *Gazeta de Itapemirim*: órgão imparcial, ES, edição 1, p. 4, 28/05/1882. Disponível em: <http://memoria.bn.br/>. Acesso em: 30/04/21.

²⁰ *Novidades*, RJ, edição 61, 26/03/1887, p. 4. Disponível em: <http://memoria.bn.br/>. Acesso em: 28/09/21.

²¹ *Folha Nova*, RJ, edição 62, 23/01/1883, p. 2. Disponível em: <http://memoria.bn.br/>. Acesso em: 22/09/22.

²² Como veremos adiante, a partir de 1885, o Sr. Faro contará com novo sócio no ramo, o Sr. Nunes.

brasileiro de Aluísio Azevedo, em 3^a edição”²³; O exemplo que segue também celebra o êxito de vendas da obra nacional, que chegava a sua 3^a edição no espaço de um ano:

Foi-nos oferecido pelos editores, os Srs. Faro e Nunes, um exemplar de Casa de Pensão de Aluísio Azevedo. Já muito se tem dito do mérito do romance e do incontestável talento do autor. Essa 3^a edição é a prova concludente do valor da obra. Fato raro entre nós e que deve dar grande animação ao jovem escritor²⁴.

Já o exemplo a seguir destaca a utilidade da obra acadêmica *Lições de anatomia e fisiologia dos centros nervosos*, do Prof. Dr. Fort, da Escola de Medicina, editada pela casa Faro & Lino:

Os editores Faro & Lino são infatigáveis. Amam o trabalho e os cometimentos com um ardor Yankee. A sua livraria é um Niágara de publicações e, é preciso que digamos conscientemente, de publicações úteis. Editaram ultimamente as lições de anatomia e fisiologia do professor Fort. O fascículo, que temos à vista, é de 100 páginas de exposição clara, demais disso secundada por figuras intercaladas no texto. Agradecemos o exemplar, que **nos enviaram**, e esperamos que a nossa gratidão será simplesmente um grão de areia comparada a dos estudantes de medicina, a quem os Srs. Faro & Lino prestaram tal serviço²⁵.

Em consonância com os esforços publicitários e comerciais de seus editores para divulgar *Casa de pensão*, o próprio Aluísio Azevedo enviou exemplares de seu romance para os periódicos, como revela a nota:

Aluísio Azevedo apareceu-nos hoje. Não em corpo e alma. Mas em essência literária representada em um volume de 360 páginas. Estamos a ler sofregamente a sua Casa de Pensão que **recebemos** do autor e que agradecemos com efusão do conhecimento²⁶.

²³ *A Semana*, RJ, edição 3, 17/01/1885, p. 10, *grifo nosso*. Disponível em: <http://memoria.bn.br/>. Acesso em: 07/10/21.

²⁴ *O Paiz*, edição 45, RJ, 15/02/1885, p. 2, *grifo nosso*. Disponível em: <http://memoria.bn.br/>. Acesso em: 30/09/21.

²⁵ *Folha Nova*, RJ, edição 249, 30/07/1883, p. 3, *grifo nosso*. Disponível em: <http://memoria.bn.br/>. Acesso em: 30/11/21.

²⁶ *Pacotilha*, São Luís – MA, edição 145, 01/06/1884, p. 3, *grifo nosso*. Disponível em: <http://memoria.bn.br/>. Acesso em: 02/10/21.

O último exemplo, de mesmo teor que os anteriores, busca demarcar o seguimento editorial: “Pelos Srs. Faro & Lino **foi-nos oferecido** o Almanaque Brasileiro, redigido pelo incansável e ilustre Sr. Dr. Antonio Manoel dos Reis, que tantos serviços têm prestado às letras pátrias na publicação de obras de mérito literário e científico”²⁷.

Outra tática publicitária corriqueiramente utilizada por Faro e Lino era divulgar na imprensa a exposição de materiais, fotografias, quadros e outros objetos com o intuito de atrair pela curiosidade suscitada potenciais compradores para sua livraria (cabe citar que, em muitas vezes, esses materiais nada tinham a ver com o mundo dos livros). A título de exemplificações: “Acha-se exposta na casa dos Srs. Faro & Lino, na rua do Ouvidor, uma raiz de mandioca que pesa 64 quilos. Veio da fazenda de Carangola, em Campos”²⁸; “Estiveram expostas até ontem, na vitrine dos Srs. Faro & Lino, duas estatuetas devidas ao cinzel, quer dizer, ao canivete do talentoso Raul Pompeia”²⁹; “Acha-se exposta na casa dos Srs. Faro & Lino uma fotografia de um novo quadro de Firmino Monteiro”³⁰; “Já vão bastante adiantadas as obras do novo edifício do Gabinete Português de Leitura, e na conhecida livraria dos Srs. Faro & Lino está exposta uma fotografia da fachada principal, que deixa esperar que será aquele o mais monumental edifício da cidade”³¹. A referida estratégia não era bem vista pela imprensa, visto que a livraria Contemporânea passou a ser “mal comparada com botica. Onde há de tudo”³².

Como já assinalado, *Casa de pensão* se inscreve entre as obras literárias editadas por Faro & Lino. A história do estudante assassinado na capital do Império teve sua publicação iniciada primeiramente em folhetins na *Folha Nova*³³, ocorrendo entre 05 de março e 22 de maio de 1883, data em que foi lançado o capítulo XII. A continuidade da história chegou aos leitores sob a forma de fascículos avulsos, mas não chegou a concluir a narrativa. É desconhecida a causa da interrupção da

²⁷ *O espírito santense*, ES, edição 77, 26/09/1883, p. 1, grifo nosso. Disponível em: <http://memoria.bn.br/>. Acesso em: 25/04/21.

²⁸ *A Folha Nova*, RJ, edição 611, 27/07/1884, p. 3. Disponível em: <http://memoria.bn.br/>. Acesso em: 19/10/22.

²⁹ *A Folha Nova*, RJ, edição 87, 18/02/1884, p. 2. Disponível em: <http://memoria.bn.br/>. Acesso em: 06/10/22.

³⁰ *A Folha Nova*, RJ, edição 179, 21/05/1884, p. 1. Disponível em: <http://memoria.bn.br/>. Acesso em: 01/10/22.

³¹ *A Folha Nova*, RJ, edição 182, 24/05/1884, p. 2. Disponível em: <http://memoria.bn.br/>. Acesso em: 01/10/22.

³² *Folha Nova*, RJ, edição 299, 18/09/1883, p. 2. Disponível em: <http://memoria.bn.br/>. Acesso em: 11/11/21.

³³ Periódico de propriedade do Sr. Manoel Eustáquio de Oliveira e do Sr. Manuel Carneiro. Este desempenhava a função de redator-chefe da folha. (*Gazeta da tarde*, RJ, edição 36, 16/02/1883, p. 3. Disponível em: <http://memoria.bn.br/>. Acesso em: 16/10/22).

história em fatias diárias. O público só teve acesso à obra completa com a edição em livro publicada pela Faro & Lino, em maio de 1884. São eles os responsáveis por tornar o romance completo publicamente conhecido.

A versão em fascículos de *Casa de pensão* contou com cinco ilustrações do artista Aurélio de Figueiredo, além do trabalho do editor da obra, Filinto da Silva, cuja ambição era “banir do mercado as traduções que inundavam as livrarias brasileiras”³⁴ e substituí-las por obras em que o autor e o livro fossem genuinamente nacionais. Embora a afirmativa de Filinto da Silva soe audaz (dentro de uma perspectiva mercadológica do lucro), ela estava em consonância com o desejo de boa parte de editores da época, dispostos a investir nas letras pátrias para fomentar e consolidar um mercado livreiro realmente brasileiro. Contudo, segundo Mérian (2013, p. 239), a empreitada se mostrava de difícil execução porque as traduções estrangeiras tinham a preferência do público e êxito de vendas, ao contrário dos romances brasileiros. Essa realidade exigia grande esforço publicitário e comercial da parte de livreiro-editores de obras nacionais.

De acordo com as fontes, em 1884 surgiram três edições em livro de *Casa de pensão*, sendo a primeira a já citada edição da Faro & Lino, a segunda pela Tipografia Militar de Santos & Cia. e a terceira, denominada “edição popular”, novamente pela Faro & Lino (indicando sucesso de público e venda). De acordo com Alessandra El Far (2004), o termo “popular” se aplicava a volumes mais baratos, menores, com pouco ou nenhum luxo, em muitos casos, ilustrados com várias estampas. Essas edições eram vendidas a preços reduzidos, visando alcançar o bolso do proletariado urbano. Isso tornava a obra ainda mais conhecida. Essa era uma escolha, cumpre frisar, dos editores para aproximar a obra de leitores menos letRADOS. A 3^a edição de *Casa de pensão* contém quatro ilustrações distribuídas ao longo do texto (ver figura 1 dos anexos), sinalizando que o livro era para ser visto, não só lido.

Nas consultas às fontes, não localizamos exemplares da primeira nem da segunda edição de *Casa de pensão*. No entanto, os jornais da época deram conta do lançamento do romance no formato em livro a partir de 18 de maio de 1884, também da edição subsequente, publicada pela Tipografia Militar de Santos & Cia. no mesmo ano, e da terceira, no início de 1885³⁵.

A história de *Casa de pensão* guarda muitas semelhanças com um caso de crime ocorrido no Rio de Janeiro anos antes da publicação do livro de Aluísio Azevedo. Nomeado pela imprensa como “Questão Capistrano”³⁶, o caso teve grande

³⁴ *Gazeta de Notícias*, edição 171, 20/06/1883, p. 2. Disponível em: <http://memoria.bn.br/>. Acesso em: 28/09/21.

³⁵ *Gazeta Literária*, Rio de Janeiro (RJ), edição 16, ano 1884, p. 327. Disponível em: <http://memoria.bn.br/>. Acesso em: 11/04/21.

³⁶ Em 1876, o estudante João Capistrano da Cunha foi acusado de ter violentado sexualmente uma

repercussão na sociedade e provocou debates acalorados entre críticos favoráveis e desfavoráveis ao romance de Azevedo, sobretudo por causa de suas semelhanças com o crime mencionado. Esses confrontos promoviam e colocavam a obra, o seu autor e o naturalismo no centro das atenções. Contudo, esse impacto não seria possível sem os primeiros esforços publicitários e comerciais iniciados por Faro & Lino, que Aluísio Azevedo e seu grupo de apoiadores deram continuidade na imprensa³⁷. Em razão disso, entendemos que todos eles participaram desse processo, visto que interferiram conjuntamente na recepção do romance.

Neste sentido, é preciso reconhecer que o primeiro movimento publicitário partiu dos editores Faro e Lino, que, ao enviarem diversos exemplares de *Casa de pensão* para a apreciação da imprensa, promoveram e divulgaram a obra. Após leitura pelos articulistas de periódicos, surgiam nas folhas diárias resenhas críticas a respeito do romance dia após dia, despertando o interesse do público leitor e dos demais críticos. Por sua vez, o escritor maranhense (com o apoio de seus colaboradores) aproveitava-se da ocasião para dirigir, na imprensa, a acolhida pela crítica do livro em lançamento. Os estudos recentes de Jean-Yves Mérian (2013), de Lucas Lamonica (2015) e de Cleyciara Garcia-Camello (2018), comprovados com fontes, revelam que Aluísio Azevedo tinha o hábito de lançar mão de tal procedimento para as suas publicações literárias.

No caso específico de *Casa de pensão*, Azevedo e seu grupo buscaram, num primeiro momento, desvincular a obra de outras duas histórias de crimes do autor: *Memórias de um condenado* (1882) e *Mistérios da Tijuca* (1883-1884), folhetins lançados anteriormente àquele. O estratagema era necessário dado que os três romances poderiam facilmente ser recepcionados pelos leitores como pertencentes ao mesmo gênero, ou seja, como narrativas de crime. Em momento posterior, o esforço do grupo se concentrou em propagandear a ideia de que *Casa de Pensão* era o primeiro título literário nacional escrito inteiramente de acordo com os preceitos naturalistas da cartilha de Zola.

Quando lemos as resenhas críticas desfavoráveis à obra que circularam à época, entendemos a preocupação do autor e de seu grupo em proteger a reputação de *Casa de Pensão*. Os detratores do romance não o consideravam literário por trazer muitas semelhanças com a “Questão Capistrano”. Para eles, a história de Amâncio tratava-

moça, Júlia Pereira. Ele foi detido pelo crime. Após julgamento, foi absolvido por unanimidade. O resultado favorável ao rapaz foi aclamado por grande parte do público. Dois dias depois de sua soltura, Capistrano é assassinado com três tiros pelo irmão de Júlia, Antonio Alexandre Pereira, preso após o crime. O grande público, que antes apoiava o estudante inocentado das acusações de violência sexual, passa a apoiar o seu algoz (*Gazeta de Notícias*, RJ, edições n. 319 [18/11/1876], n. 321 [20/11/1876] e n. 324 [23/11/1876]. Disponível em: <http://memoria.bn.br/>. Acesso em: 28/07/21).

³⁷ Argumento desenvolvido em tese em andamento: “Estratégias de divulgação e de promoção dos romances *O mulato* e *Casa de pensão*: a trajetória literária de Aluísio Azevedo”, de autoria de Garcia-Camello, na UFRJ.

se tão somente de leitura de entretenimento com temática criminal. Nesse sentido, os estudos de Ana Porto (2009) concorrem para elucidar o posicionamento avesso ao romance desses articulistas. A autora defende que os processos de criação artística utilizados por Azevedo nos três romances supramencionados são os mesmos, ou seja, os que pautavam a construção de narrativas de crimes naquele período, a partir da característica mais importante que une diferentes histórias desse gênero: a veracidade. As narrativas de crime eram bastante populares e comercialmente rentáveis.

A manobra publicitária, engendrada por Aluísio Azevedo (com seu grupo) na imprensa, foi determinante para aumentar as vendas de *Casa de pensão*, que atingiu três edições em apenas um ano, bem como redimensionar o seu sentido textual, garantindo a sua inscrição nos manuais de estudos literários nacionais como um grande romance do naturalismo. Além disso, colaborou para melhorar a posição de Aluísio Azevedo no campo literário³⁸. Contudo, o movimento publicitário “apagou” a dimensão popular (literatura de crime) do livro.

Diferentemente de Ana Porto (2009), entendemos com base nos estudos dos processos artísticos empregados pelo autor na produção de *Casa de pensão* que a obra congrega, simultaneamente, em sua composição os processos artísticos de literatura de crime (romance-folhetim) e os de literatura naturalista, de modo que não há predominância de um frente ao outro, como defendido pela autora destacada. Além disso, sustentamos que o hibridismo do romance não se constitui em um problema, conforme entende a crítica tradicional, como José Veríssimo (1963), Afrânio Coutinho (1997) e Alfredo Bosi (1970). Defendemos tal característica como uma forma legítima de fazer literatura, ainda que seja uma concessão ao mercado. Esses argumentos são discutidos de forma minuciosa em tese em andamento de Garcia-Camello.

Os rumos da casa editorial Faro & Lino e sua Livraria Contemporânea

Segundo Alessandra El Far (2004, p. 33), o profissional livreiro-editor dificilmente se fixava num único endereço ou se satisfazia com o mesmo sócio por mais de cinco anos. Havia alta rotatividade de endereços e de parceiros de negócios, com a finalidade de “encontrar um público-alvo ou de fixar um empreendimento de sucesso”. Não escapando à regra, em 25 de novembro de 1884³⁹, a *Folha Nova* anuncia os sucessores da Livraria Contemporânea. Na nova formação, o

³⁸ Ver: “Reclame e o romance naturalista *Casa de Pensão* (1883-1884) de Aluísio Azevedo (1857-1913): estratégias de promoção e divulgação”. Trabalho apresentado no XVII Congresso Internacional ABRALIC - Diálogos Transdisciplinares, Out. 2021, *no prelo*.

³⁹ *Folha Nova*, RJ, edição 731, 25/11/1884, p. 4. Disponível em: <http://memoria.bn.br/>. Acesso em: 15/10/22.

livreiro-editor Luiz Faro passa a contar com o senhor Silva Nunes como o seu novo parceiro no ramo. Os reclames referentes à aparição da terceira edição de *Casa de Pensão*, em 1885, por exemplo, trazem o nome do atual sócio: “Imprensa – Os Srs. Faro & Nunes acabam de publicar uma edição popular (terceira) do romance do Sr. Aluísio Azevedo, Casa de Pensão”⁴⁰; “Casa de Pensão, por Aluísio Azevedo, 3^a edição editada pelos Srs. Faro & Nunes”⁴¹.

Alessandra El Far (2004) observa que apesar do número expressivo de livrarias surgidas na capital do Império nas últimas três décadas do século XIX, poucas conseguiram se consolidar no mercado editorial. Sobre o assunto, a autora sublinha:

[...] 65 delas, ou seja, mais da metade, não chegaram aos cinco anos de vida. Cerca de dezesseis mantiveram-se no mercado entre cinco e dez anos; cinco, entre dez e quinze anos; e quatro, entre quinze e vinte anos. No decorrer desse período, oito empresas existiram por mais de trinta anos (EL FAR, 2004, p. 32).

Encorpando as estatísticas do segundo grupo citado (ou seja, sendo uma das dezesseis livrarias que perseveraram no mercado entre cinco e dez anos), a Livraria Contemporânea de Faro & Nunes fechou as portas em 1887. Nos últimos meses do ano anterior, os sócios editores passaram a anunciar regularmente na imprensa a liquidação total de seus títulos “por preços tão baixos que o freguês só acredita depois que está na rua com os livros [...] O Faro dá aquilo quase de graça.”⁴². Ao fim da nota, o articulista lamenta o encerramento precoce do negócio: “quem diria que havia de acabar tão cedo aquela casa em que tanto se confabulava sobre coisas de artes e letras e em que se servia ao meio-dia um cafezinho bibliográfico e quente, chamando o café de Apollo!”.

Considerações finais

Até a dissolução da empresa, os editores Faro e Lino (depois Faro e Nunes) encararam as adversidades comerciais e financeiras envolvidas num momento em que o setor de livros, na capital do Império, era dominado por L. B. Garnier e pela H. Laemmert & Cia. Cumpre frisar que a casa editorial Faro & Lino trouxe ao mundo uma variedade de livros nacionais e ofereceu tantos outros títulos estrangeiros ao

⁴⁰ *Jornal do Comércio*, edição 30, 30/01/1885, p.1. Disponível em: <http://memoria.bn.br/>. Acesso em: 21/09/21.

⁴¹ *Revista Ilustrada – RJ*, edição 401, 31/01/1885, p. 7. Disponível em: <http://memoria.bn.br/>. Acesso em: 25/09/21.

⁴² *Diário de Notícias*, RJ, edição 648, 19/03/1887, p. 1. Disponível em: <http://memoria.bn.br/>. Acesso em: 30/10/21.

público leitor. Isso confere aos seus editores significativo papel na vida literária do Brasil do final dos Oitocentos, uma vez que contribuíram para a produção e a circulação de livros e outros impressos, ao participarem do processo de fomento e de consolidação de um mercado livreiro no Rio de Janeiro, ainda que em menor escala quando comparados aos grandes nomes do segmento no período.

A linha editorial da Faro & Lino, com interesse maior por livros científicos e literários, pode explicar a seleção da obra naturalista *Casa de pensão* por seus editores, entendida como útil e popular/comercial. As iniciativas publicitárias dos editores (estratégias para difundir, promover, divulgar e distribuir o romance) contribuíram para o seu êxito de vendas e de crítica, bem como para colocar em evidência a obra, o seu autor e a escola naturalista no cenário midiático-cultural da época.

Talvez em função do pouco tempo de existência da empresa e por dispor de pouco capital simbólico, quase nada se preservou da memória da atuação desses profissionais no mercado editorial da época, de modo que são raras as referências à casa de Faro & Lino na historiografia. No entanto, enquanto estiveram em atividade Faro, Lino e Nunes não apenas editaram e produziram impressos, também batalharam pela literatura, para que seus livros – entre eles grandes obras nacionais e internacionais – circulassem e fossem consumidos pela sociedade brasileira de seu tempo.

GARCIA-CAMELLO, C. S. Faro & Lino, publishers of Aluísio Azevedo's work. *Itinerários*, Araraquara, n. 56, p. 21-40, jan./jun. 2023.

■ **ABSTRACT:** Considering that the role of the publisher impacts on the meanings and functionalities of literary texts, the objective of this article is to study, based on evidence collected in the contemporary periodical press, the trajectory of Portuguese booksellers Faro & Lino, publishers of the novel *Casa de Pensão* (1884), by Aluísio Azevedo. In the process of editing, re-publishing, dissemination and reception of the work, a dispute of meanings comes to light, whether it was a simple crime narrative or a serious and moralizing naturalistic novel, revealing the formats it assumed in its appearances and the graphic resources (such as illustrations) used in its production and dissemination. We will address the publisher's jobs and how Faro & Lino promoted, publicized, and disseminated their collection, to show their importance in the process of fostering and consolidating a book market in nineteenth-century Rio de Janeiro. The dealers were enthusiastic about technological novelties and their editorial line was the publication of scientific and literary books, which allows us to infer the company's receptivity to the works of Aluísio Azevedo and naturalism.

■ **KEYWORDS:** Faro & Lino. Publishers. Book market. Naturalism. Aluísio Azevedo.

REFERÊNCIAS

- BRAGANÇA, A. **Uma introdução à história editorial brasileira.** Cultura: Revista de História e Teoria das Ideias, v. XIV, II série, 2002, Centro de História da Cultura da Universidade Nova de Lisboa (Portugal).
- _____. **Eros pedagógico:** a função editor e a função autor. Orientador: Vírgilio Noya Pinto. 2001. 151f. Tese (Doutorado em Ciências de Comunicação) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, SP, 2001.
- _____. **Sobre o editor:** notas para a sua história. Em Questão, Porto Alegre, v. 11, n. 2, p. 219-237, jul./dez. 2005.
- BOSI, A. **História Concisa da Literatura Brasileira – 43º.** São Paulo: Editora Cultrix, 1970.
- BOURDIEU, P. **As regras da arte:** gênese e estrutura do campo literário. Tradução: Maria Lucia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- _____. **Razões práticas:** sobre a teoria da ação. Tradução: Mariza Corrêa, 9ª edição. Campinas (SP): Papirus Editora, 1994.
- COUTINHO, A. **A literatura no Brasil – Era realista era de transição.** Codireção: Eduardo de Faria Coutinho. 4ª ed., Revista e Ampliada. São Paulo: Global, 1997.
- CHARTIER, R. **A história cultural.** Entre práticas e representações. Tradução: Maria Manuela Galhardo. 2ª ed., Lisboa: Difel, Rio de Janeiro: Betrand, 1988.
- _____. **A ordem dos livros:** leitores, autores e bibliotecas na Europa entre os séculos XIV e XVIII. Tradução: Mary del Priori. 2ª ed., Brasília: Ed. UnB, 1994.
- _____. **A mão do autor e a mente do editor.** Tradução: George Schlesinger. São Paulo: Editora Unesp, 2014.
- DARNTON, R. **A questão dos livros:** passado, presente e futuro. Tradução: Daniel Pellizzari. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- _____. **Os intermediários esquecidos da literatura.** In: O beijo de Lamourette: mídia, cultura e revolução. Tradução: Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 1990, p. 132-145.
- EL FAR, A. **Páginas de sensação.** Literatura popular e pornográfica no Rio de Janeiro (1870-1924). São Paulo: Cia. das Letras, 2004.
- GLINOER, A. Os modelos da comunicação nos Estudos Literários. In: MELLO, C. M. M. & CATHARINA, P. P. F. (org.). **Metodologia e transdisciplinaridade nos estudos literários** (Coleção Novos Estudos Neolatinos 2). Rio de Janeiro: 7 Letras, 1. ed., 2022, p. 39-57.

- GRANJA, L. **Um editor no espaço público:** Baptiste-Louis Garnier e a consolidação da coleção em Literatura Brasileira. *Estudos Linguísticos*, São Paulo, 45 (3): p.1205-1216, 2016.
- _____. **Entre homens e livros:** contribuições para a história da livraria Garnier no Brasil. Livro, São Paulo, v. 3, p. 41- 49, 2013.
- GRANJA, L. & BEZERRA, V. C. **Baptiste-Louis Garnier e Louis Hachette:** contatos internacionais, direitos autorais e tradução. *Cad. Trad.*, Florianópolis, v. 43, p. 01-26; e82393, 2023.
- LAMONICA, L. C. **Filomena Borges:** romance, imprensa e política. Orientador: Orna Messer Levin. 2015. 165f. Dissertação (Mestrado em História e Historiografia Literária) – Instituto de Estudos da Linguagem, Unicamp, Campinas, SP, 2015.
- MENDES, L. **Livros para homens:** sucessos pornográficos no Brasil no final do século XIX. *Cadernos do IL*, Porto Alegre, n. 53, p. 173-191, 2016.
- MAINGUENEAU, D. **Discurso literário.** Tradução: A. Sobral. São Paulo: Contexto, 2006.
- _____. **O contexto da obra literária.** Tradução: Marina Appenzeller. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- MÉRIAN, J. **Aluísio Azevedo:** vida e obra (1857-1913). Tradução: Claudia Poncioni. 2^a ed. Rio de Janeiro: Garamond, 2013.
- MOLLIER, J. **O Dinheiro e as letras:** história do Capitalismo Editorial. São Paulo: Editora da USP, 2010, p. 338.
- _____. Correspondência entre autor e editor, uma preciosa fonte de acesso às obras. In: MELLO, C. M. M. & CATHARINA, P. P. F. (org.). **Metodologia e transdisciplinaridade nos estudos literários** (Coleção Novos Estudos Neolatinos 2). Rio de Janeiro: 7 Letras, 1. ed., 2022, p. 102-123.
- PORTO, A. G. **Novelas sangrentas:** literatura de crime no Brasil (1870-1920). Orientador: Sidney Chalhoub. 2009. 326f. Tese (Doutorado em História) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, São Paulo, 2009.
- VERÍSSIMO, J. **História da literatura brasileira:** de Bento Teixeira, 1601 a Machado de Assis, 1908. Introdução de Heron de Alencar. 4^a ed. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1963.

ANEXOS

Figura 1: ilustra o momento em que o protagonista Amâncio tem seus pertences acomodados no quarto de hóspedes pela proprietária da casa de pensão, Mme. Brizard, e por Amelinha (futura amante do rapaz).

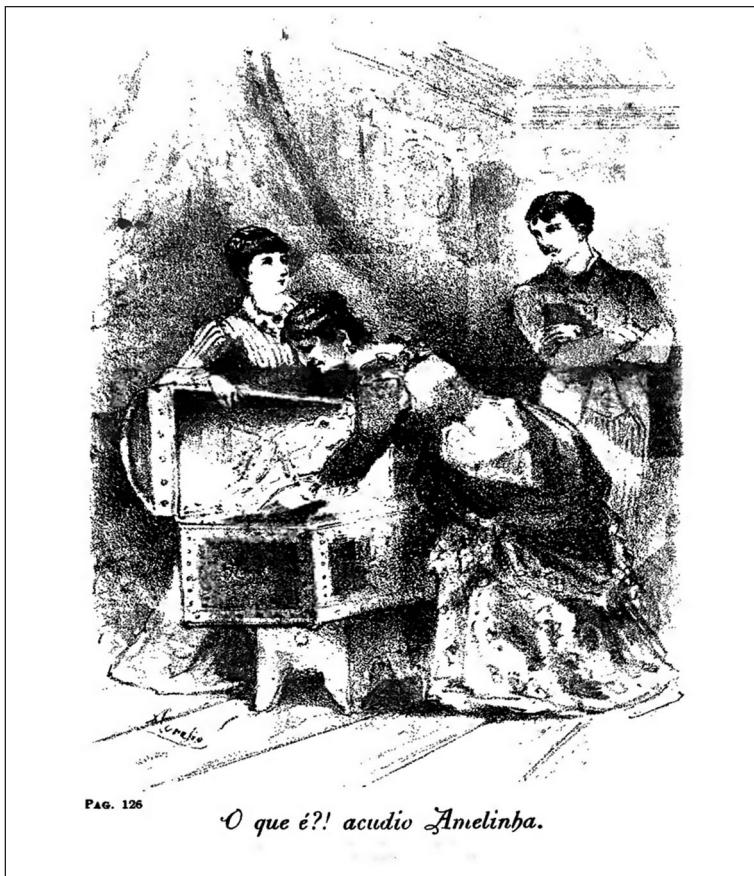


Figura 2: Capa de *Casa de pensão*, produzida por Raul Pompeia, direcionando o leitor para o sentido “pornográfico” do romance.



O NATURALISMO COMO PORNOGRAFIA E A HERANÇA LIBERTINA EM *O HOMEM, A CARNE E O ABORTO*

Thales Sant'Ana Ferreira MENDES*

■ **RESUMO:** Desde seu lançamento, é recorrente a comparação de *A carne* (1888), de Júlio Ribeiro, com *O homem* (1887), de Aluísio Azevedo. No século XX, Miguel Pereira, assimilando o discurso de críticos oitocentistas, como Pujol e Veríssimo, esquematizou a influência do romance de Aluísio sobre outros, que foi perpetrado pela historiografia literária. Já *O aborto* (1893), de Figueiredo Pimentel (que cita *A carne* e *O homem* como obras pornográficas), seria acusado de copiar o primeiro. Claramente, essas aproximações entre os romances têm o intuito de depreciá-los: os três foram reprimidos pelo falseamento de personagens e até do Naturalismo, mas, principalmente, por terem exagerado as representações sexuais, sendo acoimados de pornográficos. Com efeito, antes de tudo, os três foram lidos e vendidos como “livros para homens” no século XIX. Isso, no entanto, não os desqualifica. Ao transparecerem diversos pontos de contato entre si (não apenas textuais) e um vínculo com o libertinismo setecentista, esses livros apontam para o funcionamento do Naturalismo como uma das manifestações da pornografia no Brasil e avultam seu potencial libertário. Afinal, a maior causa de desconforto dos detratores foi a liberdade sexual das protagonistas Magdá, Lenita e Maricota. Essas, mais do que meras histéricas, remontam à figura da libertina, tipicamente pornográfica, tendo sido comparadas com prostitutas. Propomos que ao se redimensionarem esses “romances científicos” como literatura popular e pornográfica – tomado, para isso, justamente o que neles foi considerado malogro ou excesso – é revelado seu caráter inovador.

■ **PALAVRAS-CHAVE:** Naturalismo. Histeria. Pornografia. Libertinismo. Livros para homens.

Introdução: *O homem, A carne e O aborto* na mira da crítica

O vínculo entre *O homem* e outras obras naturalistas não é novo. O trabalho seminal de Lúcia Miguel Pereira (1988, p. 129) já formulava que “[...] pelo escuso

* Doutorando em Teoria da Literatura e Literatura Comparada. UERJ – Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Centro de Educação e Humanidades – Instituto de Letras – Programa de Pós-graduação stricto sensu em Letras. Rio de Janeiro – RJ – Brasil. 20559-900 – thales.sanfer@hotmail.com.

atalho aberto com *O Homem* enveredaram imediatamente muitos romancistas. O livro de Júlio Ribeiro e as tentativas frustras de Horácio de Carvalho, Marques de Carvalho e tantos outros, não têm importância em si [...]. Com o tempo, tal formulação foi assimilada pela historiografia literária. José Guilherme Merquior (2014, p. 195), por exemplo, aponta que “a sensualidade ninfomaníaca de Magdá [...] criou o modelo da galeria feminina da novelística naturalista [...] que tem o seu ápice na pedante e lasciva Lenita, n’*A carne*, de Júlio Ribeiro.” Nelson Werneck Sodré (1964, p. 388) destaca os “[...] estudos de histeria que Aluísio Azevedo mostrara em *O Homem*, Horácio de Carvalho em *O Cromo*, Marques de Carvalho em *Hortênsia*, e Júlio Ribeiro em *A Carne*. ” Massaud Moisés (2016, p. 140), praticamente repete a fala de Sodré e acrescenta que “1888 parece o ‘ano brasileiro da histeria’”. Ambos, indo além da paráfrase do raciocínio de Miguel Pereira, ainda citam o mesmo trecho mencionado acima.

Miguel Pereira, por sua vez, reproduz o ponto de vista de críticos oitocentistas. Alfredo Pujol (2015, p. 330), por exemplo, destacava: “Júlio Ribeiro [...] parece ter concebido *A carne* depois da leitura do *Homem*, havendo, mesmo, entre os dois romances, íntimas afinidades [...].” A perspectiva de Pujol se assemelha à de Sílvio Romero, no ensaio “Movimento espiritual do Brasil no ano de 1888”, e à de José Veríssimo, em “O romance naturalista no Brasil”, na aproximação dos livros de Júlio Ribeiro e Aluísio Azevedo. Embora a historiografia do século XX desconhecesse *O aborto*, a diatribe de Magalhães de Azeredo (1893b, p. 1) contra o livro de Figueiredo Pimentel notava que ele “Ainda é imitado de Júlio Ribeiro”. O próprio Pimentel, por seu turno, citava *O homem* e *A carne* no romance.

Lidas com atenção, todas essas comparações revelam, porém, intuito depreciativo. Não coincidentemente, os autores que seguem o argumento de filiação dos romances citados a *O homem* pressupõem pelo menos dois pontos em comum: o fracasso do Naturalismo e, em contrapartida, a excelência de *O cortiço*. Desviantes do modelo de *O cortiço*, tais romances se equivocavam, para a crítica, no estudo improfícuo da histeria e nas descrições excessivas da sexualidade das protagonistas, cujas personalidades ainda padeceriam de falseamento. Além disso, para alguns dos detratores (sobretudo os do século XIX), tais obras eram pornográficas. É conhecida, nesse sentido, a afirmação de Pujol (2015, p. 328) segundo a qual *A carne* era “[...] misto de ciência e pornografia”. Para Magalhães de Azeredo (1893a, p. 1), *O aborto* era “[...] pseudoliteratura, industrial e pornográfica!”.

Este artigo parte dos mesmos pressupostos dessa fortuna crítica: a influência (não hierarquizante) de *O homem* em *A carne* e *O aborto*, a centralidade da histérica e de sua sexualidade nas narrativas e, principalmente, o caráter pornográfico dessas três obras. No entanto, para todos eles, rejeitamos a conotação negativa. Longe de ter fracassado, o Naturalismo no Brasil foi diverso, popular e inovador, além de ter flirtado com a pornografia e o libertinismo. No caso de *O homem*, *A carne* e *O aborto*, os pontos em comum entre os romances e a intertextualidade de que

participam demonstram não apenas o estabelecimento de uma “tradição”, como confirmam sua popularidade e seu impacto cultural. A protagonista feminina, uma vez interpretada a partir da figura da libertina ou da prostituta (típica das narrativas pornográficas), adquire um potencial libertário de expressão sexual e intelectual – apreciado pelos leitores do período, mas renegado pelos homens de letras e pela historiografia literária.

O Naturalismo como pornografia

Há um discurso recorrente na historiografia literária brasileira segundo o qual o Naturalismo tem como objetivo a crítica social e, paralelamente, um efeito moralizante. Pressupõe-se nisso um Naturalismo “protótipo”, filiado aos modelos franceses, baseado em preceitos clássicos. Como no Brasil as obras naturalistas nunca se realizaram como tal, é frequente o entendimento de ter havido fracasso ou equívoco, quando não um excesso, a exemplo das acusações de pornografia. É o caso de Miguel Pereira (1988, p. 132): “Façamos a Júlio Ribeiro a justiça de não acreditar que houvesse deliberadamente recorrido à pornografia, ao desejo de escandalizar.” Para Sodré (1964, p. 392), na obra de Aluísio Azevedo predomina “[...] a fisiologia vulgar e até com pretensões didáticas de *O Homem* e do *Livro de uma sogra*, em que a falsidade não pode ser compensada pelo pretenso realismo [...]”.

Também concorriam para tal o recurso do final trágico da personagem dissidente (com intenção aparentemente corretiva) e as justificativas dos próprios autores, que, em defesa própria, costumavam argumentar a necessidade de expor o vício para corrigi-lo. “O espetáculo do vício não é imoral; [...] o que é imoral é a sua impunidade. [...] É preciso exibi-lo para que se possa apontar o curativo”, alega Carvalho Júnior (1879, p. 6) no prefácio da peça *Parisina*. Adolfo Caminha (1896, p. 41) rejeitou que defendesse a “dissolução da família” ou o “amor livre” em *Bom crioulo*, pois o intuito era “[...] estudar e condenar o homossexualismo”. Assim, tanto alguns autores naturalistas quanto a crítica a partir do século XX (ao assimilar as supostas intenções daqueles e tomá-las como legítimas) supuseram um “didatismo” do Naturalismo.

O debate sobre moralidade e os limites da representação do sexo foram constantes na fortuna crítica do Naturalismo. Porém, a defesa de sua exemplaridade moral não era bem aceita no século XIX. Sabe-se, por exemplo, da rejeição de um José Veríssimo ou de um Machado de Assis ao Realismo-Naturalismo em geral, acusando-os de falta de decoro, como na famosa crítica do autor de *Dom Casmurro* a *O primo Basílio*. O ataque começava com figuras de peso, como Zola, tachado de *pornógrafo* já na França (MENDES, L., 2018), ou Eça de Queirós, cujo *O primo Basílio* foi assinalado como imoral pela crítica e como pornografia pela mocidade, que o passava de mão em mão (DUQUE, 1900). Mesmo Figueiredo Pimentel (2015, p. 21) reconhece isso na dedicatória de *O aborto*: “Zola, Eça de Queirós,

Aluísio Azevedo, Pardal Mallet – todos os naturalistas – para este público besta [...] são também pornográficos, imorais e bandalhos.” Caminha (1895, p. 218) – cuja *A normalista* foi acusada de imoralidade – relembrou a denominação de “pornógrafos da seita de Zola” dada aos naturalistas.

Em ambos os testemunhos dos escritores, um dado importante: a percepção do Naturalismo como pornografia era comum tanto entre os homens de letras quanto entre o público leitor comum, que se interessava pelo romance naturalista justamente pelas cenas potencialmente sexuais. Periódicos conservadores jamais aceitaram que o Naturalismo tivesse intuito moralizante. “Não é encarando [o estilo] revestido desta brilhante roupagem, que se aprende a detestar o vício”, recrimina Almeida (1878, p. 3), articulista d’*O Apostolo*, jornal ligado à Diocese Católica. E acrescenta: “[...] a escola realista lançou mão desse pretexto [de discutir uma tese de fisiologia] para desculpar as suas torpezas” (ALMEIDA, 1878, p. 3). Considerando o argumento uma afronta à inteligência, muitos procuraram combater a popularização das obras naturalistas, alertando para os danos morais que poderiam causar, sobretudo nas mulheres. Segundo o padre português Senna Freitas (1901) (à época residente em São Paulo), romance naturalista e literatura pornográfica eram casos de polícia.

Descontado o viés pejorativo, a desconfiança dos setores conservadores ajuda a entender a recepção ambígua do moralismo dos escritores naturalistas. Afinal, o mesmo Alfredo Gallis que na série *Tuberculose social* dizia criticar a obscenidade de Lisboa também não escondia as intenções pornográficas de *Volúpias*. Se Coelho Neto teria se assustado com a linguagem e o atrevimento de *O aborto*, escreveria, pouco depois, o pornográfico *Álbum de Caliban*. Há dubiedade na dedicatória e no “Prefácio indispensável” de *O aborto*: Figueiredo Pimentel transita facilmente entre a crítica à apropriação pornográfica do Naturalismo e a aceitação dela, inclusive no que tange à própria obra. Já Júlio Ribeiro, que dedicou *A carne* a Zola, nunca a defendeu das acusações de pornografia (BULHÕES, 2015), e assim por diante.

É possível que alguns escritores tenham insistido na tese do didatismo perante o público como estratégia para manter a respeitabilidade; ou que, cientes do descabimento, tenham-na usado ironicamente. Seja como for, não negaram que a identificação de suas obras como literatura pornográfica fosse lucrativa ou que não impulsionasse as vendas e a curiosidade sobre seu conteúdo (EL FAR, 2004). Ferreira Leal, por exemplo, teria optado pelo título de *Um homem gasto* justamente porque sabia que seria associado aos “livros para homens”. Em meio aos escândalos que gerou, *O aborto* vendeu pelo menos 5.000 exemplares em pouco tempo (CATHARINA, 2015). Já *A carne* foi uma sensação entre os jovens por vários anos; chegou até a virar tema de escola de samba no carnaval de 1890 (MENDES, L., 2019).

Não era raro que se comercializassem romances naturalistas como pornografia. Evidência incontornável disso são os anúncios de “livros para homens”, que

comumente os incluem nas listas de obras à venda. A expressão, que podia variar, designava livros pornográficos em geral e abrangia uma variedade de impressos, como romances libertinos, livretos eróticos anônimos, poesia fescenina, manuais médicos ou de aconselhamento matrimonial e, é claro, romances naturalistas. Para se ter uma ideia, no anúncio “Leitura só para homens”, da Livraria Cruz Coutinho¹, *A carne* compartilha espaço com sucessos pornográficos do nível de *Teresa filósofa*, *Fanny Hill* e *Serões do convento*. A “Biblioteca do Solteirão” da editora Laemmert divulgava os romances realistas *Lili*, de Elisiário da Silva, e *Jorge do Barral*, de Emanuel Guimaraes, juntamente com um *Álbum de Caliban* ou o anônimo *Contos picantes*, uma “leitura para o inverno” (BIBLIOTHECA, 1901, p. 591). Para os livreiros Ramos d’Almeida e Júlio Ramos, *O aborto* era um “romance pândego” (LEITURA, 1895, p. 3).

Os romances naturalistas, portanto, eram comercializados e consumidos (e até criticados) partindo-se do pressuposto de serem pornografia. Independiam aí as intenções dos autores ou mesmo a quantidade e até a explicitação das cenas eróticas. *O homem*, em sentido estrito, não contém sexo; porém, para Rodrigues Guião (1887, p. 3): “O realismo, interpretado estupidamente pelo populacho como a síntese da imoralidade, tem nesse fato a causa da sua [d’*O homem*] popularidade.” Conforme sucedia a outros tipos de “livros para homens”, o sexo dos romances naturalistas era o principal atrativo e motivo de seu sucesso. Podia transparecer tanto em vínculos com o libertinismo (na figura da prostituta ou do padre imoral, por exemplo) quanto em passagens explícitas, ou simplesmente na abordagem de comportamentos fora dos padrões morais do século XIX (adultério, masturbação, homossexualidade etc.).

Os anúncios investiam, inclusive, no argumento de que os “livros para homens” contribuíam para o estímulo sexual. *O aborto* e *Mártires do coração*, por exemplo, eram “Romances pândegos [...] cuja leitura agrada a todo mundo, afugenta os desgostos, desenvolve os nervos e ativa a vontade” (LEITURA, 1895, p. 3). Antes de lê-los, a Livraria do Povo recomendava “[...] reformar os botões das calças” (LEITURA, 1885, p. 4). A própria ficção naturalista reforça o argumento, através da intertextualidade: *A carne* “excitava [...] o organismo” (PIMENTEL, 2015, p. 66) de Mário, tal como, anos depois, ocorreria com o Fidêncio do romance *O Urso*, de Antônio de Oliveira. Mais do que estimulantes, tais livros eram ainda entendidos como fonte de informações práticas sobre o sexo. E não sem razão: *O aborto* explica a produção de um remédio abortivo e assinala a função das “camisas de vênus”; Maricota, inclusive, aprende posições sexuais (e outras coisas) com a leitura de pornografia, incluindo *O homem* e *A carne*. *Livro de uma sogra* oferece instruções sobre a noite de núpcias, desde a importância das preliminares à da lubrificação natural da vagina para atenuar o incômodo do primeiro sexo.

¹ Cf. *Gazeta da Tarde*, Rio de Janeiro, n. 72, 7 set. 1897, p. 3.

Redatores d'*O Apostolo* também compartilhavam da opinião de que o Naturalismo podia influenciar os leitores e transmitir-lhes conhecimento, porém de maneira extremamente maléfica. Se, segundo eles, a leitura estava para o espírito do homem como a comida para o corpo, um mau livro podia envenená-lo. Assim, “os romances baixos franceses ou o *Homem, Cortiço, Carne, Mulata, Normalista* e outras torpezas que saem à luz à guisa de literatura” (A LEITURA, 1896, p. 1) só podiam gerar imoralidades e leitores imorais. Para Viveiros de Castro (1934, p. 200), uma obra como *O cortiço* despertava “curiosidades terríveis” e podia levar, por exemplo, duas amigas a experimentarem “[...] ao vivo a sensação que o escritor tão ardente mente descreveu” (CASTRO, 1934, p. 201). Ironicamente, o próprio trabalho científico do jurista foi lido como pornografia, conforme ele mesmo reconhece no prólogo da 2^a edição.

Positivamente ou não, diferentes setores da sociedade oitocentista concordavam que o romance naturalista era pornografia e podia influenciar seu leitor – ou causando sensações físicas, ou agregando conhecimento sexual. Por isso – para voltarmos aonde iniciamos esta seção –, se havia uma capacidade no Naturalismo de moralizar leitores, ela não apenas não era aceita geralmente, como, mais provavelmente, ocorria às avessas (MENDES, L., 2019).

Do naturalismo setecentista ao Naturalismo oitocentista

No século XIX, *pornografia* era um termo amplo, assim como a mais importante de suas expressões, os *livros para homens*. No geral, porém, identificava todo material que se aproximasse da obscenidade, segundo os padrões morais de então. Fenômeno da civilização burguesa, estava ligada ao desenvolvimento das cidades e do *ethos* burguês da privacidade, à popularização da leitura, ao surgimento da cultura de massa, à industrialização da produção e venda de impressos e à transformação do sexo em mercadoria (MENDES, T., 2019).

A pornografia moderna, isto é, um produto criado para causar sensações físicas nos leitores, surgiu justamente em meados do século XIX. No entanto, algumas características e alguns temas principais (a centralidade e explicitação dos corpos, a preponderância do sexo, o voyeurismo, o foco na iniciação sexual etc.) remontam ao libertinismo² francês do século XVIII, a partir das contribuições da licenciosidade renascentista de um Aretino, Rabelais e Boccaccio (HUNT, 1999).

No Brasil, os romances libertinos circulam desde o final do século XVIII, ainda que clandestinamente, em meio a proibições da Real Mesa Censória (EL FAR, 2004). *Thérèse philosophe* e *Fanny Hill* são as obras que mais aparecem pelos anúncios ao longo de todo o século XIX, indicando sólida popularidade.

² O termo é empregado por um especialista como Renato Janine Ribeiro. É preferível aqui para, acima de tudo, se evitarem outras conotações que “libertinagem” pode ter.

Mas não são as únicas: em 1811, sob a ação da censura regulada pela Impressão Régia, vem a lume *O templo de Jatab*, tradução de *Mémoires turcs*, de Godard d'Aucour. O livro teve boa vendagem; além dele, ainda passariam títulos como *O diabo coxo, Aventuras galantes* e *O castigo da prostituição* (ABREU, 2011). Nas décadas de 1820 e 1830, divulga-se o popular *Vida e aventuras do cavaleiro de Faublas*, de Louvet de Couvray, primeiramente na língua original e depois em tradução. *Saturnino, porteiro dos frades bentos*, versão brasileirada de *Histoire de Dom B..., portier des Chartreux*, aparece em 1842. Já o importante *Serões do convento*, de M. L., data da década de 1860. Curiosamente, o marquês de Sade, hoje tão associado ao libertinismo, teve circulação restrita a alguns homens de letras.

Por volta de 1880, os romances libertinos são comercializados no Brasil como “livros para homens”, equiparando-se, em questão de apropriação pornográfica, aos romances naturalistas. Embora no contexto de origem o romance libertino expresse os ideais revolucionários do Iluminismo, com um teor predominantemente filosófico e anticlerical, sua permanência no século XIX, como de qualquer “livro para homem”, se justifica por seu conteúdo licencioso (EL FAR, 2004). Sabe-se que anticlericalismo também foi uma constante dos romances naturalistas, sem contar os acenos a postulados científicos modernos, mas tais romances dificilmente foram levados a sério nesse sentido³. Mesmo os ataques do Naturalismo à Igreja, que causaram algum escândalo, foram frequentemente associados à obscenidade pelas instituições ofendidas, o que enfatiza a centralidade do conteúdo sexual na leitura que se fazia do movimento literário. No século XIX, tanto o romance libertino quanto o romance naturalista são manifestações da pornografia, categoria de representação que então se firma e se define. Nesse sentido, o Naturalismo (e o discurso científico) é o que mais se tem de moderno em pornografia até o final do século: “No Brasil, [...] a voga e a popularidade da escola literária do naturalismo foram decisivas para essa produção [pornográfica] nascente” (EL FAR, 2004, p. 193).

Embora ainda não tenham sido devidamente explorados, há vários pontos de contato entre o Naturalismo e o libertinismo. São pontos que, muito provavelmente, foram de algum modo sentidos pelos leitores oitocentistas, cada vez mais habituados à leitura dos clássicos libertinos e à apropriação pornográfica do Naturalismo. A figura da histérica, por exemplo, deve muito à da libertina; o padre sem vocação, por sua vez, à dos clérigos devassos do libertinismo, passando pela sexualização dos lugares e elementos religiosos. A exploração da sugestão de incesto ou da personagem do parente tentador (um primo, quase sempre⁴) do Naturalismo são heranças libertinas ainda presentes em produções pornográficas contemporâneas.

³ “Servirá para a ciência [*O homem*]? Os médicos cá de casa [...] afirmam que não aprenderam nada ali” (IMPRENSA, 1887, p. 1), questiona um redator do *Jornal do Commercio*.

⁴ Alguns exemplos são: *O primo Basílio* (Eça de Queirós), *O aborto* (Figueiredo Pimentel), *O urso* (Antônio de Oliveira) e *Mana Silvéria* (Canto e Mello).

Romances libertinos também costumam se valer de justificativas “moralizantes”. Para ficarmos nos exemplos mais conhecidos do público brasileiro, *Thérèse philosophe* afirma escrever “vérités utiles au bien de la société” (D'ARGENS, 1748, p. 3); *Histoire de Saturnine* relata “la force d'écrire mes égarements pour l'édification de mes Frères⁵” (LATOUCHE, 1741, p. 2). Naturalmente, a própria narrativa trai o caráter zombeteiro e cínico do suposto intuito moral, que, no máximo, serve para consolidar a concepção de naturalidade do sexo. Afinal, como o Naturalismo, romances libertinos chegaram a ser lidos como fonte de conhecimento carnal e excitação sexual, a despeito da faceta revolucionária.

Além disso, há semelhanças nas filosofias de cada época. Embora os romances libertinos não sejam homogêneos, todos eles partem de alguns pressupostos comuns, sobretudo uma filosofia naturalista (que data de muito antes, aliás) e materialista a favor do prazer sexual. É comum em tais romances a ideia do prazer como fonte de movimento da matéria, ou a de corpos atomizados, animados pelo desejo (JACOB, 1999). Conforme Thérèse argumenta, a religião é insensata ao tentar cercear a natureza humana, que necessita satisfazer-se sexualmente – inclusive por meio da masturbação, do sexo homoerótico etc. Apesar de mais discretos na assimilação dessa filosofia, os romances naturalistas não deixaram de expressá-la, como quando aventaram que a “atividade sexual [...] [é] exigida sob pena de loucura” (PEREIRA, 1988, p. 149), ou mesmo nas críticas ao casamento e à falta de necessidade dele para a realização sexual.

Quando tomaram por base o naturalismo e o atomismo, o qual regeria toda a humanidade, os romances libertinos abrangearam ainda a ideia de igualdade dos corpos. Homens e mulheres eram análogos nos corpos (para alguns, teriam fisiologias iguais), bem como na busca, experimentação e compartilhamento do prazer sexual. Uma das ousadias no Naturalismo – que sempre incomodou a elite letrada – foi pôr em cena protagonistas femininas conscientes do corpo e que, semelhantemente aos homens, expressavam ou buscavam expressar livremente os impulsos sexuais, como na famosa cena de Lenita indo ao quarto de Manduca, em *A carne*.

Para articulistas d'*O Apostolo* (os quais amiúde acoimaram o Naturalismo de ateísmo), uma das heresias da estética literária era “[...] atribuir a causas naturais o que deve ser atribuído a Deus” (ALMEIDA, 1882, p. 4), o que se relaciona diretamente com a concepção naturalista (em ambos os sentidos) do sexo e do corpo. Jacob (1999) aponta que, ao mecanizar corpos e natureza e centrar a razão na matéria, o materialismo dos romances libertinos eliminou as fontes sobrenaturais e a predominância do espírito, posicionando-se contra a escolástica católica. Dr. Lobão, Mário e Manduca (e o próprio Júlio Ribeiro) são ateus, por sinal; mas o materialismo

⁵ “verdade úteis para o bem da sociedade”. Tradução nossa.

⁶ “a força para escrever minhas perplexidades para a edificação de meus irmãos”. Tradução nossa.

dos romances se revela sobretudo no naturalismo com que entendem e descrevem o sexo e na perspectiva científica que têm sobre os personagens e suas constituições.

Mesmo o pano de fundo mais estritamente científico dos romances – como o determinismo por trás dos sintomas histéricos das protagonistas, da neurose de Manduca ou das relações sociais e de poder que apresentam – também tem um passado libertino. Em *Thérèse philosophhe*, por exemplo, há “[...] uma determinação rigorosa como a da ciência, pois tudo se explica pela relação de causa a efeito” (JANINE RIBEIRO, 2015, p. 177). No fim, malgrado as diferenças de época – ou até as diferenças de influências – um romance libertino e um romance naturalista são mais semelhantes do que a princípio parecem.

Pornografia e histeria em *O homem, A carne e O aborto*

O homem, A carne e O aborto são romances cujo assunto central é o sexo. *O homem* é o mais sutil dentre os três no tratamento do conteúdo sexual, mas jamais o abandona. Toda a histeria da protagonista Magdá, segundo o próprio médico da família, resulta da falta de um *homem* para lhe satisfazer os desejos, nunca concretizados. É justamente a ausência gritante do sexo que o torna presente. A maioria das experiências de Magdá têm conotação erótica. Aluísio recorre ao universo dos sonhos para dar vazão às conjunções carnais e fantasias da protagonista: lá ela pode se relacionar com Luiz, regalar-se com banquetes e até atrever-se ao vampirismo. No mundo desperto, onde o coito é inatingível, outras ações de Magdá transparecerão sexo, como a obsessão com os elementos religiosos, incluindo aí a apropriação licenciosa dos *Cânticos*, a erotização da figura de Cristo (na qual se mesclam a estátua nua, Fernando e Luiz) e a memorização de uma reza ambígua para mitigar o desejo sexual, mas que mais o ativa. Há a cena em que o cavouqueiro carrega Magdá nos braços, e ela, libidinosamente, lhe sente as formas torneadas e o cheiro forte; ou aquela em que a jovem espia fixamente a chegada da enorme cama de Luiz e Rosinha, prenúncio e prelibação da noite de núpcias do casal.

A carne e *O aborto* são mais explícitos, sobretudo nas descrições das relações sexuais. O primeiro já começa por seu título sugestivo. Aliás, Júlio Ribeiro faz questão de destacar a palavra *carne* em passagens que expressam a perspectiva do romance de centralidade do sexo. Na alucinação masturbatória provocada pela estátua de um gladiador, Lenita se reconhece “[...] ferida pelo aguilhão da carne” (RIBEIRO, 2015, p. 84). Da ponderação de suas ações (incluindo o prazer por assistir ao chicoteamento de um escravo), conclui-se: “O que ela sentia era o aguilhão genésico [...], era a voz da CARNE [...]” (RIBEIRO, 2015, p. 114). N’*O aborto*, Mário sentia exalar “[...] o cheiro acre da carne” (PIMENTEL, 2015, p. 55) da prima. Em meio à modorra de Niterói que cerca Maricota, o sexo se lhe torna uma distração fundamental, desde a chegada de Mário (o qual lhe possibilita

vários prazeres eróticos) até os benefícios obtidos pelo flerte com o advogado Bode Velho, passando pelas leituras pornográficas.

Aluísio Azevedo, Júlio Ribeiro e Figueiredo Pimentel, com estilos e graus de explicitação diferentes, partem de pressupostos comuns: o sexo é uma necessidade de humanos e animais, à qual todos precisam dar vazão, e não pode ser coibida com o celibato ou o casamento arranjado. A tese, naturalista, e, portanto, libertina, é desenvolvida nos três romances em cenas em que os corpos ganham materialidade, naturalizam-se ou animalizam-se os desejos dos indivíduos (sobretudo o feminino), rejeita-se a imposição do casamento, defende-se o amor livre e destaca-se o sexo como veículo de liberação, satisfação ou mesmo aprendizagem.

Em *O homem*, o principal discurso que endossará a tese vem do médico da família. O doutor Lobão intui que o casamento é apenas uma construção social aceita para a prática do sexo, razão pela qual o recomenda para a melhora de Magdá: “Casamento é um modo de dizer, eu faço questão é do coito! – Ela precisa de homem!” (AZEVEDO, 1887, p. 69). O primeiro sonho com Luiz parafraseará o discurso. Nele, Magdá explica ao pai que os outros pretendentes eram insuficientes porque ela precisava de um homem. “Do que precisavas, grandíssima desavergonhada, era de uma boa carga de pau, para te apagar o fogo do rabo!” (AZEVEDO, 1887, p. 154), retruca o pai, sugestivamente.

Magdá, que no começo se atrai por Luiz fisicamente, estabelecerá uma paixão romântica por ele inexistente em *A carne* e *O aborto*. Nesses romances, a figura masculina de desejo não se aterá a um personagem, apontando para o mote libertino do homem como *objeto*. Outra diferença, já sinalizada, é que Magdá só obterá o que deseja em seus sonhos luxuriosos, onde há “[...] vida apaixonada e ardente numa concupiscência devoradora e nervosa” (GUIÃO, 1887, p. 3). Acordada, experimentará compensações insuficientes, como quando fita a “[...] chagada nudez do filho de Maria” (AZEVEDO, 1887, p. 91), a quem pede: “[...] me penetres até ao fundo das minhas entranhas” (AZEVEDO, 1887, p. 90). A irresistibilidade e naturalidade do sexo, porém, já estão no romance e abrem caminho para *A carne*. Assim, quando o pai de Magdá a flagra se relacionando energicamente com Luiz, ela formula: “Não fui eu, papai, foi a minha natureza; foi a minha carne; foram os meus sentidos!...” (AZEVEDO, 1887, p. 151).

Em *A carne*, a concepção de naturalidade do sexo começa justamente pela natureza. Como na exuberância tropical dos sonhos de Magdá, pulsam pela narrativa uma “orgia de verdura” (RIBEIRO, 2015, p. 90), um “furor erótico da fauna” e, no ar, “um odor de cópula, excitante, provocador” (RIBEIRO, 2015, p. 104). A mata será, inclusive, palco de duas cenas de sexo espreitadas por Lenita: uma entre uma vaca e um boi, outra entre dois escravos. Se em *O homem* Aluísio procurara velar a concepção naturalista e materialista do sexo com o uso de sonhos ou de uma narração neutra, aqui os personagens a expressam conscientemente, quando suas elocubrações não se confundem com as intervenções do narrador.

Há uma passagem em que Lenita, tomada de desejo, reflete sobre a “castidade impossível” (RIBEIRO, 2015, p. 114), além daquelas em que defende sua plena liberdade sexual, independente de convenções sociais. Manduca infere (como o doutor Lobão) que o casamento é uma desculpa para o sexo, significando “que ele quer copular com ela, que ela quer copular com ele” (RIBEIRO, 2015, p. 226). À frente, lê-se uma frase filosófica que poderia ter saído de um romance libertino: “Fisiologicamente, verdadeiramente, *amor* e *cio* vêm a ser uma coisa só.” (RIBEIRO, 2015, p. 226).

Em *O aborto*, Maricota (como Lenita) tem consciência de que a atração pelo primo é apenas carnal, o que também ocorre com ele. Ela o desejava “[...] apenas na qualidade de HOMEM” (PIMENTEL, 2015, p. 98-99) – em caixa-alta, ressoando o título de Aluísio Azevedo. O relacionamento dos primos não almeja o casamento; pelo contrário, tanto ele quanto ela pretendem tirar proveito deste para a ascensão social. Em suma, Maricota e Mário fazem sexo somente porque querem satisfazer seus prazeres, que vão aumentando a cada prática. A naturalidade com que o romance encara o sexo é influenciada pelo estilo de Figueiredo Pimentel, explícito e materialista. Os corpos, as carícias eróticas e os processos fisiológicos são descritos banalmente, sem circunlóquios. Nas cenas de sexo entre os primos, por exemplo, usa-se mais de uma vez a expressão “desejo de cópula”, sem contar o detalhamento do gozo de Mário ou de seu chocante “pênis teso, ereto, repuxando a colcha” (PIMENTEL, 2015, p. 67). Há uma atenção também para os momentos em que Mário urina, Maricota menstrua e mãe dela dá à luz.

A filosofia naturalista e libertina dos romances aponta ainda para a percepção do sexo como *remédio*. Comum na literatura pornográfica, foi explorada no famoso e influente *Serões do convento* (destaque para “O que umas ceroulas podem conter de pacificação” e “Remédio infalível”) e continuaria presente em um *Álbum de Caliban* (“A varinha de condão”). Independentemente do final trágico de Magdá e de Maricota, tal percepção aponta para a positividade do sexo e para a ideia de que ele provê benefícios para o corpo. Tendo sido explorada pelos anúncios de “Livros para homens”, certamente constituiu um dos atrativos desses livros para o público que os consumia. Magdá, de acordo até com o diagnóstico do médico da família, só piora cada vez mais porque não encontra o homem (para o que aponta o título) que a cure através do sexo. O caso mais representativo é, sem dúvida, o da “cura” de Lenita.

Cura para quê? Como a historiografia literária a partir do século XX insistiu, *O homem, A carne e O aborto* eram “estudos de histeria” nos quais avulta a figura da mulher retratada com “[...] distorções psicológicas grosseiras” (BOSI, 2015, p. 184). A rigor, não foi exatamente a histeria das protagonistas o motivo principal dessa leitura pejorativa dos romances; e sim seu comportamento sexual, sobretudo por causa do aspecto libertário e não convencional de que os autores naturalistas o revestiram (SEREZA, 2022). Em *O homem*, por exemplo, preponderaria “[...]

a sensualidade ninfomaníaca de Magdá – outra marionete, irrealíssimo feixe de instintos” (MERQUIOR, 2014, p. 195). Apesar do tom depreciativo e até moralista, a historiografia literária pôde pressentir que no centro das três narrativas está o corpo erotizado das mulheres, cuja busca por satisfação sexual se torna a força que as impele. Não coincidentemente, um recurso comum dos três romances em questão é a comparação das protagonistas com estátuas ou esculturas, o que lhes destaca as formas sensuais; *O homem* e *A carne* incluem, ainda, cenas em que Lenita e Magdá se excitam com estátuas.

A histérica não foi inventada pelo Naturalismo, muito menos sua sexualização. É frequente na literatura pornográfica, desde as origens (nos *fabliaux* medievais ou na licenciosidade renascentista), a figura da mulher com comportamento sexual e intelectual não convencional, retratada principalmente pela *filósofa* ou a prostituta ilustrada (JACOB, 1999). Vale lembrar que a própria origem do termo *pornografia* remonta à noção de escrita sobre prostitutas, aliás nunca abandonada ao longo da história (MORAES, 2014). No libertinismo, em que sexo e filosofia estão intimamente associados, a libertina é uma mulher que conquistou independência intelectual após a iniciação sexual, além de funcionar como figura capital nas narrativas e na representação do ideal libertino de igualdade material (NORBERG, 1999). Os *best-sellers* *Thérèse philosophique* e *Fanny Hill* são romances cujas narradoras e protagonistas são mulheres que, através do sexo, ascendem intelectual e socialmente, alcançando um final feliz.

Se, como defendemos, o Naturalismo herda muito da literatura libertina, a histérica é, portanto, sucessora da filósofa ou mesmo da prostituta. Afinal, no século XIX, “o termo ‘pornografia’ podia ser usado para descrever qualquer história de mulher sem marido com vida sexual ativa” (MENDES, L., 2019, p. 278). Assim, um “estudo de histeria” equivalia a uma “história de prostituta”. É bastante significativo que a obra mais popular e influente de Zola, *Nana*, combine justamente a história de uma prostituta com o estudo científico. As respectivas recepções de *O homem*, *A carne* e *O aborto* confirmam essa percepção, inclusive. Caliban (1893, p. 1) definiu Maricota como “[...] um tipo violento de nevrótica, [...] de bacante”; para Magalhães de Azeredo (1893b, p. 1), “O seu ideal [de Maricota] é ser uma messalina”. Pujol (2015, p. 330) formulou mais de uma vez que “Lenita, uma mulher ilustradíssima, [...] se deixa levar pelos instintos carnais até a prostituição”. Para Veríssimo (1977, p. 190), ela se sujeitava com “[...] uma grosseira e bestial sensualidade, como a última das rameiras.”

Para o século XIX, os três romances eram histórias de prostitutas, o que pôde ser tanto um atrativo quanto um motivo para condenação. Se eliminarmos o viés recriminatório, é possível encontrar neles indícios que confirmam a aproximação da histérica com a prostituta. Em linhas gerais, isso se concentra nas ações das protagonistas que se desviam do comportamento esperado para uma mulher no século XIX.

A carne é peremptória na defesa da liberdade de Lenita. A perspectiva positiva do romance culmina no final feliz da moça, que não morre, como é habitual no Naturalismo. “Lenita não fica nada a dever à Magdá de Aluísio, se não a suplanta por ser dotada de uma autenticidade que se diria prenunciadora da emancipação feminina [...]”, aponta Moisés (2016, p. 142). As características de Lenita são típicas de uma libertina: ilustrada, rica, é capaz de gerir os negócios da família e realizar habilmente atividades “masculinas”, como cavalgar, caçar, fazer experimentos químicos e discutir ciência, sem contar a inclinação sádica por ferir e matar animais. Além disso, Lenita rejeita o casamento forçado, se relaciona com Manduca para mera satisfação carnal (conforme ela mesma o arrazoá) e se casa com Mendes Maia somente sob condições impostas por ela. Solteira, dirige-se até o quarto de Manduca, homem separado da esposa, para transar – possivelmente, a cena que mais causou revolta entre os homens de letras. Ciente da reputação que teria em sociedade devido a suas atitudes, prefere ignorá-la e seguir agindo como bem entende: “[...] emancipada, absolutamente senhora de si, rica, formosa, inteligente, culta [...] por que não concular preconceitos ridículos, por que não tomar, dez, vinte, cem amantes?” (RIBEIRO, 2015, p. 120). Chega a se comparar às prostitutas de Hyde-Park e à mulher de Putifar. Ao saber da partida da moça e perceber o relacionamento passageiro que viveram, Manduca exclama: “Rameira! Prostituta vil!” (RIBEIRO, 2015, p. 278).

Maricota resguarda semelhanças com Lenita. Apesar de não ter o dinheiro e a instrução da paulista, a jovem normalista e namoradeira tem ideias pragmáticas sobre o casamento e aspira à ascensão social e à ostentação. Após a leitura de *Nana*, considera também ser uma prostituta para alcançá-las, imaginando-se a poderosa *Condessa de Baccarat*. Como Lenita, Maricota, solteira, vai até o quarto do primo; como ela, está disposta a afrontar “[...] o desprezo falso da sociedade, contanto que estivesse alegre e satisfeita.” (PIMENTEL, 2015, p. 99), além de reconhecer que provavelmente se tornaria “[...] uma prostituta pública [...], como a Suzana, a Frineia e outras muitas, cujas histórias lhe chegaram.” (PIMENTEL, 2015, p. 99) As obras pornográficas têm forte influência sobre a moça: segundo o narrador, à leitura delas, Maricota prostitui corpo e alma e aprende posições sexuais novas e tenta reproduzi-las. Maricota não é ingênua e acha ridículo o acanhamento do primo após a primeira noite juntos. Além disso, capta as intenções maliciosas do Bode Velho, a partir do que giza o plano de extrair o máximo de dinheiro dele, mas sem se entregar. Assim, obtém alguns mimos e uma casa elegante e mobiliada, onde continua a se relacionar com Mário, à plena vista da comunidade local.

O homem vai no sentido oposto: demonstra o que pode suceder à mulher que, diferentemente de Lenita e Maricota, contraria os reclames sexuais da natureza. Há um simbolismo no nome de Magdalena, que é insinuado em um dos desvarios com Cristo: “protege-me como o fizeste com a outra Magdalena, menos merecedora do que eu, que sou donzela” (AZEVEDO, 1887, p. 255). Dois elementos aí se repetirão

significantemente no romance: os acessos religiosos de Magdá e sua fixação com a virgindade, em geral correlacionados. Magdá tem uma forte atração erótica pela figura de Cristo, a qual “[...] abraçava-a e cobria-a de beijos”, exclamando: ““Meu amado, meu irmão, meu esposo!” [...] ‘Eu sou a tua pomba imaculada’” (AZEVEDO, 1887, p. 95-96). A moça até decora *Cânticos dos Cânticos*, sobretudo as partes mais sensuais, que lhe excitam; num sonho, as imagens de Cristo e Luiz se mesclam e ela se exprime num palavrório que parafraseia o livro bíblico. A virgindade é um tributo que oferece a Cristo, que, por sua vez, assume o ideal de homem; por isso, Magdá se sente vilipendiada com um procedimento médico de doutor Lobão: “a ideia de que alguém [...] lhe tocara nas carnes, [...] ultraje feito [...] ao seu orgulho de mulher pura.” (AZEVEDO, 1887, p. 117).

Esse zelo não existirá com Luiz. O primeiro encontro pessoal dos dois é um simulacro de uma relação sexual, o que o narrador não oculta: Magdá, ao final da descida, “[...] gemia e suspirava baixinho como se a estivessem acarinhando depois de longa e assanhada pugna de amor” (AZEVEDO, 1887, p. 141). A repugnância após o episódio é desmentida mais tarde e só prova a atração de Magdá pelo cavouqueiro. Luiz é, portanto, a personificação de seu desejo sexual por um homem. A entrega, porém, só ocorrerá nos múltiplos sonhos da moça, comprovando a urgência que tem de sexo. Os sonhos são essenciais dentro de *O homem* e apresentam continuidade ao longo dos capítulos. Assimilação da atmosfera bíblica cara a Magdá, começam justamente por um conto edênico: nele, o pai censura a filha pelo coito com Luiz, rejeitando a desculpa da carne e a aproximando de uma prostituta: “Rua, seus bandalhos! [...] Não sou pai de mulheres à toa!” (AZEVEDO, 1887, p. 154). Rosinha, a verdadeira noiva de Luiz, também aparecerá em um dos sonhos para exprimir um discurso semelhante ao do Conselheiro Marques, acoimando Magdá de vampira, loba e mulher que rouba o homem de outras.

A conclusão por trás de *O homem* se assemelha à de *Mártires da virgindade*, cujo autor, Alfredo Gallis, afirma veementemente que o celibato forçado só produz vítimas, malgrado o sexo ser direito das mulheres. Nesse sentido, a felicidade que Magdá vive nos sonhos seria real se ela tivesse seguido a inclinação da carne. Assim, Lenita e Maricota, uma vez iniciadas sexualmente, passam por uma guinada na vida. A primeira, já saciada com Manduca, se torna mais independente e parte para a cidade grande, onde prospera. Depois da primeira relação, Maricota quer aprender mais sobre sexo, indo buscar conhecimento carnal com outras normalistas e, principalmente, nos livros pornográficos. Mais do que isso, ganha consciência do corpo e de como usá-lo para alcançar seus objetivos, os quais de fato começa a conquistar.

Analizando a mulher nos romances libertinos, Darnton (1996, p. 31) afirma: “Depois de perderem a virgindade, as heroínas dessa literatura pornográfica muitas vezes conquistam uma espécie de independência, [...] uma autoestima intelectual: tão logo descobrem que o sexo é algo em que vale a pena pensar, elas aprendem

a pensar por si sós.” A leitura terá papel crucial na trajetória das protagonistas naturalistas, cujas listas de livros não são acidentais. No universo de Magdá, ler os *Cânticos* e a reza aprendida com a tia carola lhe afogueiam e contribuem para os estímulos místicos-eróticos. O vasto conhecimento científico de Lenita envolve saber da vida de várias mulheres licenciosas da história mundial, além de ler e traduzir Epicuro e *De Natura Rerum*, de Lucrécio, com Manduca. Maricota não só acompanha *O artigo 200* (versão anterior do romance de Pimentel) no jornal, como lê *Os serões do convento, Volúpias*, de Rabelais (Alfredo Gallis), e fotografias imorais. Um dia, a moça descobre no baú de Mário livros pornográficos, dentre os quais *O homem*, de Aluísio Azevedo, *O crime do padre Amaro*, de Eça de Queirós, *Esposa e virgem*, de Belot e *Nana*, de Émile Zola, de modo que “Apreciava-os somente pelo lado da bandalheira” (PIMENTEL, 2015, p. 72).

Considerando os vínculos do Naturalismo com o libertinismo, Magdá, Lenita e Maricota, ao serem redimensionadas da representação de histéricas doentes para a de libertinas (ou prostitutas, para muitos), revelam o potencial de mulheres em busca de liberdade e independência, tanto intelectual quanto sexual.

Considerações finais

A historiografia literária tradicional tem considerado o Naturalismo no Brasil como um malogro, cujo único produto de valor teria sido *O cortiço*. Há um predomínio de uma leitura estetizante e moralizante, que negligencia as novidades promovidas por obras naturalistas e, acima de tudo, a multiplicidade de vertentes que exploraram. No século XIX, por exemplo, o Naturalismo funcionou como uma das principais manifestações da nascente categoria “pornografia” (ou de “livros para homens”), o que ajuda a entender o sucesso e a repercussão que muitos romances tiveram. Não é à toa que é possível identificar nas filosofias que sustentam o Naturalismo, bem como nos temas que recorrentemente adotou, uma herança que remonta ao libertinismo – este, por sua vez, origem da pornografia moderna (HUNT, 1999).

Essa herança libertina ilumina a insistência de certas obras em uma perspectiva naturalista e materialista do sexo, dos corpos e da própria natureza, que acabou dando centralidade ao conteúdo sexual e, principalmente, à protagonista histérica. Se, por um lado, essa representação do ideal de mulher (sexual e intelectualmente independente) foi a principal causa da condenação de *O homem, A carne e O aborto* (romances acusados de pornográficos, falsos e equivocados), por outro lado, foi um dos motivos de popularidade, já que seus leitores puderam se apropriar do “estudo de histeria” como uma clássica “história de prostituta” – portanto, como uma narrativa predominantemente sexual. Mais do que isso, fizeram dessas obras veículo de conhecimento carnal ou mesmo de desafogo sexual, no que seus próprios anúncios investiam.

O homem, A carne e O aborto ainda dialogam entre si, compartilhando temas, personagens, cenas e pontos de vista – numa confirmação de sua leitura pornográfica e também da influência de uma obra sobre a outra, como em uma “tradição” (ou um “atalho aberto”, segundo Miguel Pereira). Em todo caso, são romances importantes para uma compreensão mais justa do Naturalismo (ou mesmo do fenômeno que foi a pornografia nas últimas décadas do século XIX), com largo potencial ainda a ser explorado.

MENDES, T. S. F. Naturalism as pornography and the libertine heritage in *A carne*, *O homem* and *O aborto*. **Itinerários**, Araraquara, n. 56, p. 41-59, jan./jun. 2023.

■ **ABSTRACT:** The comparison between *A Carne* [The flesh] (1888), by Júlio Ribeiro, and *O Homem* [The man] (1887), by Aluísio Azevedo, has been recurring since its release. In the twentieth century, Miguel Pereira, assimilating the discourse of nineteenth-century critics, such as Pujol and Veríssimo, schematized the influence of Aluísio's novel on other novels, which was perpetrated by literary historiography. *O aborto* [The abortion] (1893) (by Figueiredo Pimentel), which mentions *A carne* and *O homem* as pornographic books, would be accused of copying the former. Clearly, these approximations between the novels are intended to disparage them. The three of them were reproached for the falsification of characters and even of Naturalism, but, chiefly, for having exaggerated sexual representations, being branded as pornography. Indeed, all of them were read and sold as “books for men” in the nineteenth century. However, this does not disqualify them. By showing several points of contact with each other (not just textual ones) and a link with eighteenth-century libertinism, these books point to the functioning of Naturalism as one of the manifestations of pornography in Brazil and to its libertarian potential. After all, the main cause of detractors' discomfort was the sexual freedom of the protagonists, Magdá, Lenita and Maricota. These women, more than hysterics, go back to the figure of the libertine, typically pornographic, having been compared with prostitutes. By re-dimensioning these “scientific novels” as popular and pornographic literature – taking exactly what was considered failure or excess –, their innovative character is revealed.

■ **KEYWORDS:** Naturalism. Hysteria. Pornography. Libertinism. Books for men.

REFERÊNCIAS

ABREU, M. *O templo de Jatab*: um romance licencioso publicado pela Impressão Régia do Rio de Janeiro. **Floema**, ano VII, n. 9, p. 193-215, jan./jun. 2011.

ALMEIDA, A. de. Christo! **O Apostolo**, Rio de Janeiro, n. 133, 24 nov. 1882. Transcrição, p. 4.

ALMEIDA, I. de. O primo Basílio: por Eça de Queiroz. **O Apostolo**, Rio de Janeiro, ano XIII, n. 64, 5 jun. 1878. Secção litteraria, p. 3.

AZEREDO, M. de. O aborto. **Gazeta de Notícias**, Rio de Janeiro, n. 169, 19 jun. 1893a. Homens e livros, p. 1.

AZEREDO, M. de. O aborto. **Gazeta de Notícias**, Rio de Janeiro, n. 183, 3 jul. 1893b. Homens e livros, p. 1.

AZEVEDO, A. **O homem**. 3. ed. Rio de Janeiro: Imp. Typ. de Adolpho de Castro Silva & Comp., 1887.

BIBLIOTHECA do solteirão. **Almanak da Gazeta de Notícias**, Rio de Janeiro, ano 22, 1901, p. 591.

BOSI, A. **História concisa da literatura brasileira**. 50. ed. São Paulo: Cultrix, 2015.

BULHÕES, M. “Leituras de um livro ‘obsceno’”. In: RIBEIRO, Júlio. **A carne**. 2 ed. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2015. p. 9-59.

CALIBAN. O ab... (por Figueiredo Pimentel). **O Paiz**, Rio de Janeiro, n. 3976, 26 mar. 1893.

CAMINHA, A. **Cartas litterarias**. Rio de Janeiro: Typ. Aldina, 1895.

CAMINHA, A. Um livro condenado. **A nova revista**, Rio de Janeiro, v. I, n. 2, p. 40-42, fev. 1896.

CASTRO, F. J. Viveiros de. **Atentados ao pudor**: estudos sobre as aberrações do instinto sexual. 3. ed. Rio de Janeiro: Freitas Bastos, 1934.

CATHARINA, P. P. G. F. “Posfácio: *O aborto*, um best-seller naturalista esquecido”. In: PIMENTEL, F. **O aborto**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2015. p. 133-151.

[D'ARGENS, M. de.] **Thérèse philosophe, ou mémoires**: pour servir à l'Histoire de D. Dirrag, & de Mademoiselle Eradice. [Paris]: s.e., 1748.

DARNTON, R. “Sexo dá o que pensar”. In: NOVAES, A. (org.). **Libertinos libertários**. Tradução Samuel Titan Jr. São Paulo: Companhia das Letras, 1996. p. 21-42.

DUQUE, Gonzaga. O primo Bazilio: notas sobre um facto. **Revista Contemporanea**, Rio de Janeiro, p. 7-12, out. 1900.

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

FREITAS, J. J. S. de. **Luctas da penna**. Lisboa: Typographia Universal, 1901.

GUIÃO, R. J. O Homem. **O Paiz**, Rio de Janeiro, n. 1155, 4 dez. 1887. Letras, p. 3.

- HUNT, L. “Obscenidade e as origens da modernidade: 1500-1800”. In: HUNT, L. (org.). **A invenção da pornografia:** obscenidade e as origens da modernidade, 1500-1800. Tradução Carlos Szlak. São Paulo: Hedra, 1999 [1993]. p. 9-46.
- IMPRENSA. **Jornal do Commercio**, Rio de Janeiro, ano 65, n. 283, 13 out. 1887. Gazetilha, p. 1.
- JACOB, M. C. “O mundo materialista da pornografia”. In: HUNT, L. (org.). **A invenção da pornografia:** obscenidade e as origens da modernidade, 1500-1800. Tradução Carlos Szlak. São Paulo: Hedra, 1999 [1993]. p. 169-215.
- JANINE RIBEIRO, R. Prefácio. In: D'ARGENS, Marquês. **Teresa filósofa**. Tradução Carlota Gomes. Porto Alegre: L&PM, 2015.
- [LATOUCHÉ, G. de.] **Histoire de Dom B..., portier des Chartreux, écrite par lui-même**. Rome: Philotanus, 1741.
- LEITURA alegre. O Aborto, Martyres do Coração. **Pacotilha**: jornal da tarde, Maranhão, n. 154, 03 jul. 1895. Publicações a Pedido, p. 3.
- LEITURA para homens. **Gazeta de Notícias**, Rio de Janeiro, n. 194, 13 jul. 1885. Livro baratiníssimos, p. 4.
- MENDES, L. “*O aborto*, de Figueiredo Pimentel: naturalismo, pedagogia e pornografia no final do século XIX”. In: MENDES, L.; CATHARINA, P. P. G. F. (orgs.). **Figueiredo Pimentel**: um polígrafo na *Belle Époque*. São Paulo: Alameda, 2019. p. 261-349.
- MENDES, Leonardo. Zola as Pornographic Point of Reference in Late Nineteenth-Century Brazil. **Excavatio**, AIZEN, v. XXX, 2018.
- MENDES, L. Livros para homens: sucessos pornográficos no Brasil no final do século XIX. **Cadernos do IL**, Porto Alegre, n. 53, p. 173-191, jan. 2017.
- MENDES, T. S. F. Livros, imprensa e obscenidade: a invenção da pornografia no Brasil. **Memento**, Três Corações, v. 10, n. 1, jan.-jun. 2019, p. 1-21.
- MERQUIOR, J. G. **De Anchieta a Euclides**: breve história da literatura brasileira. São Paulo: É Realizações, 2014.
- MOISÉS, M. **História da literatura brasileira**. Volume II: do Realismo à *Belle Époque*. 3. ed. rev. e atual. São Paulo: Cultrix, 2016.
- MORAES, E. R. Francesas nos trópicos: a prostituta como tópica literária. **Teresa**: Revista de Literatura Brasileira, São Paulo, n. 15, p. 165-178, 2014.
- NORBERG, K. A prostituta libertina: prostituição na pornografia francesa de Margot a Juliette. In: HUNT, L. **A invenção da pornografia:** obscenidade e as origens da modernidade (1500-1800). São Paulo: Hedra, 1999. p. 241-271.

- PEREIRA, L. M. **História da literatura brasileira:** prosa de ficção (de 1870 a 1920). Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1988.
- PIMENTEL, F. **O aborto.** Rio de Janeiro: 7Letras, 2015.
- PUJOL, A. *A carne* de Júlio Ribeiro [1888]. In: RIBEIRO, J. **A carne.** 2 ed. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2015. p. 327-339.
- RIBEIRO, J. **A carne.** 2 ed. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2015.
- ROMERO, S. Movimento espiritual do Brazil no anno de 1888 (Retrospecto litterario e scientifico). **Revista Sul-Americana**, Rio de Janeiro, ano 1, n. 3, v. 1, 15 fev. 1889. p. 33-36.
- SEREZA, H. S. **O Naturalismo e o Naturalismo no Brasil:** questões de forma, classe, raça e gênero no romance brasileiro do século 19. São Paulo: Alameda, 2022.
- SODRÉ, N. W. **História da literatura brasileira:** seus fundamentos econômicos. 4. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1964 [1938].
- VERÍSSIMO, J. “O romance naturalista no Brasil”. In: BARBOSA, J. A. (org.). **José Veríssimo:** teoria, crítica e história literária. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos; São Paulo: Ed. da Universidade de São Paulo, 1977. p. 179-202.



A MULHER NO CONTO “HISTÓRIA CÂNDIDA”, DE RAUL POMPEIA

Nismária Alves DAVID*
Jane Adriane GANDRA**

■ **RESUMO:** Com o objetivo de dar atenção à esquecida contística de Raul Pompeia, este artigo aborda o conto “História cônica”. Para tanto, fundamenta-se, principalmente, na ideia de David Baguley (1995) de que há diversos naturalismos na literatura para, depois, reconhecer que a produção literária desse escritor finissecular apresenta um naturalismo particular. Além disso, rompe com o caráter documental e suas narrativas se mostram em permanente atualidade. A partir da análise da protagonista do enredo, constata-se o modo peculiar de Raul Pompeia contar histórias sobre eventos do cotidiano, com uma prosa acentuadamente irônica, que traz uma visão trágica e desiludida da condição feminina no século XIX, atravessada por questões de gênero, raça e classe, as quais ainda perduram no Brasil contemporâneo.

■ **PALAVRAS-CHAVE:** Personagem. Mulher. Conto. Ironia. Raul Pompeia.

Introdução

Se como período literário oitocentista, o Naturalismo ficou conhecido como a oposição ao subjetivismo romântico, ainda hoje é possível reconhecer traços dessa estética quando o leitor se depara na literatura, por exemplo, com a transposição da realidade social crua e brutal que tanto pede para ser transformada. Em capítulo intitulado “Realismo, naturalismo, parnasianismo”, Afrânio Coutinho (2004, p.11) entende o Naturalismo como um Realismo que traz “uma visão materialista do homem, da vida e da sociedade”. Isso porque as explicações eram buscadas nas leis da ciência e, assim, pretendia-se compreender os fatos e as personagens também por meio de métodos científicos, aproximando a técnica do escritor ao método do

* UEG – Universidade Estadual de Goiás. Instituto Acadêmico de Educação e Licenciaturas (IAEL) – Programa de Pós-graduação *Stricto Sensu* em Língua, Literatura e Interculturalidade (Poslli) – Câmpus Cora Coralina. Goiás – GO – Brasil. 76600-000 – nismaria.david@ueg.br

** UEG – Universidade Estadual de Goiás. Instituto Acadêmico de Educação e Licenciaturas (IAEL) – Unidade Universitária de Posse. Posse – GO – Brasil. 73900-000 – jane.gandra@ueg.br

cientista. E nessa aproximação, os chamados escritores naturalistas demonstravam interesse pela sociedade, especialmente, pelos estratos inferiores, em que a inserção do pobre surge como necessidade para revelar a complexidade da dinâmica social.

Quando se fala em estética naturalista no Brasil do século XIX, comumente, o nome de Raul d'Ávila Pompeia aparece na historiografia literária. A despeito de todos os pontos de vistas adversos a essa classificação, como bem disse Otto Maria Carpeaux (2016) em “A propósito do centenário de Raul Pompéia”, a obra desse escritor ultrapassa os limites do documental e sobrevive justamente por ser uma produção artística que se renova por seu caráter atual. No livro *Le naturalisme et ses genres*, David Baguley (1995) ressalta que existem vários “naturalismos” e, por extensão, pode-se afirmar que Raul Pompeia cria o seu “naturalismo” para mostrar a vida a partir da sua observação e lança um olhar irônico sobre os fatos narrados, numa atitude moderna.

Além disso, outro aspecto recorrente é o fato de Raul Pompeia ter sido sempre associado a um único sucesso, o de *O Ateneu*. Se realizar uma leitura sobre sua fortuna crítica, o leitor pode sair desencorajado de conhecer outros títulos de sua autoria. Talvez, um conceito avidamente reproduzido por entre os tempos, como o de José Veríssimo na *História da literatura brasileira*, tenha ajudado a limitar Raul Pompeia como autor de um livro só:

No que decididamente os sobreleva a todos Raul Pompeia é, não só na maior originalidade nativa e na distinção, sob o aspecto artístico, do seu único romance, mas ainda no talento superior revelado na abundância, roçando acaso pela demasia de ideias e sensações não raro esquisitas e sempre curiosas, que dão ao seu livro singular sainete e pico. Nesse livro, porém, que tantas promessas trazia e tantas esperanças despertou, parece se esgotou todo o engenho do malogrado escritor e espírito brilhantíssimo (VERÍSSIMO, 1915, p.159).

É sabido que o tom laudatório deste historiador literário, aoressaltar quem fazia parte da intelectualidade forte do fim daquele século, destaca a genialidade criadora de Raul Pompeia. Contudo, este mesmo elogio pode impedir a curiosidade leitora de realizar algum estudo que se ocupe com a outra parte esquecida das obras do escritor, como são seus contos.

Raul Pompeia tinha uma criatividade inquieta, um discurso envolvente e irônico e dificilmente evitava uma polêmica. Ele priorizou a prosa nas modalidades do romance, conto e crônica, inclusive, quando incursionou na lírica, escreveu poemas em prosa, os quais foram publicados originalmente em jornal a partir de 1881 e reunidos no volume *Canções sem metro* em 1900. A título de desafiar outros estudos de revisitação e propor uma sugestão de leitura, são exemplares de sua autoria: as novelas *Uma tragédia no Amazonas* (1880) e *As joias da coroa* (publicada na *Gazeta de notícias* no período de março a maio de 1882) entre outros folhetins

reunidos em coletânea após a morte do escritor, como é o caso da compilação feita em dez volumes por Afrânio Coutinho.

Neste artigo em particular, é dada atenção a um de seus contos, intitulado “História cândida” que, segundo Sidnei Xavier dos Santos (2011), foi publicado originalmente em *A Rua*, na data de 27 de abril de 1889. No enredo, a jovem protagonista de alcunha Rachadinha, que vivia somente com seu pai correeiro, João Vasco Rachado, é violentada e abandonada pelo pintor Juvenal. O fato de ela ter sido educada pelos romances românticos colabora na formação de um caráter alienado, condicionante para a sua ruína quando traduz a realidade vivida por mulheres mestiças e pobres daquele tempo histórico. Nesse aspecto, as ideias e as provocações do narrador mostram-se ser mais atuais do que nunca sobre a questão de gênero, raça e classe no Brasil contemporâneo.

Diante da complexidade da produção literária deste contista, no capítulo “Raul Pompeia”, Eugênio Gomes (2004, p.179) elenca algumas habilidades do escritor: “[...] a frase pintoresca e vivaz, as imagens ou expressões e adjetivos imprevistos, o senso plástico do desenho caricatural provocado pela mordacidade irônica”, sendo este último elemento um interessante traço a ser discutido aqui. Em Raul Pompeia, o discurso irônico é uma forma de convocar a cumplicidade do leitor, que se vê diante da tarefa de constatar a intenção do narrador heterodiegético onisciente. Essa voz explora os potenciais sentidos da linguagem, revelando o chamado paradoxo da ironia, que já foi discutido por Lélia Parreira Duarte (2006, p.17) em *Ironia e humor na literatura*, “simultaneamente como necessidade e como impossibilidade de relato completo da realidade”. Em estudo anterior, no artigo “Ironia, humor e fingimento literário”, a referida autora já observara que a estrutura comunicativa é compartilhada tanto pela literatura quanto pela ironia, bem como somente existe a partir do entendimento do receptor. Em outros termos, “a ironia depende de um receptor para ser compreendida ou até para existir; o texto deseja o leitor e usa artifícios para conquistá-lo e prendê-lo, sendo o fingimento da ironia um dos processos utilizados para isso” (DUARTE, 1994, p.65).

Por meio da caricatura, na contística de Raul Pompeia, há um registro dos tipos sociais e dos costumes da época (século XIX), o qual confirma a observação do escritor atento à realidade. De fato, como um ironista, o escritor demonstra o conhecimento e o domínio das técnicas de um bom contador de histórias: seduz o leitor com um mote intrigante; privilegia o detalhismo na criação de personagens e espaços; mantém o interesse e a curiosidade durante a narração e realiza um arremate inesperado. Alinha a sua narrativa, especialmente, no que se refere a disponibilizar o pormenor nos primeiros parágrafos do texto, o qual facilita a inserção do leitor no enredo contado. Outrossim, seus narradores/observadores parecem fotografar os episódios na montagem de quadros minuciosos das cenas, constituindo-se um traço evidente em seu estilo. No entanto, esses mesmos narradores revelam visões críticas sobre fatos e pessoas, bem como não é por acaso que os porta-vozes de

suas histórias, por vezes, propalam uma visão pessimista e desencantada do seu presente.

Raul Pompeia não é preso a modismos. Pelo contrário, a sua prosa célebre nos convence de que ele possui um estilo criativo e livre. Quanto à linguagem, também são frequentes os empregos das alegorias, metáforas e sinestesias, os quais trazem densidade discursiva à mensagem do conto. Ele privilegia o uso de frases breves e de efeito na introdução de suas histórias como, por exemplo, em “História cándida”: “Era cándida, disse eu, antes ingênua” (POMPEIA, s.d. [1889], p. 1). Nesse aspecto, o narrador, ao se corrigir, adverte, por meio da metalinguagem, que irá narrar uma história que de inocente apenas há a protagonista. Assim, o adjetivo “candida” atribuído ao substantivo “história” antecipa a ironia, tão marcante na sua narrativa.

A respeito do conto em análise, é necessário ressaltar o esquadrinhamento meticuloso realizado por Raul Pompeia no seu fazer literário, indicando que nada é por acaso na sua ficção. Por exemplo, a alcunha que cada um recebe no enredo passa a ser uma chave interpretativa para se compreender o escrúpulo e o destino das personagens. Um caso a ser discutido é a escolha do codinome Rachadinha para a heroína de “História cándida” devido à família ter, por gerações, uma mesma marca: um talho na orelha. Causa um desconforto a constatação de que a protagonista não é designada por um nome próprio, já que esse apelido sugere a imagem vulgarizada do órgão sexual feminino e, ao mesmo tempo, desperta comicidade. Portanto, há o riso por trás da caricatura e o consequente rebaixamento explícita a condição marginalizada da personagem central, que não é referida por um nome próprio.

Outro aspecto relevante na composição da protagonista Rachadinha é a ausência da figura materna, já morta. No enredo, a responsabilidade pela criação da filha está a cargo do pai. Entretanto, ele leva a vida imersa no trabalho de correiro, aspecto que colabora para a moça encontrar-se sempre sozinha e à mercê de ser seduzida. De fato, as forças do ambiente implicam no destino da personagem e, nesse caso, Raul Pompeia constrói um mundo de contrários, convivendo o belo (a formosura da filha) e o grotesco (o ofício de correiro do pai), como se constata na citação abaixo:

Um meio sono de preguiça e ininteligência, que lhe era suave, por isso que o pai, que não tinha recursos para dar-lhe gozos, caprichava esforços para poupar-lhe a mínima contrariedade [...] O pai venerava-a, pobre operário sórdido, com acanhamento, como confundido de ser pai daquele milagre (POMPEIA, s.d.[1889], p.1).

Percebe-se que a filha é o modelo de perfeição segundo a perspectiva do pai. Vale dizer que esta idealização da figura feminina, devido à beleza e à santidade, filia-se mais à construção da heroína romântica. A imagem da protagonista virtuosa

é reiterada no enredo por meio de palavras como cándida e ingênua. Rachadinha e o pai vivem isolados num mundo de mediocridades. Além de não exercer atividades laborais, a jovem não possui amigos ou preceptores que possam aconselhá-la a ser mais perceptiva com a vida. Em ócio, ela estava sempre em frente da loja, exposta de maneira constrangedora como se fosse numa vitrine, à mercê da cobiça e do abuso de todos, caracterizando uma espécie de conveniência permitida pelo genitor. Sobre esse fato, além desse modelo alienado de donzela, há a sugestão da imagem da vitrine com a exposição do corpo feminino, cuja beleza seria uma moeda de troca para o casamento, como uma forma possível de ascensão social. Rachel Soihet (2006, p.362), em capítulo sobre “Mulheres pobres e violência no Brasil urbano”, aponta que no regime capitalista, em conformidade com a moralidade da sociedade em formação naquela época, “a implantação dos moldes da família burguesa entre os trabalhadores era encarada como essencial”. Nesse aspecto, o matrimônio constituía-se como um instrumento de garantir a prosperidade social e econômica tanto para os homens quanto para as mulheres.

Na história, a personagem do correiro, embora não tivesse instrução, compreendia o valor da educação, em especial da leitura num país de iletrados. Ler era algo para poucos, particularmente para pouquíssimas mulheres, uma raridade para as suburbanas – e como todo bem de valor costumava ser publicizado.

Lia então jornais. Ela sabia ler: um luxo de escola pública que o zelo paterno cuidara em proporcionar-lhe muito cedo. Lia muito jornais, sem escolha: do dia ou da véspera, da véspera ou do ano passado, conforme vinham, embrulhando encomendas de remendo à indústria da oficina (POMPEIA, s.d. [1889], p. 1).

Rachadinha acreditava ser uma leitora diligente, mas realizava as leituras como lhe era conveniente:

Lia romances de rodapé, da melhor maneira de serem lidos, baralhadamente, ora de um jornal, ora de outro, encartando as aventuras da *Gazeta nas do País*, interessando-se muito por uma situação dramática que começava pela *Gazeta da Tarde* em Boisgobey e ia desprender-se pela *Cidade do Rio*, em Montepin. Com uma tal facilidade de critério, não custa compreender como a donzelinha levava a existência, lendo também as horas e os dias sem atenção nem coerência, como se fosse a vida um longo rodapé de jornal, abstruso e confundido (POMPEIA, s.d. [1889], p. 1).

Na cena supracitada, a maneira fragmentada e atrapalhada como Rachadinha lê os romances publicados nos rodapés é irônica e acaba por ser a fonte de sua desatenção. Essa personagem parece ser a caricatura do leitor da época, um tipo que se considerava erudito somente por ler sumariamente os jornais do dia.

Mais do que isso, há em todo o conto maior atenção ao corpo da protagonista, que é reificado. O narrador descreve a exuberância de suas formas físicas, que atrai olhares diversos, revelando a sua sensualidade como causalidade da tentação masculina:

E era bonita a valer, o diabo da pequena! [...] A Itália dera-lhe os olhos negros, onde morava a febre da campanha de Roma, onde vivia a lenta insônia do vulcão de Nápoles, onde nadava a onda tarda dos canais venezianos e a gôndola sonolenta; o Brasil fizera o resto: a pele de pêssego que lhe forrava as formas, mil frutos tenros despidos para vesti-la, e o sabor acre, de aguar a boca, que lhe transudava a beleza, como a impressão reflexa da pitanga, do tamarindo, do cajá dourado... (POMPEIA, s.d. [1889], p.1).

Como se nota no fragmento citado, há o estereótipo da mulher brasileira como resultado da mestiçagem, cujo corpo é envolvido pelo imaginário carregado de sexualização. A analogia com os frutos de saboragridoce apresenta um corpo feminino erotizado, confirmando a hibridização de ambos (corpo e fruto). Isto porque, como disse Lúcia Castello Branco (1984, p. 8), em *O que é erotismo?*, a escrita da “linguagem do desejo” significa a própria verbalização do erótico.

Diante da referência da miscigenação, subentende-se o ideal de embranquecimento da sociedade brasileira na descrição física de Rachadinha, que se dá com o encontro inter-racial entre o europeu e o brasileiro. Na figura da mulher mestiça suburbana, é evidente a interseccionalidade entre gênero, raça e classe, que justifica as formas de dominação exercidas sobre este corpo, visto que a exploração sexual, naturalizada em relação às mulheres negras e mestiças, é uma mácula que reflete o período colonial. Sobre o conceito de interseccionalidade, no artigo “Documento para o encontro de especialistas em aspectos da discriminação racial relativos ao gênero”, Kimberlè Crenshaw (2002, p. 177) afirma que “trata especificamente da forma pela qual o racismo, o patriarcalismo, a opressão de classe e outros sistemas discriminatórios criam desigualdades básicas que estruturam as posições relativas de mulheres, raças, etnias, classes e outras”. Essa problemática está presente na subordinação e na coisificação do corpo de Rachadinha e pode ser reiterada por meio da interpelação realizada pelo narrador de “História cônica”, ao provocar os leitores: “Façam lá por sua conta um juízo como possam, daquela soberba moreninha a ponto de quinze anos, que um banho róseo de sangue e saúde fazia arder, sobre a tripeça, como um braseiro de corações” (POMPEIA, s.d. [1889], p.1).

Ainda no que se refere ao enredo do conto em análise, no momento em que Juvenal revela a concepção da arte como sublime, enumerando os procedimentos para uma pintura, o leitor sagaz percebe a ambiguidade de sentido e entende que aquelas ações teriam um fundo de conotação sexual. O pintor exerce seu poder de manipulação sobre a jovem, ao se expressar sob a linguagem do desejo por meio da

qual o corpo sexualizado e objetificado da mulher mestiça é despido e transmudado para a tela a ser contemplada.

Sim, sim... tudo!... Sou pintor, queridinha. Não sabes?... A pintura é inocente. Nós, pintores, temos para as mulheres uma admiração pura. Inteiramente pura, meu bem! Os outros buscam amor: nós queremos modelos. [...] Depois, temos a tela, tomamos um carvão, os pincéis... Vamos passando para a tela o feitio do corpo. Com a tinta fazemos caros cabelos, os bonitos olhos (POMPEIA, s.d [1889], p.3).

Sob intensa volúpia e estresse do flagrante, o narrador suspende a narração e, para dar mais verossimilhança ao caráter da personagem, como na arte dramática, deixa que ela mesma retire a sua máscara diante do leitor. Nesse episódio de cunho metalinguístico, o antagonista, ao explicar as técnicas da pintura com modelos vivos, cria uma tela, prenunciando o ato sexual entre os dois (o pintor e a jovem): “Uma menina... que fortuna para nós! Despimo-la, meu anjo! Acomodamos num cavalete, num estrado, numa posição qualquer, e ficamos adiante, adorando a forma” (POMPEIA, s.d., [1889] p.3). Não é à toa que o artista escolhe palavras com duplo sentido, pois a intenção dele era, diante da incerteza do dito pelo não dito, encorajar a moça a ceder mais intimidades.

A imagem do corpo feminino exerce fascínio sobre o pintor Juvenal e, por meio de sua fala, depreende-se uma reflexão sobre o processo mimético da criação artística, no qual a pintura e a narrativa são empregadas, ao mesmo tempo, para a representação do real e a compreensão da arte. De um lado, há a eternização do objeto focalizado cuja figura se torna estática na cena recortada e, por outro lado, há a efemeridade da relação íntima entre o pintor e a jovem, reiterada pela fugacidade do beijo.

Eis uma prosa que é pictórica e sinestésica, na qual há a percepção do artista sobre a realidade e, desse modo, confirma-se que o quadro delineado antecipa o desfecho dramático da moça. De modo progressivo, o contato preliminar entre o pintor e a protagonista ocorre quando Rachadinha compartilha com ele interesses e objetos pessoais, como as memórias contidas em suas fotografias. A aproximação dos corpos apresenta-se como um ato erótico. Num ato falho ou devaneio artístico, Juvenal se incrimina ao transparecer o seu verdadeiro propósito: sedução e abandono. “Daí a pouco, em vez de uma bela menina há duas: a que fica no quadro para sempre, como uma cousa de se adorar, e a outra, que se veste e parte, com um beijo do artista na frente [...]” (POMPEIA, s.d.[1889], p. 3).

O caráter duvidoso do pintor não esconde outras idiossincrasias como sua predisposição ao voyeurismo. Ele cobiça a moça de longe, furtivamente. Juvenal é um observador obcecado pela jovem e, quanto mais a admira e esquadriinha os contornos voluptuosos do corpo dela, mais é consumido pela ideia de possuí-la.

Sua contemplação ardente faz com que arquitete estratagemas, como o pretexto das encomendas das bolsas, para se aproximar da filha do correiro.

Nesse ponto da narrativa, nota-se ainda a oposição entre a arte como subsistência e a arte elitista para contemplação, respectivamente, nas figuras do correiro e do pintor. Há uma clara polarização entre o artesão e o artista, representando uma estratificação social de classes, que remete à separação entre o proletariado e a burguesia. Por isso, apenas Juvenal tem reconhecimento e prestígio social, já o correiro é considerado um mero operário. É como se o pintor internalizasse o gênio criador e o artesão não. Desse modo, a produção do correiro é qualificada como trabalho manual, pois a sua criação estaria condicionada à técnica da reprodução, que lhe retira a autenticidade.

Juvenal gabava-se como mestre da pintura e aguarda pacientemente que o seu status de artista lhe dê acesso à intimidade da família. No entanto, nenhum dos seus argumentos condiz com suas ações, pois se achava mais conectado ao fogo das paixões do que com a epifania da criação artística. Se, de um lado, a inocência e a distração da jovem não se alteram durante o enredo e, por isso, não percebe a malícia e os abusos do sedutor; por outro lado, Juvenal convenientemente esquece a admiração platônica e parte para o ataque sexual.

- Que é isto, exclamou surpresa, sentindo um braço brusco pegar-lhe a cintura com muita força.

- Nada de mal!... eu sou pintor, minha queridinha, murmurou Juvenal, prendendo-a e enchendo-lhe o ouvido de fios de bigode e repetidos beijos.

- Mas espere!... espere um pouco, pediu ela, relutando.

Mas o braço fechava-se cada vez mais rijo ao redor da cintura, e os bigodes ásperos arranhavam-lhe a face toda, colando cáusticos de beijos.

- Eu sou pintor!... eu sou pintor!...

Era tão sincera a veemência daquela desculpa, que Rachadinha começou a achar razão no rapaz. Desde que ele era assim pintor, ela foi cedendo... (POMPEIA, s.d.[1889], p.3).

Os traços biológicos são decisivos para a dominação da protagonista pelo pintor, pois, como se sabe, a partir da discussão feita por Rachel Soihet (2006, p.363), “a fragilidade, o recato, o predomínio das faculdades afetivas sobre as intelectuais, a subordinação da sexualidade à vocação maternal” justificavam a submissão da mulher à figura masculina com seus atributos de força física, racionalidade e sexualidade desenfreada. Assim, legitimava-se a violência contra a mulher por sua condição de gênero.

Toda a descrição sinestésica sobre o corpo de Rachadinha feita pelo narrador sugere as mesmas imagens que entorpeceram a mente do *voyeur*. Quanto maior

a concupiscência da carne, menor era a racionalidade do pintor. Os elementos afrodisíacos tendem a fixar lembranças de prazer, associadas a cheiros, gostos e toques, provenientes de um pensamento obcecado pelo objeto que se cobiça, como afirma Michel Foucault (1984, p.39-40) na obra *A história da sexualidade 2*. Portanto, “[...] existem músicas que por seus ritmos são capazes de enfraquecer a alma, porque existem espetáculos que são capazes de tocar a alma como um veneno e porque tal perfume, tal imagem, são de molde a evocar a ‘lembrança da coisa desejada’”. Esses dispositivos de memórias são denominados de “afrodisia”. Pautado nesse conceito foucaultiano, parece que, como ocorre com os animais, toda a capacidade sensorial do pintor ficou mais aguçada pelo estímulo afrodisíaco do corpo da jovem, especialmente pelo cheiro dela. Nesse caso, Juvenal (re)age por instinto, sendo mais bicho do que homem. “E estava besta, efetivamente, o nosso Juvenal, sentindo Rachadinha a dois passos dele, respirando-a como um aroma bêbado, no cheiro das graxas da oficina, no fedor das grandes pelancas de couro curtido, que caíam tesas pelas paredes ao redor” (POMPEIA, s.d.[1889], p.2).

No conto de Raul Pompeia, a protagonista inicialmente tentava resistir às investidas, porém, em seguida, cedeu ao ser convencida de que o sujeito se tratava de uma pessoa especial, um artista:

Juvenal estava fora de si. Um lampião de gasolina no meio da mesa, de luz baixa, oferecia urna meia obscuridade cúmplice. Percebendo que a resistência decrescia da parte da moça, Juvenal, assaltou-a como uma fera. Dilacerou-lhe a roupa, para morder-lhe o seio. Do corpo da moça desprendia-se aquele cheiro de couros que o entontecera um dia; das roupas impregnadas do ambiente da oficina, crescia uma emanção grosseira, bestial de vernizes e curtume que o encarniçava. O movimento da luta, o pudor do assalto, o calor da noite na saleta, a chama da gasolina purpureava divinamente a carne morena da vítima (POMPEIA, s.d. [1889], p. 4).

O furor animalesco do pintor transforma o ato sexual numa luta de corpos, em que o corpo feminino, já rendido e mais frágil, sofre a degradação pela força bruta. Dessa forma, o antagonista afirma a sua virilidade. Pierre Bourdieu, em *A dominação masculina*, comenta que o ato sexual consiste numa estratégia de engano e abuso, pois intrinsecamente se estabelece uma relação de poder entre dominador e dominado.

Se a relação sexual se mostra como uma relação social de dominação, é porque ela está construída através do princípio de divisão fundamental entre o masculino, ativo, e o feminino, passivo, e porque este princípio cria, organiza, expressa e dirige o desejo — o desejo masculino como desejo de posse, como dominação erotizada, e o desejo feminino como desejo da dominação masculina, como

subordinação erotizada, ou mesmo, em última instância, como reconhecimento erotizado da dominação (BOURDIEU, 2012, p.31).

No enredo, após a violência do coito, evidencia-se o zoomorfismo do corpo feminino que passa a exalar o cheiro repugnante do couro. No mesmo trecho, percebe-se o apurado traço de Raul Pompeia na criação do espaço, com intuito de favorecer ainda mais na dramaticidade do episódio do abuso. O lugar de pouca luminosidade acoberta o crime do pintor. Nesse ambiente, a alegoria do “fogo” e a sua combustão são similares à compulsão libidinosa do transgressor. Ou seja, a paixão submetida ao “fogo” do ato sexual converteu a expectativa do amor em cinzas. Onde havia desejo deu-se lugar ao desprezo e à repulsa da mulher, que antes era cobiçada.

Sobre isso, vale lembrar que, na introdução do conto, sugere-se o teor de uma história que tem como ingredientes a omissão do pai João Vasco Rachado e a lascívia de Juvenal. Isso explica a insinuação do narrador nas primeiras palavras do enredo: “Vou contar-lhes a história de Rachadinha, uma pobre menina que perdeu, quer dizer, que perderam” (POMPEIA, s.d [1889], p. 1). O desprezo sofrido pela protagonista faz lembrar do que Mary Del Priore (1990, p.86;101) aponta, em *Ao sul do corpo*, como algo frequente na história das mulheres brasileiras: “[...] seduções físicas, seguidas de abandono e esquecimento, [...] reproduzindo o estereótipo do macho que usa-e-joga-fora”. Nesse aspecto, as experiências do aliciamento, às quais foi submetida, e a indesejada gravidez confirmam o destino infeliz da protagonista Rachadinha.

O final da história abre espaços para alguns silêncios, dos quais não há, na narrativa, menção à reação do pai acerca da sedução sofrida pela filha. No silêncio do correiro, sugere-se a subalternidade dele por conta da sua condição social. Isso nos leva a pensar que naquela época a perda da virgindade para moças pobres e mestiças não ganhava a dimensão que obteria se fosse uma jovem de família abastada, revelando o olhar perspicaz do escritor sobre o contexto social finissecular. Sem dúvida, a atuação de Raul Pompeia como jornalista e a sua consciência política levaram à deflagração da sátira a comportamentos sociais e à realidade brasileira em sua obra literária.

Eugenio Gomes (2004) salienta que são frequentes os momentos dramáticos da narração em Raul Pompeia, nos quais se imprime a personalidade do escritor (os modos de sentir e dizer), com um estilo linguístico marcado por gradações. A exemplo, pode-se ver quando o narrador indica o futuro das personagens, numa espécie de desfecho filmico, com clara sátira: “Conclusão, a esperada. Ventre, fuga do pintor, desespero paterno, um pouco de polícia no meio, e a vida como dantes” (POMPEIA, s.d.[1889], p.4). Nesse trecho, irônico e pessimista, é evidenciado que, embora tenha sido vítima de um embusteiro, Rachadinha se adaptaria à nova condição com resignação.

A naturalização da violência contra o corpo da mulher mestiça e suburbana revela um Brasil oitocentista machista, racista e classista, em que, especialmente, a cor operava na divisão de classe. No lugar de destacar o ato repugnante do estupro, é mais ressaltada a materialização do desejo masculino, em que o corpo feminino é hipersexualizado para ser desfrutado. Por meio da construção dessa imagem, apoiada no discurso irônico, sobressai a mentalidade de uma sociedade que banalizava a condição precária das mulheres mestiças e pobres, e que é ainda observada na contemporaneidade brasileira.

Considerações finais

Raul Pompeia destaca-se por um estilo aberto, multifacetado e versátil. O exímio contador de histórias se revela no método rigoroso com que captura a palavra por meio do som e da imagem. Existe uma notável preocupação com a escolha do argumento que, aparentemente comezinho, ganha colorido, movimento e profundidade na voz de um narrador irônico, que assiste à cena e, modernamente, espera a cooperação dos sentidos por parte do leitor.

Além disso, as narrativas breves de Raul Pompeia parecem ser telas de pintura, em que o convívio de opostos (belo/grotesco e ingênuo/sórdido) estabelece um tipo de jogo de luz e sombra, mediado pela palavra. Assim, à medida que a história vai se desnovelando, vão se sobrepondo, umas após outras, imagens curiosamente sensoriais.

No conto analisado, o corpo da mulher é, quando inocente e puro, uma tentação sinestésica: as cores vibrantes, as fragrâncias entorpecedoras e os sabores agri doces substanciam a sua erotização e legitimam de certa maneira a dominação das formas femininas por meio da fúria e do êxtase. Assim, a inclemência do narrador tem seu ápice na conclusão do conto quando o corpo da protagonista vilipendiado sofre uma desumanização.

Enfim, esta abordagem de “História cándida” oferece uma amostra da necessidade de se dar a devida atenção à esquecida contística do “naturalismo” particular de Raul Pompeia para pensar o Brasil. E também mostra a urgência de uma consciência política que se levante contra a permanência do pensamento colonial que ainda sobrevive na intersecção entre gênero, raça e classe. Desse modo, a produção literária de Raul Pompeia, mesmo se utilizando de tipos sociais e costumes de seu tempo, revela-se atual.

DAVID, Nismária Alves; GANDRA, Jane Adriane. The woman in the short story “História cándida” by Raul Pompeia. **Itinerários**, Araraquara, n. 56, p. 61-73, jan./jun. 2023.

■ **ABSTRACT:** In order to pay attention to Raul Pompeia's storytelling, this paper analyses the short story "História cônica". For this, it is based mainly on the idea of David Baguley (1995) that there are naturalisms in literature. Then, it recognizes that the literary production of this writer presents a particular naturalism. In addition, it breaks with the documentary character and its narratives are permanently current. By means of analysis of the protagonist of the plot, it is verified the peculiar way of Pompeia to tell stories about daily events, with a very much ironic prose, which traces a tragic and disillusioned vision of the feminine condition in 19th century, perpasssed by questions of gender, race and class, that still continue in contemporary Brazil.

■ **KEYWORDS:** Character. Woman. Short story. Irony. Raul Pompeia.

REFERÊNCIAS

BAGULEY, David. **Le naturalisme et ses genres**. Paris: Nathan, 1995.

BOURDIEU, Pierre. **A dominação masculina**. Tradução Maria Helena Kuhner. 11. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2012.

BRANCO, Lúcia Castello. **O que é erotismo**. São Paulo: Brasiliense, 1984. (Coleção Primeiros Passos).

CARPEAUX, Otto Maria. "A propósito do centenário de Raul Pompéia". In.: **Teresa**, n.18, p. 279-280, 2016. Disponível em <https://www.revistas.usp.br/teresa/article/view/143673> Acesso 01 mar. 2023.

CRENSHAW, Kimberlè. Documento para o encontro de especialistas em aspectos da discriminação racial relativos ao gênero. In.: **Estudos Feministas**, v. 7, n. 12, p. 171-188, jan./2002. Disponível em <https://www.scielo.br/j/ref/a/mbTpP4SFXPnJZ397j8fSBQQ/abstract/?lang=pt> Acesso 01 mar. 2023.

COUTINHO, Afrânio. "Realismo, naturalismo, parnasianismo". In.: COUTINHO, Afrânio (Org.). **A literatura no Brasil**. 7.ed. rev. e atual. São Paulo: Global, 2004. V. 4 (Era realista/ Era de transição). p. 4-20.

DEL PRIORE, Mary. **Ao sul do corpo**. condição feminina, maternidades e mentalidades no Brasil Colônia. Book Publishers Profissional Association: São Paulo, 1990.

DUARTE, Lélia Parreira. **Ironia e humor na literatura**. Belo Horizonte/São Paulo: Ed. PUC Minas/Alameda, 2006.

DUARTE, Lélia Parreira. "Ironia, humor e fingimento literário". In.: **Cadernos de Pesquisa**, n. 15, 1994. Disponível em https://periodicos.ufmg.br/index.php/cadernos_pesquisa/article/view/11406 Acesso em 01 mar. 2023.

GOMES, Eugênio. “Raul Pompéia”. In.: COUTINHO, Afrânio (Org.). **A literatura no Brasil**. 7. ed. rev. e atual. São Paulo: Global, 2004. V. 4 (Era realista/ Era de transição). p.174-182

FOUCAULT, Michel. “A problematização moral dos prazeres. Aphrodisia”. In.: **A história da sexualidade 2. O Uso dos Prazeres**. Tradução Maria Thereza da Costa Albuquerque. 8. ed. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1984. p.38-50.

POMPEIA, Raul. “História cândida”. s.d.[1889]. Disponível em: <https://www.edepedagogia.com.br/bibliotecaonline.php?txChave=407Historia-Candida>. Acesso em 04 fev.2021.

POMPEIA, Raul. **Obras**. Afrânio Coutinho (Org). Vols. I a IX. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira/OLAC, 1981-1983.

POMPEIA, Raul. **Obras**. Afrânio Coutinho (Org). Vol. X. Rio de Janeiro: Prefeitura Municipal de Angra dos Reis/OLAC, 1991.

SANTOS, Sidnei Xavier dos. **As metamorfoses de Raul Pompeia**: um estudo dos contos. Orientador: Eduardo Vieira Martins. 2011. 147 f. Dissertação de Mestrado (Mestre em Letras) – FFLCH, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011. Disponível em: https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8151/tde-25062012-150057/publico/2011_SidneiXavierDosSantos_VOrig.pdf Acesso em: 05 mar. 2023.

SOIHET, Rachel. “Mulheres pobres e violência no Brasil urbano”. In.: DEL PRIORE, Mary. **História das mulheres no Brasil**. 8. ed. São Paulo: Contexto, 2006. p.362-400.

VERISSIMO, José. **História da Literatura Brasileira**. Rio de Janeiro: s.n., 1915. Disponível em: <http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/bn000116.pdf> Acesso em: 28 nov. 2020.



VIRGÍLIO VÁRZEA E O NATURALISMO DO SUL

Leonardo MENDES*

■ **RESUMO:** O trabalho estuda a trajetória do escritor catarinense Virgílio Várzea (1863-1941) e sua relação com a estética naturalista. Propõe que Várzea e sua obra representam um “naturalismo do Sul”, uma vertente naturalista com mais descrição do que narração, ligada aos Irmãos Goncourt e a uma concepção de ficção naturalista como “pintura de quadros”. Em Santa Catarina, Várzea protagonizou uma cruzada antirromântica apoiada num amplo espectro de ideias modernas e científicas que ele chamava de “naturalismo”. Lá publicou com Cruz e Souza o volume de contos *Tropos e fantasias* (1885), marcado por temas e ideias naturalistas e evolucionistas. Ao migrar para o Rio de Janeiro em 1890, levou o “naturalismo do Sul” para a capital cultural do país, no contexto da euforia pós-império e da polêmica Velho/Novo x Norte/Sul, que protagonizou ao lado de Oscar Rosas (1864-1921) e outros escritores sulistas. O “naturalismo do Sul” era uma alternativa ao canônico “naturalismo do Norte”, representado por Aluísio Azevedo (1857-1913) e Adolfo Caminha (1867-1897). A trajetória de Virgílio Várzea revela que havia outras concepções de naturalismo em circulação e competição no Brasil oitocentista.

■ **PALAVRAS-CHAVE:** Virgílio Várzea. Naturalismo. Realismo. Vida literária.

O naturalismo e o Norte

Um fato conhecido da história do naturalismo no Brasil é a exclamação do escritor Urbano Duarte, em 1881 – “Romancistas ao Norte!”, saudando o aparecimento do romance *O mulato*, de Aluísio Azevedo, publicado naquele ano, em São Luís do Maranhão. No século XIX, não havia regiões Nordeste e Sudeste e o Maranhão pertencia ao Norte. Até o final da Primeira República (1889-1930), havia as regiões Norte e Sul, que incluía o Rio de Janeiro, de onde bradava o baiano Urbano Duarte. O comentário tinha origem na avaliação do escritor de que havia um marasmo na vida cultural da cidade. Alegava que a literatura brasileira andava caída, murcha, “asfixiada pela atmosfera mercantil e pelo desprezo da imprensa

* UERJ – Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Faculdade de Formação de Professores – Departamento de Letras. São Gonçalo – RJ – Brasil. 242435-005 – leonardomendes@utexas.edu

diária” (DUARTE, 1881, p. 1), apontando para a velha máxima dos homens de letras de que literatura e comércio não se misturavam, e o trabalho na imprensa era uma forma de prostituição da escrita. A boa notícia era que havia vida inteligente e criativa fora da capital do Império. A literatura se refugiara nas províncias do Norte, onde o ar era mais respirável e de onde chegara o surpreendente *O mulato*.

O brado de Urbano Duarte e a notoriedade que alcançou como sinal de novos tempos na literatura brasileira – a ascensão do realismo-naturalismo – ajudaram a consolidar a ficção naturalista no Brasil como uma “literatura do Norte”. *O mulato*, considerado o inaugrador do movimento entre nós, se passa em São Luís do Maranhão. Se considerarmos os romances do escritor paraense Inglês de Sousa como os primeiros, *O cacaúlista* (1876) e *O coronel Sangrado* (1877) se passam na região Amazônica, assim como o anticlerical *O missionário* (1888), considerado sua contribuição mais importante ao naturalismo. *A normalista* (1893), romance de estreia do cearense Adolfo Caminha, tem como cenário Fortaleza, capital do Ceará. Os romances dos escritores conterrâneos Rodolfo Teófilo, como *A fome* (1890), precursor da “literatura da seca”; de Domingos Olímpio, *Luzia-Homem* (1903); e de Manuel de Oliveira Paiva, *Dona Guidinha do Poço* (1952), se passam nas cidades e no interior da mesma província nortista. Desde o romantismo, com José de Alencar, o Ceará gozava da reputação de ser um celeiro de escritores.

Como vinha acontecendo ao longo do século XIX, os nortistas mais ambiciosos migravam para o Rio de Janeiro em busca de uma carreira de homem de letras na capital. A cidade vira cenário de alguns romances naturalistas posteriores, como *Casa de Pensão* (1884), *O homem* (1887) e *O cortiço* (1890), de Aluísio Azevedo; *Bom-Crioulo* (1895) e *Tentação* (1897), de Adolfo Caminha, considerados as mais importantes manifestações do gênero no Brasil. Nesse período, marcado pelo movimento abolicionista e pela conturbada transição entre a Monarquia e a República, também se estabelecem no Rio de Janeiro, além dos irmãos maranhenses Artur e Aluísio Azevedo, o paraense José Veríssimo, o sergipano Silvio Romero, os cearenses Capistrano de Abreu e Tristão de Alencar Araripe Junior, um importante disseminador do naturalismo no Brasil (MENDES, 2006). O maranhense Henrique Maximiano Coelho Neto tinha vindo na adolescência, mas faturava com a identidade nortista, enquanto o poeta alagoano Sebastião Guimarães Passos veio no ano da Abolição. Todos tinham relações com a estética naturalista.

Ao lado de alguns cariocas destacados, como Machado de Assis, Olavo Bilac e Valentim Magalhães, os escritores do Norte dominavam a cena cultural e artística da capital. Faziam crítica literária, trabalhavam na imprensa periódica, editavam revistas, lideravam confrarias, coordenavam encontros acadêmicos, compunham versos e escreviam ficção. Eles se beneficiavam de sua origem, já que no século XIX o Norte era visto como culturalmente superior ao Sul. Foi lá que surgiram os primeiros assentamentos e polos comerciais da Colônia. No final do século, Belém do Pará era um importante centro cultural da região Amazônica, onde se passa

Hortêncio (1888), romance naturalista de João Marques de Carvalho (1866-1910) (SILVA, 2021). Era a Faculdade de Direito do Recife, em Pernambuco, que abrigava os intelectuais com as ideias mais avançadas de ciência e modernidade (ALONSO, 2002). Nessa época, o Maranhão desfrutava da fama de ser a “Atenas Brasileira”, reivindicando aos seus letRADOS uma superioridade cultural que ajudava a abrir portas no Rio de Janeiro e em outras capitais.

A identidade literária nortista era da intelectualidade dominante no país, compartilhada pelos principais escritores que protagonizam as histórias da literatura brasileira do período. Os dominadores da cultura costumam não ter consciência de si como tais e tendem a naturalizar a dominação como fruto do próprio talento. É preciso um *outsider* para nomear, expor e combater a dominação, nem sempre com sucesso (BOURDIEU, 1996). Isso aconteceu com os escritores nortistas em 1890, quando um grupo de jovens letRADOS do Paraná e Santa Catarina chegam à capital em busca de uma carreira artística e precisam disputar espaço com os estabelecidos. Na busca de uma marca de distinção, falam em nome dos “Novos” e de uma “literatura do Sul”, em desafio à “velha” e ultrapassada “literatura do Norte”. Dentre esses escritores, se destaca o catarinense Virgílio Várzea, que reivindicava filiação ao naturalismo. A querela Norte/Sul x Velho/Novo de 1890 é um capítulo pouco conhecido da história da literatura brasileira. Ela ajuda a delinear um “naturalismo do Sul” no Brasil, em desafio e contraste ao canônico “naturalismo do Norte”.

A febre literária de 1890

Em 1890 e 1891 havia uma euforia pós-império na imprensa e nos circuitos letRADOS. Vivia-se uma bolha econômica criada pela política do Encilhamento, que promovia uma sensação de prosperidade e enriquecimento veloz. A leitura dos jornais passa a impressão de que se vivia um novo momento no país, com uma nova agenda política liberalizante, que incluía a implementação das bases do Estado laico no Brasil, a eleição de uma Constituinte, a regulamentação da lei do casamento civil, a legalização da profissão de escritor e o reconhecimento da propriedade intelectual, entre outras medidas modernizadoras (MELLO, 2007). A alvorada do século XX prometia um novo tempo para o país e para a literatura brasileira. Havia no ar uma sensação de que novas formas de arte eram possíveis, de que era chegada a hora em que se poderia viver de literatura. O escritor paranaense Leônicio Correia, que pertencia ao grupo de sulistas migrantes e tudo testemunhou, escreve nas suas memórias que, em 1890, nos meses seguintes à derrubada da Monarquia, o Rio de Janeiro “vivia dentro de um deslumbramento maravilhoso” (1955, p. 139).

Em abril, a *Gazeta de Notícias* diagnosticou um *boom* literário na capital. O momento atual desmentia a lenda de que no Brasil as vocações literárias murchavam “num meio burguês e mercantil”, que os escritores eram mal pagos e não tinham público. O articulista equipara a fábula do ambiente hostil às letras

a outros axiomas que as pessoas tomavam por verdade sem observar a realidade, como a perfeição do Corpo de Bombeiros. O fato era que os jornais recebiam de braços abertos os manuscritos de Aluísio Azevedo e não haveria “o menor vislumbre de recusa” às produções de Bilac e Raul Pompeia (CONCURSO, 10 abr. 1890, p. 1). Assegurava que era prática habitual dos grandes jornais pagar entre 25 e 35 mil-réis por crônica. Escritores consagrados como Machado de Assis não soltavam um “conto literário” por menos de 50 mil-réis. Para efeito de comparação, em 1890, um exemplar de *O cortiço* custava 2 mil-réis, a média salarial mensal do funcionalismo público era 350 mil-réis, 1 mil-réis era o preço de admissão geral a museus e espetáculos teatrais, e com 70 mil-réis era possível alugar um quarto mobiliado no centro do Rio.

A coluna da *Gazeta de Notícias* ia além e dizia que era possível viver da escrita mesmo não sendo escritor famoso. Garantia que “não era tão ingrata como dizem a vida obscura da cozinha jornalística, do anonimato de notícias e croniquetas, da exposição de assuntos diários em artigos ou seções humorísticas”. Alguns jornais remuneravam esses escritores com salários de 250 a 400 mil-réis, “o que não é uma fortuna, mas é um bom achego”. Se chegasse a diretor, poderia ganhar mais. O *Estado de São Paulo* pagava 600 mil-réis mensais ao escritor português Filinto de Almeida para dirigir a parte literária do jornal. Outras folhas paulistas mantinham correspondentes remunerados no Rio, como Coelho Neto, que trabalhava para o *Correio Paulistano*. O valor dos prêmios dos concursos literários vinha aumentando. Podia chegar até 2 contos de réis, soma superior a qualquer contrato editorial do período. O articulista arremata: “Se a literatura indígena não encontrar estímulo nestas cousas, então é o caso de oferecer-lhe casa, comida, roupa lavada e engomada, charutos, dinheiro para o bonde e outras coisas de que ela diga precisar” (CONCURSO, 10 abr. 1890, p. 1).

O escritor Pardal Mallet reconhecia que o momento era bom, mas pedia cautela e planejamento. Talvez tudo não passasse de uma “febre literária”, tão passageira como a riqueza criada no Encilhamento. Era preciso criar meios para garantir que as condições atuais não se deteriorassem, para manter viva a sensação de que era possível “viver honestamente” da escrita no Brasil (MALLET, 1890a, p. 1). Embora qualquer dinheiro fosse bem-vindo, Mallet critica a prática dos concursos como forma de remuneração do escritor, pois eram um “favor”, nunca um “direito”. Propõe desenvolver os meios da produção literária no país e, com esse intuito, pede dois decretos ao governo da República: um tornando a instrução primária obrigatória, e outro reconhecendo a propriedade literária. As medidas garantiriam uma população letrada e leitora, além de amparo legal contra o roubo do trabalho intelectual, que grassava à época. Por fim, Pardal Mallet propõe a criação de uma “Associação de Homens de Letras”, destinada não ao encômio e à leitura de trabalhos literários, mas a tratar dos “interesses econômicos da classe” (MALLET, 1890a, p. 1).

A coluna de Pardal Mallet ecoou positivamente por todo o Brasil, dando impulso aos debates sobre a profissionalização do trabalho da escrita, a crítica à transcrição sem controle dos escritos de escritores famosos nos jornais de todo o país, a regulamentação dos direitos autorais e o projeto de criação da Academia Brasileira de Letras. Ela confirmava que o momento era bom para a profissão de escritor, que havia vagas para repórteres e redatores nos jornais do Rio e de São Paulo, que era possível manter uma vida materialmente satisfatória nessas posições e até mesmo casar e criar uma família, como faziam Filinto de Almeida e Coelho Neto. Era possível contribuir para vários jornais ao mesmo tempo, inclusive de outros estados e países. Figueiredo Pimentel, um escritor a quem não faltava editor, escrevia para jornais cariocas e mineiros, além de ser correspondente de revistas estrangeiras, como o *Mercure de France* (MENDES, 2015). Hoje esquecido, Pardal Mallet foi um escritor-celebridade disputado pelos jornais (MENDES; NUNES, 2022). Era natural que essas condições atraíssem ao Rio de Janeiro novos fluxos de aspirantes à carreira de escritor.

Os catarinenses e o naturalismo

Entre os jovens letRADOS de outros estados que fixaram residência na capital nos primórdios da República, estavam os catarinenses Virgílio Várzea, Oscar Rosas e João da Cruz e Souza. Eles eram amigos de infância no Desterro, antigo nome de Florianópolis. No começo da década de 1880, quando tinham vinte e poucos anos, protagonizaram uma cruzada cultural antirromântica em Santa Catarina, que lhes trouxe fama e infâmia. Deram ao movimento o nome beligerante de “Guerrilha Literária Catarinense” (1882- 1887) (MOELLMANN, 1994). No retrato memorialístico que escreveu sobre as atividades da guerrilha, Várzea projeta a imagem dos guerrilheiros como jovens cultos, divertidos e destemidos, que andavam em bando pelas ruas e praças da cidade, rindo e falando alto, carregando livros de Flaubert, Zola, Darwin e Eça de Queirós (VÁRZEA, 1907). Os guerrilheiros batalhavam pela adaptação das novas ideias científicas e literárias à Santa Catarina. Contavam com a adesão de outros escritores da mesma geração, como Horácio de Carvalho e Juvêncio de Araújo Figueiredo, assim como de jornalistas e políticos locais.

A guerrilha literária catarinense repetia, em menor escala, fenômeno semelhante ao que estava ocorrendo no Rio de Janeiro – narrado nas memórias romanceadas de Coelho Neto, *A conquista* (1899) e *Fogo fátuo* (1929) – e ocorreria em Fortaleza na década 1890, na “Padaria Espiritual” (CARDOSO, 2002): jovens letRADOS sem fortuna, com sonhos de seguir uma carreira artística como meio de vida, se reúnem e formam um grupo de escritores de feições boêmias e anticonvencionais, que se apresentam como os arautos do moderno em Arte (OLIVEIRA, 2008). Esses jovens desempenhavam um papel destacado na imprensa local, de onde retiravam

parte de seu sustento e por meio da qual divulgavam seus nomes, escritos e ideias. Como faziam os escritores do Rio, Várzea e Cruz fundaram e dirigiram jornais de propagação das novas ideias na província, como *A Tribuna Popular*, *O Colombo* e o periódico caricato *O Moleque*. Também colaboravam com o diário *A Regeneração: Jornal da Província de Santa Catarina*, ligado ao Partido Liberal. Como outros escritores da mesma geração, os catarinenses eram abolicionistas e a favor da República.

Os guerrilheiros publicavam “verso e prosa originais da guerrilha” na *Tribuna Popular* e n’*O Moleque*, mas o principal papel desempenhado pelo grupo e seus periódicos foi propagar textos contemporâneos, anticlericais e científicos, até então pouco conhecidos na província, nas áreas de filosofia, sociologia, história, poesia e “prosa literária de autores ingleses, alemães, franceses, italianos, russos e portugueses” (VÁRZEA, 1907, p. 2), incluindo o naturalismo. Para se aparelhar na prosa de ficção, “a fim de chegar ao triunfo completo do realismo no Brasil e naquela pobre terra atrasada”, liam Zola e Eça de Queirós (VÁRZEA, 1907, p. 2). Devoravam também Flaubert, Guy de Maupassant e os irmãos Goncourt (MURICY, 1952). N’*O Moleque*, Cruz e Souza descreve Zola como “o mestre dos mestres supremos” (SOUZA, 1885, p. 2). Várzea equiparava a guerrilha catarinense a outros movimentos de luta pelo realismo na Arte e pelos ideais de “progresso e civilização”, como a Escola Coimbrã, em Portugal. O grupo chamava seu conjunto de propostas de “Ideia Nova”, em confronto com a “Velha Escola”, que associavam ao classicismo e ao romantismo.

Há outros indícios de que a estética da guerrilha catarinense era naturalista (MENDES; AMARAL, 2014). No jornal *A Regeneração*, publicaram em abril de 1884 uma nota na seção “A Pedidos”, com críticas ao romantismo, ao escritor português Manuel Pinheiro Chagas e seu romance *Tristezas à beira-mar* (1866). Na nota, informam que a “Ideia Nova” era um sinônimo de naturalismo e de um amplo espectro de ideias e manifestações artísticas modernas, como o evolucionismo (o ateísmo), o positivismo (o método científico), a poesia de Charles Baudelaire, o romance de Zola e Eça de Queirós, a música de Wagner, a pintura impressionista de Manet e a brutalmente realista de Courbet. Aparece o termo “transformismo”, que era usado na época para caracterizar o evolucionismo darwinista, enfatizando o aspecto transitório da experiência (e da espécie) humana, sem fim/finalidade últimos (PHILLIPS, 2000). Essa era a “doutrina universal da atualidade”, que adotavam sem esperar a compreensão da intelectualidade da província. Para os guerrilheiros catarinenses, “naturalismo” seria o nome do estado geral da Arte moderna.

A Ideia Nova também denominada Naturalismo, Evolucionismo, Transformismo, Positivismo ou doutrina universal da atualidade, tendo por principais representantes na ciência e na filosofia, Darwin, Spencer e Hartmann; na poesia, Baudelaire, Richépin, Guerra Junqueiro; no romance e na crítica Zola, Daudet,

Eça de Queirós, Ramalho Ortigão; na música, Richard Wagner; na pintura, Manet, Courbet etc. Não será o cretinismo que há de conhecer e compreender tudo isso (PINHEIRO, 1884, p. 4).

Para os padrões atuais, as audácia dos guerrilheiros catarinenses parecem inocentes, mas em 1880 causaram escândalo no Desterro. Naquela época, bastava citar o nome de Zola ou o romance *O primo Basílio* (1878), de Eça de Queirós – “o livro mais querido, *O primo Basílio*, o livro extraordinário” (VÁRZEA, 2003, p. 294) – para agitar os conservadores. No caso de Santa Catarina, a guerrilha desafiou a autoridade de um respeitado intelectual da Província, o poeta Eduardo Nunes Pires, “velho letrado de fama local”, romântico da “Velha Escola”. A guerra de editoriais entre os guerrilheiros, pela *Tribuna Popular*, e Nunes Pires, pelo *Jornal do Commercio*, terminou em violência física. Quando passavam pelas ruas, os guerrilheiros eram destratados com gritos de “Micróbios!”, ou “Lá vão os malucos da ‘Ideia Nova’!” (VÁRZEA, 1907, p. 2). Exemplares da *Tribuna Popular* eram devolvidos com ameaças escritas a lápis vermelho, clamando a população a açoitar os escritores em praça pública (MOELLMANN, 1994). Nesse ambiente hostil, as oportunidades de trabalho no Rio de Janeiro tornavam ainda mais atraente a migração para a capital.

Tropos e fantasias

Como a maior parte dos escritos publicados na *Tribuna popular* se perderam, o volume de contos *Tropos e fantasias*, publicado por Virgílio Várzea e Cruz e Souza em julho de 1885, no Desterro, se tornou o principal documento literário da guerrilha catarinense. Naquele contexto, *Tropos e fantasias* só poderia ser um livro de contos naturalistas. Era assim que o viam seus autores, os patronos da “Ideia Nova” e seus adversários. O livro fazia um posicionamento no circuito letrado, revelava escolhas políticas e estéticas e indicava projetos futuros. Era um livro de prosa (e não de poesia), considerada uma forma menos prestigiada de literatura. Se ainda não era o naturalismo que gostariam, Várzea e Cruz prometiam para breve, na contracapa de *Tropos e fantasias*, a publicação do “romance naturalista” *Os Souzas e os Silvas* (VÁRZEA; SOUZA, 1994, p. 72). Tudo indica que a obra não foi escrita, mas o projeto confirma que Várzea e Cruz (ele próprio um “Souza”) se viam como escritores naturalistas e compartilhavam a visão de naturalismo como o romance das pessoas comuns (BAGULEY, 1990), como os Silvas e os Souzas, no Brasil e em Portugal.

Os escritores enviaram exemplares de *Tropos e fantasias* a jornais e críticos de Santa Catarina, de outras províncias do Brasil e de Portugal. Em agradecimento pela cortesia, esperavam ganhar uma resenha (ou ao menos uma nota) simpática sobre o livro nas páginas de um jornal de grande circulação, o que era excelente reclame.

Periódicos do Rio de Janeiro, Espírito Santo, Bahia e Santa Catarina acusaram o recebimento de *Tropos e fantasias*, mas foi a breve resenha acolhedora de Araripe Junior, na prestigiosa revista *A Semana*, na Corte, o endosso mais importante. Dirigida por Valentim Magalhães, *A Semana* era uma das principais publicações dos escritores dominantes. Em 1887, Virgílio Várzea trabalharia como agente literário da revista no Desterro. Em 1888, torna-se um dos colaboradores oficiais d'*A Semana*, onde passa a publicar seus contos, ao lado de escritores famosos, como Aluísio Azevedo e Coelho Neto, mostrando que ele já era conhecido dos escritores dominantes antes de migrar para a capital. Pelas páginas d'*O Moleque*, Cruz e Souza alardeou o apoio do crítico famoso da Corte a *Tropos e fantasias*, à “Ideia Nova” e ao naturalismo.

Araripe Junior foi o crítico mais aberto ao naturalismo no Brasil (MENDES, 2006). Ele se notabilizou como defensor de Zola e do romance naturalista, enquanto o Visconde de Taunay, José Veríssimo e Machado de Assis julgavam uma forma rebaixada e antiartística de literatura. Na resenha, Araripe destaca a façanha dos moços de publicar um livro de literatura na província. Na sua perspectiva, Várzea e Cruz se filiavam à “escola naturalista” e praticavam com “entusiasmo frenético” as “formas literárias cultivadas por E. Zola e Eça de Queirós” (ARARIPE JUNIOR, 1885, p. 3). Mas ressalta uma característica que o desagrada: a frase e o estilo torneados, quando esperava encontrar uma prosa mais direta e enxuta, numa obra que se dizia baseada na observação dos fatos da realidade. O crítico evoca a imagem do escritor naturalista como um “pintor de quadros”, e de Várzea e Cruz como artistas inexperientes que ainda não dominavam as técnicas das cores. “Há uma verdadeira e real classificação para o estilo desses moços: um ensaio de coloridos, de tintas acres, em uma palheta empunhada por mão nervosa” (ARARIPE JUNIOR, 1885, p. 3).

Embora vistos negativamente por Araripe, o estilo rebuscado e a concepção descriptivista de ficção naturalista como “pintura de quadros”, com pouca (ou nenhuma) ação, eram atributos que Várzea nunca abandonaria. Como ele e Cruz, outros escritores defendiam um naturalismo da frase bem talhada, sem a linguagem chula e as obscenidades de Zola. Em Portugal, o jornal *O Tirocínio* elogiou os autores pelo realismo recatado de *Tropos e fantasias*: “Filiados ambos à escola realista, não se submetem cegamente aos mandamentos desta escola. Caminham ambos em demanda dos verdadeiros horizontes, deixando após si uns quadros alegres, simples, mas de uma verdade real, encantadora” (NOTICIÁRIO, 1885, p. 1). Outro defensor do naturalismo aprazível, “do bem” (em oposição ao “naturalismo do mal”), foi Silvio Romero (ROMERO, 1960). Ele considerava o romance de Zola uma variante desonesta de naturalismo, que se escudava na ciência para vender pornografia, e via na prosa de Raul Pompeia a melhor encarnação da estética no Brasil. No século XIX, a frase bem-feita e a prevalência da descrição sobre a narração eram consideradas características naturalistas.

Em *Tropos e fantasias*, temas e princípios naturalistas convivem com o estilo descriptivo e palavroso. Cada escritor assina seis contos. No anticlerical “O padre”, Cruz e Souza usa tom declamatório para fazer propaganda abolicionista. Acredita que as teorias de Darwin ajudariam a revogar a escravidão no Brasil (VÁRZEA; SOUZA, 1994, p. 59). Em “A bolsa da concubina”, conta a história de uma prostituta que, como Naná, de Zola, perde o filho para a varíola, mas o estilo é melodramático. Várzea parece mais à vontade no naturalismo. Com prosa menos rebuscada, oferece contos descriptivos de reis imaginados, em “Tsar”, mas também de tipos comuns da vida na província, como o implacável fiscal de posturas do Desterro, no conto “Coração de Bronze”. O conto “Uma família catarinense”, no qual esboça perfis dos membros típicos da família na província, pode ser visto como anotações para um romance futuro, mas também como “retratos miniaturas” que documentavam a realidade e deviam ser tomados como tais. Na família catarinense, destacava-se Laura, uma das filhas do Velho Simas, que era adepta da “Ideia Nova” e idolatrava Zola e Eça de Queirós.

Sobressai no volume o conto “A Papagaio”, de Virgílio Várzea. Ele e “Tsar” foram publicados e republicados na imprensa antes e depois do aparecimento de *Tropos e fantasias*. É o retrato de uma moradora de rua do Desterro. O nome “Papagaio” tinha origem na “maneira esquisita porque ela torcia os pés para dentro no andar”. Ninguém sabia dizer de onde viera e como chegara ali. Passava fome e frio nas ruas e nas praças. Era insultada e atacada constantemente por bêbados e cocheiros. Ninguém olhava para ela ou se importava com ela, a não ser o escritor naturalista. O conto de Várzea sobre a moradora de rua do Desterro seguia a disposição naturalista de retratar os subalternos, os esquisitos e os oprimidos (SEREZA, 2022). No final, quando a personagem morre, Várzea evoca a teoria do “transformismo” para mostrar que, do ponto de vista evolucionista, reis e moradores de rua eram a mesma coisa, e que a Papagaio iria renascer como “lírio odorizado e magnífico”, “ao sol triunfal e hilariante dos trópicos” (VÁRZEA; SOUZA, 1994, p. 33). A feia, pobre e triste Papagaio tinha em si o germe da beleza e da alegria.

Norte/Sul x Velho/Novo

Desde meados da década de 1880, Virgílio Várzea, Cruz e Souza e Oscar Rosas vinham trocando ideias sobre o projeto de migrar para o Rio de Janeiro para viver da escrita. Rosas morava na cidade desde 1888 e vinha atuando na imprensa local, onde publicava crônicas, contos e poesias (SOARES, 1972). Aos poucos, foi ganhando espaço nos jornais e o respeito dos homens de letras. Em 1890, mantinha uma coluna fixa no jornal *Novidades*, “Janela do Espírito”, onde fazia críticas e expressava sua opinião sobre o estado do campo artístico. Em dezembro de 1889, alguns dias depois da deposição de Pedro II, Oscar Rosas enviou correspondência incentivando Cruz e Sousa a se juntar a ele na capital: “Amigo, guarda segredo

sobre essa carta, comunica-o ao Várzea e ponham-se a caminho. Essa terra deve ser nossa”.¹ Em outra carta, Várzea havia sintetizado, numa linguagem chula que não permitiria na sua literatura, a opinião dos guerrilheiros sobre a vida na província: “Isto aqui, dia a dia, ordinaria-se mais. Estou farto de choldra, meu Cruz, estou farto. Esta terra está abaixo da merda e o seu povo muito mais ainda”.

Virgílio Várzea migrou para o Rio de Janeiro em abril de 1890. Ao chegar, se juntou a Oscar Rosas e aos escritores paranaenses Leônico Correia, Emiliano Perneta e Emílio de Menezes. Ao longo de 1890 e 1891, eles levaram a cabo um projeto coordenado de assalto e ocupação do campo literário da capital, que fracassou. Usaram seus espaços na imprensa para capitalizar em cima da ideia do “novo” e da euforia pós-império, no intuito de desqualificar a literatura dos “velhos”, chamados genericamente de “nortistas”. A alcunha “os Novos” lhes foi dada pelos escritores dominantes, sugerindo que eram provincianos com a pretensão de fazer Arte. Depois assumiram o nome em desafio aos difamadores. Para Cruz e Souza e Virgílio Várzea, a batalha dos “Novos” reproduzia o combate pela “Ideia Nova” na Província. Na capital, unidos a um grupo maior de escritores, encontram na identidade sulista e numa “literatura do Sul” uma demarcação que os diferenciava dos artistas estabelecidos. Passam a se apresentar como uma “comunidade restrita” com identidade própria, como uma “tribo” (MAINGUENEAU, 2001, p. 30).

Por meio da coluna “Janela do Espírito”, no *Novidades*, Oscar Rosas introduziu o contraponto Norte/Sul, em sobreposição a Velho/Novo. Começa em tom de manifesto: “Proclamemos a federação literária, separemos a literatura do Sul da literatura do Norte. Abaixo o parasitismo, abaixem os que só vivem de tradições” (ROSAS, 1890a, p. 2)! Era chegada a hora de acabar com o “fetichismo” pelo Norte. “Nos tempos modernos”, ele diz, o Norte era a “rotina”, “o engenho central com garantia de juros que nada produz”. Reconhecia a importância de Gonçalves Dias e Castro Alves para a cultura brasileira, mas alegava que, desde Tobias Barreto, “as estéreis terras setentrionais não deram mais um homem notável nem em ciência, nem em literatura nem em artes”. Entre os escritores do Sul, Rosas inclui alguns naturalistas que vinham despontando na cena literária, como o gaúcho Pardal Mallet e o fluminense Raul Pompeia (MENDES, 2022). O Norte era “o Velho”, cheio de “preguiça de ter originalidade e de ser novo”. O Sul, ao contrário, estava “na ponta”, valendo-se de uma expressão da época, que exprimia a ideia de vir na frente e de estar em alta.

No dia seguinte, Artur Azevedo, “velho” e nortista, reagiu pelo *Correio do Povo*. Na expressão irônica de Oscar Rosas, Artur era um “papá literário”, um dos

¹ A correspondência dos escritores catarinenses está disponível em <http://www.literaturabrasileira.ufsc.br>. No seu estudo sobre Cruz e Sousa, Raimundo Magalhães Junior (1975) reproduz várias cartas integralmente.

escritores mais influentes do campo literário, autor de coluna opinativa em vários periódicos da capital e dos estados. Os comentários do escritor veterano e a resposta seguinte de Oscar Rosas revelam as divergências entre os dois posicionamentos. Tínhamos de um lado o escritor dominante, Artur Azevedo, que não reconhecia a supremacia cultural do Norte. Aos artistas dominantes interessava naturalizar as hierarquias e banalizar os conflitos. De sua posição confortável, Artur Azevedo levanta o velho argumento elitista de que a literatura no Brasil era escassa e por isso fazia pouco sentido dividi-la entre Norte e Sul. Oscar Rosas, em réplica, considerava “mofenta” a ideia de que não havia literatura, típica daqueles que querem mantê-la toda para si: “achamos velha e triste esta ideia de indagar se possuímos letras”. Com certeza havia literatura, ele diz, e a própria polêmica Norte x Sul era prova disso. A literatura, entretanto, não mais vinha do Norte: “O Norte [era] a miséria” (ROSAS, 1890b, p. 2).

A ofensiva continuou nos meses seguintes nas colunas de Oscar Rosas no *Novidades* e no *Cidade do Rio*, de Emiliano Perneta no *Novidades* e de Virgílio Várzea no *O Mercantil*, de São Paulo. Para marcar presença, criaram um jornal – a *Folha Popular* – “o jornal dos Novos, o jornal revolta”, agregando Leônio Correia e Emílio de Menezes (COUSAS DO DIA, 1890, p. 1). O argumento da superioridade da “literatura do Sul” sobre a “literatura do Norte” é reelaborado em crônicas e editoriais. Para Várzea, vivia-se uma época “de grande florescência mental e agitação política”, propícia ao aparecimento de “um novo partido literário – os Novos”. Antevia que os Novos seriam senhores do “vasto campo de batalha literário” (VÁRZEA, 1890, p. 1). Nomeiam os membros dos dois partidos. Entre os Novos, além dos escritores paranaenses-catarinenses, estavam Pompeia, Bilac, Pardal Mallet e Coelho Neto. Entre os Velhos, além dos escritores nortistas em geral, estavam Machado de Assis, Silvio Romero, Rui Barbosa e Ferreira de Araújo, diretor-proprietário da influente *Gazeta de Notícias*. Eram todos “velhos e inúteis”, provoca Virgílio Várzea.

O ataque a Machado de Assis não podia ficar barato. O vocabulário religioso d’*O Mercantil* dá a medida da profanação: “Ele [Várzea] pecou, ele escreveu cousas medonhas, medonhos sacrilégios contra a Arte, que é a nossa religião” (O. DE., 1890, p. 1). Era preciso ter muita novidade artística para validar um ataque a figuras importantes como Machado de Assis e Rui Barbosa. E, afinal, qual era a novidade dos Novos e da *Folha Popular*? Pardal Mallet, que os apoiava, foi taxativo: “Nenhuma novidade traz no seu programa, incerto e indeterminado, que apenas glosa o tema da indisciplina, como se bastasse ser indisciplinado” (MALLET, 1890b, p. 1). Depois de um mês em circulação, a *Folha Popular* faliu. Em abril de 1891, com Cruz e Souza a bordo, tentaram uma nova publicação, a *Revista dos Novos*, em contraposição à *Revista Brasileira*, “o refúgio dos nomes consagrados” (MAGALHÃES JUNIOR, 1975, p. 269), confirmando a posição dominada dos escritores sulistas. A publicação, entretanto, nunca veio a lume. A

tribo dos Novos, então, perdeu coesão e se fragmentou em trajetórias individuais de maior ou menor êxito.

George Marcial: romance da sociedade e da política do fim do Império

Virgílio Várzea e Oscar Rosas eram a brigada naturalista dos Novos e da “literatura do Sul” na capital. Em outubro de 1890, quando os sulistas ainda eram uma esperança de renovação da literatura brasileira, Araripe Junior pediu a Oscar Rosas que definisse sua estética. O escritor respondeu pelo *Cidade do Rio*: “Sou naturalista, pelo menos tenho esse desejo e o serei plenamente. Não admito mesmo outra escola senão essa, porque o naturalismo fisiológico parece-me eterno e julgo todas as outras escolas produtos histéricos do romantismo e da metafísica” (ROSAS, 1890c, p. 1). Quando, no mês seguinte, ele e Várzea se uniram para escrever juntos um romance para o *Cidade do Rio*, *O Comodoro*, seria acertado esperar que fosse obra naturalista. Apenas alguns capítulos foram divulgados no jornal. Em 1897 e 98, a *Revista Brasileira* publicou o romance completo, com o título de *George Marcial*, com coautoria de Virgílio Várzea e Oscar Rosas. Em 1901, reapareceu em formato de livro com o subtítulo “romance da sociedade e da política do fim do Império”, agora exibindo o nome de Virgílio Várzea como único autor.²

Concebido e inicialmente escrito em 1890 e 1891, *George Marcial* era o romance naturalista do Sul, uma obra dos Novos que prometia revigorar a literatura brasileira nos tempos pós-Império. Várzea e Rosas se autorretratam com tal missão na narrativa, mostrando como o romance estava ligado às batalhas dos Novos e à necessidade de apresentar algum produto artístico substancioso. No capítulo V, George Marcial avista na rua do Ouvidor dois “literatos do Sul”, que estavam a escrever “um grande romance realista, de costumes fluminenses” (o próprio *George Marcial*). Àquela hora colhiam “notas originais na observação direta desta multidão em trânsito” (VÁRZEA, 1901, p. 84-85). A princípio, George desdenha do esforço dos escritores e imagina que estavam “macaqueando os Goncourt”, mas, em seguida, conjectura: “Pode ser que com esses dois jovens e outros se reconstitua a literatura brasileira. A questão é terem tenacidade e serem bem secundados” (VÁRZEA, 1901, p. 85). O romance retrata seus autores criando a partir do método naturalista de observação da realidade, reivindica o realismo e a pretensão ao novo.

George Marcial é um romance “do Sul” também porque tem como foco uma elite sulista na Corte nos últimos anos do Império. O protagonista se educou na

² Em nota no final do volume, Virgílio Várzea explica que desde a primeira versão, em folhetim, a obra era mais dele do que de Oscar Rosas. Acrescenta que a pouca narração original de Rosas havia desaparecido totalmente da edição de *George Marcial*. Do *O Comodoro* a *George Marcial*, mudam os nomes de alguns personagens. A mulher que George seduz, por exemplo, chama-se Magnólia no folhetim e Ernestina no romance.

Inglaterra, mas era natural de Santa Catarina. Retorna ao Brasil depois de 23 anos na Europa, onde fez fortuna na marinha inglesa e mercante, chegando ao posto de Comodoro. No Rio, se encanta por Ernestina Veiga, filha de um senador do Rio Grande do Sul, o Visconde de Chuí. Ao longo do romance, George interage com outros membros da colônia rio-grandense na Corte. Nesses encontros se exaltam as províncias do Sul. O Rio de Janeiro é descrito pelo olhar superior de George, que revela desprezo pelo Norte e por tudo que de lá vinha, como a literatura indianista e o marido de Ernestina, Henrique Teixeira, um bacharel do Piauí. A batalha Norte/Sul x Velho/Novo aparece na caracterização rebaixada, apoiada no determinismo biológico, do único nortista importante do romance. Descendente de indígenas e portugueses, Henrique era um “triste exemplar de malaio” (p. 112). Numa ida ao teatro, George avista o bacharel num camarote. Nota sua “figura raquítica, negrucha e simiesca” (VÁRZEA, 1901, p. 127).

Outros temas naturalistas de *George Marcial* são a histeria e o adultério. Tanto Ernestina quanto Lady Victoria, uma escocesa com quem George se envolve, são caracterizadas como “mulheres histéricas”, submetidas ao desejo sexual e às ansiedades de não o satisfazer. Aborrecida no casamento com um nortista raquítico, Ernestina, tal qual Madame Bovary, sonha com um homem superior como o sulista George, louro, alto, de porte atlético, um lorde inglês. No romance de Várzea, no intuito de evitar o marido que despreza, a mulher finge estar doente. Ernestina encena todos os sintomas da histeria, como desmaios, falta de apetite, irritabilidade, fadiga e até fervor religioso. Ela revive a provação de Magdá, n’*O homem* (1887), de Aluísio Azevedo, mas como farsa. Isso lhe permite se refugiar num hotel em Santa Tereza, onde passa a se encontrar com George. Apaixonados, fogem para os Estados Unidos. Ernestina, entretanto, nunca se perdoa pelo abandono dos pais e do casamento. No final, morre de arrependimento. Nesse sentido, *George Marcial* segue o “modelo trágico” dos romances de adultério do século XIX, com a morte da “mulher decaída” no fim (BAGULEY, 1990).

Uma dimensão importante de *George Marcial* é sua riqueza descritiva, que vinha da concepção de naturalismo como pintura, trazida por Várzea da Província. Há copiosas descrições de multidões na rua do Ouvidor, no Hipódromo da Gávea, e no baile Imperial, no Cassino Fluminense. Numa ida ao Teatro Lucinda, a audiência é um microcosmo da sociedade da Corte, dos operários da galeria ao *high life* dos camarotes. Aos olhos de George, tudo parecia pobre e arruinado, incluindo a peça naturalista em cartaz, inspirado no *L'Assommoir* (1877), de Zola, com uma protagonista “imunda, com roupas empoeiradas e mendigas”, porque tudo devia ser “*d'après nature* – nada de falsificar a natureza” (VÁRZEA, 1901, p. 119). Há também ricas descrições da flora e da geografia do Rio de Janeiro, que parecem ser os únicos predicados brasileiros apreciados pelos sulistas. Em Várzea, os personagens costumam se posicionar em mirantes, terraços, colinas etc., para, do alto, lançar o olhar em volta e descortinar a paisagem (LIMA, 2002). Do cais,

do mar ou do alto de Santa Tereza, a Baía de Guanabara é pintada e repintada no romance.

No seu autorretrato em *George Marcial*, Virgílio Várzea aparece “com a pele pintalgada e queimada pelo sol, as atitudes e os gestos de um embarcadiço” (VÁRZEA, 1901, p. 84). Entre 1879 e 1881, o escritor viajou pelo mundo como marinheiro e conheceu portos de todos os continentes. Essas experiências lhe abasteceram com histórias, personagens e paisagens que usaria por toda a carreira. A centralidade do mar na obra de Várzea levou alguns críticos a se referirem à sua obra como uma “saga marinhista” (CORRÊA, 1981). Era conhecido como “o Pierre Loti brasileiro” (LIMA, 1934, p. 7), em referência ao escritor francês Pierre Loti, famoso por suas novelas de viagens marítimas. No romance, George é proprietário de um veleiro em que zingra pela Baía de Guanabara acompanhado de suas namoradas. Essa embarcação é usada na fuga de Ernestina pela enseada de Botafogo, à noite, até embarcarem num transatlântico que os leva a Nova York. Toda a travessia marítima é descrita no romance, incluindo uma tempestade que quase afunda o navio e permite que George Marcial exiba seu heroísmo de homem “do Sul”.

Considerações finais

Após o fracasso da campanha dos Novos, Virgílio Várzea permaneceu no Rio de Janeiro, onde teve uma carreira literária de reconhecimento e sucessos relativos. Tinha o respeito dos homens de letras e acesso aos principais jornais e editoras do país. Quando morreu, tinha fama firmada de contista e marinhista, em volumes bem-sucedidos de narrativas curtas, como *Mares e campos* (1895) e *Nas ondas* (1910). *George Marcial*, sua obra de maior folego, só apareceria em formato de livro dez anos depois da polêmica Norte/Sul x Velho/Novo, em cujo contexto foi concebido. Acrescentado posteriormente, o subtítulo “romance da sociedade e da política do fim do Império” prometia um quadro mais ambicioso do que os dramas da colônia rio-grandense na Corte eram capazes de oferecer. Quando *George Marcial* apareceu em livro, já era o romance de uma promessa não cumprida. Não era mais crível que Várzea e Rosas se apresentassem como os renovadores da literatura brasileira. Os críticos se decepcionaram com o livro e só lhe salvaram os quadros descriptivos. Até hoje *George Marcial* permanece um romance obscuro da literatura brasileira.

Virgílio Várzea tem sido estudado e reeditado, especialmente em Santa Catarina, mas o naturalismo não é tradicionalmente associado à sua obra. Contudo, ele se declarou seguidor do naturalismo no jornal *A Regeneração*, planejou escrever um romance naturalista em *Tropos e fantasias*, e em *George Marcial* se autorretrata como um escritor naturalista que colhe dados para a ficção a partir da “observação direta” da realidade. Na sua obra, trabalhou temas e personagens naturalistas, como o padre sem fé, a mulher histérica, o biologismo e as pessoas

comuns. Várzea venerava Zola, mas em *George Marcial* se compara com os irmãos Goncourt, evocando a “escritura artista” e uma concepção descriptivista de naturalismo como “pintura de quadros” (CATHARINA, 2005), da Baía de Guanabara à costa catarinense. A trajetória de Virgílio Várzea mostra não só que havia um “naturalismo do Sul”, alternativo ao canônico “naturalismo do Norte”, mas que era uma vertente pouco conhecida de ficção naturalista como pintura, com estilo torneado e pouca ação, alternativa ao “romance científico” ou “de tese”, a que nos habituamos a reduzir a estética no Brasil.

MENDES, L. Virgílio Várzea and Southern Naturalism. **Itinerários**, Araraquara, n. 56, p. 75-92, jan./jun. 2023.

■ **ABSTRACT:** *The paper studies the trajectory of the writer Virgílio Várzea (1863-1941) and his relationship with the naturalist aesthetics. It proposes that Várzea and his work represent a “Southern naturalism”, a naturalist strand with more description than narration, linked to the Goncourt brothers and to a conception of naturalist fiction as “painting of pictures”. In Santa Catarina, Várzea led an anti-romantic crusade supported by a broad spectrum of modern and scientific ideas that he called “naturalism”. There he published with Cruz e Souza the short story volume Tropos e fantasias (1885), marked by naturalist and evolutionist themes and ideas. When he migrated to Rio de Janeiro in 1890, he brought “Southern naturalism” to the cultural capital of the country, in the context of the post-imperial euphoria and the Old/New x North/South polemic, which he co-starred in with Oscar Rosas (1864-1921) and other Southern writers. The “Southern naturalism” was an alternative to the canonical “Northern naturalism” represented by Aluísio Azevedo (1857-1913) and Adolfo Caminha (1867-1897). Virgílio Várzea’s trajectory reveals that there were other conceptions of naturalism in circulation and competition in 19th century Brazil.*

■ **KEYWORDS:** *Virgílio Várzea. Naturalism. Realism. Literary Life.*

REFERÊNCIAS

ALONSO, Ângela. **Ideias em movimento:** a geração 1870 na crise do Brasil-Império. São Paulo: Paz e Terra, 2002.

ARARIPE JUNIOR, Tristão de Alencar. Os nossos livros. *Tropos e fantasias. A Semana*, Rio de Janeiro, n. 34, 22 ago. 1885, p. 3.

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

BOURDIEU, Pierre. **The rules of art:** genesis and structure of the Literary Field. Translation by Susan Emanuel. Stanford: Stanford University Press, 1996.

CARDOSO, Gleudson P. **Padaria Espiritual:** biscoito fino e travoso. Fortaleza: Museu do Ceará/Secretaria da Cultura e Desporto, 2002.

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

CONCURSO LITERÁRIO. **Gazeta de Notícias**, Rio de Janeiro, 10 abr. 1890, p. 1.

CORRÊA, Nereu. A saga marinhista na obra de Virgílio Várzea. In: **O canto do cisne negro e outros ensaios**. Florianópolis: FCC Edições, 1981, p. 43-62.

CORREIA, Leônicio. **A boêmia do meu tempo**. Curitiba: Edição do Estado do Paraná, 1955.

DUARTE, Urbano. *O mulato*, por Aluísio Azevedo. **Gazeta da Tarde**, Rio de Janeiro, 8 jul. 1881, p. 1.

LIMA, Carlos Emílio Corrêa. **Virgílio Várzea: os olhos de paisagem do cineasta do Parnaso**. Fortaleza: Editora UFC, 2002.

LIMA, Herman. Ensaio sobre o conto. **O Jornal**, Rio de Janeiro, 4 mar. 1934, p. 7.

MAGALHÃES JUNIOR, Raimundo. **Poesia e vida de Cruz e Sousa**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975.

MAINIGUENEAU, Dominique. **O contexto da obra literária**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

MALLET, Pardal. Estou roubado. **Gazeta de Notícias**, Rio de Janeiro, 4 out., 1890a, p. 1.

MALLET, Pardal. Literatos na ponta. **Gazeta de Notícias**, Rio de Janeiro, 23 abr. 1890b, p. 1.

MELLO, Maria Tereza Chaves de. **A república consentida:** cultura democrática e científica do final do Império. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2007.

MENDES, Leonardo. Pardal Mallet, naturalismo e modernidade no Brasil oitocentista. **Revista Graphos**, João Pessoa, v. 24, n. 2, p. 29-48, 2022.

MENDES, Leonardo. As qualidades da incorreção: o romance naturalista no Brasil. In: MELLO, Celina M. Moreira; CATHARINA, Pedro Paulo G. F. (org.). **Crítica e movimentos estéticos: configurações narrativas do campo literário**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2006, p.137-165.

MENDES, Leonardo. O Zola da Praia Grande: Figueiredo Pimentel e o naturalismo. In: PIMENTEL, Figueiredo. **O aborto**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2015.

MENDES, Leonardo; AMARAL, Alexandre. Virgílio Várzea, escritor naturalista. **Soletras**, São Gonçalo, n. 27, p. 233-253, 2014.

MENDES, Leonardo; NUNES, Gabriela Krugel dos Santos. Pardal Mallet, um *frondeur* na *Belle Époque*. In: NEGREIROS, Carmem et al. (org.). **Tensões da Belle Époque, raízes do contemporâneo**. Chapecó: Argos, 2022, p. 503-523.

MOELLMANN, Leatrice. **A obra inédita da Carlos de Faria e a Guerrilha Literária em Santa Catarina**. Florianópolis: Editora da UFSC, 1994.

MURICY, José Cândido de Andrade. **Panorama do movimento simbolista brasileiro**. Rio de Janeiro: Departamento de Imprensa Nacional, 1952.

NOITCIÁRIO. Europa. **A Regeneração: Jornal da Província de Santa Catarina**, 11 nov. 1885, p. 1.

O. DE. De vez em quando. **O Mercantil**, São Paulo, 18 out. 1890, p. 1.

OLIVEIRA, Diogo de Castro. **Onosarquistas e patafísicos**: a boemia literária no Rio de Janeiro *fin-de-siècle*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008.

PHILLIPS, Adam. **Darwin's worms**: on life stories and death stories. London: Basic Books, 2000.

PINHEIRO CHAGAS. **A Regeneração: Jornal da Província de Santa Catarina**, Desterro, 13 mar. 1884, p. 4.

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

ROSAS, Oscar. Janela do Espírito. **Novidades**, Rio de Janeiro, 23 set. 1890a, p. 2.

ROSAS, Oscar. Janela do Espírito. **Novidades**, Rio de Janeiro, 25 set. 1890b, p. 2.

ROSAS, Oscar. Reposta a Sancho Pança. **Cidade do Rio**, Rio de Janeiro, 11 out. 1890c, p. 1

SEREZA, Haroldo Ceravalo. **O naturalismo e o naturalismo no Brasil**: questões de forma, classe e gênero no romance brasileiro do século 19. São Paulo: Alameda, 2022.

SILVA, Alan Victor Flor da Marques de Carvalho (1866-1910) e o naturalismo na Amazonia Paraense. **Matraga**, v. 28, n. 54, p. 499-512, 2021.

SOARES, Iaponan. **A poesia de Oscar Rosas**. Porto Alegre: Editora Movimento, 1972.

SOUZA, João da Cruz e. Perfis a vapor. Ele. **O Moleque**, Desterro, n. 31, 19 jul. 1885, p. 2.

VÁRZEA, Virgílio. A chuva. In: **Contos completos**. Tomo I. Florianópolis: Academia Catarinense de Letras, 2003.

VÁRZEA, Virgílio. Crônicas do Rio. Jovem Brasil. **O Mercantil**, São Paulo, 17 out. 1890, p. 1.

VÁRZEA, Virgílio. Impressões da Província (1882-1889). A *Tribuna Popular* e a Guerrilha Literária Catarinense. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, 17 fev. 1907, p. 1.

VÁRZEA, Virgílio. **George Marcial. Romance da sociedade e da política do fim do império**. Lisboa: Tavares Cardoso & Irmão, 1901.

VÁRZEA, Virgílio; SOUZA, João da Cruz e. **Tropos e fantasias**. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa/Fundação Catarinense de Cultura, 1994.



QUANDO A LITERATURA INVADE A VIDA SOCIAL: POLÊMICAS E HOMENAGENS A ÉMILE ZOLA NO BRASIL DURANTE O CASO DREYFUS

Eduarda Araújo da Silva MARTINS*

■ **RESUMO:** Émile Zola se destacou nacional e internacionalmente por meio da sua obra naturalista e dos combates travados na imprensa e no campo literário francês. Sua trajetória contribuiu para que, no final de 1897, interviesse politicamente como um intelectual (BOURDIEU, 1996) no Caso Dreyfus. Sua atuação repercutiu na sociedade brasileira de diferentes maneiras. Homenagens e manifestações de apoio foram realizadas em diferentes estados, por meio de reuniões, atos e até mesmo pela escrita de poemas. As ações dos brasileiros revelam que o apoio à intervenção do escritor estava pautado no reconhecimento dos valores de sua obra. Por isso, não raro, essas manifestações foram acompanhadas de polêmicas na imprensa (VAILLANT *in* KALIFA *et al.*, 2011), geradas por grupos antinaturalistas. Este artigo pretende analisar as homenagens realizadas por brasileiros a Émile Zola, lançando luz sobre o reconhecimento dos valores de verdade e de justiça.

■ **PALAVRAS-CHAVE:** Émile Zola. Naturalismo. Caso Dreyfus. Imprensa brasileira.

Introdução

Chef de file do naturalismo no século XIX, Émile Zola é reconhecido, hoje, como um dos nomes mais importantes da literatura francesa. Foi preciso, no entanto, um longo e estratégico combate no campo literário para que sua concepção literária fosse estabelecida. Ao longo de sua carreira, Zola publicou na imprensa muitos textos e artigos que teorizaram sua estética e promoveram o debate de ideias em torno dos fundamentos do naturalismo.¹ Ele conhecia bem o espaço relacional

* Bolsista CAPES. Doutoranda em Letras Neolatinas. UFRJ – Universidade do Rio de Janeiro. Faculdade de Letras – Departamento de Letras Neolatinas. Programa de Pós-graduação em Letras Neolatinas. Rio de Janeiro – RJ – Brasil. 0000-0002-8589-9574 – eduarda.araujosm@gmail.com

¹ A maior parte desses textos foi reunida nos volumes *Mes Haines* (1866), *Mon Salon* (1866), *Le Roman expérimental* (1880), *Nos Auteurs dramatiques* (1881), *Le Naturalisme au théâtre* (1881), *Les Romanciers naturalistes* (1881), *Documents littéraires* (1881), *Une Campagne* (1882), *Nouvelle Campagne* (1897), *La Vérité en marche* (1901).

do campo literário francês e forjou uma estética pela oposição ao idealismo. O naturalismo buscava o que o idealismo não assumiu: a representação mais próxima possível do real. Preocupado com os problemas sociais, Zola representou em sua obra diferentes parcelas da sociedade: em *L'Assommoir* (1877), *Germinal* (1885), *La Bête Humaine* (1890), por exemplo, retratou a vida de trabalhadores; em *La Terre* (1887) apresentou o universo de pequenos proprietários rurais; em *Pot-Bouille* (1882) pintou a média burguesia; em *La Curée* (1872) e *L'Argent* (1891) retratou o mundo financeiro; em *L'Œuvre* (1886), o universo dos artistas; em *Son Excellence Eugène Rougon* (1871), a esfera política.

Os temas variados conduziram o leitor da época a conhecerem uma nova literatura, que expunha de maneira crua o problema do celibato (*La Faute de l'abbé Mouret*, 1875), a miséria e o alcoolismo (*L'Assommoir*, *Germinal*), a prostituição (*Nana*, 1879), os impulsos criminais (*La Bête humaine*, 1890), etc. Ao mostrar as diferentes fatias da sociedade, porém sem a atenuação da qual os idealistas se serviam, o escritor naturalista prezava a justiça, apresentando-se, ao contrário dos julgamentos de uma crítica conservadora, como um escritor moralista (ZOLA, 1881). Assim, Zola definia os valores de sua estética: a verdade e a justiça. Enquanto publicava sua obra, usou a imprensa para expor sua concepção de literatura, envolvendo-se em debates e polêmicas com diferentes grupos. Segundo Alain Vaillant (VAILLANT in KALIFA et al, 2011, p. 969), a polêmica pertence à esfera do comentário e costuma ser amplificada pela imprensa: “Au-delà de sa mission d'information, la presse n'a d'autre rôle que de commenter l'événement, et de grossir le plus possible ce commentaire au moyen de polémiques”¹. Portanto, a imprensa produz um efeito de publicidade pela polêmica. Zola tinha consciência dessa capacidade e utilizou-a para impor sua estética na sociedade, como podemos ler em uma carta enviada por ele em 1877 a Edmond de Goncourt:

Oui, c'est vrai que je me moque comme vous de ce mot *naturalisme* ; et cependant, je le répéterai sans cesse, parce qu'il faut un baptême aux choses, pour que le public les croie neuves... [...] J'ai d'abord posé un clou et d'un coup de marteau, je l'ai fait entrer de deux centimètres. Eh bien, mon marteau, c'est le journalisme que je fais autour de mes œuvres² (ZOLA, 1877 apud REVERZY, 2003, p. 23).

¹ Para além de sua missão de informar, a imprensa não tem outro papel senão comentar o evento, e ampliar ao máximo esse comentário por meio de polêmicas. (As traduções neste artigo foram feitas por nós)

² Sim, é verdade que desprezo como você esta palavra *naturalismo*; e, no entanto, vou repeti-la sem cessar, porque é preciso batizar as coisas, para que o público as veja como novas... [...] Primeiramente, coloquei um prego e, com uma martelada, o fiz entrar dois centímetros. Ora, meu martelo é o jornalismo que faço em torno das minhas obras.

Zola e seus discípulos lutaram desenvolvendo estratégias para se estabelecerem no campo literário francês oitocentista, colocando o naturalismo no centro do debate literário. Ao analisar as tomadas de posição de agentes do grupo naturalista, após a publicação de *L'Assommoir* e de *Nana*, Alain Pagès (PAGÈS, 2016, p. 16) evidencia o modo pelo qual o naturalismo se impôs paulatinamente como uma estética triunfante. Assim, ao longo de toda a sua carreira, Zola vai usar a imprensa como lugar privilegiado para expor suas ideias e defender o naturalismo como uma estética do real, sendo acompanhado pelo público. Não à toa, ele recebe, ao longo de sua carreira, inúmeras cartas de admiradores, manifestando apoio à sua estética. Esse apoio é expresso, sobretudo, no final do século, quando Zola se envolve no Caso Dreyfus. A campanha que efetua na imprensa em busca da verdade e da justiça – agora não no âmbito literário, mas no político – para o capitão do exército francês, Alfred Dreyfus,³ condenado injustamente por traição, é um prolongamento das lutas empreendidas em sua obra literária (AYNIÉ in GUERMÈS, 2018, p. 210). Isso porque seus textos de combate pela revisão do julgamento de Dreyfus revelam os princípios geradores de sua obra.

Zola tinha consciência de ser, à época do Caso Dreyfus, o maior escritor de língua francesa, e o único capaz de conseguir resultados ao agir em defesa do capitão. Foi assim que, segundo Pierre Bourdieu (1996, p. 150), o escritor naturalista agiu como um *intellectual* de seu tempo, isto é, efetuando uma intervenção no campo político, em defesa de um inocente, por meio das normas do campo literário e do acúmulo de capital simbólico adquirido com sua literatura. Quando decide se engajar no Caso Dreyfus, Zola gozava de grande prestígio social. Basta lembrar que, em 1897, o ciclo romanesco das *Trois villes* (*Rome, Paris, Lourdes*) estava em processo de conclusão, tendo sido finalizado no ano seguinte, e que fazia cinco anos que o último volume (*Le Docteur Pascal*) da série que o consagrou como escritor naturalista, *Les Rougon-Macquart*, havia sido publicado.

A notoriedade do escritor naturalista não se limitava às fronteiras nacionais. O Brasil, completamente inserido na rede midiática internacional (ABREU in ABREU, 2011, p. 93-103), lia a obra de Émile Zola e seguia sua trajetória literária; do mesmo modo, acompanhou a repercussão do Caso Dreyfus por meio da imprensa diária, que, diferentemente do que ocorria na França, posicionava-se esmagadoramente a favor do escritor (CATHARINA; MARTINS, 2019, p. 123-134). Não demorou muito para que os apoiadores brasileiros se manifestassem através de homenagens ao autor dos *Rougon-Macquart* e à causa que defendia. Essas manifestações de apoio, contudo, não aparecem sem algum debate. Assim, o envolvimento político de Zola no Caso Dreyfus reproduz, em homologia, a dinâmica dos campos literário e jornalístico à qual o escritor estava habituado: a do debate e da polêmica. O peso da posição de

³ Para mais informações sobre o Caso Dreyfus, consultar: PAGÈS, Alain. *O Caso Dreyfus: verdades e lendas*. Tradução de Pedro Paulo G. F. Catharina. Campinas: Editora Unicamp, 2021 [2019].

Zola como escritor já reconhecido nacional e internacionalmente foi fator crucial para que esse embate acontecesse também no Brasil, causando certa controvérsia na nossa imprensa.

Se a polêmica pertence à esfera do comentário, notamos que os observadores discutem o evento e disputam a cena teatralizada pela imprensa (VAILLANT, 2011, p. 969). Nesse artigo, trataremos em primeiro lugar das manifestações e polêmicas em torno do apoio de brasileiros a Émile Zola durante o Caso Dreyfus, destacando como essas manifestações resgatam os valores inscritos na obra do escritor. Em seguida, apresentaremos as manifestações literárias saídas na imprensa na forma de poemas. Analisaremos, assim, como essas expressões implicam as tomadas de posição da sociedade brasileira em relação ao Caso Dreyfus e retomam os valores da obra naturalista.

De manifestações a polêmicas

O artigo de maior relevância escrito por Zola para o Caso Dreyfus intitulou-se *J'Accuse...!* e foi publicado no dia 13 de fevereiro de 1898 no jornal republicano *L'Aurore*. Esse artigo em forma de carta aberta, no qual Zola denunciava os responsáveis pelo erro judiciário, rendeu ao escritor naturalista um processo por difamação no qual foi condenado a um ano de prisão e a uma multa de 3.000 mil francos. No entanto, foi graças a ele que a opinião pública passou a se reposicionar, paulatinamente, a favor da revisão do processo.

Apenas oito dias depois da publicação de *J'Accuse...!*, o jornal carioca *O Paiz* informou em suas páginas que Zola estava recebendo “telegramas de felicitações do Rio de Janeiro” (*O Paiz*, Rio de Janeiro, 21/01/1898, p. 1). Pelo exame dos periódicos do século XIX, notamos que manifestações de apoio a Zola ocorreram não apenas na capital do país, mas também em diferentes Estados e regiões. O mês de março de 1898, que sucede à primeira condenação de Zola pelo Supremo Tribunal de Justiça,⁴ é marcado por alguns movimentos, sobretudo por parte da mocidade brasileira, em defesa do escritor. Na edição de 10 de março de 1898, por exemplo, o *Jornal do Brasil*, do Rio de Janeiro, informou a seus leitores em sua seção de “Telegramas”, com o subtítulo “Manifesto-Manifestação a Zola” que, em São Paulo, no dia 8 daquele mês, a imprensa da tarde publicara um “manifesto da comissão que convida o povo à reunião de domingo próximo, a fim de deliberar o modo de se manifestar a simpatia dos paulistas ao escritor Emilio Zola, pela sua posição assumida no processo Dreyfus” (*Jornal do Brasil*, do Rio de Janeiro,

⁴ Zola passou por dois processos de difamação intentados pelos peritos em caligrafia denunciados por ele em *J'Accuse...!*. O primeiro aconteceu em Paris, entre 7 e 23 de fevereiro de 1898. Esse processo conseguiu ser anulado pela Câmara Criminal da Corte de Cassação no dia 2 de abril de 1898. Um segundo julgamento foi aberto, dessa vez, em Versalhes, e aconteceu entre 23 de maio e 18 de julho de 1898. Zola foi novamente condenado à pena máxima de um ano de prisão e multa de 3.000 francos.

10/03/1898, p. 1). Essa comissão passa a ser chamada nas edições seguintes de Comitê Zoliano. O manifesto que, aparentemente, convocou a primeira mobilização pública de apoio aos atos do escritor não passou sem polêmica. Dois dias depois, o mesmo jornal publicou novamente em sua seção de “Telegramas” um texto informando que o Groupe Français, formado por franceses residentes em São Paulo, redigira um manifesto como resposta àquele escrito pelos membros do Comitê Zoliano. Este, por sua vez, juntamente com o Centro Socialista, desafiou o autor do manifesto assinado pelo Groupe Français a sair do anonimato:

O manifesto convidando o povo para a manifestação a favor de Emilio Zola provocou a publicação de um outro manifesto assinado pelo *Groupe Français*, insultante ao brio dos estudantes brasileiros; estes e a comissão popular do Centro Socialista responderam desafiando aos protestantes a sair do anonimato. Também a *Tribuna Italiana* revela os insultos, publicados no mesmo protesto contra os italianos, mas desafia o autor chamando-o de *coelho velhaco*.

A questão interessou muito a opinião pública. (*Jornal do Brasil*, do Rio de Janeiro, 12/03/1898, p. 1, grifos do autor)

Segundo Alberto Dines (DINES in DREYFUS, 1995, p. 58), o Groupe Français teria sido “acionado por um importante figurão da colônia francesa”. O autor do manifesto contra o ato convocatório do Comitê Zoliano parece ter sido identificado sem dificuldades pelos aderentes à causa Zola-Dreyfus, embora o Comitê e o Centro Socialista não tenham revelado sua identidade. Não à toa, a *Tribuna Italiana* teria chamado o responsável pelo manifesto do Groupe Français de “coelho velhaco”. É bastante provável que o jornal italiano tenha manifestado abertamente apoio ao escritor e, por isso, também tenha sido alvo de ataques no manifesto do Groupe Français. O apoio mais contundente do *Tribuna Italiana* poderá ser verificado no ano seguinte, quando outros periódicos brasileiros apontam sua participação em nova manifestação a favor de Zola, que analisaremos adiante. A polêmica entre o Groupe Français e o Comitê Zoliano ecoou na imprensa do país. No jornal *A República*, do Paraná, lemos a seguinte notícia, que possui o título “Questão Dreyfus”:

Em São Paulo, a mocidade acadêmica promove uma manifestação ao genial romancista francês Emilio Zola.

Isto tem dado lugar a que a parte ineditorial da imprensa local tenha nestes últimos dias sido recheada de artigos, mais ou menos violentos, de nacionais e franceses ali residentes.

O caso Dreyfus está emocionando todo mundo (*A República*, Florianópolis, 19/03/1898, p. 1).

Como planejado, a reunião marcada pelo Comitê Zolian para discutir como a população de São Paulo poderia manifestar sua simpatia a Zola aconteceu na tarde do domingo, -13 de março de 1898, no Grêmio Seis de Janeiro. Trezentas pessoas compareceram ao encontro. Segundo o *Jornal do Brasil* de 14 de março, ficou acordado na reunião “ter no domingo próximo um meeting no [Teatro] Polytheama”. A comissão também decidiu reunir “o maior número possível de cidadãos” para assinar um álbum que deveria ser enviado a Émile Zola. Além disso, concordaram em “passar um telegrama de felicitações” ao escritor (*Jornal do Brasil*, do Rio de Janeiro, 13/03/1898, p. 1). Ao que parece, ao menos duas sessões aconteceram no Teatro Polytheama, uma no dia 20 e outra no dia 27 de março de 1898, como noticiou a *Gazeta de Notícias* do Rio de Janeiro, respectivamente, em 14 e 22 de março. Dois meses depois, a *Gazeta de Petrópolis* publicou a seguinte notícia:

Um comitê numeroso de sábios, escritores, artistas e homens políticos constituiu-se a fim de mandar cunhar uma medalha em honra de Emilio Zola.

Essa medalha terá no verso a efígie do ilustre escritor com estas palavras:

“A verdade está em marcha, nada poderá interrompê-la. – Emilio Zola”

No verso será gravada a inscrição seguinte: “Homenagem a Emilio Zola – 1898” (*Gazeta de Petrópolis*, Petrópolis, 3/05/1898, p. 3)

Quase que concomitantemente à iniciativa dos jovens acadêmicos de São Paulo, surgia, na Bahia, um grupo, aparentemente mais coeso, para defender os atos do escritor. Em 13 de março de 1898, a *Gazeta de Notícias* do Rio de Janeiro reabriu em sua segunda página a seção “Telegrams” a fim de inserir uma informação recebida de última hora sobre a movimentação da mocidade intelectual da Bahia para a criação do Club Zola. É importante ressaltar que, nessa mesma edição, a rubrica “Telegrams” já havia aparecido em seu espaço de costume: a primeira página do jornal. A *Gazeta* poderia simplesmente publicar a notícia vinda da Bahia na edição do dia seguinte, já que, provavelmente, a diagramação de sua primeira página já estava pronta, impedindo sua inserção. No entanto, o jornal parece ter achado a informação sobre a criação de um Club que homenageava o escritor naturalista francês Émile Zola tão relevante que decidiu reabrir a seção na página seguinte, justificando-se perante o leitor por meio da indicação “à última hora”, que apareceu abaixo do título da rubrica. Esse procedimento nos dá indício da preocupação do editor em informar ao leitor sobre a atualidade, marca do jornal brasileiro do século XIX. Longe de ser apenas uma notificação sobre a criação do Club, o telegrama da *Gazeta de Notícias* informa ao público carioca acerca de seu principal objetivo, o nome de seus idealizadores, as classes que aderem à causa de Zola, o local, a data e a hora da última reunião:

Foi inaugurado o Club Emilio Zola a esforços de diversos médicos, farmacêuticos e estudantes de medicina para manifestar adesão da mocidade brasileira a Zola, pelo seu procedimento altruístico na questão Dreyfus, e angariar donativos para pagamento da multa imposta a Zola pelo Tribunal.

Amanhã o Club realiza uma sessão pública às 2 horas da tarde na Faculdade de Medicina, sob a seguinte direção: presidente, Dr. Juliano Moreira; vice, Dr. Gonçalves Figueiredo; secretários, Dr. Elias da Rocha Barros e acadêmico Mário Leal; oradores, Drs. Uchoa Cavalcante e Francisco Cardoso; tesoureiro, Dr. Pedro Guimarães; procuradores Dr. Raul Costa e acadêmico Raimundo Faria (*Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 13/03/1898, p. 2).

O telegrama do dia 12 de março revela os primeiros passos da juventude intelectual baiana na organização do Club Zola em Salvador. Certamente, a sessão que ocorreu na Faculdade de Medicina definiu as diretrizes para a instituição oficial do Club, já que, nos dias seguintes, os principais órgãos da imprensa brasileira receberiam um convite para a cerimônia que iria instalar oficialmente o Club Zola. O jornal *Cidade do Salvador*, maior periódico católico da Bahia, informa em 14 de março de 1898: “Firmada por membros de nossa classe médica, recebemos hoje uma comunicação de que trata-se de fundar, brevemente, em nossa capital, um club sob o título acima [Club Emilio Zola] [...]” (*Cidade do Salvador*, Salvador, 14/03/1898, p. 2). A cerimônia de abertura do Club aconteceu em 17 de março, às 20h, no salão do Grêmio Literário de Salvador, local onde jovens intelectuais da sociedade baiana costumavam se reunir, localizado em uma das ruas mais emblemáticas da cidade, a rua Chile. A imprensa carioca também se fez presente no evento, como informou a *Gazeta de Notícias*, em telegrama referente ao dia 18 de março: “A imprensa esteve representada, inclusive a *Gazeta de Notícias*, *O Paiz* e o *Jornal do Commercio*” (*Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 19/03/1898, p. 1). A cerimônia foi presidida pelo jovem médico baiano Juliano Moreira, homem preto que se tornará, nas décadas seguintes, um dos maiores nomes da psiquiatria do Brasil, sendo o patrono da cadeira 57 da Academia Brasileira de Medicina e o idealizador da Colônia de Psicopatas, fundada em Jacarepaguá que, após sua morte, em 1935, receberá seu nome como forma de homenagem – Colônia Juliano Moreira. Hoje, ela abriga o famoso Museu Bispo do Rosário.⁵

Enquanto presidente do Club Zola, o médico Juliano Moreira enviará ao escritor Émile Zola um livro de ouro com uma mensagem assinada por seus 226 membros que, segundo Alberto Dines (DINES in DREYFUS, 1995, p. 58),

⁵ Para saber mais sobre a história do hospital psiquiátrico, consultar: <https://museubispodoroosario.com/colonia-juliano-moreira/>.

representam a “fina flor da elite intelectual”.⁶ Moreira, que à época tinha apenas 25 anos, representa não só o apoio da intelectualidade brasileira, mas também o da juventude. Enquanto na França a juventude das escolas – ou seja, a categoria social constituída por jovens que acabavam de terminar seus estudos ou estudantes das faculdades – investia em manifestações contra Zola, sobretudo após a publicação de *J'Accuse...!* (AYNIÉ, 2007, p. 26), notamos que a juventude intelectual do Brasil parece acolher os valores defendidos pelo escritor, tanto em sua literatura quanto na defesa de Dreyfus. Não à toa, Zola direciona, ao longo de sua carreira, duas cartas abertas à juventude francesa. Na primeira, publicada no periódico *Le Voltaire* em 21 de maio de 1879, Zola exorta os jovens a “refléchir avant de s’engager dans la voie de l’idéalisme ou dans la voie du naturalisme, car la grandeur de la nation, le salut de la patrie dépendent de [leurs] choix”⁷ (*Le Voltaire*, Paris, 21/05/1879, p. 1). Na segunda, durante a campanha de defesa de Dreyfus, ele se dirige à juventude, que ele gostaria de ver como vanguarda da opinião pública (AYNIÉ, 2007, p. 27), incitando-a a reagir diante da injustiça – “Jeunesse, jeunesse! Sois toujours avec la justice. Si l’idée de justice s’obscurcissait en toi, tu iras à tous les périls”⁸ – e a se colocar do lado da Humanidade – “Jeunesse, jeunesse ! sois humaine, sois généreuse”⁹ (ZOLA, 1969, p. 97). A preocupação de Zola com a juventude revela a ruptura entre a geração dos que construíram a República e a de jovens da virada do século, que pareciam abandonar os ideais daquela geração (AYNIÉ, 2007, p. 31). Assim como o Comitê Zoliano em São Paulo, a iniciativa de criação do Club Zola, como relatado pela *Gazeta de Notícias* de 13 de março de 1899, tinha como principal objetivo manifestar apoio ao escritor durante o Caso Dreyfus. No entanto, é pouco provável que os membros do Club tenham enviado, além do livro de ouro, o valor da multa a ser paga por Zola, já que a cobrança só foi realizada em fevereiro de 1899, quando a justiça francesa determinou que ocorresse um leilão dos objetos da casa do escritor. À ocasião, Eugène Fasquelle, seu editor, em nome de seu amigo, Octave Mirbeau e de Joseph Reinach,¹⁰ foi o primeiro a dar um lance, comprando

⁶ Em consulta à família do escritor, sabemos que este livro não se encontra no acervo dos descendentes, sendo seu destino desconhecido.

⁷ [...] refletir antes de se engajar pela via do idealismo ou pela via do naturalismo, pois a grandeza da nação, a salvação da pátria dependem de suas escolhas.

⁸ Juventude, juventude! Esteja sempre ao lado da justiça. Se a ideia de justiça apagasse em você, você correria todos os perigos.

⁹ Juventude, juventude! seja humana, seja generosa.

¹⁰ O jornalista e deputado Joseph Reinach, nome forte do dreyfusismo, doou a quantia necessária para pagar a multa de Zola. No entanto, queria que a transação não fosse atrelada a seu nome. Por isso, combinou com o escritor Octave Mirbeau para que ele fizesse o pagamento. No entanto, o oficial de justiça recusou o pagamento sob o pretexto de que Mirbeau não era representante de Zola. Assim, o leilão foi determinado para o pagamento da dívida do escritor. A pedido de Mirbeau, Eugène Fasquelle fez o lance no leilão, comprando o espelho e a mesa do escritor com a doação de Reinach.

uma mesa e um espelho bisotê no valor 32 mil francos, soma muito superior à multa do escritor, encerrando, assim, o leilão (MITTERAND, 2002, p. 585).

Na mesma semana em que o Club Zola surgia na Bahia e que o Comitê Zolian convocava os paulistas para suas manifestações, acontecia, também, uma movimentação da mocidade do Rio Grande do Norte. O Grêmio Polimático, uma associação literária que havia sido fundada em 1897 pelos jovens letreados (advogados e políticos) Alberto Frederico de Albuquerque Maranhão e Antônio José de Melo e Souza, convidou a mocidade do estado “para dirigir manifesto de adesão e aplausos a Emilio Zola pela sua atitude na questão Dreyfus” (*Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 15/03/1898, p. 1). Segundo a *Gazeta de Notícias*, o convite foi feito em “um belo artigo nas colunas da *República*”.¹¹ Alguns dias antes, um telegrama publicado no dia 11 de março de 1898 em *O Paiz*, do Rio de Janeiro, informa que a mocidade da Escola Militar de Porto Alegre iria publicar uma polianteia, ou seja, uma antologia das obras de Zola, em sua homenagem.

No ano seguinte, o *Jornal do Brasil*, no Rio de Janeiro, anunciou em sua rubrica “Telegramas”, em São Paulo, que um comitê composto por jornalistas e comerciantes convidava a população para uma reunião no dia 5, às 14h, no Largo São Francisco, local onde se situa a Faculdade de Direito da Universidade de São Paulo, para “render homenagem ao escritor Emilio Zola e à magistratura francesa pela revisão do processo Dreyfus” (*Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 5/06/1899, p. 1). A manifestação parece ter sido produtiva, já que, no dia seguinte, o jornal informou, na mesma seção, sob o título “Homenagem a Zola”, que durante o ato “ficou estabelecido convocar-se um grande comício no domingo próximo” (*Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 6/06/1899, p. 1). Assim foi feito. Em 11 de junho de 1899, como no ano anterior, realizou-se no Teatro Polytheama, às 13h30, um comício em homenagem a Zola. No ato – com direito a banda de música – além de muitos advogados, estiveram presentes comissões de representantes da Società Ettore Fieramosca,¹² da Liga Democrática Italiana, Humanitária Cosmopolita e do Centro Socialista. O Dr. Felix Bocaiuva presidiu a reunião, tendo como secretários Ancona Lopez, do jornal *Tribuna Italiana*, e Willy Epstein, jornalista do *Germania*, primeiro e maior periódico de língua alemã publicado em São Paulo.

Segundo o *Jornal do Commercio*, do Rio de Janeiro, após a abertura da sessão por Bocaiuva, seguiu-se uma série de discursos em português, italiano e alemão. É bem significativo o fato de esses dois últimos grupos culturais terem tido seus representantes na reunião. Isso porque o pai de Zola era italiano. Embora o escritor só tenha ido à Itália em 1894, quando já gozava de reconhecimento internacional, com o objetivo de recolher dados para escrever seu romance *Rome*, a visita à pátria do pai

¹¹ Não foi possível recuperar esse artigo.

¹² Sociedade mútua formada por imigrantes italianos provenientes da região de Puglia, Sul da Itália. Essa sociedade surgiu no final da década de 1890.

foi um grande evento, tendo sido acompanhado pela imprensa local e francesa. O escritor foi muito bem acolhido pelo povo italiano e foi recepcionado por ministros e personalidades do país (MITTERAND, 2002, p. 103). A presença da comunidade italiana na reunião em São Paulo evidencia não só o apoio ao escritor pelas ideias que defendia, mas também o reconhecimento de sua ascendência. Por outro lado, embora Dreyfus não fosse alemão, sua família era originária de Mulhouse, cidade pertencente à região do Grande Leste da França, que fica a apenas 15 quilômetros da Alemanha e que já havia sido território germânico. Logo, o representante do *Germania*, Willy Epstein, um dos oradores da reunião paulista, defendeu a tomada de posição de Émile Zola, assumindo, portanto, a inocência de Dreyfus, algo que a própria embaixada alemã não havia feito oficialmente, já que corria o risco de promover uma grande crise diplomática.

Vale lembrar que o fato de Dreyfus ser inocente não eximia a Alemanha de participar de um esquema de espionagem. Sendo assim, a embaixada alemã encontrava-se numa posição delicada. Ela não podia declarar a inocência de Dreyfus e apontar o verdadeiro culpado, sem assumir que comprava informações de um espião francês. O máximo que fez foi emitir uma declaração anônima, como aponta Phillippe Oriol (2014, p. 76), encontrada numa reportagem do dia 16 de novembro no *Figaro*, na qual um “membre très haut placé”¹³ da embaixada da Alemanha teria declarado ao repórter do jornal parisiense que “Si cet officier s'est rendu coupable du crime dont on l'accuse, l'ambassade d'Allemagne n'est pas mêlée à cette affaire, aucun de ses membres n'ayant été en rapport avec lui” (*Le Figaro*, Paris, 16/11/1894, p. 1).¹⁴

O parentesco estrangeiro de Émile Zola e a origem alsaciana de Alfred Dreyfus foram motivo para que os nacionalistas *antidreyfusards* produzissem ataques xenófobos contra ambos, acusando o escritor de tentar destruir a França ao apoiar a libertação de um traidor, estrangeiro tal qual o próprio Zola. Os órgãos socialistas (como *La Petite Republique*, *La Lanterne*, *Le Radical*, *Le Parti ouvrier*, na França), representados na reunião no Teatro Polytheama pelo Centro Socialista, também serão alvo dos ataques nacionalistas franceses e de alguns periódicos conservadores no Brasil. Segundo o *Jornal do Commercio*, do Rio de Janeiro, ao final da reunião, o comitê do comício enviou o seguinte telegrama a Zola: “EMILE ZOLA – Paris – Peuple Saint Paul, réuni meeting, vous envoit [sic] chauleureuses salutations, aussi à l’innocent martyr Ile Diable. E [sic] a [sic] vous saluons tous les défenseurs justice. Au nom du peuple. – *Le comité*.¹⁵ (*Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, 13/06/1899, p. 3).

¹³ [...] um membro do alto escalão.

¹⁴ Se este oficial se declarou culpado do crime de que é acusado, a Embaixada da Alemanha não está envolvida neste caso, pois nenhum de seus membros tinha relação com ele.

¹⁵ EMILE ZOLA – Paris – Povo São Paulo, reunido, envia-lhe calorosas saudações, também ao

*Quando a literatura invade a vida social: polêmicas e homenagens
a Émile Zola no Brasil durante o caso Dreyfus*

Ainda no mês de junho de 1899, os jornais noticiaram outra manifestação da juventude brasileira. Dessa vez, o ato aconteceu no Teatro Santana, no Rio de Janeiro, em 12 de junho, um dia após o comício no Polytheama. A diferença entre as duas manifestações é que a do dia 12 ocorreu durante a representação da peça *Thereza Raquin*, adaptação do romance homônimo de Émile Zola, cujo elenco, muito elogiado pela crítica, era composto pela renomada atriz portuguesa, radicada no Brasil, Lucinda Simões, no papel de Therèse, e pelo ator português Chaby Pinheiro, no papel de Laurent, amante de Therèse. A manifestação aconteceu não só como uma intervenção, mas como um ato da própria peça, como noticia a *Gazeta de Notícias* de 13 de junho sob o título “Zola-Dreyfus”:

Uma bela manifestação a Zola, ontem no Santana, a propósito da primeira *Tereza Raquin*.

Terminada a ouverture, e quando se esperava que fosse começar o primeiro ato, ouviu-se um brado uníssimo partido das galerias – *Viva Zola!*

Isto no meio de uma salva de palmas. A plateia inteira notou então que do alto das galerias, acompanhando toda a curva fronteira à cena, pendia uma larga fita com as cores francesas e este dístico – *Viva Zola!*

Um acadêmico, o sr. Camerino Rocha, pronunciou de um camarote um eloquente e breve discurso, salientando o valor da defesa que de Dreyfus fez Zola.

A orquestra do teatro executou a *Marselhesa*, ouvida de pé por toda a sala. E ao vivas e as palmas soaram de novo. *Viva Zola!* Uma eloquente e bela manifestação (*Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 13/06/1899, p. 2).

No dia seguinte, encontramos variações da mesma informação nos periódicos cariocas *O Paiz*, *Cidade do Rio* e *A Imprensa*. Se compararmos com o modo como as outras manifestações foram noticiadas pelos jornais, notamos que nesta fomos beneficiados pelo olhar do crítico teatral, que produziu um relato mais detalhado do ato dos manifestantes. Para além da pura informação, podemos perceber também comentários críticos, contendo breves análises da trajetória literária do escritor:

O espetáculo de ontem com a *Tereza Raquin* de Zola foi um motivo para que moços de nossas academias aproveitassem o ensejo de saudar o nome desse rijo escritor, que atualmente tornou-se um órgão de justiça social, reclamando com a sua pena emocional, aparada para a Verdade, a fim de que sob o entulho dos interesses de um partido se desenterrassem a honra e a inocência de um homem.

“... inocente mártir Ilha Diabo. E a todos vocês defensores justiça saudamos. Em nome do povo. - O Comitê.”

No ato das galerias, via-se estendido um pano com as cores francesas de onde lia-se *Dreyfus – Viva Zola – Les Rougon-Macquart* (*O Paiz*, Rio de Janeiro, 14/06/1899, p. 2).

Por essa crítica, é possível observar como o ato político de Zola é diretamente associado aos valores veiculados por sua obra romanesca. Isso porque Zola lutou pelos direitos humanos ao denunciar as injustiças sofridas por Dreyfus, que foram motivadas pelo antisemitismo e pelos interesses políticos e militares. Assim, Zola ele viu mais uma oportunidade de lutar pela verdade, pela justiça e pela igualdade, independentemente da origem social ou religiosa da pessoa. A defesa dos direitos humanos é, portanto, um tema central não só na obra de Zola, mas também no Caso Dreyfus.

No mesmo dia em que acontecia a representação de *Thérèse Raquin* no Teatro Santana, representava-se no Teatro Recreio Dramático, no Rio de Janeiro, em 3 atos e 16 quadros, a peça “Gavroche: revista fluminense de 1898”, escrita pelo renomado jornalista brasileiro, Artur Azevedo. Ambos os espetáculos com manifestações de apoio a Zola. Dessa vez, o retrato do escritor Émile Zola foi exposto ao som do hino da França durante a representação de um Teatro de Revista – um espetáculo cômico e musical muito popular no século XIX, com enredos baseados em temas do quotidiano e acontecimentos políticos e sociais da época – cujo título retomava um dos pseudônimos na imprensa de Artur Azevedo, Gavroche,¹⁶ e o gênero da peça: “No 3º ato, quando aparecer o retrato do grande vulto da literatura francesa – EMILIO ZOLA – a orquestra executará a Marselhesa” (*A Imprensa*, Rio de Janeiro, 14/06/1899, p. 4). É preciso destacar que, ao longo do ano de 1898, Artur Azevedo publicou vários artigos no *Paiz*, periódico carioca, em defesa do posicionamento de Zola no Caso Dreyfus.

O Rio-Nú, jornal de cunho humorístico, porno-erótico, que tem como proposta expor, dissecar e despir o Rio de Janeiro, através do humor, da obscenidade e da malícia (COSTA, 2020, p. 16), reproduziu, no dia 18 de março de 1899, a fala da personagem Imprensa, interpretada pela atriz de nome Pepa, na Revista de Artur Azevedo daquele ano. Como aponta o *Rio-Nú*, em 1899, a peça de Azevedo, também interpretada no Teatro Recreio Dramático, continuava homenageando Zola, mas, dessa vez, não aparecia mais o retrato de Zola como um cartaz levantado durante a peça. O combate do escritor no Caso Dreyfus é descrito nos próprios versos da peça:

¹⁶ Gavroche é nome de um personagem de *Les Misérables* (1862), de Victor Hugo. No livro do escritor francês, trata-se de um menino, abandonado pelos pais, que luta para sobreviver nas ruas de Paris. No entanto, acaba sendo morto ao participar das barricadas de 1832. *Gavroche* se tornou um neologismo, entrando para o vocabulário francês para designar moleque travesso e valente, mas também generoso (NICOLAU, 2012, p. 9). Em sua peça, Artur Azevedo recria o personagem, enfatizando seu lado cômico e popular.

Porém, deste ano o mais glorioso
nome
Pertence a um vivo, a um morto não
Pertence,
E na história já está,
Esse a pesada lápide não some;
Esse o verme do túmulo não vence...
EI-lo é Emilio Zola! ... (*O Rio-Nú*, Rio de Janeiro, 18/03/1899, p. 1)

Os versos de Artur Azevedo previram, em certa medida, a glorificação de Zola após seu envolvimento no Caso Dreyfus, já que, em 1908, seis anos após a morte do escritor, seus restos mortais são transferidos ao Panteão de Paris, uma das maiores formas de glorificação de personalidades na França.

Notamos que os intelectuais brasileiros, formados, como vimos, por médicos, advogados, jornalistas, dramaturgos e artistas, reconheciam que, para Zola, a verdade era elemento fundamental para se alcançar uma sociedade mais justa e igualitária, e que seu capital literário, acumulado ao longo dos anos, foi um componente essencial para alcançar esse objetivo. Desse modo, a intelectualidade brasileira apoiou em boa medida a intervenção de Zola no Caso Dreyfus, porque sabia que o escritor defendia os valores humanos em sua obra.

Expressões artístico-literárias

Além das manifestações realizadas durante os espetáculos teatrais, encontramos expressões literárias que reforçam o apoio dos brasileiros a Émile Zola. Essas expressões, que apareceram na imprensa diária, sinalizam como a abundância de informações sobre o Caso Dreyfus comoveu brasileiros a ponto de realizarem uma produção literária voltada especificamente para homenagear o escritor, sua obra e os valores humanitários pelos quais lutou.

O militar pernambucano José Jovino Marques Júnior que, durante sua longa carreira de 35 anos no Exército Brasileiro, inseriu-se na cena literária publicando alguns poemas na imprensa (*Jornal do Recife*, Recife, 24/11/1925, p. 4), escreveu um soneto publicado em Maceió pelo jornal *O Orbe*, no dia 20 de abril de 1898. O poema foi criado depois do resultado do julgamento do processo de Zola. Essa informação é inserida abaixo do título, não apenas compondo o poema, mas anunciando seu tema:

ZOLA!

(Ao ter notícia da condenação de Zola)

“França, curva-te a cabeça ante o potente vulto
Deste másculo herói da inteligência humana,
Pois deixaste de ser a grande soberana
Das altivas nações que te votavam culto.

O sol do teu passado agora jaz oculto;
Dos míseros judeus ao sangue que espadana
E a Civilização; imersa em raiva insana,
Lavra altivo protesto ao teu ferino insulto.

Foi Zola quem venceu na gloriosa liça
Do Bem contra a traição, embora da Injustiça
Mandes a todo o mundo o hino triunfal!

Fazes subir Dreyfus da infâmia a negra escada,
Prendes Zola, no entanto, estás encarcerada
N’uma jaula de ferro; - ô crença Universal!
(*O Orbe*, Maceió, 20/04/1898, p. 1)

O poeta destaca que, embora Zola tenha agido como um “herói da inteligência humana”, ou seja, tenha representado a humanidade através de sua capacidade intelectual – demonstrada em suas obras –, a França decidiu rejeitar a verdade e não se redimir diante da injustiça contra Dreyfus; e, ainda, preferiu condenar aquele que tentou expor o erro. Portanto, a prisão de Alfred Dreyfus e a condenação de Émile Zola se traduzem como a prisão dos valores universais pelos quais o país havia lutado ao longo daquele século e do século anterior: a liberdade, a igualdade, a justiça e o progresso. O poema é ao mesmo tempo, uma exaltação à atitude de Zola e uma crítica à nação francesa. É curioso notar que, diferentemente das manifestações anteriores, realizadas em conjunto por jovens advogados e médicos, esta surge como um protesto solitário de um jovem oficial do exército, aspirante a poeta – Jovino Marques tinha apenas 24 anos em 1898 –, que parece ter se sensibilizado, de um lado, por Dreyfus que, assim como ele, escolhera seguir carreira militar, e, de outro, por Zola, escritor reconhecido internacionalmente e, provavelmente, admirado pelo poeta, ainda que ele não seguisse sua estética. Assim, embora estivesse inserido em um contexto sociocultural distinto daquele de Zola e de Dreyfus, Jovino Marques reconhecia os valores que mobilizaram suas lutas e que fundamentaram a formação da República francesa.

Esse mesmo poema vai ser republicado no Rio Grande do Norte no jornal *Diário de Natal*, no dia 18 de setembro de 1906, com algumas alterações, provavelmente realizadas pelo próprio autor. Em sua segunda versão, o título é alterado para “Zola-Dreyfus”, provavelmente para atualizar o leitor, visto que os eventos de maior repercussão no Brasil sobre o Caso Dreyfus estiveram concentrados entre 1898 e 1899. A segunda alteração aparece no primeiro verso. A palavra “cabeça” é excluída, possivelmente para fins estéticos, sem prejuízo de sentido. No terceiro verso do primeiro quarteto, a conjunção “pois” é substituída pelo pronome “Tu”, criando, assim, um efeito mais incisivo e acusatório em relação à atitude da França. No entanto, a mudança mais significativa aparece no segundo verso do segundo quarteto, já que o poeta o substitui por completo, transformando “Dos míseros judeus ao sangue que espadana” em “Mentiste à Liberdade; à Fé republicana” (*Diário de Natal*, Natal, 18/09/1906, p. 2). Os oito anos de diferença entre a primeira e a segunda publicação do poema deixaram mais evidente como a atitude inicial de Zola ia ao encontro dos valores de Liberdade e de Justiça, presentes na própria República e rejeitados pelos oficiais do exército francês. Em sua segunda versão do soneto, Jovino Marques critica mais claramente a França republicana, que negou o direito à liberdade individual de seus cidadãos, condenando Zola e Dreyfus.

Na edição seguinte do *Diário de Natal*, um segundo poema de Jovino Marques é publicado, como continuação do primeiro, já que vem introduzido pelo algarismo romano “II”:

Zola-Dreyfus

II

(Ao ler notícias da reabilitação de Dreyfus

La vérité est en marche et rien ne saurait l'arrêter! E. Zola

...E a verdade chegou – nada importa a demora!
Como alguém que, subindo uma gloriosa escada,
Vacilasse e, após isso, em mais firme passada,
Recobrasse o perdido – a França é livre agora

Ei-la salva, por fim, e esse esplendor de outrora,
Que entre as outras nações a fazia invejada,
Retomou, do Dever seguindo a larga estrada,
Com a cega estupidez de quem não se apavora.

Zola tinha razão, e uma estátua ao futuro
Lhe há de o nome levar para eterno desdouro
Dos escravos verás do Fanatismo impuro

Mas, ante o que ele fez contra essa grei nefasta,
É bem pouco uma estátua: –inda que seja de ouro,
Tendo o solo francês por pedestal: não basta!
(*Diário de Natal*, Natal, 19/09/1906, p. 2)

Assim como no soneto anterior, o poeta anuncia ao leitor o fato que o impulsionou a criar o poema. Dessa vez, trata-se do reconhecimento da inocência do capitão Dreyfus e sua reabilitação ao exército francês. Antes de iniciar o soneto, contudo, Jovino Marques reproduz a famosa frase escrita por Zola no primeiro artigo de sua campanha, “M. Scheurer-Kestner”, e que será reiterada inúmeras vezes ao longo do Caso: “La vérité est en marche, et rien ne l’arrêtera”.¹⁷ A reabilitação de Dreyfus representa para o poeta a retomada dos valores de verdade, liberdade e justiça. Jovino Marques exalta o escritor Émile Zola e prevê, em certa medida, sua glorificação, que não será consumada como uma estátua de ouro, mas com a transferência de seus restos mortais para o Panthéon, local onde encontravam-se outros vultos como Victor Hugo, Voltaire e Jean-Jacques Rousseau.

O poeta simbolista Egas Moniz Barreto de Aragão, que usava o pseudônimo Péthon de Villar, também homenageou Émile Zola publicando, em folheto, uma ode intitulada *Apothéose*, escrita em francês, como noticia o periódico *O Pará*, de 18 de novembro de 1899:

Apotheose, (deuxième édition) ode a Émile Zola, escrita em francês pelo poeta baiano Péthon de Villar. É incontestavelmente uma bela poesia inspirada na causa nobilíssima que Émile Zola tomou a si na questão Dreyfus, trabalhando pela reabilitação da vítima de um erro desastrado, senão proposital! (*O Pará*, Belém, 18 de novembro de 1899)

Sob o título “Ode a Émile Zola” o *Diário do Maranhão* de 11 de novembro de 1899 também comenta a publicação do poeta: “é uma bela ode ao grande escritor francês que o mundo admira e que conquistou tanta simpatia pela sua incessante e vigorosa defesa ao mártir da Ilha do Diabo, o capitão Alfredo Dreyfus” (*Diário do Maranhão*, São Luis, 11/11/1899, p. 2). Em seguida, dois versos do poema lírico são reproduzidos “Salut! Vengeur du juste, et Sauveur de la France ! / Apôtre de l’Amour, très fort, très bon, très grand !” (CATHARINA ; MARTINS, 2019, p. 133). Os versos são seguidos por sua tradução, permitindo que o leitor brasileiro que não

¹⁷ A verdade está a caminho e nada a deterá.

conhecesse a língua francesa pudesse comprehendê-los: “Salve, vingador do justo, e salvador da França! /Apóstolo do Amor, mui forte, mui bom e mui grande!” (*Diário do Maranhão*, São Luís, 11/11/1899, p. 2). Mais uma vez, nota-se a preocupação em se destacar a atuação de Zola como a de um herói ou “salvador” dos ideais republicanos, presentes, como vimos, em sua obra naturalista. É importante destacar que Péthion de Villar foi um profícuo poeta simbolista de sua época, tendo escrito centenas de poemas, muitos deles em francês. Afonso Celso de Assis Figueiredo Jr, crítico, escritor e um dos fundadores da Academia Brasileira de Letras, afirmará em 14 de abril de 1902 (FIGUEIREDO JR. *apud* ARAGÃO, 1978, p. 499, grifos do autor): “PÉTHION DE VILLAR – o maior escritor que a Bahia tem produzido depois de *Castro Alves*, a quem é superior pela variedade de aptidões e extensão da Cultura”. Péthion de Villar foi reconhecido por críticos e escritores coetâneos como Adolfo Caminha, Artur Azevedo, Max Nordau, Castro Alves, Nestor Victor, Xavier de Carvalho, José Veríssimo, entre muitos outros, que dirigiram a ele cartas pessoais ou publicaram alguma apreciação de sua obra na imprensa. Sua *Apothéose* chegou até Émile Zola que escreveu uma carta lhe respondendo:

Merci au nom de mes compatriotes, pour la chaleureuse propagande que vous faites au Brésil de la LITTÉRATURE FRANÇAISE [...] J'ai lu vos magnifiques poésies. Est-il grand le pays qui produit des poètes de votre taille! Avec mes bien vifs remerciements et l'expression de toute ma sympathie¹⁸ (ZOLA *apud* ARAGÃO, 1978, p. 20).

Embora simpatizasse com os ideais positivistas da República – ele manteve-se fiel às tradições cristãs –, Péthion de Villar fundou, na Bahia, o Club Republicano (MACIEL *in* ARAGÃO, 1978, p. 18). Não surpreende, portanto, sua homenagem ao escritor naturalista por sua atuação no Caso Dreyfus, já que a França feria os valores republicanos. Villar era também médico e, quando escreveu sua *Apothéose*, gozava de seus 29 anos. É de supor que o escritor também tenha participado do Club Zola, criado no ano anterior, pelo colega Juliano Moreira com quem estudou na Faculdade de Medicina e fundou a “Revista Acadêmica” (MACIEL *in* ARAGÃO, 1978, p. 18).

Considerações finais

As homenagens e manifestações de apoio a Émile Zola revelam que grupos de médicos, advogados, artistas e escritores defendiam os mesmos princípios

¹⁸ Agradeço em nome de meus compatriotas, pela calorosa propaganda que faz no Brasil da LITERATURA FRANCESA [...] Li suas magníficas poesias. É grande o país que produz poetas de sua estatura! Com os meus sinceros agradecimentos e a expressão de toda a minha simpatia.

que moviam a literatura do escritor e que sustentavam a instituição da República francesa. Zola se esforçou, ao longo de sua carreira, para estabelecer uma relação entre o naturalismo e a República. Ele declarou, no *Figaro* em 11 de outubro de 1880: “La République sera naturaliste ou elle ne sera pas”.¹⁹ Para Zola, os princípios de sua estética não se limitavam ao campo literário, mas eram universais, sendo a base, igualmente, para o bom funcionamento do regime republicano, que defendeu e criticou. Não é por acaso que os valores de Humanidade, Liberdade, Justiça e Verdade foram frequentemente retomados nas homenagens dos brasileiros. Assim, a atuação de Émile Zola no Caso Dreyfus mostrou-se especialmente vigorosa por encontrar respaldo nos valores de sua obra.

MARTINS, E. A. da S. When literature invades social life: controversies and tribute to Émile Zola in Brazil during the Dreyfus Affair. **Itinerários**, Araraquara, n. 56, p. 93-112, jan./jun. 2023.

■ **ABSTRACT:** *Émile Zola stood out nationally and internationally through his naturalist work and the battles waged in the French press and literary field. His trajectory, at the end of 1897, contributed to intervening politically as an intellectual (BOURDIEU, 1996) in the Dreyfus Affair. His performance had repercussions in Brazilian society in different ways. Tributes and demonstrations of support were held in different states, through meetings, acts, and even the writing of poems. The actions of the Brazilians reveal that support for the writer's intervention was based on the recognition of the values of his work. Therefore, not infrequently, these demonstrations were accompanied by controversy in the press (VAILLANT, 2011 in KALIFA et al., 2011), generated by anti-naturalist groups. This article aims to analyze the tributes paid by Brazilians to Émile Zola, shedding light on the recognition of the values of truth and justice.*

■ **KEYWORDS:** *Emile Zola. Naturalism. Dreyfus affair. Brazilian press.*

REFERÊNCIAS

ABREU, Márcia. Uma comunidade letrada transnacional. In: ABREU, Márcia & DEAECTO, Marisa Midori (org.). **A circulação transatlântica dos impressos**. Conexões. Campinas/SP: UNICAMP/IEL/Setor de Publicações, 2014, p. 93-103.

ARAGÃO, Egas Moniz Barreto de (Péthon de Villar). **Poesia Completa**. Prefácio e organização de Pedro Calmon. Bibliografia de Ana Moniz de Aragão do Rêgo Maciel. Brasília: MEC – Conselho Federal de Cultura, 1978.

¹⁹ A República será naturalista ou ela não será.

*Quando a literatura invade a vida social: polêmicas e homenagens
a Émile Zola no Brasil durante o caso Dreyfus*

AYNIÉ, Marie. “Où allez-vous jeunes gens?”. Zola et la jeunesse dreyfusarde. L’Hartmann. **Parlemen[s], Revue d’histoire politique**, n. 8, p. 25-38, 2007/2. DOI : 10.3917/parl.008.0025.

AYNIÉ, Marie. Un monument épistolaire : lettres de soutien à Zola pendant l'affaire Dreyfus. In: GUERMÈS, Sophie (dir.). **Éditer et relire la correspondance de Zola**. Rennes: Presses universitaires de Rennes, 2018, p. 205-219.

BOURDIEU, Pierre. **As regras da arte**. Tradução de Maria Lucia Machado. São Paulo: Cia das Letras, 1996.

CATHARINA, Pedro Paulo Garcia Ferreira; MARTINS, Eduarda Araújo da Silva. ‘Vengeur du juste, et Sauveur de la France’, Émile Zola et l'affaire Dreyfus dans la presse au Nord du Brésil. **Les Cahiers Naturalistes**, v. 93, p. 123-134, 2019.

COSTA, Johnatas dos Santos. **Gênero alegre, pornografia e representações femininas: um estudo sobre o jornal O Rio Nu (1898-1916)**. 2020. 173 f. Dissertação. (Mestrado em História) – Universidade Federal de Sergipe (SE). Disponível em: <https://ri.ufs.br/jspui/handle/riufs/14943>. Acesso em 10 março 2023.

DINES, Alberto. Cronologia. In: DREYFUS, Alfred. **Diários completos do capitão Dreyfus**. Org. e apres. Alberto Dines. Tradução de Bernardo Ajzenberg. Rio de Janeiro: Imago, 1995.

MITTERAND, Henri. **Zola: l'honneur**. T. 3. Paris: Fayard, 2002.

NICOLAU, Giselle Pereira. **Um Gavroche entre a política e a sociedade: teatro de Artur Azevedo (1891-1898)**. 2012. 110f. Dissertação. (Mestrado em História) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro (RJ). Disponível em: <http://www.bdtd.uerj.br/handle/1/13139>. Acesso em 10 março 2023.

ORIOL, Philippe. **L’Histoire de l’affaire Dreyfus:** de 1894 à nos jours. Tome 1 et 2. Paris: Les Belles Lettres, 2014.

PAGÈS, Alain. Le Tintamarre naturaliste. **Interfaces**. Rio de Janeiro: UFRJ/CLA, ano 22, n. 25, p. 15-25, 2016.

REVERZY, Éléonore. Zola et le journalisme entre ‘haine’ et ‘banquisme’ (1864-1872). **Romantisme**. Paris, n. 121, p. 23-31, 2003. Disponível em: www.persee.fr/doc/roman_0048-8593_2003_num_33_121_1199. Acesso em: 14 mar. 2022.

VAILLANT, Alain. La polémique. In: KALIFA, Dominique; RÉGNIER, Philippe; THÉRENTY, Marie-Ève; VAILLANT, Alain. **La Civilisation du journal: histoire culturelle et littéraire de la presse française au XIX^e siècle**. Paris: Nouveau monde, 2011, p. 969-978.

ZOLA, Émile. **Le Roman expérimental**. 5^e édition. Paris: Charpentier, 1881.

ZOLA, Émile. **L'affaire Dreyfus:** la vérité en marche. Chronologie et préface par Colette Becker. Paris: Garnier-Flammarion, 1969 [1901].



DOS NATURALISMOS À ARTE CONTEMPORÂNEA BRASILEIRA: A RELAÇÃO ENTRE ARTE E CIÊNCIA

Juliana de Assis BERALDO*

■ **RESUMO:** Há nos prefácios de romances de Émile Zola (*Thérèse Raquin*, 1868) e dos irmãos Jules e Edmond de Goncourt (*Germinie Lacerteux*, 1861; *La fille Elisa*, 1876 e *Les frères Zemganno*, 1879) a evocação de um lugar específico do escritor ou do narrador enquanto um pesquisador ou cientista e de uma metodologia específica de construção romanesca a partir da reunião de notas, recortes e observações, compondo, assim, uma concepção particular de literatura e de ciência. Detendo-se nessas questões, o objetivo deste artigo é indagar as aproximações ou dissonâncias entre as proposições dos naturalismos (BECKER; DUFIEF, 2017) e de duas obras da arte contemporânea brasileira – *parque das ruínas*, de Marília Garcia (2018), e *Viajo porque preciso, volto porque te amo*, de Marcelo Gomes e Karim Aïnouz (2009) – no que diz respeito à relação que se estabelece entre arte e ciência. Desde uma análise dos aspectos textuais até esferas extratextuais e outros elementos de visualidade, este trabalho investiga, ecoando as discussões de Leites (2017), os procedimentos e propostas que podem conectar os naturalismos franceses e a arte contemporânea brasileira.

■ **PALAVRAS-CHAVE:** Naturalismos. Poesia contemporânea. Cinema contemporâneo. Arte. Ciência.

Introdução

Há no universo de criação e de reflexão romanesca dos naturalismos franceses, em especial em alguns textos e prefícios de Émile Zola e dos irmãos Jules e Edmond de Goncourt, uma aproximação paradigmática entre a literatura e a ciência. No prefácio da segunda edição de *Thérèse Raquin*, Émile Zola (1868, p. 3) chama a atenção para o fato de que cada capítulo do romance seria nada menos do que um “estudo de um caso curioso de fisiologia”¹. Não à toa, no conhecido

* Bolsista CAPES. Doutoranda em Literatura Comparada. UFRJ – Universidade Federal do Rio de Janeiro. Faculdade de Letras – Departamento de Ciência da Literatura – Programa de Pós-graduação em Ciência da Literatura. Rio de Janeiro – RJ – Brasil. 21941-917 – julianaassis800@hotmail.com

¹ “*Qu'on lise le roman avec soin, on verra que chaque chapitre est l'étude d'un cas curieux de physiologie*” (ZOLA, 1868, p. 3).

O romance experimental (1880), o autor não apenas dialoga com os estudos do fisiologista Claude Bernard como busca, em *Introduction à l'étude de la médecine expérimentale* (1865), uma transposição possível da metodologia científica para a artístico-literária. Isso pode nos lembrar, de maneira semelhante, da noção de romance como “étude littéraire et de l'enquête sociale”¹ a qual defendem os irmãos Jules e Edmond de Goncourt nos prefácios da primeira edição de *Germinie Lacerteux* (1861, p. 7) e de *La fille Elisa* (1876, p. 5).

A aproximação entre literatura, arte e o discurso científico também aparece em diferentes produções brasileiras na contemporaneidade. Dentre elas, há *parque das ruínas* (2018), da poeta Marília Garcia, com uma narratividade que propõe um teste dos limites da poesia e que demonstra interesse por outras experimentações estéticas, e, ainda, o longa-metragem *Viajo porque preciso, volto porque te amo* (2009), de Marcelo Gomes e Karim Aïnouz, um *road-movie* de um estudo de caso geológico conduzido no nordeste do Brasil. Desse modo, quais seriam os possíveis pontos de contato entre essas produções contemporâneas e os naturalismos? E as dissonâncias? Quais procedimentos e propostas estético-políticas (re)aparecem na arte contemporânea?

Mobilizando, então, os distintos naturalismos (BECKER; DUFIEF, 2017) e as obras citadas, este artigo é também um estudo de caso que visa investigar as aproximações possíveis entre os naturalismos e a arte contemporânea brasileira no que se refere, especificamente, à relação que se estabelece entre arte e ciência. Nessa esteira, alguns aspectos que ancoram a discussão são, em primeiro lugar, a figura do narrador ou do escritor como “cientista”², em segundo, as concepções de literatura, arte e ciência que são elaboradas e, por fim, as metodologias de produção de escrita e de visualidade.

Os naturalismos e a arte contemporânea brasileira

Parque das ruínas, da carioca Marília Garcia, se apresenta, de início, por meio de uma “epígrafe em forma de imagem”. Trata-se de uma das fotos da série “A topografia das lágrimas” (2008-2017), da americana Rose-Lynn Fisher. A fotografia é tirada de uma lâmina de microscópio que é fruto de um experimento com lágrimas provenientes de diferentes pessoas e em diferentes ocasiões, como se explica nos versos iniciais:

¹ “estudo literário e investigação social” (tradução de nossa autoria).

² “Cientista” aparece, aqui, como termo guarda-chuva para as diferentes áreas da ciência: etnologia, geologia, teoria literária.

Esta epígrafe serve de abertura a outros experimentos e aos modos de observação que vão sendo elaborados ao longo do livro. Desde, pelo menos, *Um teste de resistores* (2014), a preocupação de experimentação com o verso e a pergunta sobre os limites entre poesia e ensaio, poesia e imagem, poesia e canção, em suma, os limites da própria noção de poesia, vêm sendo colocados a teste. Alguns discursos como, por exemplo, o da crítica literária ou da teoria (“a poeta portuguesa adilia lopes/ foi publicada em livro no brasil em 2002/ desde então alguns escritores no brasil/ dialogam com adília lopes”) (GARCIA, 2018, p. 17) e o discurso pessoal (“em 1999 vi uma exposição no centro cultural hélio oiticica”) (GARCIA, 2018, p. 40) compõem o livro de Marília Garcia sem que se abra mão de uma pergunta que parece central em sua obra: “a poesia é uma forma de resistores?” (GARCIA, 2014, p. 113).

Desse modo, *parque das ruínas* parte desse campo semântico da experimentação e, em sua primeira seção, após a epígrafe, o sujeito do texto parece, então, iniciar a narrativa “contando o que aconteceu/ no dia em que recebi uma encomenda para escrever este texto” (GARCIA, 2018, p. 15). A situação que teria sido o mote dessa escrita se dá também a partir de um conjunto de reflexões que vão se construindo a partir de um evento um tanto circunstancial e pessoal: uma visita à exposição de Jean Baptiste Debret no Museu da Chácara do Céu e a vontade de tomar um café.

eu estava no rio de janeiro
e tinha ido ver uma exposição do jean-baptiste debret
num museu chamado “chácara do céu”
em determinado momento da exposição
eu queria tomar um café mas lá não tinha café
para tomar um café
era preciso sair da “chácara do céu”
e ir ao museu ao lado chamado “parque das ruínas”
então fui e sentei no parque das ruínas para tomar um café
e fiquei pensando nesses dois nomes

chácara do céu e *parque das ruínas*

Posteriormente, o sujeito nos conta que o texto que estamos lendo foi produzido a pedido de um professor da UERJ por meio de um e-mail que chegara naquele mesmo dia da visita ao Museu. Desse ponto, somos levados da passarela entre o Chácara do Céu e o Parque das Ruínas para as rampas labirínticas da UERJ, no contexto de corte de recursos públicos pelo qual a universidade passava: “naquela época julho de 2016/ a uerj estava no meio/ da maior crise da sua história/ sem repasses do governo não tinha como funcionar/ e momentaneamente a universidade estava/ com as atividades suspensas” (GARCIA, 2018, p. 16). Junto a essa narrativa sobre o desmonte, surgem algumas fotografias da UERJ em ruínas, mas trata-se, nesse caso, do período de sua construção (“percebi que temos falado muito/ essa palavra ultimamente: *ruína*. [...] [*definir: *ruína*]”) (GARCIA, 2018, p. 16). Aparece, ainda, uma outra fotografia, a cidade de Nuremberg em ruínas após uma das batalhas na Segunda Guerra.

O poema I do livro nos deixa, então, compartilhar da inquietação do sujeito que, de diferentes modos, atravessa o restante da obra: “as formas de ver o mesmo lugar” e “os meios de passar de um para o outro”. A questão dos modos de lidar com o lugar – e, ao mesmo tempo, com as ruínas de um lugar – e com o deslocamento ou a viagem se constrói no livro em um puxar de fios da metodologia debretiana e da Missão Francesa no Brasil e retorna, em outra seção, no “diário sentimental da pont marie”, do qual tratarei mais adiante. Destaco, nesse momento, a viagem,

dentre outras coisas, porque se trata do fio condutor de *Viajo porque preciso, volto porque te amo*.

José Renato, um geólogo funcionário público, viaja por diferentes estados do nordeste do Brasil para realizar um estudo de caso em que se verifica a viabilidade de instalação de um canal de água na região. Em nenhum momento seu rosto aparece no filme. Ouvimos apenas sua voz em *off*, a voz de Irandhir Santos, acompanhando paisagens ora da estrada, ora de vilarejos ou pessoas. O filme começa, ainda na exibição dos créditos iniciais, com uma transmissão de rádio sobre o desenvolvimento de um remédio para gado. Ruídos. Troca-se de estação algumas vezes. Mais ruídos. Sintoniza-se em outra estação que está reproduzindo uma canção do Peninha, “Sonhos”. O primeiro *frame* é a imagem de uma estrada à noite. Depois disso, o narrador começa a listar:

Mochila para carregar amostras, soro antiofídico com as seringas hipodérmicas. Martelo, bússola geológica, caderneta de campo quadriculada, lupa de bolso 8x, lápis pictográfico, trena de dois metros e imã, estereoscópio de espelho, cantil. Ácido clorídrico diluído, transferidor e compasso, mira, escalímetro, anímetro, curvímetro, otímetro. Máquina fotográfica, câmera Super 8 e a câmera digital, carregador de bateria, lanterna, lâmina, canivete, facão. [...] Pesquisa geológica das estruturas tectônicas para a implantação do canal de águas ligando a região do Xexéu ao Rio das Almas. Tempo de duração da viagem: 30 dias. [...] Galega, bom dia. Bom dia, meu amor. Hoje é dia 28 de outubro, dia do funcionário público. Em Fortaleza, ninguém trabalha na repartição e eu aqui nesse torrão seco, dando um duro danado. Faltam 27 dias e 12 horas para acabar a viagem. Parece uma eternidade. Do dia que saí de Fortaleza até aqui, quase não vi ninguém na estrada. Vim com o rádio ligado pensando em você a viagem toda e só (pausa na fala) Chega me canso de tanto pensar em ti. (VIAJO..., 2009).

A listagem de equipamentos de análise e instrumentos de trabalho funciona, ao mesmo tempo, como uma checagem do material e como um registro do estudo, ao modo de um diário de viagem. Além disso, convivem lado a lado, em todo o longametragem, o discurso de relatório científico e o discurso amoroso. A construção dos relatos dessa expedição científica é também a reconstrução por parte do viajante de seus sentimentos em relação a sua companheira que ficara em Fortaleza e que, como descobrimos mais adiante, é também uma pesquisadora (“Em casa, ela é botânica e eu geólogo. Um estuda as falhas nas rochas e o outro, flores.”) (VIAJO..., 2009).

As longas e diversas cenas de paisagens que constroem o filme e nos fazem ter a sensação de estarmos em movimento são acompanhadas, quando não da voz do narrador, de uma trilha sonora de clássicas canções brasileiras de amor, como “Morango do Nordeste”, de Walter de Afogados e Fernando Alves, “Dois”, de Michael Sullivan e Paulo Ricardo, e “O último desejo”, de Noel Rosa. O filme

em si é produzido como uma espécie de montagem que reaproveita filmagens do curta-metragem *Sertão de Acrílico Azul Piscina* (1990), dos mesmos diretores, cujas cenas foram registradas na Bahia, Sergipe, Ceará, Alagoas e Pernambuco, em diferentes suportes como fotografias, imagens de câmeras digitais, super-8 e 16mm.

Algumas das características que aponto sobre essas obras, para início de conversa, dão a ver a retomada de determinadas discussões caras aos naturalismos franceses, além, evidentemente, da menção à Missão Artística Francesa, no livro de Marília Garcia, em sua estratégia um tanto “naturalista”, e a viagem, no filme, que pode remeter também aos viajantes naturalistas. Uma questão que destaco, brevemente, é a construção de uma ideia de ruína, seja amorosa ou de um lugar, um *topos* com o qual os naturalismos se confrontam, em especial, no contexto da ruína de um projeto de progresso industrial, social e político. Outra discussão importante, à qual pretendo me dedicar nesse artigo, é, portanto, o que foi a grande preocupação artística, estética, política e literária, particularmente, de Émile Zola: o experimento. Como o próprio título sugere, *O romance experimental* (1880) gira em torno de palavras como *experimento*, *experiência*, *experimental* e *observação*. Em diferentes momentos, Émile Zola (1880, p. 32. Grifo meu) sugere, em sua proposição artística, que o romance naturalista “tal qual o concebemos agora, é uma *experiência* verdadeira que o romancista faz com o homem, apoiando-se na *observação*”; ou, ainda, se questiona, desde o início, acerca de uma estreita relação possível entre a literatura e o experimento científico (“será que em Literatura - onde até aqui apenas a observação parece ter sido empregada - a *experiência* é possível?”) (ZOLA, 1880, p. 29. Grifo meu). Nesse sentido, desejo observar as formas por meio das quais a arte contemporânea pode nos apresentar outros desdobramentos para essa discussão.

Os narradores-cientistas

Tanto Émile Zola como outros escritores franceses considerados naturalistas não apenas exploraram em seus romances figuras de cientistas e estudiosos de diferentes tipos – como é o caso do Doutor Pascal, no ciclo dos *Rougon-Macquart* –, como incorporaram a preocupação com a metodologia científica enquanto um modo de produção romanesca. Isso aparece não apenas em *O romance experimental*, em que Émile Zola afirma repetidamente que o naturalismo é uma aplicação de método (“consiste simplesmente na aplicação do método experimental ao estudo da natureza e do homem”) (ZOLA, 1880, p. 66-67), como nas inúmeras anotações dos irmãos Jules e Edmond de Goncourt, feitas por meio de observação e pesquisa, dos “bastidores do ambiente sociocultural da França” do século XIX (SIMÕES, 2021).

Em relação à figura do cientista, embora em uma noção de ciência muito distinta do século XIX no que diz respeito às categorias e áreas do pensamento,

é interessante observar de que modo ela reaparece nas obras de Marília Garcia e Marcelo Gomes e Karim Aïnouz. No caso de *parque das ruínas*, acompanhamos na seção “o poema no tubo de ensaio”, mais uma etapa da experimentação com a (ideia de) poesia. Tal qual um teste científico, cada poema que compõe essa seção indica um estágio do teste (“[1,2,3 Testando]”, “[Testar o mundo]”, “[Testar a memória]”, “[Testar a vista]”, “[Testar os resistores]”, “[Testar a solidão]”, etc.) até chegar, ao final, ao teste da própria poesia (“[Testar a poesia]”). De forma semelhante ao que vemos na epígrafe, o teste microscópico, o sujeito de *parque das ruínas* mobiliza alguns “experimentos” feitos por outros escritores e teóricos – como o *Galáxias*, de Haroldo de Campos, “Um teste de poesia”, de Charles Bernstein, *The test drive*, de Avital Ronell, os *Ensaios*, de Montaigne –, para, assim, manipular as substâncias em seu tubo de ensaio.

em 2014 publiquei um livro que era um teste

e que conversava com o livro de hocquard

tentei incorporar algumas ferramentas do ensaio
para dentro do poema

será que assim daria para ver
a carga teórica de um poema?

depois de publicado o livro me perguntaram:
por que você insiste em chamar de *poema*?
será que o poema continua sendo poema?
será que o poema deixa de ser poema

por que se confunde com outro gênero?
será que esse teste poderia ser um ensaio?
quais os limites de cada um? quais as medidas?
ferramentas? restrições?

o teste inclui fazer perguntas

o teste inclui ter parâmetros

(GARCIA, 2018, p. 69)

Como vemos, o texto é o espaço de estudo e de experimentação científica. Leva-se em conta os elementos mesmos de uma pesquisa ou do teste em laboratório: as ferramentas, as perguntas, os parâmetros. Escrever, nesse sentido, é pôr os modos de produção e as concepções de texto a teste. Quanto a esse sujeito, vemos que sua pesquisa extrapola a questão da poesia e esbarra em muitos outros questionamentos: como “seria possível furar o presente com o olho da câmera?”, “como lidar com o próprio lugar?”, “como ver o lugar?”. Esse narrador-pesquisador, além de elaborar

questionamentos e perguntas tradicionalmente consideradas “teóricas”, nos leva também a acompanhar a criação de seu cotidiano e um relato de vida. De algum modo, a indissociação entre pesquisa e vida, na literatura de Marília Garcia ou no filme de Marcelo Gomes e Karim Aïnouz, parece tensionar a proposta de Émile Zola (1868, p. 3), no prefácio de *Thérèse Raquin*, em cuja afirmação sugere a prevalência de um objetivo científico “acima de tudo”: “*On commence, j'espère, à comprendre que mon but a été un but scientifique avant tout*”³.

A menção a *Um teste de resistores* (2014) (“em 2014 publiquei um livro que era um teste”), é mais um dos momentos em que a poesia de Marília Garcia (2018, p. 51) faz referência a si mesma, assim como o verso “tem país na paisagem?”, que surge anteriormente em *Câmera lenta* (2017). É comum, na obra de Marília Garcia, que seus escritos reapareçam em mais de um contexto – em performances ou republicados em outros livros, com ou sem alterações –, abrindo uma espécie de espaço textual cílico e repetitivo. Quanto a essa circularidade e repetitividade, tal qual a própria ideia de ciclo com a qual Émile Zola trabalha em seu projeto *Rougon-Macquart*, trata-se de uma das características que Bruno Leites (2017, p. 25) diagnostica em sua análise da recuperação da estética naturalista no cinema contemporâneo brasileiro.

Assim, no também circular e repetitivo *Viajo porque preciso, volto porque te amo*, apesar do entrelaçamento entre o discurso amoroso e o científico, o objetivo inicial da viagem é a realização de um estudo de caso. Com repetidas imagens da estrada e de caminhões e com um investimento claro na descrição, o caminho percorrido pelo nordeste do país, física e imageticamente, vai cedendo espaço à construção não apenas de um estudo em prol da viabilidade de um canal de água, mas também do cenário social dos estados que atravessa. O objeto desse estudo parece se expandir à medida que se viaja. Em primeiro lugar, a própria paisagem é descrita como um estudo de caso, conforme lemos no trecho: “Existe muita área útil para a passagem do canal por essa região. Hoje faço as primeiras coletas e tomadas de medidas. Fraturas a 340/250 graus nordeste. Gnaisses bandados a hornblenda. Lembrar de escrever sempre a lápis pois o grafite não borra com água” (VIAJO..., 2009). O narrador descreve aspectos de sua estrutura geológica (“Gnaisses bandados a hornblenda”) e analisa a paisagem a partir de sua utilidade, como faziam os viajantes estrangeiros no século XIX – “paisagem útil” é o termo usado por Flora Süsskind (1990, p. 22), em *O Brasil não é longe daqui*. Junto a essas descrições, aparecem imagens de rochas, de vilarejos, de anotações do caderno do pesquisador e, finalmente, de pessoas. O narrador do longa-metragem parece expandir seu foco de pesquisa para as questões sociais, culturais e políticas do nordeste brasileiro chegando, por exemplo, a registrar imagens de festividades populares e religiosas

³ “Começa-se, espero, a entender que meu objetivo tem sido, acima de tudo, científico” (tradução livre).

nos povoados por onde passa. Esse gesto nos remete, ainda, ao prefácio de *La fille Elisa* (1876), e à confissão de Edmond de Goncourt (1877, p. 5) de que “*Mais il m'a été impossible parfois de ne pas parler comme un médecin, comme un savant, comme un historien.*”⁴.

Outro exemplo de eventos e elementos que atravessam o objetivo principal do estudo de caso é a descrição do funcionamento de uma fábrica de colchões de chita no caminho:

Fábrica de colchões de chita: os colchões são feitos de junco forrado com chita. Os trabalhadores são dois: Seu Juca e seu filho, Evandro. Evandro cheira a testosterona. Evandro enche de junco aquele pano de chita. Lembra uma foda. Evandro tem cara de quem nunca brochou (VIAJO..., 2009).

A descrição quase fotográfica da produção desses colchões parece partilhar do amplo interesse, por parte dos naturalismos, nas classes consideradas menos favorecidas que eram comumente alijadas do protagonismo literário. *Germinal* (ZOLA, 1885), o décimo terceiro romance da série dos *Rougon-Macquart*, revela as condições de vida, técnicas e organização de mineiros de carvão do norte da França. Em *Germinie Lacerteux* (1861), dos irmãos Jules e Edmond de Goncourt e *Naná* (2003), de Émile Zola, por exemplo, temos a marcação de certas classes profissionais de personagens mulheres que se repetem em romances da época. A primeira, Germinie, é uma empregada doméstica cuja vida pessoal se descobre repleta de excessos e a segunda, Naná, é uma prostituta.

Em relação à classe social dos personagens, no longa metragem de Marcelo Gomes e Karim Aïnouz (2009), parece haver a extensão da discussão que propõe Jacques Rancière (2010), em “O efeito de realidade e a política da ficção”, sobre o barômetro presente na sala de senhora Aubain, patroa da empregada doméstica Felicité, em *Um coração simples*, de Flaubert (1996). Em contraposição à leitura realizada por Roland Barthes (2004, p. 182), em “O efeito de real”, de que o barômetro seria um desses “pormenores supérfluos”⁵ presentes nas descrições realistas, isto é, ao invés de um desejo obsessivo de afirmar “*somos o real*” por meio desses “objetos insignificantes” no meio da narrativa, conforme argumenta Barthes (2004), Rancière aposta que

⁴ “tem sido impossível para mim, às vezes, não falar como um médico, como um estudioso, como um historiador” (tradução livre)

⁵ “Nenhuma finalidade parece justificar a referência ao barômetro, objeto que não é nem descabido nem significativo e não participa, portanto, à primeira vista, da ordem do *notável*;” (BARTHES, 2004, p. 182).

o barômetro não está lá para comprovar que o real é o real. A questão não é o real, é a vida, é o momento quando a “vida nua” – a vida normalmente devotada a olhar, dia após dia, se o tempo será bom ou ruim – assume a temporalidade de uma cadeia de eventos sensorialmente apreciáveis que merecem ser relatados (RANCIÈRE, 2010, p. 79).

Assim, as obras realistas estariam, para Rancière (2010, p. 84), construindo uma perspectiva do “cotidiano de pessoas das classes baixas”, o que resultaria em uma “inversão da lógica hierárquica do regime representativo”. Da mesma maneira que Émile Zola, Edmond e Jules de Goncourt, Gustave Flaubert, Guy de Maupassant e outros escritores da época se interessaram por “uma poética da vida ainda desconhecida” (RANCIÈRE, 2010, p. 79), essas vidas “menores” que antes não ocupariam nenhum espaço de centralidade na narrativa, o filme de Marcelo Gomes e Karim Aïnouz procura, no deslocamento pelas estradas, (re)construir um determinado espaço para as classes menos favorecidas no cinema.

A aproximação entre (as concepções de) arte e ciência

As imagens da viagem em *Viajo porque preciso, volto porque te amo* são predominantemente paisagens sem pessoas. O filme constitui-se de uma série de *frames* de estradas, traseiras de caminhão, acostamentos, faróis... No entanto, no percurso da viagem, além de passar pela fábrica de chita, por botecos, por moradores dos vilarejos e pessoas em festas de igreja, em algum momento, surge o elemento que, no Brasil, aparece, geralmente, “colado” ao imaginário das estradas: a prostituição. O geólogo nos conta que se encontra com uma prostituta e, a partir daí, realiza uma descrição quase catalográfica de outras com as quais se encontrou ou conheceu na estrada. Ele parece, assim, querer desenhar uma espécie de cartografia da prostituição: “Shirley, 28 anos, tatuagem de coração com asas na virilha. Pinta o cabelo de loiro todo mês. Jéssica Flávia, 25 anos, gosta de batom vermelho com gloss [...]. Maria de Fátima, peito tão pequeno que não usa nem sutiã. [...] Faz ponto no posto Cacique no km 32 da BR 237” (VIAJO..., 2009).

O geólogo descreve a idade, o corpo, as “marcas distintivas” de cada uma das prostitutas, o local onde fazem ponto. Assim como o fez em relação aos fabricantes de colchões ou às estruturas geológicas, a descrição em forma de lista é predominante nesse discurso que parece transplantar-se da etnografia ao cinema. Conforme nos aponta Éléonore Reverzy (2022), a incorporação das listas dos jornais ou catálogos científicos no romance faz parte de outra metodologia de escrita adotada pelos naturalistas. Em *La Curée* (1872), segundo romance do ciclo zolaniano *Rougon-Macquart*, acompanhamos a vida de Aristides Saccard no momento da queda da República e da instauração do Império. Éléonore Reverzy afirma que, nele, se revela

[...] a maneira pela qual trabalha o realista Zola: uma cópia quase fiel das colunas do *Figaro*, [...]. Em primeiro lugar, Zola, em sua lista, espelha o princípio da compensação usado pela coluna social, que exige, na ausência de um título de nobreza, que o jornalista acrescente uma expansão do nome (adjunto adnominal, complemento nominal, adjunto adverbial) como em “a encantadora sra. Laure Baignières” ou “a sra. Olympe Aguado e seus famosos *stappers negros*. ” (REVERZY, 2022, p. 152).

A autora reforça sua hipótese, do mesmo modo, com a análise de *Chérie* (1884), romance de Edmond de Goncourt. A obra, como descreve o escritor no prefácio da primeira edição, é “*une monographie de jeune fille*” (GONCOURT, 1888, p. 63), ou seja, trata do período da adolescência de uma jovem em um contexto de poder e riqueza. Para a construção de diferentes capítulos, afirma Éléonore Reverzy (2022, p. 157), Edmond de Goncourt se utiliza de diferentes listas, como a “lista das amigas de Chérie, lista dos bailes que ela frequenta, lista das peças encenadas em uma determinada noite nos teatros parisienses lida por um personagem no jornal...”. Assim, a pesquisadora observa o uso das listas, uma estrutura recorrente nos jornais da época, como um indicativo de um determinado discurso sobre o Império e seu ímpeto acumulativo. Ela pontua que, “Ao criar um mosaico com diferentes crônicas da imprensa mundana, Edmond Goncourt identifica na acumulação e na cópia enumerativa os sintomas de uma época” (REVERZY, 2022, p. 159).

O gesto descritivo de José Renato em relação ao cenário social que vai se construindo por meio da viagem possui como foco, como já dito, algumas personagens que seriam também frequentes nos romances naturalistas. Os trabalhadores rurais, as prostitutas e os camponeses são objetos de um olhar que ora se distancia de um julgamento claro ora parece ressaltar uma certa tragicidade. Do mesmo modo que David Baguley (1990, p. 222) reflete acerca da “visão entrópica” presente nos projetos naturalistas, isto é, “*there is a poetics of disintegration, dissipation, death, with its endless repertory of wasted lives, of destructive forces, of spent energies, of crumbling moral and social structures, with its promiscuity, humiliations, degradation, its decomposing bodies*,”⁶, Viajo, especificamente, também nos leva a viajar nessa estrada permeada de imagens – não necessariamente integradas – de alcoolismo, prostituição, pobreza e excessos de diferentes ordens.

José Renato, o geólogo, parece nos apresentar, por meio de um discursista, ao mesmo tempo, o teste e o relatório da experiência, tal qual sugere Émile Zola (1880, p. 32) a respeito de *A prima Bette*, de Balzac: “*A Prima Bette*, por exemplo, é simplesmente o relatório da experiência que o romancista reproduz sob as vistas do público”. De algum modo, temos também o teste e sua produção no “diário sentimental da pont marie”, uma das seções de *parque das ruínas*. Nela,

⁶ “há uma poética de desintegração, dissipação, morte, com seu repertório infinito de vidas desperdiçadas, de forças destrutivas, de energias gastas, de estruturas morais e sociais desmoronadas, com sua promiscuidade, humilhações, degradação, seus corpos em decomposição” (tradução livre).

o sujeito relata ter se proposto a um experimento a partir da Pont Marie, durante uma residência artística na França. Trata-se, então, de “*todos os dias às 10h fazer uma foto/ do mesmo ângulo da ponte/ uma foto diária que possa dizer algo sobre estar aqui:*” (GARCIA, 2018, p. 25). A proposta é praticamente impressionista, como Cézanne, amigo de infância de Émile Zola, o fez com a Montanha de Saint Victoire⁷: olhar e “*registrar*” o mesmo lugar todos os dias, pensando esse “*registro*” a partir dos atravessamentos diários desse sujeito. O “*diário sentimental da pont marie*” fica sendo ao mesmo tempo o processo e a produção, incorporando ao texto tanto as hipóteses desse sujeito observador como as referências, as imagens, as situações cotidianas que o perpassam enquanto se constrói o texto (“além dos filmes que citei/ outra referência para o “*diário sentimental da pont marie*”/ é o documentário do harun farocki”) (GARCIA, 2018, p. 33).

[diário sentimental da pont marie] 01 jan 15 • 10h

*“no dia 11 de outubro de 1614 o jovem louis xiii e sua
mãe marie de médicis colocaram a primeira pedra dessa ponte
construída por christophe marie construtor de pontes
na frança ela ligou o bairro saint-paul à ilha notre dame
na época deserta”*

*chego à pont marie 401 anos depois
atravesso a pont marie com 115 passos*

*todos os dias às 10h fazer uma foto
do mesmo ângulo da ponte
uma foto diária que possa dizer algo sobre estar aqui:
qual a geometria da cidade a cor das placas
quem passa naquele exato momento*

*eu não sei o que preciso saber
eu não sei o que preciso*

*escrevo a partir das fotos – mas o que fazer com as fotos?
imagine uma foto do sexto dia:*

[isso aqui é uma expedição]

[...]

(GARCIA, 2018, p. 25)

⁷ Zola escreveu inúmeros textos críticos sobre o cenário dos Salões de arte de Paris do Segundo Império, em especial, saindo em defesa do movimento de vanguarda que era duramente criticado pelos juris, o Impressionismo. Para acesso a esses escritos e compreensão dessas disputas entre arte oficial e vanguarda e, principalmente, da relação entre o Naturalismo e o Impressionismo, ver *A Batalha do Impressionismo* (ZOLA, 1989).

Muito menos do que um espaço de descoberta ou resolução de uma questão de pesquisa, o “diário sentimental da pont marie” é um lugar de teste, de hesitação, de dúvida: “*eu não sei o que preciso saber/ eu não sei o que preciso/ escrevo a partir das fotos – mas o que fazer com as fotos?*” (GARCIA, 2018, p. 25). Há ainda a incorporação do que poderia indicar um corte ou uma rasura de uma outra versão do texto, sugerido pelo uso de “[...]”. De qualquer maneira, temos também um narrador em viagem, que busca dar cabo “ao que vê”, ou, especificamente, às possibilidades de se construir um olhar para aquele lugar pelo qual passa todos os dias: “*faço o mesmo trajeto todos os dias/ e a rotina produz uma única imagem/ do que acontece*” (GARCIA, 2018, p. 30).

Buscando analisar o cinema brasileiro contemporâneo a partir da retomada de alguns aspectos das estéticas naturalistas, Bruno Leites define alguns aspectos que parecem recuperados nas produções que estuda. Dentre elas, estão:

[...] a construção de situações narrativas que permitam *a apresentação e descrição dos espaços*, com *a incidência de viajantes*, por exemplo (BECKER, 2010); [...] a crueldade com que se definem *as análises de realidade* (CHEVREL, 1993, p. 94-107); a vontade de passar à história, focando no contemporâneo e fazendo inícios e, principalmente, *finais de narrativas com ações não terminadas e com uma ideia de continuidade no mundo* (LEITES, 2017, p. 138. Grifo meu).

Ao contrário de *parque das ruínas* (2018), em que não é possível observar nenhuma perspectiva de “análise da realidade”, em *Viajo* (2009), o narrador-viajante não apenas qualifica os elementos que descreve, mas parece desejar “mostrar” algo ao realizar, por exemplo, uma espécie de entrevista com uma prostituta. Nesse momento, o narrador, como um etnólogo, pergunta à Patrícia, de 22 anos, em que local trabalha, pede que ela explique exatamente onde se situa a boate e indaga sobre o que ela gostaria de ser na vida. A quase todas as perguntas, Patrícia responde com hesitação ou com um simples “não sei”. O entrevistador, o próprio José Renato, vai então guiando suas respostas, pedindo que ela repita o que ele diz, como se ele fosse capaz de formular melhor o que ela gostaria de dizer. Nesse ponto, o lugar de não saber que o narrador expressa em relação ao futuro de sua relação amorosa parece ser suturado quando se leva em consideração sua postura com o que se revelam também seus “objetos” de pesquisa, ou pelo menos, ele se esforça para que assim o seja.

Esse pesquisador que, de alguma maneira, busca dar uma forma e uma leitura às imagens e ao conteúdo que encontra pelas estradas do nordeste se coloca em um paradoxo em relação às falas finais do filme. Ele confessa que o motivo de realizar a viagem era, na verdade, o de voltar a caminhar frente à paralisia de “tomar um pé na bunda”. Em contraposição à tentativa de organizar imagens, sondar estruturas e problemas, ele nos fala da dificuldade mesma de terminar um relatório de viagem,

este que permanece em aberto “com uma ideia de continuidade no mundo” (LEITES, 2017, p. 138). O final de *parque das ruínas* é, também, um retorno ao início: resgata-se um cartão postal com a imagem do Pão de Açúcar vista desde o Parque das Ruínas.

termino com este cartão postal [um século depois]
de volta ao rio
termino no mesmo ponto em que comecei
no mesmo lugar parque das ruínas ponto de partida e chegada
(GARCIA, 2018, p. 86)

As metodologias de produção (de escrita e visualidade)

No que se refere aos modos de produção, Émile Zola e Jules e Edmond de Goncourt realizavam um intenso trabalho de arquivo. A reunião dos dossiês preparatórios de Émile Zola⁸ (BECKER, 2009) e o compilado *La Maison d'un artiste*, de Edmond de Goncourt (1888, p. 57) sugerem uma perspectiva de que a produção artística, como ele mesmo nos diz no prefácio de *Les Frères Zemganno*, é feita a partir “*d'immenses emmagasinements d'observations, d'innombrables notes prises à coups de lorgnon, de l'amassement d'une collection de documents humains, semblable à ces montagnes de calepins de poche*”⁹, assim como o gabinete do pesquisador. Essas metodologias de produção atravessam as obras que aqui analiso de modos diferentes.

No caso de *parque das ruínas* (2018), vemos que o processo (e o “produto”, se assim for possível chamar) é completamente pautado pela leitura e pelo contato com arquivos. Seja a partir do trabalho de Rose-Lynn Fisher e sua tentativa de “arquivar” as lágrimas, como se a cada sentimento fosse possível alterar sua materialidade, seja pelas litografias de Debret que encontra no Museu da Chácara do Céu ou mesmo por seu próprio arquivo na preparação do “diário sentimental da pont marie” e das outras referências das quais lança mão para testar a poesia.

⁸ “*Les premiers dossiers, ceux de La Fortune des Rougon et de La Curée, sont peu développés (92 folios et 19 folios classés dans d'autres dossiers pour le premier, 260 et 9 folios réunis au manuscrit 10 280 pour le second). Ils ne comportent pas de sections nettement définies, sont très désordonnés et répétitifs*” (BECKER, 2009).

⁹ “imensos estoques de observações, de inúmeras anotações feitas com uma lupa, da reunião de uma coleção de *documentos humanos*, semelhantes àquelas montanhas de cadernos de bolso” (tradução livre).

tive vontade de fazer o “diário sentimental da pont marie”
depois de ter visto alguns filmes
que enumero aqui

primeiro *smoke (cortina de fumaça)*
o personagem principal auggie é dono de uma tabacaria
e todos os dias às 8h da manhã durante muitos anos
ele tira uma foto da esquina da tabacaria
tem mais de 4.000 fotos
(GARCIA, 2018, p. 29)

Novamente, a enumeração ou a lista, conforme referido anteriormente, que sabemos fazer parte de um acervo próprio, seja do sujeito do texto, seja da própria autora, não apenas serve para a preparação da obra, como é o caso dos dossiês de Émile Zola, mas aparecem como parte dela. Os arquivos não funcionam, nesse caso, como um negativo da obra, como a matéria prima que serviu para construí-la, mas estão incorporados nela mesma.

Em *Viajo*, vemos um trabalho de arquivo já de início pela proposição de reorganização e projeção de um acervo preexistente – as imagens do curta-metragem *Sertão de Acrílico Azul Piscina*. A criação do filme se dá por uma seleção em meio a um arquivo de cenas próprio dos diretores, como em uma montagem. No entanto, o trabalho de arquivo não se restringe a esses aspectos formais ou imagéticos, mas se constrói na própria narrativa que José Renato cria, uma espécie de sobreposição de um relato de viagem, de um relato geológico, de um relato de separação, de um relato das estradas do Brasil...

Acordei no meio da noite suando em bicas. Tive um sonho que eu tava numa sala de cirurgia, aí vinha uma mulher vestida de médica, raspava meu cabelo todinho e eu ficava careca. Depois vinha outro médico e perguntava se as dores de cabeça eram constantes e eu dizia que sim. Aí ele perguntava em que região da cabeça e eu apontava com o dedo no lugar. Aí ele abria minha cabeça com um bisturi e saía pedacinhos do teu corpo de dentro da minha cabeça, Galega. Porra, era tudo tão real que eu acordei em pânico. Tentei deitar novamente, mas não consegui. Sinto amores e ódios por você. Sinto amores e ódios repentinos por você (VIAJO..., 2009).

Além disso, faz parte do estudo de caso um relato de sonho. Ou seria o estudo de caso que faz parte desse relato de sofrimento amoroso? De qualquer forma, a convivência desses elementos que não seriam, a princípio, pertencentes a um discurso científico, não apenas tensionam uma noção de ciência apartada da vida, como a própria metodologia de elaboração de um “estudo de caso” ou de um

“experimento”. Como nossos documentos pessoais, acervos, arquivos de pesquisa, relatos de sonhos e dramas amorosos entram nos estudos?

O sonho que José Renato conta é uma cena de um “caso de anatomia” em que o próprio narrador é ali um “documento humano” (ZOLA, 1880) para a médica que, ao abrir sua cabeça com um bisturi, vê surgir pedaços de outro corpo. Isto é, nesse momento, esse “curioso caso de fisiologia”, como nos diria Émile Zola (1868, p. 3), se torna um curioso caso de subjetividade, pondo em discussão a tradicional divisão entre o sujeito que pesquisa e o que se pesquisa. Embora Émile Zola fale da necessidade de criar uma “ilusão” de objetividade na produção romanesca, o mesmo ressalta um componente inegável da observação, o temperamento. Se, por um lado, para Émile Zola (2021, p. 601), apoiado na teoria de Bernard, “o observador deve ser o fotógrafo dos fenômenos e representar exatamente a natureza”, por outro, a ideia de temperamento parece criar um paradoxo em relação à própria objetividade. Se o “temperamento” possui semelhança com a lógica do “gênio” romântico, conforme nos apontam Catharina e Martins (in ZOLA, 2021, p. 601), pode-se dizer que este pressupõe um componente subjetivo que, necessariamente, atravessa o processo de construção da obra. Em *parque das ruínas*, a inscrição do sujeito pesquisador no arquivo que analisa é manifesta por meio da descoberta de um elemento de sua vida pessoal na imagem que lê:

debet pintou o dia a dia
mas para ele esse dia a dia é pitoresco
e extraordinário

o diário 1973-1983 do perlov também trata do infraordinário
e parece quase tocar na vida
em certo ponto do filme que dura
quase 6 horas perlov vem ao brasil
ele fica um tempo em são paulo
onde morou durante a infância
e depois vai ao rio cidade onde nasceu
e filma copacabana
em seguida faz uma única cena no bairro de santa teresa
com o bonde passando

nesta única cena
vejo ao fundo
gravada na época em que eu nasci
a casa da minha infância o meu extraordinário
janela de onde via o mundo

*[no filme a imagem está tremida
e fora de foco na memória
a imagem está tremida e fora de
foco por pouco não consigo
capturar o ponto peço ao
leitor que imagine essa janela com o
ruído de bonde ao fundo]*
(GARCIA, 2018, p. 38-39)

Assim como a narrativa de José Renato que cruza o que seria material de pesquisa com outras questões pessoais ou sociais, o sujeito de *parque das ruínas* se implica na pesquisa de forma a não ser possível dissociar da pesquisa a *experiência* do pesquisador. O trabalho com o arquivo ou com o estudo que se realiza nas produções analisadas é elaborado, em ambos os casos, de modo que esse trabalho mesmo seja constitutivo da obra, assim como o pesquisador. Parece se tratar de uma proposta metodológica que leva adiante, em outro desdobramento, a pergunta que Émile Zola (1880, p. 29) faria em *O romance experimental*: “será que em Literatura – onde até aqui apenas a observação parece ter sido empregada – a experiência é possível?”. Essas produções indicam que sim, na literatura e na arte, de modo geral, diferentes tipos de *experiências* são possíveis.

Considerações finais

Retorno uma última vez aos prefácios. Em *Thérèse Raquin*, Émile Zola (1868, p. 5) relata que “*c'est que j'en ai écrit chaque scène, même les plus flévreuses, avec la seule curiosité du savant*”¹⁰, assim como, *Germinie Lacerteux* é, para Edmond e Jules de Goncourt (1889, p. 5), “*la clinique de l'Amour*”. Essa preocupação científica de um estudioso ou de um clínico aparece, de alguma forma, no filme *Viajo porque preciso, volto porque te amo* tanto com o estudo de caso de José Renato como na descrição de uma suposta realidade das estradas brasileiras, um modo, talvez, de mostrar um sintoma (LEITES, 2017). Em *parque das ruínas*, no entanto, a busca pelos limites da poesia, esse experimento que se empreende, perfaz também uma inscrição do sujeito e de seu processo enquanto parte do texto. Nesse sentido, ambos reforçam ideias como a de repetição e circularidade presentes, por exemplo, nas ideias dos ciclos românticos ou nas leituras positivistas da sociedade e da ciência a qual empreendem os naturalistas.

¹⁰ “escrevi cada cena, mesmo a mais febril, com a única curiosidade de um estudioso” (tradução livre).

Em *O Doutor Pascal* (1993), romance que encerra o ciclo dos *Rougon-Macquart*, portanto, temos uma cena em que o cientista reconsidera seu vasto percurso de pesquisa. Após anos de estocagem de anotações, testes de diferentes arcabouços teóricos e modos de leitura para as questões relativas à família e hereditariedade, sem resultados bem definidos, Pascal assume estar sempre no “terreno movediço da hipótese” (ZOLA, 1993, p. 30). Nesse “terreno movediço”, o que se indica é que o Doutor se põe a, de modo sutil, rasgar as pretensas certezas científicas: “se não podia deixar de dar uma solução pela necessidade que o espírito humano tem de concluir, tinha todavia o espírito largo bastante para deixar o problema em aberto” (ZOLA, 1993, p. 30). De alguma forma, a arte contemporânea parece partir desse rasgo. Os pesquisadores que aparecem em *parque das ruínas* e *Viajo porque preciso, volto porque te amo*, não apenas são parte do estudo como é parte dele a falta de resolução ou de conclusão. Assim como Pascal, as referidas produções da arte e da literatura contemporânea parecem se contentar cada vez mais com “uma explicação transitória, satisfatória para o estudo atual da questão, nesse perpétuo inquérito sobre a vida, cuja nascente mesma, cujo impulso parece que deverá para sempre escapar às nossas investigações” (ZOLA, 1993, p. 30). É também a partir desse lugar necessariamente fraturado e contingente entre arte e ciência que a arte e a literatura contemporânea brasileira e o naturalismo francês podem se encontrar.

BERALDO, J. From naturalisms to contemporary Brazilian art: the relation between art and science. *Itinerários*, Araraquara, n. 56, p. 113-132, jan./jun. 2023.

■ **ABSTRACT:** *There is in the prefaces of novels by Émile Zola (*Thérèse Raquin*, 1868) and by the brothers Jules e Edmond de Goncourt (*Germinie Lacerteux*, 1861; *La fille Elisa*, 1876 and *Les frères Zemganno*, 1879) the evocation of a specific place of the writer or the narrator as a researcher or scientist and of a specific methodology of novel construction from the gathering of notes, clippings and observations, thus composing a particular conception of literature and science. Dwelling on these questions, the aim of this article is to investigate the approximations or dissonances between the propositions of naturalisms (BECKER; DUFIEF, 2017) and two works of Brazilian contemporary art - *parque das ruínas*, by Marília Garcia (2018), and *Viajo porque preciso, volto porque te amo*, by Marcelo Gomes and Karim Aïnouz (2009) - with regard to the relationship that is established between art and science. From an analysis of textual aspects to extratextual spheres and other elements of visuality, this paper investigates, echoing the discussions of Bruno Leites (2017), the procedures and proposals that may connect French naturalisms and Brazilian art in contemporaneity.*

■ **KEYWORDS:** Naturalisms. Contemporary poetry. Contemporary cinema. Art. Science.

REFERÊNCIAS

- BAGULEY, David. **Naturalist fiction: the entropic vision**. Cambridge: Cambridge University Press, 1990.
- BECKER, C.; DUFIEF, P.-J.(éd.). **Dictionnaire des Naturalismes**. Paris: Champion, 2017.
- BARTHES, Roland. “O efeito de real”. In: **O rumor da língua**. Tradução Mário Laranjeira. São Paulo: Cultrix, 2004, pp. 181-190.
- FLAUBERT, Gustave. **Um coração simples**. Tradução Clotilde Mariano Vaz, Daniel Vaz e Simia Katarina Rickmann. São Paulo: Editora Paz e Terra, 1996.
- GARCIA, Marília. **Um teste de resistores**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2014.
- _____. **Câmera lenta**. São Paulo: Companhia das letras, 2017.
- _____. **parque das ruínas**. São Paulo: Luna Parque, 2018.
- GONCOURT, Edmond et Jules de. **Préfaces et manifestes littéraires**. Paris: G. Charpentier et Cie, 1888.
- GONCOURT, Edmond de. **Chérie**. In: GONCOURT, Edmond de. **Œuvres narratives complètes** (éd. de Dominique Pety). Paris: Classiques Garnier, 2018 [1884].
- LEITES, Bruno. **Quando a imagem faz sintoma: imagem-pulsão e neonaturalismo no cinema brasileiro dos anos 2000**. Tese (Doutorado em Comunicação e Informação) – Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2017.
- RANCIÈRE, Jacques. “O efeito de realidade e a política da ficção”. **Novos estudos CEBRAP** [online]. Tradução Carolina Santos. 2010, n. 86 [Acessado 16 Janeiro 2023], pp. 75-80. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S0101-33002010000100004>. Epub 14 Maio 2010.
- REVERZY, Éléonore. “A lista: do jornal ao romance e do romance ao jornal”. In: CATHARINA, Pedro Paulo Garcia Ferreira; MELLO, Celina Maria Moreira de (orgs.). **Metodologia e transdisciplinaridade nos estudos literários**. Tradução Zadig Mariano Gama. Rio de Janeiro: 7Letras, 2022, pp. 149-169.
- SIMÕES, Eduardo. “A gênese do Goncourt”. **Quatro cinco um: a revista dos livros**. São Paulo, 28 de julho de 2021. Disponível em: <https://www.quatrocincoum.com.br/br/resenhas/literatura-em-lingua-francesa/a-genese-do-goncourt>. Acesso em: 28/02/2022.
- SÜSSEKIND, Flora. **O Brasil não é longe daqui**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- VIAJO porque preciso, volto porque te amo. Direção: Marcelo Gomes, Karim Aïnouz. Produção: Daniela Capelato, João Vieira Jr., Rec Produtores Associados Ltda., 2009.

- ZOLA, Émile. **O romance experimental**. Tradução Italo Caroni e Célia Berrettini. São Paulo: Perspectiva, 1982 [1880].
- _____. **Thérèse Raquin**. A. Lacroix, Verboeckhoven & Cie: Paris, 1868.
- _____. **Les Rougon-Macquart – Histoire naturelle et sociale d'une famille sous le second Empire**. Édition établie par Colette Becker avec la collaboration de Gina Gourdin-Servenière et Véronique Lavielle. Paris: Éditions Robert Laffont, 1991-1993 (5 volumes).
- _____. **Le Docteur Pascal**. Paris: Gallimard, 1993.
- _____. **La Fabrique des Rougon-Macquart**. BECKER, Colette; LAVIELLE, Véronique (édition des dossiers préparatoires), vol. IV. Paris: Honoré Champion, 2009.
- _____. **Germinal**. Tradução Mauro Pinheiro. São Paulo: Estação Liberdade, 2012 [1885].
- _____. **Naná**. Tradução de Roberto Valeriano. São Paulo: Nova Cultural, 2003.
- _____. **A batalha do impressionismo**. Tradução Martha Gambini. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1989.
- ZOLA, Émile. **La Curée**. In: ZOLA, Émile. *Les Rougon-Macquart*. T. I. Paris: Gallimard, 1960 [1871]. (Coll. Bibliothèque de la Pléiade).
- ZOLA, Émile. “Carta de Émile Zola a Antony Valabrègue”. **Matraga - Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras da UERJ**, Tradução de Pedro Paulo Catharina e Eduarda Araújo da Silva, [S.l.], v. 28, n. 54, pp. 601-609, out. 2021. ISSN 2446-6905. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/matraga/article/view/62098>. Acesso em: 16 jan. 2023. doi:<https://doi.org/10.12957/matraga.2021.62098>.



“UM CRIME NA CHARNECA”, DO ESCRITOR NATURALISTA PORTUGUÊS JÚLIO LOURENÇO PINTO

Claudia BARBIERI*

- **RESUMO:** Júlio Lourenço Pinto (1842-1907) é considerado um dos principais teóricos da estética naturalista em Portugal. A partir de 1879, empreendeu seriamente a carreira literária, lançando a série “Cenas da vida contemporânea”, uma pequena coleção de cinco romances publicados com intervalos irregulares ao longo dos dez anos seguintes: *Margarida* (1879); *Vida atribulada* (1880); *O senhor deputado* (1882); *O homem indispensável* (1883) e *O Bastardo* (1889). Enquanto trabalhava nas “Cenas”, dedicou-se à redação de uma sequência de artigos sobre o naturalismo, publicados na *Revista de Estudos Livres* em 1882, textos ampliados e reunidos no volume *Estética Naturalista*, de 1884. Além dos romances, Júlio Lourenço Pinto escreveu alguns contos, publicados no volume *Esboços do Natural*, de 1883, reeditado em 2006, pela Imprensa Nacional-Casa da Moeda. “Um crime na charneca”, *corpus* escolhido para análise, é um dos cinco textos presentes na obra. O objetivo do artigo é discorrer sobre o escritor, lançando novos olhares para a teoria por ele produzida, demonstrando que em “Um crime na charneca” o autor explorou outra vertente naturalista considerada menor pela crítica ulterior.
- **PALAVRAS-CHAVE:** Júlio Lourenço Pinto. Naturalismo português. *Esboços do natural*. “Um crime na charneca”. Conto naturalista português.

Introdução

A expressiva produção literária, teórica e crítica do escritor portuense Júlio Lourenço Pinto está balizada, essencialmente, entre 1879 e 1889. Optamos por criar um percurso ao longo do artigo que enseja fornecer ao leitor maior conhecimento sobre o autor, seu posicionamento estético e sua obra, antes de adentrarmos na análise pretendida do conto “Um crime na charneca”. Para isso e com o intuito de instigarmos outras perspectivas e abordagens acerca da obra *Estética naturalista*

* UFRRJ – Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro. Instituto de Ciências Humanas e Sociais. Departamento de Letras e Comunicação. Seropédica – RJ – Brasil. 23897-000 – cbarbieri@ufrrj.br

(1884) que avançam sobre a leitura corrente do naturalismo puramente científico, faz-se necessária uma breve recuperação de algumas discussões basilares da década de 1870, em Portugal.

Didaticamente, é lugar-comum atribuir à conferência de Eça de Queiroz, proferida no Casino Lisbonense a 12 de junho de 1871, o marco inicial do realismo-naturalismo (aqui ainda usado indistintamente) no país. Em “A nova literatura – o realismo como nova expressão de arte”, Eça fundamentou o seu discurso em um autor principal: o filósofo político Pierre-Joseph Proudhon, de quem extraiu o princípio da implicação social e histórica da arte, além do novo ideal estético, pautado na “lei moral e científica a que deve preceder e ser recebida como única aspiração do belo” (SALGADO JÚNIOR, 1930, p. 55).

Antero de Quental, principal idealizador das Conferências do Casino, prenunciava que a “literatura partilharia com a crítica social, a moral, a política e a ciência um espaço legítimo de reflexão, num vasto processo de reforma das mentalidades” (SANTANA, 2007, p. 92). Para os autores que publicaram ao longo da década de 1870, imbuídos da nova estética, a recepção crítica não poderia ser mais discordante.

Os artigos espalhados pela imprensa buscavam, sobretudo, estabelecer as aproximações, influências e as filiações dos autores à literatura estrangeira, com destaque para a França. Eça seria acusado, por exemplo, de plagiar *La faute de l'Abbé Mouret*, de Zola, em *O crime do padre Amaro*, ambos romances de 1875. Já *O primo Basílio*, de 1878, seria, por sua vez, considerado tributário direto de *Madame Bovary*, de Flaubert, promovendo polêmicas quanto à imoralidade da narrativa:

O realismo como estética só se torna problemático quando a referência deixa de ser o modelo balzaquiano para passar a ser Flaubert, ou, mais ainda, Zola, cuja recepção se torna relevante em função dos romances da “nova escola”, como frequentemente aparece designada. Ou seja, o que divide a crítica é a vertente científica do realismo, criticada por uns, como Silva Pinto e Guerra Junqueiro, defendida por outros, como Alexandre da Conceição e Teófilo Braga. (SANTANA, 2007, p. 100)

Para Silva Pinto (1848-1911), era possível distinguir duas “escolas” no chamado romance social moderno: a psicológica (de Balzac e Stendhal) e a fisiológica (de Flaubert e Zola). Defendia, entretanto, que a conciliação entre as tendências deveria ser alcançada e enaltecia o escritor Eça de Queiroz por estar nesta terceira via. No opúsculo “Do realismo na arte”, publicado em duas partes entre 1877 e 1878, Silva Pinto desenvolveu a concepção de que as duas escolas estariam representadas por Eça e Teixeira de Queirós, escritor que utilizava o pseudônimo Bento Moreno e que vinha publicando a série narrativa *Comédia do Campo* desde 1876. Alertava, contudo, sobre os excessos já existentes:

As ciências positivas abriram à literatura contemporânea uma vereda nova, muito para sedução de espíritos brilhantes e por alguns deles trilhada com um ardor que tem o seu tanto de desvairamento. [...] Reproduziu-se o **vivo**, o **real**: mas a observação encerrou-se no estreito círculo da animalidade: pretendeu-se evitar o **herói** e suprimiu-se o **homem**. (SILVA PINTO, 1882, p. 21-22)

Silva Pinto, autor que será evocado por Júlio Lourenço posteriormente, receava que a invasão do discurso científico utilizada como dispositivo analítico de caracterização das personagens, esvaziasse a profundidade e a individualidade das criações. Não exatamente do lado oposto, mas pautando-se na formação positivista, encontravam-se Teófilo Braga, Alexandre da Conceição, Reis Dâmaso e Teixeira Bastos que em artigos e ensaios defendiam o naturalismo (termo que irá prevalecer a partir de então), encorajando os escritores ao enaltecer o seu comprometimento com a verdade social.

Os jornais e as revistas se alimentavam dos debates literários, dando espaço para os artigos doutrinários e para as resenhas críticas dos livros. Publicavam folhetins dos autores nacionais e estrangeiros, anunciavam os livros à venda, divulgavam os próximos lançamentos. Escreveu Maria Helena Jacinto Santana:

Para a sua consolidação [do naturalismo] muito contribuíram várias revistas, criadas entre 1876 e 1879 em Lisboa, Porto e Coimbra – algumas de índole declaradamente positivista, como *O Século* (1876) e *O Positivismo* (1879), outras mais ecléticas, como *A evolução* (1876), o *Museu Ilustrado* (1877), *A Renascença* (1878). Todas elas, mas em particular estas últimas, de orientação mais especificamente literária, assumem, nos seus textos programáticos, o propósito de divulgar os trabalhos da moderna geração de escritores, em sintonia com o que chamam a corrente de renovação filosófico-científica do século. Outras se seguiriam, como a *Revista Científica e Literária* (1880), a *Era Nova* (1881) e a *Revista de Estudos Livres* (1882), que seria o principal órgão de difusão do naturalismo. (SANTANA, 2007, p. 109)

É oportuno ressaltar que a cidade do Porto foi um importante centro difusor do naturalismo, que se estende, como é sabido, para além dos nomes ligados à Geração de 70, em sua maioria, figuras atuantes na capital portuguesa. Júlio Diniz, considerado por Reis Dâmaso um precursor do naturalismo (DÂMASO, 1883, p. 511), era egresso da Escola Médico-Cirúrgica do Porto. Por esta faculdade ou pela Politécnica foram formados Rodrigues de Freitas, Sampaio Bruno, José Augusto Vieira, Alexandre da Conceição e Custódio José Duarte (LIMA; CRUZ, 1991, p. 143). E se o Porto está estreitamente vinculado ao nome de Camilo Castelo Branco, normalmente associado ao romantismo, também será este autor que

irá escrever *Eusébio Macário* (1879) e *A corja* (1880), paródia do naturalismo queiroziano¹. Aliás, será a Livraria Internacional, posterior Chardron, que irá publicar quase todos os romances do autor d'*Os Maias*. *O Primo Basílio*, lançado em fevereiro de 1878, será um completo sucesso editorial, tendo a primeira edição esgotado rapidamente. No ano de 1879, outras duas obras naturalistas viriam a lume, publicadas por editores portuenses: *Margarida*, de Júlio Lourenço Pinto, romance de estreia do escritor e primeiro título da série “Cenas da vida contemporânea” e *Fototipias do Minho* de José Augusto Vieira. É nesse horizonte favorável que Júlio Lourenço Pinto dá início, portanto, aos seus projetos ficcionais e teóricos.

Breve escorço biográfico

Antes de discorrermos sobre a carreira literária do escritor (desconhecido pela maioria do público leitor), achamos conveniente apresentar, em traços ligeiros, sua atuação profissional que foi, sobretudo, de caráter político-administrativa.

Nascido no Porto, a 24 de maio de 1842, filho de Júlio Lourenço Pinto e Anna Júlio Pinto, o escritor formou-se pela Faculdade de Direito da Universidade de Coimbra em junho de 1864. Integrou, à época, a chamada Sociedade do Raio, grupo liderado por Antero de Quental que combateu as ações do reitor Basílio Alberto de Sousa Pinto (PEREIRA, 2017, p. 58). No ano seguinte, em janeiro, foi nomeado administrador do concelho de Póvoa de Varzim, sendo transferido para o concelho de Vila Nova de Gaia em agosto. Casou-se com Leopoldina Amélia da Silva Maia Pinto em maio de 1867, com quem teve três filhos (Maria e Fernando que faleceram precocemente e Jaime). Tem início, em meados de 1860, uma rotina de muitas mudanças, em intervalos curtos de tempo:

Assumiu primeiro postos de administrador de concelho, entre 1865 e inícios de 1868, tendo depois sido secretário-geral de três governos civis. Desempenhou o cargo de Procurador da Junta Geral do Distrito do Porto em 1878. Ascendeu a governador civil de Santarém (entre junho de 1879 e março de 1881), exerceu iguais funções em Coimbra (de março de 1886 a agosto de 1888), em Castelo Branco (entre agosto e outubro de 1888) e em Faro (de maio de 1892 a julho do ano seguinte) (PEREIRA, 2017, p. 58).

Politicamente, Júlio Lourenço defendia a matriz monárquico-constitucional que seria abertamente criticada a partir de 1876, com a fundação do Partido

¹ Tal como ocorreu no Brasil, quando muitos escritores adotaram o estilo, o processo e a linguagem de Machado de Assis na concepção de suas obras, produzindo o que Leonardo Mendes nomeia como naturalismo “machadizado” (2019, p. 84), em Portugal, o autor que irá guiar certos títulos é Eça de Queiroz. O primeiro romance de Júlio Lourenço Pinto, *Margarida* (1879), será considerado pela crítica coeva fruto direto de *O Primo Basílio*, publicado no ano anterior.

Republicano Português. Tal fato é curioso, se observarmos as tendências republicanas ou socialistas da maioria dos escritores naturalistas ou mesmo das revistas e dos periódicos. As relações de Lourenço Pinto com os pares do Reino não poderiam ser melhores, tendo recebido, em 1880, o título de Conselheiro de Sua Majestade: “Tão considerável era o prestígio e tão reconhecida a popularidade do ilustre secretário geral que nas circunstâncias mais difíceis o Ministério do Reino o nomeava governador civil, quase como um elemento de pacificação” (1886, p. 50). Neste cargo, em Santarém, tomou atitudes efetivas para promover a educação, destinando verbas especiais para isso, criando subsídios para os mais pobres e bibliotecas populares. Suas opiniões políticas eram expressas com regularidade no *Comércio do Porto*, jornal onde colaborou desde meados da década de 1870. Chegou a manter uma coluna intitulada “Revistas Semanais”, espaço que reivindicou para tratar de diferentes assuntos, desde política à música, de literatura à pintura. A sua atuação no campo das Letras, que será tratada na sequência, fez com que fosse nomeado presidente da Associação de Jornalistas e Homens de Letras do Porto, em 1884.

Para finalizarmos este sucinto escorço biográfico é importante mencionar que Júlio Lourenço Pinto foi ainda provedor da Santa Casa da Misericórdia do Porto² durante o mandato de 1890-1891 e que, nos seus últimos anos de vida, trabalhou com grande reconhecimento como gestor bancário: o autor integrou a direção do Banco Portuense, fundado em junho de 1893 e tornou-se presidente da direção do Banco Comercial do Porto no ano seguinte. O escritor faleceu em 6 de maio de 1907, aos 65 anos, de neurastenia.

A carreira literária e a *Estética naturalista*

Na introdução à *Estética Naturalista*, reeditada em 1996, Guilherme de Castilho tece alguns juízos críticos sobre o romancista:

Júlio Lourenço Pinto, dentro do quadro da nossa história literária da segunda metade do século XIX, é hoje, pode dizer-se, uma figura pouco mais que apagada. E se tal esquecimento se poderá justificar relativamente a uma parte da sua obra – a obra de criação romanesca –, quanto à outra – a do teórico da literatura –, tal esquecimento é inteiramente injustificado.

Hoje, apenas um reduzido número de críticos lhe lembrará o nome para uma análise sumária das suas obras de ficção, e só alguns raros curiosos da coisa literária terão lido um ou outro dos seus romances.

[...] Não obstante ter sido um teórico esclarecido e um lúcido expositor das novas doutrinas naturalistas, no que respeita à realização pessoal, em termos de

² Outras informações sobre a atuação de Júlio Lourenço Pinto à frente da Santa Casa podem ser encontradas no artigo de Conceição Meireles Pereira, citado algumas vezes e referenciado ao final.

concretização das ideias que com tanto acerto defendeu e pretendeu propagar, ficou muito aquém daquilo que seria de desejar de um artista criador. Faltou-lhe, para tudo dizer numa só palavra, o talento de ficcionista [...] (CASTILHO, 1996, p. 5-6).

Igual opinião manifestou Joel Serrão quando escreveu “lê-lo, hoje, só por dever de ofício. Dir-se-ia tratar-se de um sociólogo positivista que se enganou no caminho que melhor lhe quadraria” (SERRÃO, 1962, p. 123). Estas críticas assentam-se numa premissa importante e que parece ter servido de chave de leitura para muitos romances naturalistas como um todo: a relação causal entre teoria e ficção. Assim, partindo das concepções genéricas acerca das interfaces entre ciência e literatura, método e criação, os críticos parecem buscar nas obras o romance naturalista ideal, como se isso sequer existisse. Esta perspectiva será sempre imprópria, uma vez que o texto em si pouco é analisado por sua constituição, mas sempre em relação a algo que o antecedeu. Eram observados, por exemplo, se o autor havia seguido os preceitos científicos, se o narrador era objetivo e se as personagens eram verossímeis.

No caso específico de Júlio Lourenço Pinto, a teoria que desenvolveu para a estética naturalista transformou-se numa espécie de referência recuperada pelos críticos da sua obra³, lida, também, em justaposição à produção queiroziana. A pergunta feita, de modo recorrente, é: O autor aplicou a própria teoria na elaboração artística de seus romances? Para Castilho, como ficou evidente no excerto citado, o escritor teria ficado “muito aquém”, expressão que Fidelino de Figueiredo utilizou na mesma acepção cinquenta anos antes. Para o crítico, o romancista não possuía a “envergadura artística de Eça de Queirós”, tendo ficado na prática “muito aquém dos seus propósitos, porque os não cumpriu integralmente” (FIGUEIREDO, 1946, p. 208).

Maria Alzira Seixo, em um brevíssimo texto publicado no *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, intitulado “O medo, a fragilidade”, escreveu algumas palavras oportunas que gostaríamos de recuperar:

Espanta-me como se põe de lado a obra de Júlio Lourenço Pinto a pretexto de que a sua importância se resume à do teórico, entre nós, do Naturalismo, e a de sua ficção não alcançar o mesmo nível. Alguns “grandes” o fazem (Óscar Lopes, Guilherme de Castilho) e eu prezoo-os entre os maiores. Mas fico a pensar se não será o Naturalismo ele-mesmo que, hoje como desde há um século, é

³ Situação semelhante se passou com a obra de Zola (guardadas as devidas reservas), uma vez que seus romances são perspectivados pelo conjunto de textos publicado em **O romance experimental e o Naturalismo no Teatro** de 1880. Assim, ou os seus livros são aplicações práticas do método experimental (com maior ou menor rigor) ou se afastam dele, argumento utilizado para justificar um possível esgotamento da estética, fato este inverídico.

bode expiatório em rejeições teórico-práticas de Literatura, dele só se salvando o “gênio” (Eça – mais algum, cá?), termo axiomático para resolver questões irresolutas (SEIXO, 2013, p. 17).

Seixo não poderia ter sido mais exata em sua colocação, uma vez que quase que a totalidade da historiografia da literatura portuguesa, produzida desde então, repete as mesmas críticas e aborda o naturalismo pelos vieses positivista, cientificista e determinista – unicamente (SANTANA, 2007; LOURENÇO, 2005; RIBEIRO, 2000). Tomada como uma literatura datada, muitas vezes, é considerada válida apenas como documento ou registro de uma época. Maria das Graças Moreira de Sá, no prefácio da reedição de *Esboços do Natural*, recai na mesma argumentação problemática. Após afirmar que a obra “quase desconhecida” de Júlio Lourenço Pinto é a aplicação prática dos postulados da doutrina naturalista, o que por si só justificaria o estudo do seu conjunto, diz “que muitas das falâncias literárias que lhe são apontadas [...] são o resultado das limitações do próprio Naturalismo enquanto princípio científico aplicado à realização estética” (SÁ, 2006, p. 7). Escreveu ainda:

Como vários críticos têm, porém, notado, é grande a distância entre o valor de Júlio Lourenço Pinto enquanto teórico do Naturalismo e o alcance literário da sua criação romanesca, apesar de, como afirmámos antes, esta se constituir como um documento vivo das virtudes e falâncias da corrente estética que representa no seu aspecto mais científico e objetivo (SÁ, 2006, p. 8-9).

Dentro desta concepção limitadora, a obra ficcional de Júlio Lourenço Pinto serviria apenas como documento, exemplos sucessivos de suas intenções enquanto escritor naturalista, inserido numa estética fadada ao fracasso e circunscrita no terceiro final do século XIX. Esta é a crítica que perdura atualmente e que gostaríamos de problematizar.

Vinculados ao subtítulo “Cenas da vida contemporânea” foram publicados cinco romances: *Margarida* (1879); *Vida atribulada* (1880); *O senhor deputado* (1882); *O homem indispensável* (1883) e *O Bastardo* (1889). Júlio Lourenço Pinto publicou, ainda, o volume de contos *Esboços do Natural* (1883) e *O Algarve* (1894), obra que recebeu o subtítulo “notas impressionistas”.

Para Sampaio Bruno, o romance de estreia revelou um novo aspecto do talentoso escritor (conhecido por suas colunas n’*O Comércio do Porto*), “modalidade de tal ordem que um crítico pôde exceder-se, afirmando que o livro não era uma estreia prometedora mas um trabalho completo” (1886, p. 207). Comparado inicialmente ao *Primo Basílio*, por tematizar o adultério, logo Bruno estabelece diferenças importantes:

Via-se que o novelista vinha pela mão do seu mestre; mas, forte, a marcha era sólida. A breve trecho, libertar-se-ia do arrimo que lhe guiara os primeiros passos. Já anunciaava isto, no corte de personagens, profundamente humanos [...]. É notável a aptidão do romancista em encontrar o caracter. (BRUNO, 1886, p. 208-209).

Fidelino Figueiredo, tal como Sampaio Bruno, também exaltou esta capacidade no romancista ao afirmar que duas qualidades superiores patenteavam este romance de estreia. Uma seria o poder de descrever aspectos melancólicos da natureza para casá-la com os estados de alma das personagens (recurso narrativo utilizado no conto “Um crime na charneca”, como veremos). A outra qualidade seria:

[...] a rara penetração desses estados d’alma, indefiníveis, em que sob a forma de devaneio, de tendências, de vagas aspirações e desejos, de sentimentos tão obscuros que estão na linha fronteiriça das sensações, esses estados d’alma, em que a vontade se abate e nos subordina o subconsciente. Pintar o sub-consciente é a fórmula, destrinçar o conteúdo desse mundo imenso, estranho à nossa observação, as mais íntimas disposições d’ânimo, misto de tendências morais e estados do corpo, é uma vocação especial de Lourenço Pinto (FIGUEIREDO, 1946, p. 211).

Para alguns críticos, tais aspectos afastariam o escritor da estética naturalista, pois entendiam que as personagens deveriam sentir, pensar e agir apenas conforme as necessidades da tese a ser desenvolvida. Fatores como a educação, criação, hereditariedade e meio social, por exemplo, moldariam as personagens que seriam o produto direto destas especificidades.

No Prólogo que antecede a segunda edição do romance, Lourenço Pinto procurou defender-se de algumas críticas recebidas e disse que *Margarida* era “uma tentativa da interpretação da escola naturalista” (PINTO, 1880, p. V). A nosso ver, pouca atenção foi dada ao entendimento de interpretação, uma vez que tal ação recai, necessariamente, no sujeito. Ao afirmar que o romance era uma tentativa de interpretação, Lourenço Pinto disse, nas entrelinhas, que não havia um modelo pronto a ser seguido e que a obra que escrevera também não tinha pretensões de sé-lo. Como romancista, lhe cabia ser um agente na construção artística do naturalismo.

António Machado Pires, no artigo “Teoria e prática do romance naturalista português”, fez um levantamento amplo sobre os prefácios, prólogos, notas, introduções que antecedem as edições publicadas e afirmou que o “prefácio doutrinário” ocupava um papel importante no período de afirmação e vigência do Realismo e do Naturalismo. Para Machado, os prefácios escritos por Júlio Lourenço Pinto eram “manifestamente, uma preceituação, uma codificação da arte ao serviço da análise do comportamento individual e da reconstrução social” (PIRES, 1976,

p. 64). Nas linhas de apresentação das obras, “os problemas envolvidos” eram “os da função da literatura”, sendo o tom predominante o da apologia ao movimento. Os autores buscavam apresentar a natureza e a definição do naturalismo, por vezes, aproveitando a ocasião para se defender de críticas ou acusações consideradas injustas e infundadas. Além do Prólogo de *Margarida*, há o prefácio de *O Senhor Deputado* e do *Esboços do Natural*.

Contudo, estes textos parecem não ter sido suficientes para o escritor refletir sobre o assunto. Desde 1882, na *Revista de Estudos Livres*, Júlio Lourenço Pinto escreveu uma série de artigos que seriam reunidos em 1884, na obra *Estética Naturalista*. No prefácio, o escritor, agora no papel de teorizador do movimento, escreveu que o século XIX era essencialmente científico e que a ciência renovava e orientava o homem moderno para novos ideais. Tal processo impactava também, de modo invariável, a arte e era importante precisar até que ponto esta influência atuava sobre ela, determinando o modo como a arte se conciliava com a ciência, permanecendo sempre independente. Por este entendimento, temos a ciência revelando um novo mundo (mais verdadeiro) aos homens, ampliando a compreensão sobre os fenômenos e lançando luz sobre o conhecimento das mais variadas áreas. A arte se beneficiaria da verdade científica, mas não deveria ficar sujeita ou submissa a ela:

Mas aceitar esta orientação não é fazer a arte tributária da filosofia e da ciência; é simplesmente dirigi-la para o rumo das suas genuínas fontes de inspiração, identificando-a com os métodos mais exatos e adequados à investigação do verdadeiro, remontando-se da análise para a síntese, do objetivo para o subjetivo. E, em ciência, partir da análise para a síntese, do objetivo para o subjetivo, corresponde na arte a caminhar da realidade para a interpretação, da observação para a imaginação criadora (PINTO, 1996, p. 18).

Eis, de forma resumida, o entendimento de Júlio Lourenço Pinto sobre a relação arte/literatura e ciência. Não há intenções de objetividade exacerbada, ao contrário, o subjetivo, a interpretação seriam o resultado de um processo que deveria permanecer no âmbito da imaginação e da criação. Partir da objetividade evitaria que a inspiração degenerasse na falsidade, nas abstrações do idealismo. Em diversos momentos os nomes de Zola, Taine, Proudhon, Comte são evocados e a correlação com *O romance experimental* é inquestionável. Contudo, nos cinco ensaios que compõem o volume, o escritor se posicionou de forma particular e em nenhum momento pretendeu discutir o naturalismo em Portugal, uma vez que o alcance do movimento era entendido por ele como internacional.

Ao longo dos artigos “Do método a seguir na aplicação do realismo à arte”, “Teorias da arte”, “Poesia filosófica e científica”, “Naturalismo no teatro” e “A tese no romance”, o escritor manteve a indistinção entre realismo e naturalismo,

embora subordinasse sistematicamente os componentes realistas à força do novo movimento:

Este movimento de renovação naturalista há-de alcançar todos os elementos constitutivos da obra de arte, o estilo, a linguagem dos personagens, a pintura dos caracteres, o movimento das paixões, a acção principal e os acessórios. Compreendemos mais uma vez o pensamento de alevantar a compreensão do naturalismo a um ponto de vista mais largo, definindo-o como um resultado sintético de uma observação sobre a realidade, vasado em moldes estéticos à luz da ciência positiva.

O naturalismo deve ser isto na sua acepção mais lata, e em sentido mais estrito não é nem a exploração sistemática da nudez torpe, das gangrenas sociais, nem a estreita preocupação em evitar, atenuar ou encobrir as asperezas da vida real (PINTO, 1996, p. 85).

Abordou, com ironia explícita, que a acusação suprema contra a estética incidia na linguagem, na obscenidade e no pessimismo, críticas fáceis que tinham por objetivo atingir os espíritos impressionáveis e lembrava o leitor que o obsceno não era uma invenção naturalista. Segundo o autor, o romancista moderno tendo de ser verdadeiro, não poderia deixar de ser pessimista, porque o meio que o cercava era invariavelmente contristador e relembrava que ser pessimista não era sinônimo de “perverso ou um pervertido” (PINTO, 1996, p. 44).

Explicou que a observação positiva e a experimentação, “simbolizadas em Comte e Claude Bernard”, eram “os grandes utensílios do século”, somente cumpria “não as levar ao extremo exclusivista e conseguintemente ao absurdo”, afinal, a literatura era matéria muito diferente de um relatório científico (PINTO, 1996, p. 36). O movimento de construção literária deveria partir do exterior para o interior, não porque o interior fosse determinado pelo externo:

Em todas as coisas que se oferecem à nossa observação há duas partes distintas, uma exterior que é logo apreciável pelos sentidos, outra interior que constitui o fundo do objecto, a sua essência, espírito, vida ou força, e para se chegar a este conhecimento íntimo, exacto do objecto na sua natureza intrínseca é preciso encará-lo primeiramente nos aspectos exteriores.

A natureza intrínseca das coisas está intimamente ligada às manifestações sensórias, e na sensação que nos dá a coisa observada objectivamente há sempre um *quid* revelador que nos conduz à subjectividade. Um certo aspecto do rosto, uma certa expressão fisionómica revela-nos um certo estado de alma, que não poderíamos conhecer sem aquela impressão (PINTO, 1996, p. 35).

O verdadeiro olhar artístico do realismo seria capaz de perceber o potencial das coisas aparentemente banais, dos fenômenos e acontecimentos da vida comum, considerados como fontes indignas de inspiração pelos idealistas românticos. Júlio Lourenço Pinto entendia que o naturalismo não era, em sua essência, opositor do romantismo, onde o realismo já estava presente. A diferença principal residia na mudança das abordagens dos temas, uma vez que as situações eram tomadas por aquilo que efetivamente eram, sem eufemismos ou exageros: “A arte é a expressão da vida, e a vida não é só a luz inebriante e gloriosa, [...] é também todos os contrastes, todos os conflitos e todas as exuberâncias monstruosas” (p. 43). Ao escrever que o romance moderno pretendia ser “educador e autor de um estado melhor”, esclarece que não era responsabilidade da literatura ser um “compêndio de moral”, uma vez que não era a lei moral que deveria reger a obra de arte e dirigir a imaginação, além do fato da missão do artista ser muito diversa da tarefa do moralista⁴:

Distinguir entre a lei moral e a lei estética, reconhecer que as paixões, elemento capital do romance e do teatro, devem ser tratadas com liberdade e franqueza; emancipar a obra de arte de pequenices de moral na sua acepção mais restrita, não é dar livre curso à licenciosidade e à brutalidade, às mais torpes cruezas, às febres da obscenidade gangrenosa, às emanações capitosas da mais acre lascívia. Pode-se ser franco sem ser impudente. O abuso, o excesso, a hipertrofia não é cânon que se fixe indeclinavelmente para qualquer fórmula artístico-literária; desadoramos os monstros patológicos do realismo, como condenamos os monstros de virtude do idealismo romântico (PINTO, 1996, p. 57).

Neste entendimento, o equilíbrio e o compromisso com a verdade eram premissas indispensáveis ao naturalismo: “o triunfo constante do bem, da virtude e dos bons sentimentos, e o castigo invariável do mal e do vício seriam a mais completa das mentiras” (p. 54). A moderação deveria se manifestar em outras partes do processo de escrita, não restringindo-se à franqueza. Para Lourenço Pinto, alguns romancistas naturalistas abusavam do descritivo, elemento que era essencial para criar a realidade na narrativa e acabavam “convertendo em principal o detalhe, enquanto que a perspectiva de conjunto se reduz[ia] às proporções de acessório” (p. 59). As descrições extensas e abundantes poderiam promover a quebra excessiva da narrativa e desinteressar o leitor. Uma vez que o meio e o tempo histórico exerciam influências diversas sobre os caracteres, tais informações precisavam estar

⁴ No artigo “A tese no romance” esta concepção é mais largamente desenvolvida: “O artista não é um argumentador forense, um doutrinário ex-cátedra ou um moralista pedagógico; não impõe a sua opinião e pelo contrário o seu maior cuidado deve alvejar a que na obra de arte, espelho luminoso da verdade, não incida, como uma mácula, a sombra que se projectar da sua individualidade declamadora”. (PINTO, 1996, p. 167)

presentes nos textos, mas sem prolixidade. Outro cuidado que Júlio Lourenço Pinto recomendava aos escritores recaía no entendimento da diferença entre fantasia e imaginação:

A imaginação é atributo capital do romancista, [...] e em uma rigorosa acepção científica, não é antinómica com a observação. O romance positivo e experimental baniu a fantasia; mas a imaginação, considerada como faculdade de deslocar as ideias do campo da abstração, de tornar sensíveis e vivas todas as coisas da vida real, não pode ser repudiada pelo romancista (PINTO, 1996, p. 77).

A fantasia ultrapassava os limites da realidade, podendo aproximar-se da ilusão ou mesmo da alucinação, afastando-se da verdade, mas não a imaginação:

Reproduza a imaginação criadora do artista, como um espelho, as coisas da realidade. Nem todos os espelhos reflectem as imagens do mesmo modo, mas nenhum espelho nos dá a representação de um pinheiro em vez de um carvalho. A diversidade na interpretação artística é equivalente no espelho às variantes na representação das imagens sem alteração de essência e da verdade fundamental (PINTO, 1996, p. 88).

Assim, para Lourenço Pinto, a observação do real dependia sempre de um temperamento individual, nisso consistindo a interpretação artística. A liberdade criativa do escritor, perante a própria obra, deveria manifestar-se no estilo pessoal, podendo este variar conforme o assunto tratado.

Justamente a maior força do naturalismo é emancipar a arte de processos que se reduzem à observância de regras convencionais e à imitação de modelos eternos e imutáveis; é desafrontar a inspiração artística de convenções rotineiras e estafadas que já não logram despertar emoção; é consolidar a liberdade de pensamento, emancipando de fórmulas preconcebidas, de processos estereotipados, desvendando um horizonte após outro horizonte no espaço livre, dentro do âmbito da natureza conhecida, onde podem desferir o voo das largas inspirações todos os talentos, na diversidade das suas tendências e aptidões (PINTO, 1996, p. 87).

Por esta perspectiva, o autor da *Estética naturalista* respondia a diversas acusações feitas aos chamados romancistas modernos: “fórmula preconcebida increpam uns; uniformidade monótona, resultante de uma observação exclusiva limitada a determinados aspectos da realidade, arguem outros” (p. 88). Ao leitor, fazia uma importante indagação: “Em que se confundem Balzac, Flaubert, Zola,

Daudet, Ivan Turguêniev, Goncourt, Edmund Texier e Camille Le Senne, a não ser no acordo de todos em respeitarem a verdade natural?” (idem).

A própria teoria exposta por Júlio Lourenço Pinto libertava os escritores naturalistas de regras rígidas, pois não havia e não deveria existir jamais modelos específicos de romances para serem seguidos. A literatura não precisaria ser a prova de algo, pois em seu entendimento, “as obras de arte com tese argumentam, mas não vivem” (PINTO, 1996, p. 170). A crítica ulterior procurou as provas da teoria estética naturalista na obra literária de Júlio Lourenço Pinto e não encontrou completa equivalência entre elas. Tal argumento prepondera nas justificativas apresentadas pelo esquecimento paulatino do escritor desde a sua morte.

A reedição de *Estética Naturalista* em 1996 e do volume de contos *Esboços do natural* em 2006 possibilita que tais livros ganhem circulação e tenham novos leitores, constituindo um passo importante para a revisão do cânone naturalista português.

“Um crime na charneca” de *Esboços do natural*

O volume *Esboços do natural*, publicado em 1883, reúne cinco contos bem diversos entre si: “A história da «Lavandisca»”; “Uma vocação”; “A Andorinha”; “Um crime na charneca” e “Últimas memórias de um romântico”. Há pouca fortuna crítica sobre este livro que conta com comentários breves de alguns autores. Para Fidelino Figueiredo, os “*Esboços do natural* são uma série de contos em que a par de muita inverossimilhança alguma observação há” (FIGUEIREDO, 1946, p. 213). De forma oposta, para Maria das Graças Moreira de Sá, responsável pela reedição do volume em 2006, “o conjunto de contos [...] permite a percepção mais clara de um punhado de temas imposto pelos postulados naturalistas” (SÁ, 2006, p. 18). Igual percepção é a de António Apolinário Lourenço (2005) que diz que a temática típica dos textos é “a luta pela sobrevivência, a injustiça social, as paixões violentas que dominam os homens, a prostituição, o castigo da ingenuidade” (p. 156):

As intrigas de “A história da «Lavandisca»” e “A Andorinha” coincidem na existência de uma sedução fraudulenta, que arrastará as protagonistas femininas para situações extremas, a que responderão de forma diversa: enquanto a hiperactiva Joaquina da Quintela saberá reagir ao abandono do amante (que foge na véspera do prometido casamento), a mimada Etelvina encontrará na prostituição e na morte a única saída (LOURENÇO, 2005, p. 156).

Nesses dois contos, o escritor faz aproximações das personagens aos comportamentos das aves. Se a lavandisca é a “ave que se movimenta em dois sentidos opostos, o da terra e o do mar” (SÁ, 2006, p. 19), atribuindo à Joaquina comportamentos discrepantes, sendo “alternadamente boa e má”, a andorinha, por sua vez,

é a “ave frágil conhecida pela rapidez do seu voo, [...] e simboliza a imaturidade, a futilidade e a irresponsabilidade de Etelvina” (p. 23).

Escreveu Maria Alzira Seixo sobre o livro, quando da sua reedição:

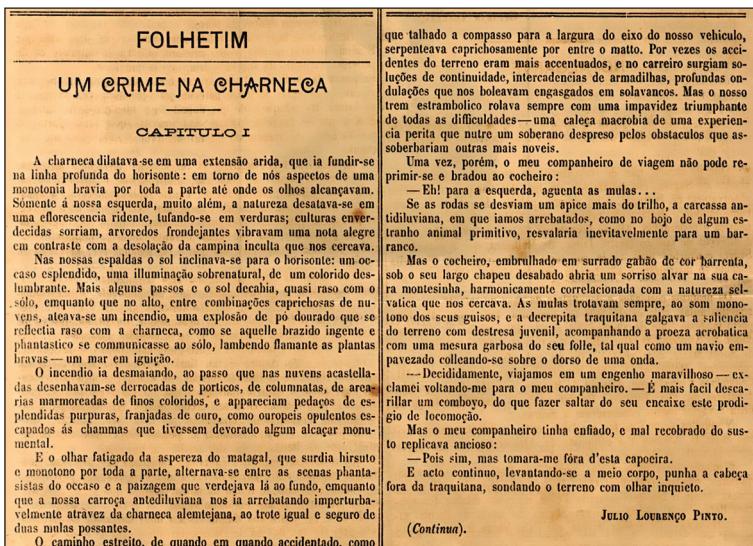
Emocionei-me deveras com “A Andorinha”, dos textos mais belos a que já acedi. Se o leitor não leu, abeire-se desta Etelvina, a menina forte, e gárrula, e mentirosa, ladina, pobre menina rica de discurso e riso desencontrados, à beira do fim, sem medo. E tão frágil... E de outros contos do livro: “A história da «Lavandisca»”, um dos melhores, ou “Um crime na charneca”, medonha visão cruenta em terra alentejana. Fazem-nos reencontrar a ficção de Oitocentos num plano cujo desmerecimento é afinal nosso, não o dos seus autores (SEIXO, 2013, p. 17).

Há nestas narrativas breves a preponderância de personagens femininas com personalidades muito distintas entre si. Os protagonistas, quando existem, possuem tendências românticas e ilusórias, sendo detentores de saúdes frágeis, facilmente atingidas pelas frustrações amorosas. Em “Uma vocação”, o padre João, jovem que é levado ao sacerdócio por seus pais julgarem que esta era a sua missão de vida, acaba por desenvolver uma paixão tempestuosa pela jovem Ermelinda, de 16 anos, moça recolhida no Colégio do Sagrado Coração de Maria. Contudo, a moça foge e o denuncia pelas tentativas de assédio. Ao saber que ela se casaria com outro, o padre não resiste aos ataques repetidos e falece de uma “febre cerebral”.

No único conto urbano do volume, “Últimas memórias de um romântico”, além da sátira à estética, temos Duarte da Silveira, jovem provinciano que irá se apaixonar pela atriz de teatro Alonso Paquita. A desilusão amorosa será tão violenta ao ingênuo rapaz que este será dominado por uma congestão cerebral. Após muitos cuidados do amigo Câmara e igualmente narrador homodiegético do texto, Silveira se recupera, deixa Lisboa e se casa. A experiência desoladora funciona, assim, pedagogicamente.

Detenhamo-nos, contudo, em “Um crime na charneca”. Para Lourenço, “o melhor conto do livro [...] é, porventura, o menos naturalista do ponto de vista formal” (2005, p. 156). A narrativa também é tida pela “mais interessante” por Maria das Graças Moreira de Sá (2006, p. 24). Sobre o texto, faz-se necessário o acréscimo de algumas informações que não constam no prefácio da reedição do volume. Das cinco narrativas, “Um crime na charneca” é a única que havia sido publicada parcialmente antes, no formato de folhetim (imagem 1), na revista semanal *Ribaltas e Gambiarras*, folha cuja redatora era a escritora Guiomar Torrezão (1844-1898).

Imagen 1: Folhetim “Um crime na charneca” de Júlio Lourenço Pinto



FONTE: Revista Ribaltas e Gambiarras, nº 42, 24/9/1881, p. 330.

Ao todo, foram quatro folhetins publicados nos números 42, 43, 44 e 45 (de 24 de setembro, 8, 16 e 30 de outubro de 1881, respectivamente). A não continuidade da publicação deveu-se à extinção da revista que possuiu, em sua breve circulação, apenas quarenta e cinco números impressos entre janeiro e outubro de 1881. Ou seja, o conto já estava concebido cerca de dois anos antes de ser incluído no volume de 1883 e é anterior aos artigos publicados na *Revista de Estudos Livres* de 1882 e reunidos na *Estética Naturalista* em 1884. O conto é escrito nesse período fundamental de reflexões, ainda no início do projeto literário de Júlio Lourenço Pinto. Dividido em cinco seções ou capítulos, no folhetim foi publicado apenas parte do capítulo I. Cotejando os textos de 1881 e 1883, há algumas diferenças como o rearranjo de parágrafos que mudam de posição, a reescrita de passagens e o desenvolvimento de trechos completamente novos⁵.

Ao longo de quase quarenta páginas, lemos a história de José da Castela, homem bruto e bestial, alcoólatra violento que vive em uma região erma da charneca alentejana. Após o casamento com Joaquina da Portela, motivado única e exclusivamente para beneficiar-se da companhia de uma “fêmea”, a quem trata sempre com palavras rudes e espancamentos, tem uma filha, Josefa. Ao contrário do pai bruto e da mãe submissa, a rapariga de 18 anos é descrita com atributos

⁵ O texto compreendido nos quatro folhetins corresponde, na reedição, do início “A charneca dilatava-se [...]” (PINTO, 2006, p. 157) até o final do terceiro parágrafo “E uma vez que o José da Castela [...]” (p. 166).

saudáveis e viris. É forte, trabalhadora, íntegra. Sonha em conseguir deixar o lar e viver longe da figura monstruosa do pai. Na romaria da Senhora da Saúde, acaba por conhecer um jovem, Manuel da Raposeira, com quem inicia um namoro às escondidas. Com o objetivo de ficar mais próximo de Josefa, Manuel emprega-se na pequena propriedade rural de José, contudo, não consegue conter o ímpeto aovê-lo bêbado, agredindo Joaquina. O jovem intervém, derruba José ao chão e o imobiliza quando este tenta sacar uma navalha contra ele.

Sentindo-se humilhado por outro homem, muito superior a ele, José trata de vingar-se poucos dias depois. Numa noite, adentra ao recinto onde Manuel dormia e, de forma traiçoeira e vil, acerta-lhe com a pá na cabeça, abrindo uma ferida profunda em seu crânio. Não contente, exige que a filha cave uma cova para enterrar o moço. Josefa, decidida a fazer justiça contra o pai, foge na primeira oportunidade e procura na sede do distrito pelo Comissário de Polícia. Volta à charneca com um grupo de policiais, contudo, o corpo de Manuel havia sido removido do lugar inicial. Convicta de provar o crime hodierno do progenitor, vasculha o terreno e aos poucos vai percebendo mudanças sutis na terra. José, logo após a fuga de Josefa, havia esquartejado o cadáver de Manuel e espalhado as partes do corpo pela charneca, contando não ser descoberto assim. Apesar disso, acaba preso. Sua mulher, Joaquina, decide ficar com o marido na prisão, mantendo a extrema submissão a ele. Josefa, igualmente vítima de todo este infortúnio, passa a trabalhar em uma outra propriedade, mas a experiência traumática faz com que a jovem permaneça desesperançada com a vida.

Há diferentes elementos presentes no conto que poderiam aproxima-lo da vertente do gótico-naturalismo, como tão bem definiu Marina Faria Sena (2017) em sua dissertação: a exploração do horror artístico; a construção da atmosfera de suspense em progressão; o detalhismo na constituição da personagem monstruosa; a recorrência do espaço opressor (*locus horribilis*); a descrição do medo sentido pelas personagens como efeito estético; a utilização contínua de campos semânticos relacionados à morte, à morbidez; a estratégia narrativa da “moldura” (SENA, 2017, p. 37). Segundo Sena, para a crítica e a historiografia, tais características formais ou conteudísticas são identificadas como “desviantes do ideal literário” naturalista, “embora nunca as chamem de góticas” (p. 31). Vejamos como esses aspectos se apresentam em “Um crime na charneca”, ressaltando, entretanto, que um texto artístico não se reduz à rótulos.

De maneira próxima à estratégia utilizada por Almeida Garrett para introduzir em *Viagens na minha terra* a história da Joaninha, a menina dos rouxinóis, Lourenço Pinto inicia o conto na forma de um relato homodiegético. Dois amigos viajam de carroça pela charneca alentejana, na companhia apenas do cocheiro. Um deles mostra-se aflito por cruzar tais sítios, uma vez que eram muitos os “casos tétricos” ocorridos por aquelas redondezas. O mais recente, não tinha ainda um ano completo. O outro amigo pede, então, para que o colega narre a história para o

distrair na longa jornada. Após esta “moldura”, que propicia a ideia de veracidade do caso, tem início o relato propriamente dito, não mais na primeira pessoa do plural, mas na terceira pessoa do singular.

É assim que conhecemos a figura-monstro de José da Castela, tipo vulgar, que não se destacaria pelas suas qualidades meritórias, mas pelo oposto, “um genuíno produto do meio em que se criara” (PINTO, 2006, p. 160). Sabemos pouco da sua vida pregressa: não havia frequentado a escola, tendo aparecido na região ainda pequeno, sem pais, criando-se pelas charnecas como “os animais bravios” (p. 162). Ganhava o sustento, inicialmente, como guardador de gados e depois como trabalhador no campo. Com o passar do tempo desenvolveu grande perícia no manejar da espingarda e na caça, sendo esta a sua ocupação predileta. Era assíduo frequentador da taberna, tornando-se um alcóolatra inconveniente e muito violento, temática bastante explorada pelo naturalismo:

Que houvesse um espírito na cavidade craniana de José da Castela seria arrojo contestar-se, mas o que seguramente lhe negaria um fisiologista do espírito era – a consciência. [...] Ele vegetava como um produto daninho da natureza áspera e inculta que era o seu meio, rude e montesinho como os espinheiros e as estevas em que, trabalhador ou caçador, se roçava quotidianamente (PINTO, 2006, p. 160).

A figura de José da Castela, que cria contornos animalescos e monstruosos à medida que a narrativa avança, está em completa correlação com a natureza:

Ao observar-se-lhe o olhar vago e sombrio, que lhe iluminava sinistramente a fisionomia repelente, ocorria que aquele homem era porventura um produto monstruoso, gerado na hora influenciadora em que se perpetrhou alguma obra criminosa e proterva.

Era avaro até à sordidez, e, habituado à contínua convivência com a natureza livre e bravia, pululavam-lhe no temperamento indômitos impulsos de independência de qualquer lei social (PINTO, 2006, p. 162-163).

As descrições, sucintas e sem excessos, buscam ressaltar o caráter selvagem do homem, desprovido de qualquer polidez, movido pelos instintos mais variados e sombrios, capaz de qualquer coisa, uma vez que desconhecia travas sociais ou limites. Aqui, a máxima de Rousseau “o homem nasce bom, mas a sociedade o corrompe” não se aplica, pois Castela é, em essência, um homem frio, desprovido de emoções, incapaz de qualquer gentileza ou empatia. Se não há detalhamento específico sobre aspectos hereditários, fica clara a insinuação de que ele poderia ter sido concebido em um ato violento, possivelmente um estupro, tendo sido enjeitado depois. A construção da personagem parte de observações exteriores,

aproximando-o da paisagem rural da charneca, para conformar o seu interior, ou seja, o seu caráter e o seu temperamento. Tal processo de criação é descrito na *Estética Naturalista* e foi brevemente comentado na outra seção do artigo.

A única mulher que não tem aversão por José é a Joaquina da Portela, “uma magrita trigueira, de uma palidez anémica, testa curta e olhos negros, ramalhudos, que se fitavam no vácuo embaciados e inexpressivos”, com fisionomia que revelava “bonomia muito simplória que quase tocava o ponto onde começa a imbecilidade” (p. 161). Joaquina funciona como um contraponto necessário à elaboração da figura de José, uma vez que todo o ímpeto, violência e instinto são manifestações dele e a submissa mulher, alvo constante destas ações, aceita tudo resignadamente.

A certa altura, para dar apenas um exemplo, a filha tenta defende-la das agressões do pai, mas fracassa. Surpresa, escuta a seguinte repreensão da mãe: “Quem te manda meter onde não és chamada? Ele pode fazer o que quiser, sabes? É o meu homem, bate no que é seu, não é da conta de ninguém” (p. 166-167). Joaquina carrega e reproduz a mentalidade oitocentista de que, após o casamento, a mulher passava a ser propriedade do marido e lhe devia prestar obediência, como, aliás, apregoava o Artigo 1.185 do Código Civil Português de 1867. Em outra passagem do conto, esta concepção é reapresentada:

José da Castela reclamava tudo isto com um egoísmo brutal e reclamaria o sangue da mulher, se lhe fora necessário à existência, com a soberana serenidade de quem apresentasse uma pretensão indisputavelmente legítima. Para isto se casara, a mulher era uma propriedade, de que ele gozava com sofreguidão, extraindo-lhe tudo o que podia dar. E o Castela ia explorando, mas rosnando sempre descontentamentos; um demónio interior impelia-o para a violência e para um mal-estar constante (PINTO, 2006, p. 164).

A concepção de que o personagem carregava um demônio interior que o incitava à violência pode ter duas acepções principais na narrativa: a primeira, seria uma possível herança hereditária, como se Castela carregasse em si propensões ancestrais para a manifestação da violência; a segunda, seria que suas ações refletiriam consequências de psicopatologias, tema ainda em vias de conceituação na segunda metade do século XIX. De qualquer modo, na relação estabelecida por José e Joaquina há o opressor que explora e domina e a figura oprimida, explorada até a exaustão, submissa. A cada novo aspecto de sua personalidade e de seu ser, José da Castela tem subtraídos os valores humanizadores de sua constituição, aproximando-se mais dos animais movidos por instintos biológicos. Interessante notar o uso do verbo “rosnar” para expressar o modo como expunha as suas insatisfações, uma vez que o uso dos termos emprestados da zoologia acentuam o processo de animalização da figura humana. O personagem estabelece com as

pessoas de sua convivência relações de exploração, sobretudo exploração da força de trabalho e sexual. Como exposto, não foi qualquer sentimento louvável que fez com que José decidisse se casar, mas interesses puramente fisiológicos e práticos:

Na fêmea só pensava o Castela com toda a grosseria do instinto bestial, acrescido de uma aspiração egoísta a comodidades caseiras. Seduzia-o a perspectiva de alijar sobre a mulher a carga enfadonha dos serviços domésticos; de resto o único estímulo conjugal era o amor físico sem irradiações nos centros superiores da ideação, tanto mais intensas quanto maior é a cultura intelectual (PINTO, 2006, p. 161).

Sexo livre e alguém para cuidar da casa, da comida, da roupa, da horta e dos animais domésticos. Isso bastava para atender às necessidades físicas de José, uma vez que sentimentos mais brandos, não os possuía. O narrador associa o amor à cultura intelectual, algo completamente ausente na formação da personagem. Diametralmente oposta é a apresentação da filha no romance:

Aos quinze anos a Josefa já era uma mocetona de braços roliços, masculamente endurecidos nas asperezas dos trabalhos mais rudes.

Efervescia-lhe no corpo ágil a saúde e a seiva da mocidade, o sangue opulento espirrava-lhe na carnação quente das faces penujadas [...]. O cabelo negro como azeviche, em uma fartura crespa e inculta, emaranhava-se-lhe sobre a testa, como um ornato bárbaro [...].

E esta fisionomia de uma beleza desusada e impressiva contraía-se por vezes na severidade de uma melancolia (PINTO, 2006, p. 165).

O escritor não buscou caracterizar a personagem a partir de valores hereditários ou deterministas. Ela não carrega qualquer aspecto dos pais, sejam físicos ou de caráter, ao contrário, está em constante conflito de personalidade com eles. Se a charneca deixava a mãe com a aparência anêmica, desgastada, fatigada e o pai com atitudes animalescas, Josefa extraí do ambiente a sua força de trabalho, a sua saúde e desenvolve aspectos físicos que denotam a sua capacidade para a insubmissão, marcada nos vocábulos que evocam o calor e a fervura. Com a pele queimada pelo sol, os cabelos fartos e revoltos, o corpo moldado pelo trabalho pesado, a beleza de Josefa apresentava-se desprovida de quaisquer artifícios típicos a uma jovem de vida urbana. A melancolia que a atravessava era fruto do horror que sentia pelo pai: “Enquanto pequenita o José da Castela infundia-lhe um terror invencível”, entretanto, com o passar dos anos, “aquela emoção de pavor volvia-se em uma repugnância rancorosa. Ah! Como ela odiava aquela monstruosidade de homem” (p. 166).

Apesar da pouca experiência, a jovem tem a consciência de que só seria verdadeiramente livre, com alguma possibilidade de vida feliz, longe do pai. É assim que surge a personagem de Manuel da Raposeira, que, ao fitar a jovem, não lhe tira mais o olhar de cima na romaria. Ao ser observada assim, tão prolongadamente por uma figura masculina que lhe desperta na mesma proporção o interesse, Josefa passa por algumas mudanças:

Na sua mocidade, fortemente vitalizada em imediato e constante contacto com as rústicas energias da natureza, despertavam-se-lhe recônditas actividades; os órgãos inactivos da puberdade abriam-se como corolas das flores que se desatam em aromas perturbadores, e era sobretudo em sonhos que a sua agitação interior mal compreendida se explicava à luz de íntimas e misteriosas revelações (PINTO, 2006, p. 167).

A imagem construída pelo escritor para descrever o despertar do desejo e da sexualidade é muito interessante, pois desloca, ainda que temporariamente, a verdadeira causa desse despertar. Sabemos que foi Manuel, o “rapaz de olhar doce e amorável” que lhe causou todas estas sensações, contudo, na forma como se apresenta, parece ser a natureza a grande promotora. Ao contrário do pai, cuja personalidade se aproxima da natureza pelo aspecto bestial, Josefa emerge do meio natural iniciando uma nova estação em sua vida. Júlio Lourenço Pinto, em sua obra como um todo, é bastante contido ao abordar a temática da sexualidade e da vivência sexual, aspecto já comentado na *Estética Naturalista*.

Os encontros entre Manuel e Josefa são furtivos, uma vez que José não poderia ficar sabendo da aproximação dos dois. Mesmo quando ele passa a residir na mesma rústica propriedade, trabalhando para o pai dela, ambos fingem desgostar um do outro para não levantar suspeitas. Aos olhos de José, o rapaz era mais um animal que seria atrelado “à máquina que trabalhava para ele”, interessando, em princípio, apenas na força física do moço que seria muito bem empregada nos serviços pesados e necessários no rancho: “que soberbo animal que era o Manuel da Raposeira! Um mocetão alentado, vinte anos muito bem empregados, um granadeiro de largas espáduas e, quanto a comportamento, uma folha corrida, muito limpa” (p. 171-172).

De Manuel sabemos que era enjeitado, que morava antes em outro concelho e que fora criado em casa de pais adotivos. Aqui, reside uma diferença importante entre os dois homens, ambos enjeitados. Manuel teve acolhida, enquanto José cresceu sem a ajuda de ninguém. Apesar do narrador não tecer comparações nesse sentido com relação às personagens, a falta de apoio pode ter endurecido José que passou a contar apenas consigo mesmo para sobreviver.

Em diversos momentos no conto, a personalidade monstruosa de José é ressaltada. Josefa tenta deixar Manuel avisado: “verás que alma ruim está metida

naquele corpo. Que aquilo não tem alma; é um castigo para ele e para os outros” (p. 173). Os comentários expostos marcam o texto consolidando o aspecto ruim de José e preparam o leitor para os desdobramentos cada vez mais violentos, uma vez que a convivência com o jovem passa a incomodar Castela, que se sente cada vez mais ameaçado pela masculinidade de Manuel, acreditando que perdia o domínio sobre o seu território:

Tinha visto aquele arganaz de vinte anos mover facilmente pesos, que o derreavam a ele, ainda quando sentia no sangue a pólvora das suas libações alcoólicas. Mas esta impressão de respeito por aquele rapazola começava a molestá-lo, sentia-se deprimido, apeado da sua despótica realeza doméstica, despeitava-o aquela superioridade que mau grado reconhecia no íntimo do seu espírito; aquilo era uma tirania, uma coacção na liberdade ordinária dos seus movimentos; esta peia irritava-o, e uma preocupação entrava com ele roedora, espicaçante. E o José da Castela, repisando nestes azedumes, como que ia recalando em uma mina uma acumulação enorme de matérias explosivas (PINTO, 2006, p. 174).

Há, decerto, a desconfiança de que Manuel e Josefa estavam envolvidos emocionalmente, entretanto, o mote para o crime futuro é o fato de José sentir-se um homem inferior, tendo a sua masculinidade rebaixada pela simples presença do jovem. As insatisfações iam se acumulando e em algum momento a raiva e o ódio iriam sobressair. Como relatado, Manuel irá intervir em defesa de Joaquina, sendo esta atitude o estopim que faltava:

O Castela levantou-se atordoado, saindo cambaleante e, depois de dar algumas passadas como um homem ébrio, parou levando à cabeça os punhos cerrados num paroxismo de desespero; os dentes ringiram e, convulso de raiva, levou a mão direita ao peito, cravando as unhas até ao sangue. Em seguida levou um punho à boca e mordia-o, ao mesmo tempo que rouquejava um som inarticulado, selvático como um grito surdo, colérico, de animal bravio (PINTO, 2006, p. 175-176).

A configuração monstruosa de José não está tanto na descrição da sua aparência, mas, sobretudo, na narrativa de suas ações e em seu comportamento. Josefa pressente a fatalidade que estava por vir e os presságios manifestam-se fisicamente, dando-lhe sensação de aperto no coração. A natureza da charneca exerce um papel importante na construção desta atmosfera de expectativas angustiantes e coaduna com o estado de espírito da jovem. Assim, na hora do crepúsculo, enquanto aconselha Manuel a tomar cuidado com o pai, morcegos volteiam acima das cabeças do casal, construindo uma imagem assustadora.

O conto encaminha-se, finalmente, para o clímax da história: o crime e o desfecho. Numa noite quente de verão, José entra sorrateiramente no curral onde dormia Manuel. Após observar por uns instantes o jovem adormecido a sono solto, Castela age:

Mas de chofre, na arrancada de uma decisão violenta, desdobrou o corpo retraído, retesando-se em todo o aprumo de uma agressão furiosa; lampejaram-se os olhos torvamente, ao mesmo tempo que num movimento rápido a enxada refulgiu ao luar.

Joaquina sentiu um baque seco e cavo, e seguidamente um rumor estranho, um escabujar de animal que se estorce em convulsão suprema, uns gemidos estrangulados, e depois um estertor de morte que a arrepiou até à medula dos ossos (PINTO, 2006, p. 177-178).

Josefa acorda sobressaltada, como de um pesadelo e olha pelas frestas das tábuas:

O corpo inâmico do Manuel, num estrebuchamento horripilante, automático, fora cair atravessado em frente da porta, banhado de luar, e viu-o, horrendo naquela luz espectral, com o crânio esmigalhado, informe, em um corrimento encefálico e sanguíneo a desfigurar-lhe o rosto, os olhos vítreos, revirados em um paroxismo de suprema agonia. (PINTO, 2006, p. 178)

Depois de recolher o corpo e recoloca-lo no curral, cobrindo-o com uma manta, José dorme com “bestial tranquilidade”. Na manhã seguinte, o horror continua, pois exige que a filha cave a cova para o morto e ajude a carrega-lo:

O cadáver arremessado à cova caiu com um baque cavo. A escavação era insuficiente; mas o Castela às pernadas e com a enxada, em uma Trituração das carnes moídas e dos ossos fracturados, forçava a rigidez daquela corporatura possante para o fundo do buraco (p. 180).

Nestes fragmentos do conto é possível perceber o detalhamento com que o narrador descreve as ações de perversidade, enfatizando a brutalidade da cena. José da Castela, enquanto transgressor moral, apresenta características de um psicopata, pois não possui qualquer tipo de remorso com o crime monstruoso perpetrado. Ao contrário, tem uma noite de sono reparador logo após, como se ao exterminar a vida de Manuel, recuperasse a vitalidade da sua.

O tratamento que dá ao corpo do jovem, com novos e repetitivos atos de violência atroz, parece que lhe restitui a paz de espírito. De forma consciente e sádica, sabe que não inflige dor ao corpo morto, mas pune a filha por meio de

absurda violência emocional. Josefa não sucumbe ao pai, ao contrário, é tomada pelo pensamento fixo de promover a justiça. Depois de sua fuga, ao retornar à charneca com o destacamento policial, a descrição espacial aproxima a paisagem do *locus horribilis*: “Era no princípio de Setembro, e um dos nevoeiros densos que são frequentes nestas paragens desenrolava-se sobre a charneca, como um imenso sudário pardacento. O covil de celerado podia estar a poucos passos de distância sem ser enxergado” (p. 184).

A atmosfera é própria para acentuar o suspense na narrativa e tudo corrobora para a ambiência que evoca aspectos do gótico: a noite, o nevoeiro denso, a busca por um monstro numa paisagem familiar, a falta de visibilidade e, por consequência, de controle. É importante observar que José é tido como um facínora, capaz de qualquer coisa e sua casa é tomada por um espaço onde animais ferozes se entocam. Ao mesmo tempo, a charneca e o nevoeiro, como um todo, funcionam como uma mortalha final para o corpo de Manuel, que não terá uma cerimônia fúnebre apropriada.

Ao chegarem, constatam que José não está na casa e permanecia escondido em algum lugar da charneca. Na manhã seguinte, descobrem que o corpo havia sido removido:

Entretanto a Josefa, calada, relanceava olhares penetrantes de redor, movia-se muito frenética em todas as direções, e, em uma concentração pertinaz dos sentidos, farejava por toda a parte, como um rafeiro que lida irrequieto pela pista.

E começou a caminhar silenciosa, cravando no chão olhos perspicazes, como impulsionada por instinto selvático, enquanto que os outros iam-lhe todos no encalço, ansiosos, confiados na sagacidade daquela rapariga, que parecia obedecer a uma força sobrenatural, a uma interior revelação (PINTO, 2006, p. 186).

Conectada com o meio, com a natureza e com o lugar onde residiu por toda vida, Josefa acede às experiências pessoais para encontrar quaisquer vestígios que restituam o corpo do seu amado. É oportuno destacar que quase todas as personagens do conto são comparadas, em algum momento, aos animais, sendo José mais do que todos os outros. Manuel, ao morrer, se estorce como um animal em agonia profunda; Josefa, para encontrá-lo, vasculha e parece farejar os campos tal qual um cão de caça. Entretanto, novo horror estava ainda por ser revelado:

Cavou-se fundo, muito fundo; a terra foi remexida cautelosamente, e os dedos mutilados de uma mão surdiram. Uma mão, o braço e mais nada.

Era pouco. Necessitavam-se mais materiais para o corpo de delito. As pesquisas foram prosseguidas pacientemente, perseverantemente; mas então não foi difícil

ir encontrando o corpo putrefacto e fétido do assassinado, disperso aos pedaços em uma mutilação horrenda, entre um zumbido revoluteante de moscardos e uma tábida exalação que nauseava (PINTO, 2006, p. 187).

A descrição hedionda dá conta da ação final de José da Castela, a personagem-monstro de “Um crime na charneca”. O comissário irá atear fogo no casebre, como se pela transmutação dos elementos fosse possível purificar o lugar e extirpar de vez a presença maligna do sujeito. O assassino será preso e Josefa seguirá trabalhando em outra propriedade, marcada profundamente pelo trauma vivenciado em sua vida.

Considerações finais

Ao longo do artigo, buscamos apresentar a produção literária e teórica de Júlio Lourenço Pinto, detendo-nos, ao final, na análise do conto “Um crime na charneca” do volume *Esboços do Natural*. Para a crítica literária portuguesa, o escritor possui maior relevância pela contribuição teórica que legou, sendo a sua obra ficcional considerada inferior, uma vez que, no julgamento do conjunto, o autor não teria conseguido equiparar a ficção aos postulados naturalistas explanados por ele, mantendo-se aquém da teoria. Procuramos expressar como este tipo de leitura - que busca na obra literária um modelo de ficção naturalista que deveria apenas comprovar as propostas do movimento estético - é redutora e excludente. Os prefácios, artigos e livros que teorizavam o naturalismo tinham por objetivo, sobretudo, explanar as principais concepções artísticas que eram importantes, como o modo de tratar a realidade, a valorização da observação e da verdade no processo criativo e imaginativo e o estudo mais detido da psicologia das personagens. Entretanto, além de apresentar o movimento, os textos teóricos possuíam igualmente o tom de defesa do naturalismo e muitas vezes eram escritos pelos autores com o objetivo de responder às críticas consideradas infundadas e injustas, como a questão da imoralidade e do pessimismo.

Em “Um crime na charneca”, conto de 1881, publicado parcialmente como folhetim na revista *Ribaltas e Gambiarra*s e incluído no volume *Esboços do natural* de 1883, temos uma vertente naturalista pouco privilegiada pela crítica, a narrativa criminal que apresenta uma personagem monstruosa, capaz de atos de brutal violência e que se mostra completamente indiferente perante às atrocidades que comete. Aproximamos esta vertente da proposta feita por Marina Faria Sena que, em sua dissertação, a nomeia como gótico-naturalista.

O conto, com ambição na charneca alentejana, não busca traçar uma leitura sociológica dos trabalhadores rurais e campesinos e não promove generalizações de qualquer tipo. Apesar de especificar que José da Castela era “um genuíno produto do meio em que se criara” (PINTO, 2006, p. 160), este meio não é puramente o campo, mas uma associação de fatores que iam desde a sua concepção violenta

e abandono na tenra infância, até a busca diária pela sobrevivência na extenuante realidade rural.

Júlio Lourenço Pinto traz para o conto diferentes temáticas típicas do naturalismo: o alcoolismo, a bastardia, a exploração da força de trabalho, a violência doméstica, a esposa como propriedade adquirida pelo matrimônio, a personagem feminina que almeja sair do ambiente doméstico restritivo e abusivo, o comportamento dominador masculino. José da Castela é um psicopata e apesar deste termo não figurar no conto, outros personagens assim surgiram na literatura finissecular naturalista, basta recordarmos Jacques Lantier, assassino do romance *A besta humana* (1890) de Zola.

Afinal, como o teórico e ficcionista tão bem registrou na *Estética Naturalista*, “a arte é a expressão da vida, e a vida não é só a luz inebriante e gloriosa, [...] é também todos os contrastes, todos os conflitos e todas as exuberâncias monstruosas” (PINTO, 1996, p. 43). Tomara que a obra de Júlio Lourenço Pinto siga sendo reeditada pela Imprensa Nacional-Casa da Moeda para que mais leitores possam atribuir novos juízos sobre o seu legado literário.

BARBIERI, C. “A crime on the moorland”, by the portuguese naturalist writer Júlio Lourenço Pinto. **Itinerários**, Araraquara, n. 56, p. 133-159, jan./jun. 2023.

■ **ABSTRACT:** Júlio Lourenço Pinto (1842-1907) is considered one of the main theorists of naturalist aesthetics in Portugal. From 1879, he seriously embarked on a literary career, launching the series “Cenas da vida contemporânea”, a small collection of five novels published at irregular intervals over the next ten years: Margarida (1879); Vida atribulada (1880); O senhor deputado (1882); O homem indispensável (1883) and O bastardo (1889). While working on “Cenas”, he devoted himself to writing a sequence of articles theorizing naturalism, published in “Revista Estudos Livres” in 1882, a periodical directed by Teixeira Bastos and Teófilo Braga. The articles were expanded and gathered in the volume *Estética Naturalista*, from 1884. In addition to the novels, Júlio Lourenço Pinto wrote some short stories, published in the volume *Esboços do Natural*, from 1883, republished in 2006, by Imprensa Nacional-Casa da Moeda. “Um crime na charneca”, corpus chosen for analysis, is one of the five texts present in the work. The purpose of the article is to discuss the writer, casting new eyes on the theory produced by him, demonstrating that in “Um crime na charneca” the author explored other naturalistic aspects considered minor by later criticism.

■ **KEYWORDS:** Júlio Lourenço Pinto. Portuguese naturalism. *Esboços do natural*. “Um crime na charneca”. Portuguese naturalist short story.

REFERÊNCIAS

- BRUNO, Sampaio. **A Geração Nova**: os novelistas. Porto: Magalhães & Moniz, 1886.
- CASTILHO, Guilherme de. Introdução. In: PINTO, Júlio Lourenço. **Estética naturalista**: estudos críticos. Lisboa: INCM, 1996.
- DÂMASO, Reis. Júlio Diniz: Naturalismo. **Revista de estudos livres**, Porto, vol. I, n. 11, p. 511-519, 1883.
- _____. Romancistas naturalistas: Júlio Lourenço Pinto. **Revista de estudos livres**, Porto, vol. II, n. 12, p. 598-606, 1884.
- FIGUEIREDO, Fidelino de. **História da literatura realista (1871-1900)**. 3ed. São Paulo: Editora Anchieta, 1946.
- LIMA, Isabel Pires de; CRUZ, Valdemar. O combate naturalista no Porto. **Colóquio/Letras**, Lisboa, n. 121-122, p. 142-154, 1991.
- LOURENÇO, António Apolinário. **Eça de Queirós e o naturalismo na Península Ibérica**. Coimbra: Mar da Palavra, 2005.
- MENDES, Leonardo. O naturalismo na livraria do século XIX. **Revista Letras**, Curitiba, UFPR n. 100, p. 71-90, jul./dez. 2019.
- PEREIRA, Conceição Meireles. O provedor Júlio Lourenço Pinto – anatomia de um pensamento científico em prol da educação feminina. **População e Sociedade** (CEPESE). Porto, vol. 28, dez./2017, p. 54-69.
- PINTO, Júlio Lourenço. **Margarida** (Cenas da Vida Contemporânea). 2 ed. Porto: Livraria Chardron, 1880.
- _____. **Estética naturalista**: estudos críticos. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1996.
- _____. Um crime na charneca. In: PINTO, Júlio Lourenço. **Esboços do natural**. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2006, p. 155-189.
- _____. Um crime na charneca. In: **Ribaltas e Gambiarras**. Lisboa, 2^a série, n.^{os} 42, 43, 44 e 45, set./out./1881, p. 330, p. 238, p. 246-247, p. 256-257.
- PIRES, António Machado. Teoria e prática do romance naturalista português. **Colóquio/Letras**, Lisboa, n. 31, p. 59-70, 1976.
- RIBEIRO, Maria Aparecida. **História Crítica da Literatura Portuguesa (Realismo e Naturalismo)**. Coordenação de Carlos Reis. 2ed. Lisboa: Verbo, 2000, vol. VI.
- SÁ, Maria das Graças Moreira de. Prefácio. In: PINTO, Júlio Lourenço. **Esboços do natural**. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2006, p. 7-28.

SALGADO JÚNIOR, António. **História das conferências do Casino.** Lisboa: Tipografia da Cooperativa Militar, 1930.

SANTANA, Maria Helena. **Literatura e ciência na ficção do século XIX:** a narrativa naturalista e pós-naturalista portuguesa. Lisboa: INCM, 2007. (Temas portugueses)

SEIXO, Maria Alzira. O medo, a fragilidade. **JL - Jornal de Letras, Artes e Ideias,** Oeiras, 6 a 19 de fev., p. 17, 2013.

SENA, Marina Faria. **O gótico-naturalismo na literatura brasileira oitocentista.** Orientador: Júlio César França Pereira. 2017. 99f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Estadual do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2017.

SERRÃO, Joel. **Temas oitocentistas II.** Para a história de Portugal no século passado. Lisboa: Portugália Editora, 1962.

SILVA PINTO, António. Do realismo na arte. In: SILVA PINTO, António. **Combates e críticas (1875-1881).** Porto: Tipografia de A. J. Silva Teixeira, 1882, p. 3-48.



A (IN)JUSTIÇA EM CENA: CONSIDERAÇÕES SOBRE O TEATRO ANTIBURGUÊS DE MANUEL LARANJEIRA

Renata Soares JUNQUEIRA*

- **RESUMO:** A propósito de duas peças dramáticas naturalistas de autoria do escritor português Manuel Laranjeira (1877-1912) – *Amanhã* (1902) e *Às feras* (1905) –, este artigo articula reflexões sobre os limites entre o teatro naturalista e o teatro moderno propriamente dito, mais intimista. A ideia que norteou a pesquisa é a de que, no teatro, a estética naturalista, com a sua vocação para desvelar as mazelas sociais e as degenerações psíquicas, abriu as sendas da moderna “dramaturgia do eu”, que precisamente contra o naturalismo viria a surgir-se ainda no final do século XIX, compondo protagonistas introspectivos e autocentrados, os quais, segundo a nossa leitura, são produtos da desumanização provocada pelo modo de vida imposto pelo sistema capitalista de produção e pela sua consolidação pós-revolução burguesa, ao longo do século XIX.
- **PALAVRAS-CHAVE:** Teatro português. Manuel Laranjeira. Naturalismo. Personagem Isolada.

Antigamente, por capricho, por divertimento público, legiões de miseráveis escravizados eram expostos nos circos à voracidade das feras. Hoje, por egoísmo, por virtude, por segurança social, pela tal razão prática da vida, as mesmas legiões de miseráveis são expostas nos tribunais à voracidade dos homens. Os tempos rolaram: por isso, hoje, os circos são as casas da Lei e as feras são homens. Se os miseráveis ficaram os mesmos, as feras são piores, mais desumanas. Mas, no fundo, o espectáculo é o mesmo: tem sempre o mesmo horrível enredo – a mesma desgraça arremessada às feras.

(Manuel Laranjeira, *Às feras – peça em 1 acto*, 1985, p. 94-95)

O falso Janus

Dentre os autores de língua portuguesa relegados a um quase total esquecimento nos meios letRADOS brasileiros fulgura certamente o nome do português Manuel Laranjeira (1877-1912), que aos nossos críticos cabe ainda (re)descobrir. Trata-se,

* UNESP – Universidade Estadual Paulista. Faculdade de Ciências e Letras – Departamento de Literatura. Araraquara – SP – Brasil. 14800-901 – renata.s.junqueira@unesp.br

todavia, de um dos mais fecundos representantes da geração de escritores que vivenciaram a transição do século XIX para o XX. Fecundo não propriamente em termos da extensão da sua obra, que, sendo decerto tão profunda quanto as dos seus mais consagrados contemporâneos, não chega, contudo, a ter o fôlego da obra de um Raul Brandão (1867-1930), por exemplo, ou mesmo da de um outro Manuel, também muito esquecido entre nós, o Teixeira-Gomes (1860-1941), que nos deixou, como autor de teatro, a ibleana peça *Sabina Freire*, publicada, aliás, no mesmo ano – 1905 – em que o Teatro Livre fazia representar, em Lisboa, *Às feras*, peça em um ato de Manuel Laranjeira. Mas em termos de abrangência em latitude, digamos assim, capaz de abraçar com o mesmo vigor tanto o naturalismo e a sua base filosófica – o positivismo em todos os seus desdobramentos, que incluem evidentemente um materialismo evolucionista e um consequente darwinismo social que conferem à obra de Laranjeira um caráter viril de engajamento otimista, crente no triunfo da justiça social e no aperfeiçoamento das sociedades modernas – quanto um decadentismo de expressão por vezes acentuadamente pessimista e derrotista (de um pessimismo e de um derrotismo arrematados, cumpre lembrar, pelo suicídio do escritor em 1912) mas, afinal, potencialmente revolucionário, que apregoa aquilo mesmo que este autor via infiltrado em todo o teatro de Ibsen, isto é, “a revolta consciente e pujante contra tudo o que é mentira convencional na família, na sociedade, na religião e na política actuais” (LARANJEIRA, 1993, v. 2, p. 275) –, em termos dessa abrangência em latitude, dizia eu, a obra de Manuel Laranjeira impõe-se mesmo como exemplar e muito propícia à verificação da hipótese que me tem conduzido a examinar com mais vagar o teatro português do naturalismo e os seus desdobramentos no primeiro quartel do século XX – qual seja, a hipótese de que, no teatro, a estética naturalista, com a sua vocação para desvelar as mazelas sociais e as degenerações psíquicas do “bom” burguês, abriu, afinal, as sendas da moderna “dramaturgia do eu”, que precisamente contra o naturalismo viria a surgir-se ainda no final do século XIX. Tentarei discorrer sobre este ponto.

Por conta mesmo da abrangência que acabo de referir, o pêndulo das avaliações críticas do conjunto da obra de Laranjeira – os seus escritos científicos e pedagógicos, os poemas de *Comigo*, a narrativa *Dor surda*, a sua produção, de curta extensão, para o teatro,¹ os seus diversos artigos esparsos em jornais da época, que versam sobre literatura, teatro, filosofia, religião e, em geral, sobre o modo de ser português,² as suas cartas dirigidas a importantes artistas e intelectuais (Teixeira

¹ Sobre essa produção para o teatro farei, adiante, considerações mais detalhadas.

² Ainda está por fazer a coletânea completa das dezenas de artigos que Manuel Laranjeira publicou em vários jornais portugueses, dos quais apenas alguns foram reunidos por Alberto de Serpa nas *Prosas perdidas* (Lisboa: Portugália, 1958), e outros tantos coligidos no volume 2 das *Obras de Manuel Laranjeira* editadas em 1993, no Porto, pelas Edições Asa. A produção crítica deste autor é de uma lucidez e de uma coerência que impressionam.

de Pascoaes, Amadeo de Souza-Cardoso, Miguel de Unamuno, António Carneiro etc.) e mesmo o seu *Diário íntimo* – tem oscilado quase sempre ora entre um polo positivo e um negativo, ora entre uma leitura que o contempla como “sobrevivência do passado” (CABRAL MARTINS, 1996, p. 245), como escritor muito ligado ainda aos grandes autores da literatura portuguesa de Oitocentos (como, por exemplo, Guerra Junqueiro e Antero de Quental, dois mestres da Geração de 1870 sobre os quais o próprio Laranjeira, seu admirador confesso, escreveu artigos penetrantes), e, sem que isto pareça um paradoxo, uma leitura que vê nele “algum ancorado no seu tempo – ou melhor, no que de futuro havia no seu tempo” (ibid., p. 246), ou, noutros termos, um *precursor* mesmo do modernismo.

Essa constante oscilação confere a Laranjeira o caráter – apenas aparente, a meu ver – de um *Janus* bifronte que, tendo a metade de um pé ainda bem firme no naturalismo (a outra metade, do mesmo pé, ele apoia no decadentismo) e outro pé no modernismo, encara o século XX com um misto de esperança redentora e de inconsolável descrença, ora parecendo ainda muito preso a certos valores do século XIX que o viu nascer, ora encarnando com vigor o messianismo redentor e pretensamente moderno da Renascença Portuguesa ou até mesmo prenunciando o peculiar expressionismo de Raul Brandão. Assim, à esperança na reação republicana suscitada em Portugal pelo triste episódio do ultimato britânico de 1890, e na capacidade de fazer ressurgir a alma nacional, na qual apostavam Teixeira de Pascoaes, Álvaro Pinto, Leonardo Coimbra e outros – grupo ao qual Laranjeira decididamente se aliou³ –, contrapõe-se persistente, neste escritor suicida, um mortal desânimo motivado por sucessivas crises de depressão nervosa, por perdas de familiares queridos, pela sífilis medular que lhe fragilizava o corpo, por um alegado temperamento romântico,⁴ enfim, que o teria levado a redigir as páginas amargas do seu *Diário íntimo*.

³ Laranjeira foi colaborador d'*A Águia*, revista em que publicou, no nº 1 da sua 1ª série, o artigo intitulado “Os homens superiores na selecção social”, que expressa a crença naturalista do autor num salutar darwinismo social e que foi muito criticado, naquela altura (dezembro de 1910), por não ser artigo inédito (de fato, o autor já o publicara na primeira página do jornal portuense *O Norte*, aos 14 de junho de 1908). Cf. PIRES, 1996, v. 1, p. 41).

⁴ No prefácio que compôs para o livro de Eugénio Montoito (2001) sobre Manuel Laranjeira, o historiador português João Medina chama a Laranjeira “o nosso derradeiro romântico” e evoca a efígie de Hamlet para tentar compreender o último gesto desse suicida que “despedia-se assim, com a altivez desse gesto de absoluto repúdio, de uma Dinamarca lusa que não podia ser a sua, porque sua era tão só a solidão que nesse momento o acompanhava, alma penosa doravante inscrita no panteão trágico dos nossos suicidas exemplares” (p. 19). Também o crítico José Carlos Seabra Pereira, no prefácio às *Obras de Manuel Laranjeira* editadas em 1993, fala em naturalismo e em neorromantismo ao tratar deste escritor, mas atribui ao seu pendor romântico um caráter “vitalista”, emancipador e intervencionista – que pouco ou nada tem, segundo a sua interpretação, de decadentista. Para Seabra Pereira, o tom decadentista, notável sobretudo em alguns passos do *Diário íntimo*, não é o que prevalece no conjunto da obra de Laranjeira. Esta interpretação, de resto, parece-me a mais acertada e

Como texto paradigmático dessa oscilação, e pela síntese exemplar que faz da obra de Manuel Laranjeira, elejo a recensão que Fernando Cabral Martins publicou na revista *Colóquio-Letras* em 1996, da qual transcrevo este fragmento, um pouco mais extenso:

Talvez Manuel Laranjeira possa ser considerado, neste sentido, e a certos títulos, uma sobrevivência do passado, como não o eram os seus contemporâneos Pascoaes e António Patrício (com quem se carteou, no caso do primeiro não escondendo uma insanável divergência), nem tão-pouco o era o seu amigo mais novo, Amadeo de Souza-Cardoso. Certo é que se encontrava sob o império contestado – ou sofria a “ansiedade da influência” – de um seu maior, Junqueiro. As suas poéticas e atitude geral seriam, assim, comparáveis de alguns ângulos a Junqueiro, embora de estilo muito mais duro e forte, resistente à retórica entusiasta do autor de *Os Simples*. [...]

Finalmente, há em Manuel Laranjeira a referência estruturante a um outro nome da Geração de 70: Antero. Por parecer recusar o Simbolismo – tal como, embora o admire, não deixa de desvalorizar um Flaubert sempre vestindo a pele do racionalista ansioso por orientar os desígnios da “arte pela arte” –, Manuel Laranjeira tenta manter acesa uma tradição realista “politicamente empenhada”, exactamente como se diz, que atravessara os últimos trinta anos do século XIX e voltaria a ser dominante, em Portugal, três décadas mais tarde.

Mas – e é a sua específica grandeza, que estes volumes manifestam – Manuel Laranjeira é também do seu tempo por modos que se poderão indicar como um expressionismo que lembra Raul Brandão, e até por uma consciência aguda, mesmo que não agitada como bandeira, dada quase só de passagem, daquela qualidade essencial da linguagem poética de cuja consciência o Simbolismo se faz (CABRAL MARTINS, 1996, p. 245-246).

Precisamente, o que mais parece ter impressionado Laranjeira em Antero e em Junqueiro é a coerência com que ambos souberam conciliar, digamos, duas faces distintas: Antero – um suicida também – parecia-lhe o grande idealista, pregador da Verdade e da Justiça, que teve, entretanto, “momentos de Dúvida” dos quais ressurgia sempre “retemperado de uma nova fé”, até que, por fim, “o Ideal o matou, porque se não vestiu, sem perder a Pureza, da forma palpável” (LARANJEIRA, 1993, v. 2, p. 327); já “Guerra Junqueiro é por temperamento, pelo sangue, pelo determinismo fisiológico da carne, pelo fatalismo do espírito – se quiserem – um poeta épico e um poeta místico” –

com ela tendo a alinhar-me, ainda que eu prefira, para tentar compreender a obra desse escritor, adotar os parâmetros do que chamarei de pré-modernismo, e não do romantismo. Oportunamente, tentarei explicar esta distinção.

Talvez a sua origem de raça, melhor, a sua hereditariedade, explique um pouco o carácter da sua arte. Guerra Junqueiro é trasmontano, o que de certo modo esclarece o espírito épico da sua obra; e a sua religiosidade transcendente, exuberante, talvez possa atribuir-se à influência de sangue judaico, esse sangue que alimentou a alma de Spinoza, o filósofo sereno dessa religião ideal de que Guerra Junqueiro é o supremo poeta (LARANJEIRA, 1990, p. 101).

Mas atente-se para o seguinte: os princípios teóricos que Laranjeira aplica à análise – muito coerente, por sinal – que faz da obra de Guerra Junqueiro são os mesmos que ele aplica sempre, sistematicamente, a todas as análises que faz da literatura e da arte em geral. São os princípios do naturalismo que ele adota e que conferem à sua obra o seu apelo interventionista e pedagógico, mesmo nos seus momentos de mais evidente desconsolo. Não nos iluda, pois, a aparência de *Janus* bifronte, com uma face a olhar para o passado e outra para o futuro – isto, afinal, parece ter mais a ver com uma interpretação corrente, que se cristalizou, do que com a realidade da obra desse escritor quase esquecido.⁵ A meu ver, a verdadeira essência dos escritos de Laranjeira está na sua intenção combativa, no teor positivo da sua proposta de repúdio à “vida danificada” (cf. ADORNO, 1992) do seu tempo, cujos estragos ele tenta sanar através dos modernos conhecimentos proporcionados pela sua formação científica.⁶ Admirador de Zola – sobre quem também escreveu um artigo, em 1908, louvando a sua atuação no caso Dreyfus (cf. LARANJEIRA, 1908, p. 1) –, é com o aparelhamento naturalista que ele se posiciona no seu próprio tempo – já o século XX – para fazer, acerca do futuro da civilização moderna, um prognóstico contrário àquele que fizera Max Nordau em *Degenerescência* (1892).⁷ É, decerto, o seu próprio tempo, e o futuro, que Laranjeira contempla –

⁵ Atrevo-me a conjecturar que, se fosse vivo ainda depois de 1912, Laranjeira ter-se-ia provavelmente juntado ao grupo dos dissidentes da Renascença Portuguesa que, em 1921, fundaram a revista *Seara nova* para se contrapor ao que lhes parecia uma tendência *passadista* predominando nos projetos dos mentores de *A Águia*.

⁶ Laranjeira era médico, formado pela Escola Médico-Cirúrgica do Porto, onde defendeu, em 1907, uma tese intitulada *A doença da santidade: ensaio psicopatológico sobre o misticismo de forma religiosa*. Fiel aos princípios científicos que nortearam a escola de Zola, desde logo revelou, nos seus escritos, um interesse muito especial pelas doenças da alma. Por esta via, com efeito, ele se embrenharia nas sendas do pré-modernismo – essa mesma via, de resto, foi também trilhada por diversos autores, seus contemporâneos, que transitaram do naturalismo ao pré-modernismo, como os dramaturgos europeus que ele admirava (Hauptmann, Strindberg, Ibsen) e, em Portugal, como o fizeram também no teatro, talvez com menos consciência, Mário de Sá-Carneiro e o seu parceiro Ponce de Leão, e posteriormente, com mais mestria, adepto já de um expressionismo bem vinculado, Raul Brandão (este último, inclusive, possivelmente sob a influência do próprio Manuel Laranjeira, como veremos adiante). E não seria difícil nomear ainda vários outros dramaturgos que, em Portugal, trilharam a mesma senda (Alfredo Cortez, por exemplo); mas, por enquanto, ficamos por aqui.

⁷ Leiam-se os consistentes argumentos de Laranjeira, contra as ideias de Nordau acerca da dege-

sem otimismo ou pessimismo, simplesmente dotado de uma razão científica que ele expõe claramente na carta enviada a Teixeira de Pascoaes em 2 de setembro de 1904, texto que, curiosamente, revela já uma certa sintonia com o pensamento de Freud, que então ainda estava longe de ser amplamente conhecido:

No Universo não há Perfeição nem Imperfeição; Harmonia nem Desarmonia: há Movimento da Matéria. Eu não digo nem com os pessimistas nem com os optimistas, que este mundo é o pior ou o melhor dos mundos possíveis. Este mundo é este mundo – e temos de o aceitar tal qual está. Note-se: isto não é negar a perfectibilidade humana. Mas a Perfeição do Homem, sob o ponto de vista cósmico, não é perfeita nem imperfeita.

E o meu pessimismo vem do que eu chamarei a fatalidade orgânica. O homem, meu amigo, ainda é um ser em conflito consigo mesmo: ainda é um agregado de vísceras que lutam por devorar-se – até ao dia da solidariedade, da harmonia final. A natureza humana, em si, ainda é uma coisa tão desarmónica que está dando razão a Voltaire quando dizia: “notre pauvre âme imortelle a besoin d’aller à la garde-robe pour penser bien”. Sob este ponto de vista, Schopenhauer e o “Cisne negro de Recanati” – esse *doentio* Leopardi de quem me fala – tinham plena razão. Basta abrir os olhos para as misérias da vida, meu amigo. *O que ainda consola é que nem tudo é miséria.* (LARANJEIRA, 1993, v. 1, p. 383)⁸

A interpretação de Manuel Laranjeira como autor moderno, criador de uma obra que, ainda com feição ostensivamente naturalista, projeta habilmente no século XX o seu acentuado intuito pedagógico e intervencionista – esta interpretação, que coincide com a de José Carlos Seabra Pereira no que concerne ao reconhecimento de um tom predominantemente “vitalista” no conjunto da obra de Laranjeira, terá, talvez, o inconveniente de não conseguir explicar o *suicídio* do escritor, cometido em fevereiro de 1912. Em todo o caso, como o objetivo deste estudo é o de analisar mais cuidadosamente uma parte da obra de Manuel Laranjeira – o seu teatro –, sem qualquer pretensão de estabelecer conexões entre a vida e a obra do autor para além daquelas que pareçam estritamente necessárias ao esclarecimento da *obra* no que esta tem de mais essencial, fiquem as especulações biográficas para quem por elas tiver mais interesse. E, ainda a propósito da leitura de Seabra Pereira, que na obra

nerescência da civilização moderna, no seu artigo sobre “Henrik Ibsen e Max Nordau” e, principalmente, no seu ensaio sobre o “Nirvana”, respectivamente publicados pela primeira vez em *A Arte* (Porto), n. 2-3-4, nov.1899 a jan.1900, e *Porto Médico* (Porto), fev.-mar.-mai. 1905 e mar.-mai.-jul. 1906. Ambos foram reproduzidos, respectivamente, em *Obras de Manuel Laranjeira*, v. 2, p. 263-27 e *Prosas perdidas*, p. 33-74.

⁸ Carta a Teixeira de Pascoaes. O itálico é meu e pretende indicar que o ponto de vista de Laranjeira acerca do universo coincide apenas parcialmente – e em muito pequena parte – com o dos pessimistas Schopenhauer e Leopardi, que ele cita.

de Laranjeira vê “uma síntese do Naturalismo matricial com um Neo-Romantismo interventivo” (apud LARANJEIRA, 1993, v. 1, p. 14), ou, noutros termos, lê-a como obra dominada “por uma estética com matriz em Zola mas temperada no culto de Ibsen” (*ibid.*, p. 11), reitero que não me parece apropriado falar em romantismo quando se trata de Manuel Laranjeira, uma vez que o espírito moderno que inspira o pensamento deste escritor, herdado provavelmente dos autores da Geração de 70 que ele tanto admirava, não parece ter já qualquer filiação burguesa ou mesmo qualquer sombra de simpatia pela burguesia triunfante – ao contrário, portanto, do espírito romântico, cujo vigor revolucionário se inspira precisamente no triunfo burguês. Por esta razão, parece-me mais acertada a observação, quanto à obra de Laranjeira, da “estética com matriz em Zola mas temperada no culto de Ibsen”, desde que não se pretenda vincular Manuel Laranjeira – ou Ibsen! – ao romantismo, claro está. Porque, como veremos, é *contra* a opressão do mundo burguês que se insurge a obra de Manuel Laranjeira, seguindo na esteira de Ibsen, de Strindberg,⁹ de Hauptmann. Para Laranjeira, assim como para estes grandes dramaturgos europeus que Peter Szondi analisa como pioneiros¹⁰ do teatro propriamente moderno, aquilo que era para Diderot (1713-1784) o refúgio, por excelência, da burguesia ainda oprimida pelo Estado absolutista, isto é, o reduto do lar e o aconchego da família burguesa,¹¹ já se tinha transformado num verdadeiro *inferno*¹² – e já não só para o próprio burguês, como revelam bem o teatro de Ibsen e o de Strindberg (pense-se, por exemplo, em *Rosmersholm*, de 1886, e em *O sonho*, de 1901), mas também para

⁹ Luiz Francisco Rebello (1985, p. 16-17), referindo-se a Laranjeira e a Coelho de Carvalho – outro dramaturgo esquecido, autor da “notável peça *Casamento de Conveniência* (1904)” –, afirma que “ambos, contudo, sem se afastarem de Ibsen, e sem que disso tivessem porventura plena consciência, estavam mais perto de Strindberg, que só tardiamente chegou aos palcos portugueses, quando em 1908, vencidos os obstáculos levantados pela censura oficial, *O Pai*, obra aliás ainda pertencente à fase naturalista do dramaturgo sueco, pôde representar-se no Teatro Nacional”.

¹⁰ Szondi (2001) considera a produção dramatúrgica de Ibsen, de Tchekhov, de Strindberg, de Maeterlinck e de Hauptmann como reveladora de uma crise que abalou o drama nas duas últimas décadas do século XIX e que veio, afinal, instaurar o que se pode chamar de teatro propriamente moderno, marcado pelo confinamento do homem, pela diluição das relações intersubjetivas e pela consequente escassez do diálogo, fatores responsáveis pela implosão da forma dramática convencional, baseada precisamente no diálogo e nas relações entre sujeitos.

¹¹ É recomendável, para um bom entendimento do drama burguês desde as suas origens em Denis Diderot e, ainda mais remotamente, no inglês George Lillo, a leitura da *Teoria do drama burguês [século XVIII]* de Peter Szondi.

¹² Observa Szondi (2004, p. 123) que “A peça de Diderot [*O pai de família*] encontra-se no começo de uma tradição que co-determinou essencialmente a história do drama moderno: a tradição do drama de família. Pensem na *Maria Madalena* [*Maria Magdalene*], de Hebbel, em *O pai* [*Der Vater*], de Strindberg, em *As três irmãs* [*Die drei Schwestern*], de Tchekhov, e finalmente também em *Quem tem medo de Virginia Woolf?* [*Wer hat Angst vor Virginia Woolf?*?], de Albee – uma tradição na qual o que Diderot tem por bem supremo, o único lugar em que o ser humano pode ser feliz, perverte-se gradativamente até se tornar o inferno”.

a classe social que agora está sob o infernal domínio da burguesia: o proletariado. Por aqui entraremos, finalmente, no teatro de Manuel Laranjeira.

Um teatro antiburguês

É de pequena extensão a produção teatral de Manuel Laranjeira, que compôs apenas cinco peças: *O filósofo* (1898), comédia em um ato, inacabada e inédita; ... *Amanhã (prólogo dramático)*, publicada em 1902 e levada à cena em 1904 pelo grupo do Teatro Livre, em Lisboa; *Às feras*, peça em um ato encenada pelo mesmo Teatro Livre em 1905, publicada na íntegra somente muito mais tarde, em 1985; *Naquele engano d'alma*, peça inédita a que o autor ora chamava de “farsa”, ora de “comédia ligeira e fútil” (cf. REBELLO, 1985, p. 33), datada de 1911 e representada, em vida do autor, por amadores do Grupo Cênico do Grêmio “Os Imparciais” de Espinho; *Almas românticas*, drama em quatro atos (dos quais o último ficou inacabado), escrito entre 1905 e 1910 e publicado apenas muito fragmentariamente nas revistas literárias *A rajada*,¹³ *Gente lusa*¹⁴ e *Seara nova*.¹⁵ Deste repertório, não foi possível localizar os originais das peças inéditas *O filósofo* e *Naquele engano d'alma*, sobre as quais, todavia, José Carlos Seabra Pereira (1993, v. 1, p. 19-20 e 22) nos deu já breves informações:

Preterindo a intriga em favor do quase exclusivo monólogo de Alfredo (um dos dois jovens estudantes que contracenam com a criada Chica), o que resta do original de *O Filósofo* basta para se captar um vector permanente do teatro de Manuel Laranjeira: a inquietação do espírito de um jovem intelectual que, com a postura cínica e a apologia do deboche, mascara a angústia ressentida perante as consequências metafísicas da nova mundividência materialista e as consequências ético-sociais de um darwinismo totalizante.

A peça *Naquele engano d'alma* retoma o ambiente e o triângulo de personagens de *O Filósofo* para fazer passar o debate sobre a frustração intrínseca (ou prometida) ao amor pelos lances de um cómico eventual e pelos entrechoques íntimos do intelectual inquieto e, à partida, misógino (o Zé Maria de atitude dissipadora e cínica).

¹³ Excerto publicado sob o título “Diálogo d’amor” em *A rajada* (Coimbra), n. 2, série 1, p. 2-6, abr. 1912.

¹⁴ Excerto publicado sob o título “O amor” em *Gente lusa* (Praia da Granja), n. 2, p. 29-33, fev. 1916. Número dedicado à memória de Manuel Laranjeira.

¹⁵ Excerto publicado sob o título “Almas românticas – um diálogo” em *Seara nova* (Lisboa), n. 1258, p. 121, ago. 1952. Os números 1258 e 1259 desta revista foram dedicados a Manuel Laranjeira.

Seja como for, estas duas peças inéditas – uma delas, *O filósofo*, inacabada – juntamente com a também incompleta *Almas românticas* constituem, no teatro de Laranjeira, um bloco temático específico em cuja composição, segundo Luiz Francisco Rebello (1985, p. 28), “a atenção do dramaturgo se volve para a psicologia das personagens, para o estudo das relações anímicas que as põem em conflito umas com as outras, e não com a sociedade, como acontece nas duas peças do ‘Teatro Livre’”. Elas não têm, portanto, para o nosso estudo – que contempla o teatro propriamente naturalista e os seus desdobramentos em Portugal no primeiro quartel do século XX – o interesse imediato que têm, decerto, as duas peças incluídas em espetáculos do Teatro Livre:¹⁶ ... *Amanhã* e *Ás feras*. É de notar, entretanto, que a evolução da dramaturgia de Manuel Laranjeira presta-se bem à verificação da nossa hipótese inicial acerca do teatro naturalista como facilitador do advento da moderna “dramaturgia do eu”: o deslocamento do interesse temático, que transita das relações sociais (nas peças aproveitadas pelo Teatro Livre) para o conflito psicológico no interior de um círculo restrito de personagens mais fortemente individualizadas (como ocorre em *O filósofo*, *Naquele engano d'alma* e *Almas românticas*),¹⁷ revela uma mudança de foco atinada com as tendências estéticas da modernidade, que põem em destaque o sujeito isolado, contraposto à realidade opressora do mundo circundante.

Mas passemos então à análise das duas peças que, por ora, nos interessam mais. A primeira, ... *Amanhã*, apresenta-se estruturalmente com as mesmas características do drama burguês convencional, tal como o defendera Diderot nas suas *Conversas sobre O Filho Natural* (1757) e no seu *Discurso sobre a poesia dramática* (1758). Ou seja: a ação do “prólogo dramático” de Laranjeira desenrola-se no interior de uma casa de família constituída por uma mãe e três filhos que vivem um verdadeiro drama familiar. A filha Luiza está em apuros (está grávida e sem saber quem é o pai da criança que vai nascer) e necessita do apoio dos seus dois irmãos e da mãe. Teríamos, com efeito, todos os elementos constitutivos da *tragedie domestique et bourgeoise* proposta por Diderot se as personagens

¹⁶ O projeto do Teatro Livre surge, em Lisboa, no ano de 1902, inspirado evidentemente pelo *Théatre-Libre* de André Antoine. O grupo, dirigido por Araújo Pereira, apresentou vários espetáculos nas suas três temporadas na capital portuguesa, em 1904, 1905 e 1908. Os mesmos princípios naturalistas nortearam também um grupo contemporâneo, o Teatro Moderno, constituído por alguns dissidentes do Teatro Livre (o mesmo Araújo Pereira e outros dois atores: Luciano de Castro e Simões Coelho). Uma história concisa destes grupos portugueses, ambos adeptos do método de representação de Antoine, encontra-se em Luiz Francisco Rebello (1985., p. 18-27).

¹⁷ Rebello (1985, p. 28) nota que “[...] enquanto as [personagens] de *O Filósofo*, *Naquele Engano de Alma* e *Almas Românticas* são individualizadas (Alfredo, Paiva, Chica..., Zé Maria, Duarte, Clarinha..., Salazar-Turcifal, Lina, Maria Augusta...), as de ...*Amanhã* e *Ás feras*, ainda que não deixem de possuir uma individualidade própria, intervêm na ação dramática como tipos ou categorias sociais (um operário, um vagabundo, um jornalista, uma mulher do povo..., o juiz, a acusada, a pobre, a dama, o rapaz loiro, os advogados de acusação e defesa...)”.

fossem, também aqui, de extração burguesa. Mas não: o modelo diderotiano do drama burguês vira-se agora às avessas. Tudo se passa numa “sala modesta”, com “móvel simples” (LARANJEIRA, 1902, p. 7), onde a mãe, “uma mulher do povo” (*ibid.*, p. 5), vive com parcos recursos ao lado de um filho que é operário, de um outro que é um *fora-da-lei* e de uma filha prostituída. De fora, para contracenar com o operário – que parece tramar uma *revolução* –, entra em cena apenas uma personagem não familiar, um jornalista democrático, detentor de retórica jacobina mas exclusivamente preocupado com aparências. Embora mantenha, pois, como cenário o interior de uma casa de família, o drama que Laranjeira constrói é ostensivamente antiburguês. A sua ideologia é tão saliente que chega a marcar a peça com um tom panfletário, detectável em vários passos e, sobretudo, no diálogo inicial entre o operário e o jornalista jacobino, que vai à casa do primeiro para lhe pedir que redija uma pequena nota – de teor sociopolítico, como facilmente se depreende – destinada ao jornal que ele representa. Reveladores do que Rebello (1985, p. 30) acertadamente chama “uma certa carga demagógica” que, afinal, chega a prejudicar a peça, tornando “as suas personagens em suportes pouco mais que abstractos das ideias e pontos de vista do autor” e do “conflito em choque dessas ideias e pontos de vista”, esse diálogo inicial e outros diálogos da peça (como, por exemplo, o que se desenrola entre o operário e o irmão delinquente), apesar de sustentarem “alguma eloquência inverosímil para a condição sociocultural das personagens (como não deixou de apontar a crítica coeva, representada por exemplo por P. Osório n’ *A Província portuense*) (cf. SEABRA PEREIRA, 1993, v. 1, p. 20)”, integram um corpo textual que

[...] garante várias características estimáveis para além de pertinente táctica de confrontar o operário com a personagem pedante e acomodada do “jornalista democrata”: desde a flagrante apresentação das condições de vida de uma família proletária até à ilustração, através do encadeamento natural da acção e do diálogo, dos diferentes tipos de reacção perante o vórtice da miséria – o sofrimento e a humilhação virtuosa (a mãe), a delinquência e o vício (o irmão), a prostituição degradante (a irmã), a militância revolucionária (o operário). (SEABRA PEREIRA, 1993, v. 1, p. 21)

Se é legítimo falar de um ponto de vista do autor, transferido para o protagonista da peça (o operário revolucionário), esse ponto de vista é, sem dúvida, contrário à manutenção do *status quo* tal como parece deseja-la o jornalista democrático, claramente identificado com a camada social dominante, apesar do seu discurso, falsamente empolgado, em prol do proletariado e da justiça social.¹⁸

¹⁸ Esta crítica de Manuel Laranjeira ao jacobinismo republicano, em voga no Portugal (ainda monárquico) da primeira década do século XX, obviamente não passou despercebida e provocou,

Mas, para já, o que mais nos interessa nesta peça de evidente feição naturalista são dois aspectos que dão especialmente nas vistas. O primeiro tem a ver com a deformação, até ao *grotesco*, das personagens assoladas pela pobreza e pela discriminação social – sobretudo daquelas que parecem postas definitivamente à margem do sistema sócioeconómico: o irmão vagabundo e a irmã prostituída. Estes dois, desempregados e improdutivos do ponto de vista da classe dominante – não por acaso, é precisamente ao irmão delinquente que a rapariga grávida pede socorro, rogando-lhe que tire partido dos seus conhecimentos para lhe facultar um meio de provocar o aborto que ela deseja –, assemelham-se, pelo grotesco da figura e da conduta que assumem, a certas personagens da obra mais vincadamente expressionista de Raul Brandão. É flagrante, por exemplo, a semelhança do filho vagabundo, nesta peça, com o filho delinquente de *O Gebo e a sombra* (1923),¹⁹ peça brandoniana na qual encontramos também a personagem frustrada da velha Doroteia, que faz lembrar a mãe sofrida de ... *Amanhã*, enxugando as lágrimas no avental de chita quando se comove.²⁰ Comparem-se, de resto, as passagens seguintes com vários passos da peça de Raul Brandão:

A mãe [referindo-se ao filho vagabundo]

Jesus! Que susto me fizeste! – Tem uma maneira de entrar em casa, quando cá vem – Jesus! Ninguém o pressente: é como se entrasse uma sombra!

[...]

O vagabundo

Ui! Lá vem o sermão! Bonda! Farto de doutrina ando eu! Bem sei que sou mau, que tenho todos os defeitos, bem sei. Mas cada um é quem é, – aquillo que o fazem – e não quem quer ser... Se eu fosse rico, não roubava; e... se soubesse o que hoje sei da vida, talvez me deixasse roubar... (LARANJEIRA, 1902, p. 46)

[...]

logo após a publicação da peça, várias “reacções negativas da crítica literária no jornalismo afecto a esse quadrante político” (SEABRA PEREIRA, 1993, v. 1, p. 20).

¹⁹ Talvez não seja mera coincidência o fato de os dois personagens - o de Laranjeira e o de Raul Brandão – chamarem-se João...

²⁰ É o que acontece no final da peça de Laranjeira, quando o operário e a mãe decidem amparar Luiza, a irmã grávida, e assumir com ela a educação da criança que vai nascer. “Ah! minha mãe! – diz o operário exaltado – eu bem o sabia: a vida triumpha das crenças, de Deus, de tudo, porque a única crença verdadeira e santa, o único deus que existe, é a vida – a Vida.” (LARANJEIRA, 1902, p. 126.)

O vagabundo

[...]

(Com um rir mordaz:)

Mas há casos, em que um homem, que vê as cousas assim como eu, não hesita em fazer uma má acção. Vós, que sois mais honestos do que a própria virtude, ficaes a tremer, porque nunca passastes por isso. Nós, os que perdemos os escrúulos, enfiamos logo pelo caminho que nos leva mais depressa ao sítio. (LARANJEIRA, 1902, p. 53-54)

O vagabundo

[...]

E tu sabes lá o que é a cadeia? Entra-se p'ra lá são e sahe-se de lá empeçonhado do corpo e da alma. (LARANJEIRA, 1902, p. 62)

O outro aspecto a salientar, nesta peça, deriva precisamente desse grotesco das personagens marginalizadas, que elevado ao grau máximo da deformação psíquica confere às figuras humanas a fisionomia da loucura, da alienação. É o que acontece principalmente com Luiza, a jovem marginal, que parece sempre alheada do mundo e tem gesto e feição de *autômato* de cada vez que entra em cena:

A irman

entra como presa a uma ideia fixa. Os movimentos são automáticos, bruscos, os gestos cortados.

Sim... sou eu... Venho de...

Vendo o vagabundo; com alegria:

Ah! Estavas aqui... Procurei-te em toda a parte...

Operário

adoçando a voz:

... p'ra que?

A irman

distráhida:

P'ra... p'ra...

Bruscamente:

P'ra nada. (LARANJEIRA, 1902, p. 63)

Abatida pela miséria, pelo preconceito e pelo desespero, a personagem marginal de ... *Amanhã* sucumbiria facilmente à pressão das convenções sociais de um mundo que parece querer excluir-la da vida (como sucumbem à mesma pressão, repare-se, os protagonistas do teatro de Ibsen):

Operário

abeirando-se:

E d'onde vens agora?

A irman

distrahida:

Venho d'ao pé do rio.

Operário

Ah, Foste ver a cheia...

A irman

sempre distrahida:

Fui...

O vagabundo

E inda vae muito cheio o rio... dizem.

A irman

sempre distrahida:

– Vae... muito! E a corrente inda faz tantos redemoinhos!

Uma ideia lhe surge de súbito na mente, fazendo-a estremecer violentamente. (LARANJEIRA, 1902, p. 65-66)

A ideia do suicídio por afogamento, que se apodera da personagem oprimida, só não se realiza nesta peça (como chegara a realizar-se em *Rosmersholm*, de Ibsen) porque aqui o intuito político e intervencionista de Laranjeira ainda tem um tom aguerridamente panfletário (e até ingenuamente panfletário, diria eu), que permite a salvação da personagem pelo amparo familiar e pela esperança na ação revolucionária do proletariado, como deixa subentender o desfecho da peça:

Operário

n'um fulgor de entusiasmo:

Ah! minha mãe! eu bem o sabia: a vida triumpha das crenças, de Deus, de tudo, porque a única crença verdadeira e santa, o único deus que existe, é a vida – a Vida.

A irman crava n'elle um olhar chamejante de fé. A mãe, comovida, enxuga as lágrimas no avental. O operário dispõe-se a sahir

A irman

Tu vais sahir?

Operário

Vou. Deitai-vos. Não me espereis. Eu demoro-me.

A irman

Tu que vais fazer?

Operário

abanando a cabeça lentamente:

Vou semear a colheita que teu filho amanhã colherá – a colheita do futuro, a colheita para todos!

Sahe. (LARANJEIRA, 1902, p. 126-127)

Esse juvenil idealismo de 1902 não se infiltraria já na peça mais madura de Manuel Laranjeira, a de 1905. Com efeito, em *Às feras* a personagem oprimida, uma jovem serviçal acusada de roubar um naco de presunto numa casa de família proprietária de morgadio, é trazida à cena – a sala de um “tribunal de província” – para ser tratada com acentuado desdém pelos funcionários do poder judiciário – escalados numa hierarquia que vai desde o juiz até ao oficial de diligências, passando pelo delegado do Ministério Público, pelos advogados de defesa e de acusação e pelo escrivão –, todos visivelmente comprometidos com os interesses burgueses. Fica evidente a intenção do autor, oportunamente apontada por Luiz Francisco Rebello (1985, p. 31-32):

Desmontar as raízes classistas da justiça burguesa, entendida como instrumento repressivo da classe que detém o poder, e, por extensão, denunciar a sociedade que nessa justiça se apoia e através dela se defende daqueles que, pelo seu comportamento, põem em causa os seus fundamentos, nomeadamente a propriedade privada.

Permanece, portanto, o caráter político e intervencionista da produção teatral de Laranjeira, mas agora sem a carga demagógica e o arrebatado idealismo que pesavam muito na peça anterior. A estratégia antiburguesa parece agora muito mais eficaz: a ré, pobre esfomeada, acusada de roubar um pedaço de presunto, é julgada e condenada publicamente depois de ser vilipendiada em todos os discursos proferidos no tribunal – inclusive no do seu próprio defensor, que tenta atenuar a punição com a alegada “ignorância”²¹ da moça. E, no entanto, teria sido justo

²¹ LARANJEIRA, Manuel, *Às feras*, op.cit., p. 61.

absolvê-la, já que, segundo a sua própria confissão, ela só roubou um pedaço de presunto para matar a fome à filha,²² criança que viera ao mundo nascida de pai incógnito depois de ela, a mãe, seduzida e logo abandonada por um sobrinho da sra. morgada do Picoto – a patroa, proprietária da casa roubada – ter-se perdido na má vida, sem outra alternativa para sobreviver e salvar também a vida da filha senão a de vender o próprio corpo num círculo vicioso explorado pelos detentores do poder econômico. Mas o juiz, afinal, não a absolve e até impõe limites à atuação do defensor público quando este tenta averiguar “as causas remotas do crime”, que poderiam, se não o justificar, ao menos “explicá-lo, atenuá-lo”. Argumenta assim o meritíssimo juiz:

Averigar as causas remotas não é vir para aqui esgaravatar e assoalhar em estendal a vida particular duma família respeitável. O Sr. sabe tão bem como eu que é uma família respeitável – a família da sra. morgada do Picoto – a quem uma testemunha parece querer imputar, por despeito, todas as culpas da chagosa vida duma rapariga que aí está a responder por ladra... (LARANJEIRA, 1985, p. 61)

Repare-se que, ao contrário do que ocorria no drama burguês tradicional – e mesmo na peça anterior de Manuel Laranjeira, ostensivamente antiburguesa –, a ação aqui não se desenrola no interior do espaço doméstico e privado. A questão é de interesse público: trata-se de excluir da sociedade dos “bons” uma cidadã desprestigiada, acusada de roubar uma família burguesa. Em todo o caso, tudo se origina ainda no cerne do reduto burguês, no qual se infiltra uma serviçal – ou ex-serviçal – para cometer crime de lesa propriedade. Com este *part-pris* está afinado o poder judiciário tal como o desmascara a peça de Laranjeira.

Mas aqui convém perguntar: se todos os funcionários do judiciário estão comprometidos com os interesses da classe burguesa e se, com efeito, a ré é julgada e condenada a “cem dias de cadeia obrigatória, seguidos de sessenta dias de cadeia remíveis a tostão” (*ibid.*, p. 90), e ainda a pagar – note-se novamente o grotesco da situação, abeirando-se já do absurdo – as “custas e selos do processo” (*ibid.*, p. 90), onde então transparece o ponto de vista antiburguês do

²² É bom lembrar que, também na peça anterior de Laranjeira, ... *Amanhã*, o irmão fora-da-lei, que procura esconder-se da polícia, cometera o crime de ter arrombado a montra de uma mercearia tão-somente para poder oferecer algum alimento a um menino pobre, andrajoso, que lhe pedira esmola na rua. O crítico Joaquim Madureira (1905, p. 317), que escreveu em 1904 sobre o espetáculo do Teatro Livre que incluiria um excerto deste “prólogo dramático” de Laranjeira, considerava um “estrano poema de miséria, de fome e de injustiça” esse “extraordinário pedaço dramático do garoto postulante, pedindo esmola ao vadio maltrapilho e larápio, que arromba a montra duma mercearia p’ra matar a fome a um pária, seu irmão no infortúnio e na desgraça, como ele vítima da sociedade e como ele destinado ao crime e à abjecção”.

autor da peça? Não estaríamos, em última análise, diante de um drama burguês propriamente dito?

É evidente que não. O ponto de vista do autor, que obviamente é solidário com a personagem injustiçada, demarca-se de maneira mais ostensiva no desfecho da peça, quando se manifestam, em particular, duas personagens que assistem ao julgamento: uma dama e um rapaz louro – ela, filha do juiz que está em cena; ele, seu marido, genro do juiz. A dama, inconformada com a condenação da ré, logo após o término do julgamento censura o pai/juiz pela sua decisão, afirmando-lhe, em particular, que “quando roubar significa apoderarmo-nos daquilo que nos é necessário à vida, roubar é um direito” – “porque a moral da vida manda viver a todos – a Vida inteira. E a moral da tua Lei manda apenas viver alguns e mutilar outros” (*ibid.*, p. 99). O marido, que a acompanha, considera o julgamento a que acabaram de assistir um espetáculo dos que “arrepiam e ensinam” e dos quais se colhe “uma lição... amarga e verdadeira” (*ibid.*, p. 91).

Essa cisão da família burguesa, que assim aparece dividida no seu próprio bojo, parece confirmar, de resto, aquilo que já se via no teatro de Ibsen, de Strindberg, de Wedekind, de Tchékhov – que o reduto da família burguesa já deixara de ser o lugar acolhedor e revitalizante, que era no século XVIII, para se transformar num verdadeiro inferno. Desse inferno são vítimas, como é evidente, não só os próprios membros da família, mas também todos aqueles que (sobre)vivem sob a sua tutela: criaturas deformadas pela (o)pressão de convenções estabelecidas e de necessidades econômicas.

Repleto de tais criaturas, grotescas e frequentemente alienadas, introvertidas e progressivamente destituídas da vontade de dialogar (são criaturas que tendem cada vez mais ao *monólogo*), está, como se sabe, a história do drama moderno desde o final do século XIX (cf. SZONDI, 2001). Mas o que é preciso ver ainda é que essas criaturas pululam já no drama naturalista e, antes mesmo dos meados do século, podemos encontrar o seu protótipo em *Woyzeck* (1836), de Georg Buchner. Desta perspectiva, dissipam-se as fronteiras entre naturalismo e modernismo, podendo o drama que ora nos interessa designar-se como *drama social*, desde que o concebamos como drama social *moderno* – e moderno no sentido de Buchner e não já no sentido de Diderot. Ou seja, o drama que ora se investiga é social e moderno na medida em que expõe à consciência crítica a complexa teia de relações sociais e econômicas que, paradoxalmente, tornam o indivíduo cada vez mais solitário e desprotegido, seja no âmbito da sociedade como um todo, seja no interior do pequeno corpo social constituído pela família (e aqui nos afastamos do drama burguês teorizado por Diderot, que ainda resguardava dos danos sociais o espaço doméstico ocupado pela pequena família burguesa), seja até mesmo no foro íntimo da sua própria dimensão psíquica – dimensão que ele, sujeito culturalmente civilizado e naturalmente bruto (cf. FREUD, 1996), descobre, já agora, irreversivelmente *dissociada*, desintegrada ela própria.

E assim voltamos à peça de Laranjeira. As marcas do isolamento a que é condenada, no plano temático de *As feras*, a pobre Gertrudes – protagonista da peça – são desde logo sugeridas, formalmente, pela posição que ela ocupa no centro da cena, cercada de forças oponentes por todos os lados: o juiz à sua frente, ladeado, ele mesmo, pelo oficial de diligências e pelo escrivão; ao lado esquerdo da ré os advogados (o de defesa e o de acusação, que ao longo da sessão trocam entre si cochichos amigáveis); nas bancadas, às suas costas, o público ouvinte.²³ A rubrica inicial descreve assim o cenário e as personagens:

(Sala do tribunal.

No mocho dos réus está sentada uma rapariga do povo mal vestida, o cabelo enrolado na nuca a desmanchar-se. Tem nos braços um embrulho, escondido num chaile velho. Tem a atitude entorpecida de quem se conserva alheia ao que se está passando em redor de si.

Ao fundo os advogados conversam entre si.

O escrivão escreve vertiginosamente.

O delegado do ministério público numa sonolência fatigada tem o ar aborrecido de quem dormita.

Nas bancadas do público estão uma dama elegantemente vestida e um rapaz loiro que seguem com atenção o desenrolar do julgamento.)
(LARANJEIRA, 1985, p. 39)

É verdade que o entorpecimento, a vertigem, a sonolência e o aborrecimento envolvem não apenas a protagonista, posta no mocho dos réus, mas também os comparsas do poder judiciário, que parecem acompanhar maquinamente a sessão, numa postura ostensivamente protocolar e desdenhosa. Mas nestes a mecanização da postura, digamos assim, reflete claramente a sua conveniente adesão ao espírito burocrático do sistema social que aqui se critica. É obviamente diferente a mecanização da protagonista, que a peça apresenta como vítima indefesa (e não partidária) desse mesmo sistema: nela as marcas de grotesca alienação são exaustivamente apontadas em sucessivas rubricas. Ora ela “desperta”, como se estivesse adormecida, para logo “recair no torpor em que antes estava mergulhada” (ibid., p. 50), ora “ergue-se num grande desespero e diz enfebrecida” que precisa de “desabafar” (ibid., p. 58), ora olha em redor “sombria como uma enjaulada” (ibid., p. 64) e diz que não tem quem a defende, ora põe-se a fitar “o chão com ar alheado” antes de contar o seu roubo “em voz rouca, de sonâmbula” para, em seguida, de novo “olhar o chão desvairada, silenciosa, um jeito de horror coalhando-lhe o rosto transido Ibid., p. 71)”. Sempre como sonâmbula, falando às

²³ A primeira edição integral da peça apresenta, à página 37, um “esboço de plantaçāo de cena executada pelo autor” (LARANJEIRA, 1985).

vezes “automaticamente” (*ibid.*, p. 73), esta figura, que, todavia, ainda se esforça por comunicar-se com a sociedade que a condena, parece situar-se já na antecâmara da moderna galeria das personagens teatrais que, definitivamente, viraram as costas para essa sociedade – quer como párias revoltados (o Gebo e João, pai e filho em *O Gebo e a sombra* de Raul Brandão, parentes próximos do João de ... *Amanhã*, ou as *cocottes* incorrigíveis, parasitas da burguesia, como a *Sabina Freire* de Teixeira-Gomes), quer como loucos (as personagens alucinadas do teatro de Strindberg, ou, para citar mais duas personagens do teatro brandoniano, o Sr. Milhões, de *O doido e a morte*, que ameaça explodir o mundo circundante, ou o Teles de *O rei imaginário*), quer ainda como suicidas inadaptáveis à mediocridade do meio circundante (antes de qualquer outro, impõe-se-nos, neste caso, o nome de *Hedda Gabler*, de Ibsen).

Para a pobre esfomeada da peça de Laranjeira, ainda não há remédio senão cair e deixar-se pisar: “Quando todos empurram e ninguém nos dá a mão – o remédio é cair” (*ibid.*, p. 67), diz ela. Mas a mudança de perspectiva no desfecho de *As feras*, na cena que reproduz às avessas, como imagem em negativo, a cena final da peça ... *Amanhã* –, essa mudança é indicadora já da trilha pela qual enveredaria o teatro deste dramaturgo que deixou a vida tão precocemente. Comparem-se as duas cenas:

Operário

Ella não precisa de perdão... precisa d'amor, precisa de protecção...
Perdão de que? de ser mãe? O que ella traz no ventre será um crime?
Será? Se já foi mãe, responda.

A mãe

n'um ímpeto, como se a natureza inteira lhe arrepiasse a carne:
Não! Não!
Avançando para a filha n'um frémito de emoção inconsciente,
explosiva:
Abençoado seja o fructo do teu ventre, mulher!

Operário

n'um fulgor de entusiasmo:

Ah! minha mãe! eu bem o sabia: a vida triumpha das crenças, de Deus, de tudo, porque a única crença verdadeira e santa, o único deus que existe, é a vida – a Vida.

A irman crava n'elle um olhar chamejante de fé. A mãe, comovida,
enxuga as lágrimas no avental. O operário dispõe-se a sahir.
(LARANJEIRA, 1902, p. 125-126)



O oficial

(*tomando a rapariga por um braço para a erguer*) Anda – bah! (*A rapariga ergue-se a chorar silenciosamente e ampara-se à mendiga que enxuga as lágrimas ao avental de estopa.*)

O sujeito gordo

(*para o oficial, em voz baixa*) E foi condenada?

O oficial

(*preparando-se para seguir a mendiga e a acusada*) Pois claro que foi!

O sujeito gordo

Muito?

O oficial

Uma dose boa!

O sujeito gordo

(*visivelmente satisfeito*) Ah! Ainda bem! (*Com ar sentencioso.*) Ainda bem que há uma lei! Ainda bem que há um freio! (*Continua a falar em voz baixa ao oficial que o ouve atentamente.*) (LARANJEIRA, 1985, p. 97)

Na peça de 1902, ... *Amanhã*, a figura feminina que abraça a personagem oprimida, para a amparar, é a da velha mãe que, comovida, derrama lágrimas de felicidade e de esperança num futuro melhor (anunciado com entusiasmo pelo filho operário, que sai de casa para aderir à luta revolucionária). Em *Às feras*, de 1905, quem ampara a personagem oprimida, cuja filha já nasceu e ela mesma traz ao colo, é uma velha mendiga que participara do julgamento como testemunha e que agora acompanha à saída do tribunal a condenada, que o oficial conduzirá à cadeia. Para uma, promessa de vida e de liberdade; para outra, a humilhação, o cárcere, a exclusão. Esta evidente mudança de perspectiva relativamente ao destino dos pobres e oprimidos mostra bem que o teatro de Manuel Laranjeira – e mesmo o seu teatro mais maduramente naturalista – logo abandonou o seu juvenil idealismo para retratar com mais incompassivo realismo a realidade da vida no princípio do século XX – enveredando assim pela mesma senda trilhada por Strindberg, por Ibsen, por Tchékhov e por outros grandes pioneiros da dramaturgia moderna, propriamente dita.

JUNQUEIRA, R. S. The (in)justice on the scene: considerations on the anti-bourgeois theater of Manuel Laranjeira. **Itinerários**, Araraquara, n. 56, p. 161-181, jan./jun. 2023.

■ **ABSTRACT:** With regard to two naturalist dramatic plays by the Portuguese writer Manuel Laranjeira (1877-1912) – *Amanhã* (1902) and *As feras* (1905) –, this article articulates reflections on the boundaries between naturalist theater and modern theater properly said, more intimate. The idea that guided the research is that, in the theater, the naturalist aesthetic, with its vocation to unveil social ills and psychic degenerations, opened the paths of the modern “dramaturgy of the self”, which precisely against naturalism would come to still rise up at the end of the 19th century, composing introspective and self-centered protagonists, which, according to our reading, are products of the dehumanization provoked by the way of life imposed by the capitalist system of production and by its post-bourgeois revolution consolidation, throughout of the 19th century.

■ **KEYWORDS:** Portuguese theater. Manuel Laranjeira. Naturalism. Isolated character.

REFERÊNCIAS

- ADORNO, T. W. **Minima moralia. Reflexões a partir da vida danificada.** São Paulo, Ática, 1992.
- CABRAL MARTINS, F. Recensão crítica às *Obras de Manuel Laranjeira*. **Colóquio-Letras** (Lisboa), n. 142, out. 1996, p. 245.
- FREUD, S. O mal-estar na civilização. In: _____. **Obras psicológicas completas**. Rio de Janeiro: Imago, 1996, v. 21, p. 73-148).
- LARANJEIRA, M. Henrik Ibsen e Max Nordau. **A Arte** (Porto), n. 2-3-4, nov.1899 a jan.1900.
- _____. ... **Amanhan** (prólogo dramático). Porto: Tipografia da Empresa Literária e Tipográfica, 1902.
- LARANJEIRA, M. Nirvana. **Porto Médico** (Porto), fev.-mar.-mai. 1905 e mar.-mai.-jul. 1906.
- _____. Zola no Panthéon. **O Norte** (Porto), 7 jun.1908, p. 1.
- _____. Diálogo d'amor. **A rajada** (Coimbra), n. 2, série 1, p. 2-6, abr. 1912.
- _____. O amor. **Gente lusa** (Praia da Granja), n. 2, p. 29-33, fev. 1916.
- _____. Almas românticas – um diálogo. **Seara nova** (Lisboa), n. 1258, p. 121, ago. 1952.

- _____. **Prosas perdidas.** Org. Alberto de Serpa. Lisboa: Portugália, 1958.
- _____. **Às feras:** peça em 1 acto. 1^a ed. Porto: Instituto Português do Património Cultural, 1985.
- _____. **Prosas dispersas.** Lisboa: Relógio d'Água, 1990.
- _____. **Obras de Manuel Laranjeira.** Org., pref. notas e introd. José Carlos Seabra Pereira. 1^a ed. Porto: Asa, 1993. 2v.
- MADUREIRA, J. A moral deles. In: _____. **Impressões de teatro (Cartas a um provinciano & notas sobre o joelho) – 1903-1904.** Lisboa: Ferreira & Oliveira Editores, 1905.
- MONTOITO, E. **Manuel Laranjeira e o sentimento decadentista na passagem do século XIX.** Póvoa de Santo Adrião: Europress, 2001.
- PIRES, D. **Dicionário da imprensa periódica literária portuguesa do século XX (1900-1940).** Lisboa: Grifo, 1996. 3v.
- REBELLO, L. F. Introdução ao teatro de Manuel Laranjeira. In: LARANJEIRA, M. **Às feras:** peça em 1 acto. Porto: Instituto Português do Património Cultural, 1985. p. 9-34.
- SEABRA PEREIRA, J. C. Laranjeira – O ódio amante dos desiludidos. In: LARANJEIRA, M. **Obras de Manuel Laranjeira.** 1^a ed. Porto: Asa, 1993, v. 1.
- SZONDI, P. **Teoria do drama moderno (1880-1950).** Trad. Luiz Sérgio Rêpa. São Paulo: Cosac Naify, 2001.
- _____. **Teoria do drama burguês [século XVIII].** Trad. Luiz Sérgio Repa. São Paulo: Cosac Naify, 2004.



FEDERICO GAMBOA E ALUÍSIO AZEVEDO: MÉXICO, BRASIL E CATOLICISMO NA INTERNACIONAL NATURALISTA

Haroldo Ceravolo SEREZA*

■ **RESUMO:** Romances naturalistas de todo o mundo são, geralmente, analisados tendo como paradigma obras europeias. Embora esse viés não possa ser inteiramente descartado, este artigo propõe uma leitura comparativa de dois autores latino-americanos, Aluísio Azevedo (Brasil) e Federico Gamboa (México), a partir de seus respectivos romances *O mulato* e *Santa*. Ambos os livros se caracterizam por abordar a religiosidade católica, referencial ideológico compartilhado por Brasil e México. Apesar dessa conexão, as visões apresentadas por esses romances são bastante diversas: enquanto *O mulato* adota uma postura evidentemente anticlerical, visando representantes da institucionalidade católica, Gamboa busca uma compreensão mais profunda da fé de suas personagens. Usando métodos do romance experimental, Gamboa constrói uma interpretação crítica, mas abrangente, do significado da religião na vida de suas personagens, principalmente da prostituta Santa, que empresta seu nome ao livro.

■ **PALAVRAS-CHAVE:** Naturalismo. Naturalismo no Brasil. Naturalismo no México. Literatura comparada. Interacional Naturalista.

Quando pensamos em naturalismo, é forçoso sempre levar em conta que os romancistas participam de um movimento propositivamente internacionalizado. Não se trata apenas de buscar um referencial estrangeiro, como muitas vezes aparece nas leituras críticas. Há mais do que “francesia” e “ingresia”, como definia Gilberto Freyre (2003) o desejo da elite patriarcal brasileira em importar modas e culturas europeias. Como defendemos em *O naturalismo e o naturalismo no Brasil* (SEREZA, 2022), há uma espécie de “Internacional Naturalista” que mobiliza escritores de todo o mundo, tendo um texto doutrinário como base, *O romance experimental de Zola*, e um grande modelo prático – a série dos Rougon-Macquart, que, com seus vinte romances, é publicada durante a expansão do projeto pelo

* UFSCar – Programa de Pós-Graduação em Estudos de Literatura, Departamento de Letras – Universidade Federal de São Carlos. Rodovia Washington Luis, km 235 - São Carlos - SP – BR. CEP: 13565-905. Email: hsereza@gmail.com.br.

mundo. Este projeto ganhou para si o trabalho e a militância de vários escritores de diversos países a partir do final do século 19, entre eles o Brasil – e, no caso que vamos tratar neste artigo, México.

Esse modelo de internacionalização e de “partidarização” do discurso literário guarda semelhança com novas formas de difusão de ideias pelo mundo do século XIX. Assim como o movimento operário, por meio de seus partidos mais ou menos radicais e de seus sindicatos, construiu redes de formação de quadros e de trocas de informações pelo mundo e organizou as duas primeiras internacionais, o naturalismo representou para a literatura uma combinação de engajamento num projeto específico e de diálogo permanente com literaturas universais, tendo seu centro em Paris e, como instrumento, a circulação nacional e internacional de jornais e revistas, especializados em cultura ou não. Essas características permitem que se compreenda esse movimento como uma espécie de “internacional literária”, que faz com que essa expansão se dê de modo mais organizado e “coerente” do que o ocorrido com a difusão do romantismo pelo Ocidente.

No caso do naturalismo, não houve uma instituição tão perene quanto foram as internacionais socialistas, mas os modelos de intervenção dos escritores, por meio de artigos críticos em publicações que produziam ou em que eram influentes, a realização de conferências e organização de grupos de intelectuais – do grupo das Soirées de Médan na França à Padaria Espiritual do naturalismo cearense –, permitem identificar um método de atuação política e de proselitismo na esfera literária. Mesmo a ruptura do grupo que se organizava em torno das Soirées de Médan, com o *Manifesto dos cinco*, após Zola publicar *A terra* (1887), se dá por meio de um método comum à vida política e à vida literária, ou seja, um texto coletivo que expressa uma opinião dissidente. Cinco jovens escritores, da considerada “terceira geração” naturalistas, defendem que, com o novo romance, “a decepção é profunda e dolorosa”:

La déception a été profonde et douloreuse. Non seulement l’observation est superficielle, les trucs démodés, la narration commune et dépourvue de caractéristiques, mais la note ordurière est exacerbée encore, descendue à des saletés si basses que, par instants, on se croirait devant un recueil de scatalogie: le Maître est descendu au fond de l’immondice.¹

¹ O texto integral deste manifesto, em francês, publicado pelo jornal *Le Figaro* em 18 de agosto de 1887, após o lançamento de *La Terre*, pode ser lido em http://siecle19.freeservers.com/Manifeste_Cinq.html (acesso em 09 jun. 2023). O trecho citado afirma: “Não apenas a observação é superficial, o material é antiquado, a narração é banal e sem características próprias, mas o tom imundo é ainda mais exacerbado, descendente às sujeiras mais baixas, de modo que, por instantes, nos cremos diante de um compêndio de escatologia. o mestre desceu às profundezas de imundície” (Tradução de nossa autoria).

A ruptura agressiva entre a nova geração naturalista, muito menos afamada que a de Zola, expressa pelo manifesto mostra como havia divisões importantes entre os naturalistas. Mas revela também como o discurso combativo era mobilizado não apenas para adentrar os debates científicos, sociais e políticos do seu tempo: também a disputa estética interna entre os escritores se dava por meio de textos contundentes e faccionistas, que expressavam um naturalismo nem sempre unificado.

Os embates naturalistas, no entanto, também se expressam na produção ficcional, e não apenas nos textos que propõem projetos literários. Nesse sentido, a leitura comparada de romances de diferentes países pode ser um caminho interessante para pensarmos como a expansão mundial do naturalismo também se submeteu a questões locais e perspectivas individuais de diferentes escritores. Se pontos de aproximação entre as diferentes versões deste projeto literário eram mantidos, como o tom crítico, o gosto pela descrição, a preocupação com as “camadas baixas” (trabalhadores, pobres, prostitutas), as relações de poder e intimidade, a busca do escândalo e da popularidade, a adoção do método em contextos sociais e políticos muito dispares em relação à situação francesa trouxe abordagens inéditas para temas comuns.

Deste modo, faremos, neste artigo, uma abordagem comparativa de dois romances que marcaram o naturalismo em dois países latino-americanos: *O mulato*, de Aluísio Azevedo, e, o que nos interessa mais neste momento, *Santa*, do mexicano Federico Gamboa. São dois romances com fortes tintas anticlericais, mas com resultados significativamente diferentes, como vamos buscar apontar adiante. Já foram feitos estudos analisando os dois autores, e destaco o trabalho de João Sedycias (1993), que vou citar algumas vezes ao longo deste texto. Sedycias, no entanto, aproximou as prostitutas de Aluísio Azevedo em *O cortiço* da personagem Santa, de Gamboa. Creio, contudo, que o romance de Azevedo mais apropriado para pensar as diferenças entre ambos, no aspecto que escolhi, é outro: *O mulato*. Antes, porém, vamos situar um pouco esses autores no espaço internacional do naturalismo.

Assim como Aluísio é, provavelmente, o escritor mais representativo da década de 1880 do século XIX (*O mulato* é de 1881, *O cortiço*, de 1890, período em que escreve suas obras de sucesso) no Brasil, e sua prosa se mantém popular nos dias de hoje, Carlos Gonzalez Peña (1966, p. 224), em *Historia de la literatura mexicana*, escreve que “nenhum romance mexicano igualou em publicidade a *Santa*” (1903), a obra mais conhecida de Federico Gamboa (1864-1939), “reproduzida inconsistentemente no cinema e no teatro, e reimpressos milhares e milhares de exemplares”. Bella Jozef (2004, p. 80), na *História da literatura hispano-americana*, não deixa de registrar que, com Gamboa, “o naturalismo chega ao apogeu”. Para ele, Gamboa “possui profundo sentido da arte de romancista”, mas seu naturalismo “se limita aos fatos, ambientes e escatologia”. Leitoras e leitores mais contemporâneos não escondem o entusiasmo que a leitura ainda provoca,

livres de preocupações moralistas que muitas vezes contaminam a crítica. Cristina Pacheco (2007, p. XXVIII), autora de um recente prólogo a uma edição mexicana recente do livro, escreveu: “*Santa* puede leerse de muchas maneras: como historia de nota roja, novela cursi, pasquim escandaloso o como lo que de verdad es: un gran testimonio del porfiriato y la historia de una entre muchas víctimas de la miseria, la injusticia, la ignorancia y el machismo.”².

Vale aqui, antes de adentrar à leitura das obras, chamar a atenção para a distância temporal entre *O mulato*, a obra de Aluísio mais preocupada com a questão religiosa, e *Santa*. São 22 anos entre um livro e outro, o que significa que *Santa*, e mesmo as obras anteriores de Gamboa, são publicadas quando Aluísio já deixara de ser o autor prolífico dos anos 1880 e encontrara na diplomacia uma ocupação que o afastara relativamente da literatura, enquanto o mexicano conseguiu combinar o sucesso de sua própria carreira diplomática com a escritura. Como um movimento de caráter mundial, o naturalismo avança em diferentes ritmos em diferentes países do mundo. Ao contrário do que sugere Lúcia Miguel-Pereira, num texto canônico sobre o período, o naturalismo brasileiro não chega “atrasado” ao Brasil: é, antes, um dos primeiros espaços de sua expansão internacional, como podemos perceber a partir do estudo de Yves-Chevrel (1993), que elenca momentos-chave do processo: as “primeiras obras ‘naturalistas’ (1864-1869)” incluem *Germinie Lacerteux*, dos irmãos Goncourt, *Thérèse Raquin*, de Zola, *A educação sentimental*, de Flaubert, *Crime e Castigo*, de Dostoiévski, e *Guerra e Paz*, de Tolstoi. Como podemos perceber, Chevrel, que essencialmente busca compreender a influência francesa sobre o naturalismo alemão, adota uma leitura bastante abrangente do que seria o naturalismo, num movimento que busca eliminar estigmas quanto a ele. Ainda assim, aquilo que ele chama de “primeira onde naturalista” começa apenas após em 1879, pouco depois do sucesso de *L'assomoir* (1876), de Zola, que o transforma num autor mundialmente conhecido. A partir de 1879, são publicados *A deserdada*, de Emílio Perez Galdóz, e *Uma viagem de noivos*, de Emilia Pardo Bazán, na Espanha, *Niels Lhyne*, de Jans Peter Jacobsen, na Dinamarca, e outras obras naturalistas na Itália, Suécia, Noruega etc. Chevrel publica mais duas tabelas, “o naturalismo triunfante”, para o período 1885-1888, carregado por *Germinal* (1885), e textos da Polônia (*A boneca*, de R. Prus, 1887), Portugal (*Os maias*, de Eça, 1888, e *Estética naturalista*, de J.L. Pinto, 1885), entre outras, e “a última onda naturalista, 1891-1895”, quando surge o nome do norte-americano Stephen Crane, autor de *Maggie* (1893) e *O emblema vermelho da coragem* (1895).

É interessante que o “internacionalismo” de Chevrel deixa escapar o naturalismo latino-americano – Aluísio, por exemplo, deveria ser incluído na “primei-

² “*Santa* ser lido de muitas maneiras: como um romance sensacionalista, um folhetim, um pasquim escandaloso, ou como o que na verdade é: um grande testemunho do porfiriato e da história de uma entre muitas vítimas da miséria, da injustiça, da ignorância e do machismo” (tradução minha).

ra onda naturalista” com *O mulato* e entre o “naturalismo triunfante” e a “última onda naturalista”, com *O cortiço*. Já Gamboa, cujo primeiro livro é de 1888 (*Del natural*), teria escrito *Santa* já depois da “última onda naturalista”. Podemos dizer que escapa ao crítico, talvez excessivamente centrado no projeto francês e alemão, essa dinâmica do movimento para além da Europa. Em 1903, Gamboa não estava sozinho, no Chile, Baldomero Lillo (1867-1923) publicou *Sub Terra* em 1904. Na Argentina, “houve um grupo de prosadores que conheceram – e alguns deles praticaram – pelo menos duas das modas francesas: o Parnasianismo e o Naturalismo. É o do grupo dos ‘homens de 89’” (IMBERT, 1995, p. 325). Em 1891, a peruana Clorinda Matto de Turner publicou *Aves sem ninho*. No Brasil, a estética naturalista seguiria dominante, a depender do recorte, até o movimento modernista de 1922.

Reconstruir a história do naturalismo literário na América Latina é, de alguma forma, recontar a história da literatura mundial numa perspectiva mais livre do eurocentrismo dominante. Porque, ainda que os modelos sejam europeus – franceses, portugueses e espanhóis, a atuação desses autores “segundos”, como mostra Antonio Cândido (2004) no texto “De cortiço a cortiço”, incluído no livro *O discurso e a cidade*, pode ser, em muitas perspectivas, mais interessantes que os “originais”. E, nessa leitura descolonizadora, uma outra questão se coloca: a do tempo. Temos assim, na seção latino-americana da *Internacional Naturalista*, um distanciamento entre os autores que não é apenas geográfico, mas também temporal. E, a esses dois distanciamentos, somam-se outras características: a mediação literária exercida pelas ex-metrópoles (que, por rivalidades históricas, nem sempre se conversam) e a cultura, num sentido amplo, em que a obra é produzida. Consideradas essas condições, torna-se produtivo para pensar as diferenças entre dois romances anticlericais latino-americanos, um de Aluísio Azevedo, e *Santa*, de Gamboa. Essa comparação explicita dois caminhos naturalistas distintos para tratar da religiosidade, em países que são, neste momento, predominantemente católicos.

Em tese, do ponto de vista da religiosidade, o ambiente cultural os aproxima; os romances, no entanto, contradizem essa aparência. Aluísio adota um discurso de oposição explícita à Igreja Católica e consegue mirar, quase que exclusivamente, sua institucionalidade. Enquanto isso, Gamboa, em *Santa*, como que mergulha no catolicismo em si como um elemento estruturante da obra. Se em *O mulato* há uma denúncia da instituição católica como promotora do “preconceito de cor” contra Raimundo, o protagonista, em *Santa* o catolicismo é menos institucional que cultural. Ele perpassa todo o romance, do título ao último capítulo, começando pela introdução escrita em primeira pessoa numa voz feminina, como se fossem “memórias póstumas” da protagonista, que reclama:

Cuando reí, me riñeron; cuando lloré, no creyeron en mis lágrimas, y cuando amé, ¡las dos únicas veces que amé!, me aterrorizaron en la una y me vilipendiaron en la otra. Cuando cansada de padecer me rebelé, me encarcelaron; cuando enfermé,

no se dolieron de mí, y ni en la muerte hallé descanso; unos señores médicos despedazaron mi cuerpo, sin aliviarlo, mi pobre cuerpo magullado y marchito por la concupiscencia bestial de toda una metrópoli viciosa... (GAMBOA, 2007, p. XXXVII)³.

De maneira indireta, é possível dizer que *O mulato* também traz a questão religiosa para seu título. Raimundo, o protagonista, é um “bacharel mulato” (essa é uma expressão do Gilberto Freyre, em *Sobrados e Mucambos*, em que o sociólogo usará o personagem para ilustrar essa categoria social), inteligente, bonito, olhos claros, estudado em Coimbra. Seu amor por Ana Rosa é, no entanto, combatido pela elite católica de São Luís. Esse resistência a Raimundo é coordenada por uma personagem-chave, o cônego Diogo. Há uma vida pregressa de Diogo, que afastou Raimundo de sua mãe, a escrava (negra, portanto) Domingas, e do pai, José. Diogo, ainda padre, fora flagrado com Quitéria, mulher de José, que mata a mulher. Diogo e José estabelecem um pacto de silêncio sobre o crime, e também sobre a agressão sofrida por Domingas, amante de José, a mando de Quitéria. Quando Raimundo ainda é criança, José é morto numa emboscada, provavelmente a mando de Diogo. Raimundo é mandado, pelo tio, Manuel Pescada, para Coimbra, onde se forma. Na volta, ele e Ana Rosa, filha de Pescada, se apaixonam e ela engravidá (depois, ela abortará).

O anticlericalismo de *O mulato* se expressa, assim, na figura de uma personagem que lembra em perfídia o Padre Amaro, de Eça de Queiroz. Nessa figura, se resume a igreja e a religião. Raimundo, porém, não é só a personagem principal do livro. É também o nome de São Raimundo, um santo cuja imagem Luís Dias, pretendente de Ana Rosa, tisnará com a fuligem de uma vela antes de assassinar Raimundo. “Afinal veio-lhe uma ideia, que lhe deu um sorriso de contentamento, acendeu logo uma das velas de cera, tomou pelas pernas a imagem de São Raimundo e tisnou-lhe a cara e a careca de encontro à chama do pavio. Depois da operação, o pobre santo parecia um carvoeiro; ficara tão negro como o seu companheiro de oratório, o engraçado São Benedito” (AZEVEDO, v. 1., p. 362). *O mulato* do título, portanto, não é só a personagem central, mas também o santo que é tisnado para emprestar-lhe o nome.

Azevedo dá, aí, forma plástica e dinâmica a um processo cruel da sociedade maranhense e, por extensão, brasileira. Filho de escrava, nascido escravo e alforriado na pia, o intelectual Raimundo tem tudo que um branco precisa ter para ser respeitado: educação em Coimbra, beleza, simpatia, cavalheirismo, cortesia.

³ “Quando ri, fui repreendida; quando chorei, não acreditaram em minhas lágrimas, e quando amei, as duas únicas vezes que amei!, me aterrorizaram numa e me vilipendiaram na outra. Quando cansada de padecer, me rebeli, me encarceraram; quando adoeci, não se doeram de mim e nem na morte encontrei descanso: alguns senhores médicos despedaçaram meu corpo sem aliviá-lo, meu pobre corpo machucado e murcho pela luxúria bestial de toda uma metrópole viciosa...” (tradução minha).

Até olhos azuis. Mas basta ele desejar algo que está reservado para um branco (no caso, a branca Ana Rosa) para que a “brancura” do seu caráter seja insuficiente para a sua completa assimilação. Passa-se, então, a tisnar a sua imagem com o negrume, a reforçar a herança negra, a tratá-la como uma marca indelével e, até, cômica. Ao tornar evidente a origem negra de Raimundo, o cônego Dias não apenas relembra que o personagem é mulato, mas, o que é ainda mais inaceitável para a sociedade, que é negro, “tão negro” como São Benedito. Assim, indiretamente, o mulato é também um nome santo, esse santo enegrecido por Luís Dias, que deixa de ser apenas São Raimundo para ser também um tanto São Benedito⁴.

Em *Santa*, a crítica à instituição Igreja Católica também está presente. Num momento central do romance, após a morte de sua mãe, a jovem prostituta protagonista busca conforto espiritual numa igreja. Acaba sendo expulsa por um clérigo, num episódio que remete a narrativas bíblicas. De acordo com Ana Maria Alvarado (1980, p. 60), no ensaio “Función del prostíbulo en *Santa y Juntacadáveres*”, a cena envolve uma enorme carga emotiva, que deve ser entendida como uma crítica à igreja que condena em vez de salvar, função imaginada pela sociedade. A partir de algumas observações de Alvarado sobre as conotações religiosas dos nomes e de trechos do enredo, João Sedycias (1993, p. 97-98) afirma que o nome da protagonista, Santa, é, como ponto de partida do romance, indicador de quanto o autor responde a uma tradição cultural que valoriza a religião católica. Ainda segundo Sedycias, mesmo que haja, em alguns momentos, ironia e crítica a essa religião, ela, no entanto, se esparrama por todo o romance, na forma de um dispositivo positivo que permite transcender o próprio dilema que o autor coloca em relação à religiosidade e a religião católica.

Se o anticlericalismo é uma marca, ainda que mais suave, pelo qual Gamboa se associa ao naturalismo, é possível notar também, nesse movimento, um outro aspecto da obra. Quiçá influenciado pelo naturalismo católico da espanhola Emilia Pardo Barzán, Gamboa não exclui de seu romance uma leitura do profundo enraizamento social da religiosidade católica mexicana, e os sentimentos de culpa e desejo ligados a ela. Alexander Hooker, citado por João Sedycias, afirma que o caso de Gamboa é semelhante ao de Pardo Barzán, pois, em que pesem os temas proibidos e graves, os romances têm sempre um tom casto e moral. O fim moralista, no sentido quase religioso, funcionaria como uma justificativa para permitir o tratamento dos temas escolhidos (SEDYCIAS, 1993, p. 73).

⁴ Alguns trechos deste artigo utilizam-se de temas e eventualmente mesmo da redação desenvolvidos no livro *O naturalismo e o naturalismo no Brasil* (SEREZA, 2022), sobretudo quanto à internacionalização do naturalismo e a algumas leituras de *O mulato*. A comparação entre os romances, no entanto, é inédita em texto, tendo sido apresentadas oralmente, em 2019, no I Congresso Internacional Pensamento e Pesquisa sobre a América Latina, com o título “Naturalismo e catolicismo no Brasil de Aluísio Azevedo e no México de Federico Gamboa”.

Santa é a prostituta que vive a falta de opção na juventude, o abandono do primeiro namorado, as dores do aborto. Se Nana tem uma entrada triunfal e erótica no romance de Zola (não podemos esquecer, no entanto, que ela é filha de Gervaise, de *L'Assomoir*), Santa começa a trama como uma ingênua menina apaixonada, que é violentada pelo primeiro homem. O abandono por esse homem a deixa “sem opção”, mudando-se para o coração da cidade do México, onde viverá seus dias de glória num famoso bordel. Santa, agora, é idolatrada e reverenciada, por muitos homens, dos quais três são figuras centrais e emblemáticas: El Jarameño, um toureiro, alegoria da força e da impetuosidade; o rico Ruivo, que representa o poder do dinheiro; e o pianista cego Hipólito, espécie de oráculo, aquele que em tese vê mais do que os que têm olhos, e que prevê sua queda, o que se confirma.

Numa noite, em que se sente realmente especial, Santa está cercada por vários homens. Ela sente-se contente, eles estão todos “de ella hambrientos”, ou seja, famintos dela, como acontecia todos os dias, naquela noite, no entanto excepcional,

[...] en que Santa considerábase reina de la entera ciudad corrompida; florescencia magnífica de la metrópoli secular y bella, con lagos para sus arrullos y volcanes para sus iras, pero pecadora, pecadora, cien veces pecadora: manchada por los pecados de amor de razas idas y civilizaciones muertas que no legaron el recuerdo preciso de sus incógnitos refinamientos de primitivos; manchada por los pecados de amor de conquistadores brutales, que indistintamente amaban y mataban”. (GAMBOA, 2007, p. 140)⁵.

Em meio a tantos pecados da cidade lembrados pelo narrador, Santa receberá, de seus irmãos Esteban e Fabián, a notícia da morte de sua mãe, dando início a sua própria queda. A sucessão de fatos, que Santa, como boa protagonista de um romance naturalista, não controlará, permitirá a Gamboa punir a prostituta que atingiu sua glória. Essa sequência de punições abre, porém, espaço para que a cosmologia católica volte a atuar: Santa busca a salvação na igreja, não a encontra; mas acaba ganhando a simpatia do leitor, uma espécie de perdão que transcende as palavras finais do romance.

Numa conferência sobre *Thérèse Desqueyroux* (romance publicado em 1927), o escritor católico francês François Mauriac afirmou, em 1932: “Sou como um

⁵ “[...] em que Santa considerava-se a rainha de toda a cidade corrompida; florescência magnífica da metrópole secular e bela, com lagos para seus murmurios e vulcões para suas iras, mas pecadora, pecadora, cem vezes pecadora: manchada pelos pecados de amor das antigas raças e civilizações mortas que não legaram a memória precisa de seus desconhecidos refinamentos de primitivos; manchada pelos pecados de amor dos conquistadores brutais, que indistintamente amavam e matavam”. (GAMBOA, 2007, p. 140) O texto segue na mesma toda, com Santa recebendo a culpa de diferentes “pecados originais”.

mestre-escola severo, mas que sofre como ninguém por ter uma secreta preferência pelo mau elemento, pelo caráter violento, pelas naturezas teimosas, e por não preferir, em seu íntimo, as crianças ajuizadas demais e que não lhe respondem” (MAURIAC apud SEREZA, 2018, p.23-24). Drummond, que traduziu este romance, com várias edições no Brasil, uma delas pela Cosac&Naify (2002), afirmou que Mauriac “versa sobre matéria proibida, matéria de escândalo; pintar o pecado é convidar a pecar” (MAURIAC apud SEREZA, 2018, p. 25).

Essa tensão da personagem Santa com o pecado é praticamente ausente em *O mulato*, em que nem Raimundo nem Ana Rosa sentem-se tocados pela culpa ou mesmo pela própria ideia de glória. Raimundo e Rosa não decaem do ponto de vista espiritual, porque o ateísmo de Aluísio Azevedo não lhe permite imaginar nem a plenitude nem o vazio que Santa experimenta. Gamboa, portanto, realiza um mergulho ideológico que leva seu romance a expressar a força da ideologia – ou da cosmogonia, como preferir o leitor – católica. É esse interesse e esse mergulho na religião que distancia Federico Gamboa de Aluísio Azevedo, ainda que a experiência de viverem em países católicos os aproxime.

Os naturalismos, definitivamente, não são todos iguais.

SEREZA, H. C. Federico Gamboa and Aluísio Azevedo: México, Brasil and catholicism in the International Naturalist. *Itinerários*, Araraquara, n. 56, p. 183-192, jan./jun. 2023.

■ **ABSTRACT:** Novels of naturalist movement around the world are usually analyzed using European works as paradigm. Although this bias cannot be entirely disregarded, this article proposes a comparative reading of two Latin American authors, Aluísio Azevedo (Brazil) and Federico Gamboa (Mexico), based on their respective novels *O mulato* e *Santa*. Both books are characterized by their approaches to Catholic religiosity, which is a common background shared by Brazil and Mexico. Despite this connection, these novels presented a quite diverse point of view: while *O mulato* adopts an evident anti-clerical position, targeting representatives of the Catholic institution, Gamboa seeks a deeper understanding of Catholic religiosity. Through experimental novel methods, Gamboa constructs a critical yet comprehensive interpretation of the significance of religion in the lives of his characters, particularly the prostitute Santa, who lends her name to his book.

■ **KEYWORDS:** Naturalism. Brazilian naturalismo. Mexican naturalismo. Comparative literature. International Naturalism.

REFERÊNCIAS

- ALVARADO, Ana María. Función del prostibulo en Santa y Juntacadaveres. **Hispanic Journal**, vol. 2, no. 1, 1980, pp. 57–68. Disponível em <http://www.jstor.org/stable/44283865>. Acesso em 9 jun. 2023.
- AZEVEDO, Aluísio. **Ficção completa. Vol. 1**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2005.
- BONNETAIN, Paul, ROSNY, J.-H., DESCAYES, Lucien, MARGUERITTE, Paul e GUICHES, Gustave. Le Manifeste des Cinq. Publicação original: **Le Figaro**, 18 ago. 1887. Disponível em http://siecle19.freeservers.com/Manifeste_Cinq.html. Acesso: 9 jun. 2023.
- CANDIDO, Antonio. **O discurso e a cidade**. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2004.
- CHEVREL, Yves. **Le naturalisme – étude d'un mouvement littéraire international**. 2^a ed. Paris: PUF, 1993.
- FREYRE, Gilberto. **Sobrados e mucambos**. Global: 2003.
- GAMBOA, Federico. **Santa**. México: Porrúa, 2007.
- IMBERT, Enrique Anderson, **Historia de la literatura hispanoamericana I**. México (DF): Fondo de Cultura Económica, 1995.
- JOZEF, Bella. **História da literatura hispano-americana**. 4^a ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, Francisco Alves Editora, 2005.
- MAURIAK, François. **Thérèse Desqueyroux**. Tradução de Carlos Drummond de Andrade. São Paulo: Cosac&Naify, 2002.
- PACHECO, Cristina. Prólogo. En los altares de Santa. Prólogo à GAMBOA, Federico. **Santa**. México: Porrúa, 2007.
- PEÑA, Carlos González. **Historia de la literatura mexicana, desde los orígenes hasta nuestros días**. México: Editorial Porrúa, 1966.
- SEDYCIAS, João. **The naturalistic novel of the New World**. Boston: University Press of America, 1993.
- SEREZA, Haroldo Ceravolo. **O naturalismo e o naturalismo no Brasil**. São Paulo: Alameda, 2022.
- SEREZA, Haroldo Ceravolo. Morta em vida, a Teresa de François Mauriac. **Trinta e tantos livros sobre a mesa**. Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2018, p. 23 a 25.



DOIS CRÍTICOS DO NATURALISMO JAPONÊS E AS LEITURAS DE SEUS CRÍTICOS: NATSUME SŌSEKI, MORI ŌGAI E UMA VERSÃO DO *SHISHŌSETSU*

Fabio Pomponio SALDANHA*

■ **RESUMO:** O trabalho assume duas frentes: primeiramente, releio argumentos de críticos ligados à Psicanálise e Estética, focadas no erotismo, em *Kokoro*, de Natsume Sōseki. Explorando os argumentos, tento observar como o texto literário é lido como transparente, testemunho para obter um laudo para Sensei e Watakushi, e quais são as aporias ao dar à literatura força suficiente para sustentar um laudo, sem considerar a ficcionalização da realidade como já mediada. Para matizar os argumentos considerados taxativos, em torno da construção das figuras homossexuais e heterossexuais em *Kokoro*, o segundo movimento traz como baliza *Vita Sexualis*, de Mori Ōgai, e suas tensões com a estética Naturalista. Almeja-se, pela exposição, demonstrar como o Romance do Eu (*shishōsetsu*) foi lido em paralaxe e, ao longo da tentativa de matização, tento demonstrar que os argumentos só podem ser levados às últimas consequências caso se insira a crítica literária como responsável pela tradução do desejo como transparente, a ponto de definições psicanalíticas proporem um laudo às personagens, e como o próprio *shishōsetsu* passa a ser reconhecido como primazia da narrativa autocentrada (e autobiográfica). As tensões são observadas para se justificar tal gesto como violência epistêmica, dado que, na construção argumentativa, o ignorado é a relação já crítica dos autores japoneses selecionados com o Naturalismo, tentando, na conclusão, balizar outras possibilidades de olhar os mesmos problemas da crítica selecionada (ou seja, em anuência com a análise dos desejos e do homoerotismo) e o observável disso, tendo em mente a aporia da situação repressiva da época.

■ **PALAVRAS-CHAVE:** Natsume Sōseki. Mori Ōgai. *Kokoro*. *Vita Sexualis*. Naturalismo Japonês.

* Desenvolve pesquisa de Doutorado no Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada (DTLLC), na Universidade de São Paulo (USP), São Paulo – SP – Brasil, no Programa de Pós-graduação em Teoria Literária e Literatura Comparada, com financiamento concedido pela Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP), processo 2022/15480-7. É graduado em Letras (Português-Japonês) pela mesma Universidade. E-mail: fabio.saldanha@usp.br. Gostaria de agradecer aos pareceristas anônimos pelas indicações de leitura e comentários elaborados, quando da submissão deste trabalho para avaliação, ressaltando, também, que a responsabilidade pelo conteúdo final, mesmo depois das revisões, continua sendo minha.

Introdução

Ainda que pareça exercício já feito em demasia, tautologicamente por este mesmo motivo, uma introdução que pensasse voltar mais uma vez ao momento da abertura japonesa ao Ocidente, marcando o fim da transição do Período Edo (1603-1868) para o início do Período Meiji (1868-1912) e as subsequentes transformações sociais que mudaram drasticamente a vida da sociedade japonesa é, talvez, uma faca de dois gumes. Isso indica, necessariamente, no mínimo duas versões do fato que pareceriam mostrar diversos entrecruzamentos possíveis, a cada novo recorte a ser eventualmente feito, assim como também quando se questiona o próprio narrar da historiografia literária, que consagra exatamente a “entrada” para a Modernidade como um ponto crucial de retorno do olhar.

Para aproveitar a paráfrase e a repetição enquanto exercício de diferenciação: voltar os olhos a Meiji como uma permanência de inquietação não necessariamente precisaria significar somente adesão ao até então já visto (cf. KATO, 1983, 2013; KEENE, 1984a-b), mas sim, com o acúmulo já dado de olhares diferentes, não só para o período a ser visto como Moderno no Japão, voltar a atenção é também reler aquilo que, possivelmente, já fora incansavelmente lido e, por se dar de alguma maneira como território vencido, permitiria, por fim, observar o rastro das decisões tomadas de maneira um tanto apressada pela crítica. Os olhares aos quais este texto se dedicará são aqueles necessariamente ligados a questões que hoje se enquadram nas observações a respeito das tensões entre a hetero e a homossexualidade, tendo em mente que, no contexto de escrita, ou seja, a virada do século XIX para o XX, o primeiro termo era tido como o pólo a ser respeitado na tensão e, o segundo, tido como desvio, problema que instigava não só a instituição clínica, mas também a de pesquisadores de diversas áreas do saber, ao redor do mundo (CORDARO, 2017a; PFLUGFLERDER, 1999; RUBIN, 1998; VINCENT, 2011).

Se aqui se está falando, principalmente, do papel que o erotismo (e seus usos na literatura) passa a ter a partir da virada para o século XX e das mudanças que o contato com o Ocidente geraram no Japão, recorre-se ao estudo de Madalena N. H. Cordaro, “Uma leitura erótica de Sōseki” (2017a)¹, quando a autora demonstra que:

o termo “amor” aparece como empréstimo linguístico do inglês (*rabu* ou *râbu*), mas logo é traduzido para o japonês como *ai* 愛, ou *ren’ai* 恋愛, um conceito eminentemente cristão [...] [há] também a redução de um rico vocabulário do período Edo em relação a relações afetivas: *iro* 色, *koi* 恋, *nasake* 情け, *irogonomi* 色好み, *kôshoku* 好色, *shikidô* 色道 foram todos relacionados à luxúria [...], um

¹ Se, caso o intuito fosse o de se observar com mais atenção a maneira como a erótica se desenvolve na pintura e na escritura japonesa, no período imediatamente anterior a Meiji, recomendar-se-ia outro estudo da mesma autora, *A erótica japonesa na pintura e na escritura dos séculos XVII a XIX* (Cordaro, 2017b), como a fonte primordial de contato.

dos terríveis sete pecados capitais. Poderíamos ainda acrescentar outros termos que grassavam nos escritos então tachados como vulgares e indignos mas que eram fartamente utilizados até há pouco em Edo, tornada Tóquio no período Meiji: *wakashudô* 若衆道 (o caminho de amar rapazes), *nyodô* 女道 (o caminho de amar mulheres), *nanshoku* 男色 (o apreço pelo amar homens), *nyoshoku* 女色 (o apreço pelo amar mulheres), *onnagirai* 女嫌い (a repulsa a mulheres), *tomogui* 共食い (o devorar a companheira). Sofre grande golpe o universo das áreas de prazeres, as figuras de cortesãs de diversos ranques e preços, gueixas das artes mais sofisticadas, dançarinas de expressividade ímpar, garçonetes impertinentes, massagistas hábeis das casas de banho, músicos e guias expertos dos entretenimentos, atores jovens e maduros, atores *onnagata*, mulheres e rapazes sustentados e em efêmeros relacionamentos. Embora a áreas de prazeres Yoshiwara somente tenha sido fechada em 1956, sua posição após a Restauração Meiji foi quase que totalmente relegada ao ostracismo e ao anacronismo, uma presença dificilmente reconhecida pelo mundo da legalidade então empenhada em emular os modos civilizados de uma Inglaterra, de uma Alemanha. Diminui crescentemente em luxo e apelo sensual o esplendor da cortesã *yûjo* 遊女, dantes sinônimo de requinte artístico na dança, no arranjo floral, na cerimônia de chá e de aromas, na caligrafia e no desenho, que em geral costumava se agregar a alguma grande casa após servido o termo de dez anos em algum estabelecimento. Cortesãs representadas como a bodisatva da misericórdia Kannon, como se veem nas pinturas de Hishikawa Moronobu 菱川師宣 (1618?-1694) e nos escritos de Ihara Saikaku 井原西鶴 (1642-1693), atestam a proximidade à sacralidade que o corpo sensual tinha, em conexão direta com o papel executado desde a antiguidade pelas *miko* em sua ligação física com as divindades. O estigma cristão recém importado engloba as trabalhadoras do mundo dos sentidos na posição única de “prostituta” e as relegam à marginalidade para o restante de suas vidas. O decreto de 1872 promulgado pelo governo de Meiji é eloquente: “Prostitutas e gueixas perdem seus direitos humanos, tornando-se iguais a cavalos e gado”. Embora a monogamia passe a ser o sistema oficial para as relações amorosas, para os homens as relações extra-maritais são toleradas, o que ainda proporciona uma sobrevida às profissionais dos sentidos. (CORDARO, 2017a, p. 10-11; grifos do autor)

Se o espelho do que passou já indica a diferença, tanto nos possíveis olhares, quanto no vocabulário que se passa a utilizar, para se pensar os mundos dos desejos ali contrapostos com um diferente, a ser ainda atingido a partir de um outro amor, o romântico, a exploração dos prazeres e do mundo do sexo perpassa tanto estudos relacionados à academia (PFLUGFLERDER, 1999) quanto às formas literárias (CORDARO, 2017a; VINCENT, 2011). Nesses termos, a virada dos séculos em questão foi palco do surgimento de diversas disciplinas que buscavam pensar os

âmbitos e as questões relativas ao sexo, ao desejo e seus imbricamentos na criação de uma noção de ser: desde a Sexologia, até o posterior desenvolvimento da Psicologia e da Psicanálise, diversos foram os campos do saber e de pesquisa que se embrenhavam nas questões dos afetos, do mundo dos desejos e a profusão de saberes que se torna também observável dentro do Japão, refletindo na mudança de vocabulário relacionado a este campo, assim como na maneira que isso entrara na literatura em si (CORDARO, 2017a; PFLUGFLERDER, 1999).

Em termos estéticos, aquilo que ganha terreno, ou seja, a base a reger tal forma de narrar, é o Romance do Eu, o *shishōsetsu* (私小説), forma-chave do Naturalismo no Japão, sendo uma de suas características principais a narração em primeira pessoa que, em pouco tempo, passa a assumir como critério um tanto consensual de leitura que a narrativa ali explorada teria algo de relação com a vida do autor que a escreve (NAGAE, 2006; SIBLEY, 1968), ao mesmo tempo também explorando, a partir dessa ótica, seus desejos e suas formações² em diversos campos da vida.

Um ponto de suspeita é o dito imediatamente anterior: a relação eu-narrador com o dêitico da autoria, quando ignorado também o contexto da produção segundo a qual o Naturalismo teria ganhado força no Japão. A suposição da correlação direta entre um e outro faz com que se oblitere da questão a forte censura da época que fazia, em termos de escolhas estéticas, que algumas formas de narrar fossem tidas como melhores para que os livros, no momento de publicação, não chegassem a ser retirados de circulação imediatamente após seu lançamento (RUBIN, 1998)³. Transformar o conteúdo dito pelos olhos de um eu narrador, portanto, não necessariamente significa a relação intrínseca do dêitico, mas sim, que a maneira pela qual se escolhiam tópicos, lugares e datas, relacionados (ou não) diretamente com algo a ter acontecido dentro da vida daquele a assinar o texto, já partilhava de uma memória coletiva capaz de reler tais tópos sem necessariamente precisar se encerrar a ótica da leitura em uma relação autobiográfica⁴ (NAGAE, 2006).

² Destaca-se esse termo para podermos pensar também as adaptações e as questões a partir dos leitores críticos do Naturalismo (como se entenderá neste texto tanto Natsume Sôseki, quanto Mori Ôgai), na mimetização já com intenção não somente de adesão para a estética naturalista, quando, na observação do narrado em *Vita Sexualis*, se possa ver uma espécie de formação dos desejos e prazeres como necessariamente frustrada sem que se incorra, obrigatoriamente, na associação a critérios autobiográficos, como apresentados, por exemplo, na tradução brasileira (cf. MORI, 2014), e como anteriormente discutido por mim em outros trabalhos (cf. SALDANHA, 2018).

³ *Vita Sexualis* é um dos exemplos. Jay Rubin (1998), em *Injurious to public morals: writers and the Meiji State*, ainda destaca que, mesmo sendo condenados à censura, livros como os de Mori Ôgai se tornavam esgotados em questão de horas: a consequência, para aquele que decretava a censura, era ter que descobrir por onde estavam circulando tais objetos para ser possível a apreensão, fato extremamente trabalhoso e nem sempre bem-sucedido.

⁴ Isso não significa dizer que as escolhas pelo *shishōsetsu* também não poderiam realmente significar uma primazia pela narrativa autocentrada. É a generalização como ferramenta restritiva de análise que se busca questionar aqui.

Ainda que, no entanto, não diretamente relacionados pela historiografia (cf. KATO, 1983, 2013; KEENE, 1984a-b) como naturalistas, *Kokoro* (de Natsume Sōseki) e *Vita Sexualis* (de Mori Ōgai) serão alvo de discussão neste texto por colocarem em questão, já no próprio momento de mudanças turbulentas no Japão Moderno, se aquilo a ser tão observado e divulgado como coeso e correto definitivamente possuía um único eixo de possibilidade para ser trabalhado esteticamente, em uma única forma e receituário – ou seja, o conhecimento da época tanto ali chegado, quanto aprofundado, o desenvolvimento de toda uma estética pensada através da narrativa em primeira pessoa, centrada na reformulação da formação dos desejos e da noção do próprio Eu enquanto categoria a se reconhecer como digna de nota e eternização na obra literária como não necessariamente sempre dêitica.

Ao se utilizarem da forma e do conhecimento da época, tanto Natsume Sōseki quanto Mori Ōgai parecem fornecer visões que, em um primeiro momento, propiciaram ou a negação da fala a respeito do erótico, do desejo principalmente voltado ao que se passa a caracterizar como homoerótico (Natsume Sōseki, como entendido por Madalena N. H. Cordaro [2017a]), ou pelo questionamento do que se torna a consequência do narrar a própria formação do desejo e do Eu, dentro do molde estabelecido pela época, ou seja, o Naturalismo (em Mori Ōgai, como se buscará matizar os argumentos sobre a formação dos desejos neste texto).

Este trabalho, por fim, tenta retrabalhar as questões apontadas pelas referências até aqui estabelecidas como ponto de partida e, por vezes, de concordância e também discordância, para que se chegue na proposta aporética que tenta unir violência, *shishōsetsu*, homoerotismo e a visão de quem analisa a obra como determinantes da importância de um outro olhar para a virada dos séculos XIX e XX no Japão “recém-aberto” ao Ocidente (aqui a ser entendido como um misto entre Europa e Estados Unidos, ainda que a própria generalização traga consigo consequências possivelmente negativas à tentativa de novas análises).

Dois autores, suas críticas e as leituras de seus críticos

Definida, por Laplanche e Pontalis, em seu *Vocabulário de Psicanálise* (1993), a *Nachträglichkeit* está relacionada a termos

[...] termos frequentemente utilizados por Freud com relação à sua concepção da temporalidade e da causalidade psíquicas. Há experiências, impressões, traços mnésicos que são ulteriormente remodelados em função de experiências novas, do acesso a outro grau de desenvolvimento. Pode então ser-lhes conferida, além de um novo sentido, uma eficácia psíquica (LAPLANCHE; PONTALIS, 1993, p. 33).

Se assim é conferido como movimento integrador da figura em questão, Watakushi, o narrador de *Kokoro*, passa pelo entendimento de Keith J. Vincent, em “Sexuality and Narrativity in Sōseki’s *Kokoro*” (2011) da seguinte forma, em sua análise que aproxima a *Nachträglichkeit* e outros conceitos psicanalíticos à obra de Natsume Sōseki:

regardless of its “historical” accuracy, the contrast between the present of narration and the narrated past sets up an implied path of development in which *Watakushi* grows not only into his own heterosexuality, but also, and not at all paradoxically, into a position from which his *earlier* homosexuality can be recognized and disavowed at the same time (VINCENT, 2011, p. 228)⁵.

O que Keith J. Vincent (2011) explora em seu artigo, João M. A. R. Monzani, em sua dissertação “Uma abordagem do romance ‘*Kokoro*’ de Natsume Sōseki” (2013), em contrapartida, se esforça para se desvincilar, ainda que reconheça traços de homoerotismo em *Kokoro* – ou seja, focam-se nas interpretações majoritariamente ligadas à vontade de comprovar (ou negar) que o narrado no romance de Natsume Sōseki é o abandono da homossexualidade, para o caminho da heterossexualidade tardia em Watakushi, ao recontar sua própria vida, a partir do momento em que conheceu Sensei (o Professor), até a morte (não comprovada) dessa figura de homem mais velho que, em seu testamento, descrito em forma de carta na última parte do livro, deixa mais evidente que o segundo, e não o primeiro, teria de alguma forma comprovado ser homossexual⁶.

No entanto, o que talvez une os dois autores mencionados é o ato de hesitar perante aquilo que relêem como característico da crítica japonesa observada e estudada por ambos: a aceitação direta do lido no literário a ser analisável como testemunho disponível à psicanálise e da crítica literária psicanalítica, na qual não seria necessário somente aproximação por afinidades temáticas, mas sim, constatação daquilo que se espera em um testemunho, por assim dizer, de um humano, os traços homoeróticos.

⁵ Tradução própria: “independentemente de sua veracidade ‘histórica’, o contraste entre o presente da narrativa e o passado narrado cria um caminho implícito de desenvolvimento no qual *Watakushi* cresce não só na direção de sua própria heterossexualidade, mas também, e de forma nada paradoxal, em uma posição na qual sua homossexualidade *anterior* pode ser reconhecida e invalidada ao mesmo tempo.” É a facilidade com a qual os conceitos são aproximados fora do ambiente de escuta do consultório psicanalítico, além da possibilidade de se perceber o texto literário como testemunho transparente, diegético, da realidade, que se buscará colocar em tensão aqui.

⁶ Há uma leitura comparativa do suicídio como honra a partir de *Kokoro* e dos escritos históricos de Mori Ōgai em Doris G. Bargen, *Suicidal honor: General Nogi and the writings of Mori Ōgai and Natsume Sōseki* (2006).

A partir de uma relação mimética entre os significantes literatura-mundo, realidade-testemunho-ficção, estabelece-se um caminho, como os antigos *dō* 道, no qual uma figura mais velha (Sensei) ensina e prepara o mais novo (Watakushi, o Eu) para um mundo regrado por uma ética e uma estética, nesse caso, o mundo dos prazeres. Ao suporem total análise do homoerotismo como condenação e erro, o caminho sugerido pelos críticos passa a ser então o de uma preparação para um estágio superior, correto, ponto de chegada, o hetererotismo (cf. VINCENT, 2011; CORDARO, 2017a⁷).

Essa narrativa criada por Natsume Sôseki é lida, portanto, através da ideia do só-depois (*Nachträglichkeit*)⁸, porque a história a ser narrada em primeira pessoa por Watakushi (私) só existe dado o recebimento da carta de Sensei, na qual anuncia seu suicídio. A rememoração do dia em que conheceu a figura mais velha nas praias de Kamakura, até a construção de um relacionamento próximo com Sensei, nos 36 capítulos da primeira parte (“Sensei e Eu”), termina com a volta de Watakushi para a casa dos pais, no interior, e o deterioramento da saúde do pai, até a quase morte do mesmo, na segunda parte (“Meus pais e Eu”), que se interrompe na narrativa quando da chegada do testamento de Sensei, que ocupa toda a terceira parte do romance.

Trechos da primeira parte são majoritariamente escolhidos para justificar as análises, seja como testemunho, seja como papel para perceber a aproximação possível psicanalítica, quando da vontade de comprovação de que o homoerotismo é um estágio a ser superado (cf. CORDARO, 2017a; VINCENT, 2011), como no seguinte diálogo:

- É um degrau para subir à paixão. Por uma questão de ordem, veio em primeiro lugar para mim, do mesmo sexo, para chegar depois a abraçar alguém do sexo oposto.
- Acho que as duas coisas são de naturezas completamente distintas.
- Não, são a mesma coisa. Eu, por ser homem, jamais poderei satisfazer você. E ainda, por causa de um motivo particular, consigo menos ainda satisfazer você (NATSUME, 2008, p. 55)⁹.

⁷ Ressalto que as conclusões são de Keith J. Vincent e Madalena N. H. Cordaro, baseado naquilo que afirmam os teóricos que escolhem dialogar. Meu ponto, no entanto, até o fim, será de que, o ato de tomar como testemunho analisável e psicanaliticamente discutível, a ponto de gerar um laudo para Watakushi, pressupõe uma relação com a realidade não disponível na literatura, caso ela não seja entendida só e somente só como mimese e reflexo da realidade.

⁸ Tanto por mim, quanto por Keith J. Vincent (2011). A justificativa de escolher “só-depois” como a tradução pode ser encontrada no estudo de Luís Maia e Fernando C. B. Andrade, em seu texto “*Nachträglichkeit*: leituras sobre o tempo na metapsicologia e na clínica” (2010).

⁹ As traduções de *Kokoro* são de Junko Ota.

A ideia de subir algum degrau à paixão¹⁰ para uma outra forma de amor, contrapõe 同性 e 異性 (*dōsei, iseい*, neologismos do fim do século XIX para homo e heterossexualidade), indicando, na fala de Sensei, que há ali um entendimento de que as satisfações procuradas por Watakushi não podem, mesmo se um dia puderam, ser completamente realizadas no domínio do amor entre os homens. Destaca Madalena N. H. Cordaro (2017a), na sua leitura erótica de Sōseki:

Se acompanhamos os escritos de Edo, vemos também que a fase homoerótica é mantida enquanto fisicalidade até certa idade; o menino deve ser eterno. Passados os anos verdes, dois companheiros podem sair em *Peregrinação a Pé pela Tōkaidō* (*Tōkai dōchū hiza kurige* 東海道中膝栗毛), como nos narra em 1802 Jippensha Ikku 十返舎一九 (1756-1831), mas não mais enquanto par amoroso. Ou, como tratou o diretor Ôshima Nagisa 大島渚 (1932-2013) no filme *Gohatto* 御法度 (*Tabu*, ou Édito Xogunal), em 1999, enquanto narrativa centrada no violento, vingativo e erótico menino em meio a guerreiros do grupo *shinsengumi* de fins de xogunato (CORDARO, 2017a, p. 21).

Ainda que o período anterior pressupusesse a existência do homoerotismo somente enquanto o garoto fosse jovem e belo (cujo *dō* correspondente era exatamente isto, *wakashudō*, 若衆道), a ideia de o passo seguinte ser a entrada na heterossexualidade como o correto substitui o ético-estético por outra ética vista só-depois e relida de forma anacrônica, trocando o feito (visto) pela regra, a descrição (de uma realidade) pela norma (universalizada). Se Watakushi conta aquilo que viveu ao lado de Sensei somente depois do recebimento de novas informações sobre esta figura enigmática, que sempre falou de forma lacunar, pelas suas memórias, ou seja, no registro do só-depois, a inversão feita pela crítica literária, quando se debruça ao redor dos desejos entre homens nas viradas de século, dentro da produção literária, toma uma paralaxe como caminho certo, descreve algo, tanto quanto Watakushi, de maneira sempre posterior, com um conhecimento que não era próprio do momento¹¹.

¹⁰ Em japonês “恋に上る階段なんです” (NATSUME, 1914, n.p.).

¹¹ Misturando, inclusive, um laudo a alguém cuja voz não se ouve com a possibilidade de entender aquele a ali de fato reconstruir a sua própria formação identitária ao lado da figura que admirava. A paralaxe da leitura desliza uma determinação a respeito de Watakushi, enquanto o mesmo conta suas memórias e as interpreta (ou seja, já há ali trabalho elaborativo em termos metafóricos e não simplesmente descritivos, caso se pudesse acreditar na transparência não-metafórica da linguagem) para voltar a falar de Sensei: o laudo, quando se passa à figura de Watakushi, por fim, mistura o dito e imaginado pelo narrador a respeito de outrem para que se aplique a ele, distorcendo uma lógica de entendimento ético-estético já não mais disponível (o *wakashudō*), a outro momento da história japonesa.

O que significa dizer, de outra forma um tanto mais matizada, que toda leitura é, por fim, sempre posterior ao momento do acontecimento dos fatos. No entanto, leituras que tomam a interpretação do narrado por Watakushi como um testemunho de sua própria homossexualidade temporária, distorcem tanto uma possível interpretação ético-estética do *dô* vindo de Edo, quanto confundem os espaços para a tentativa de entendimento da função da repressão nos desejos. Não há nada, em uma demonstração teleológica do tempo, que indique sempre o próximo passo como melhor, mais elaborado, do que o anterior, a partir do momento no qual se caminha, sem já não estar contaminado pela própria maneira de olhar do crítico: os estudos acima mencionados dividem entre si tal paralaxe quando supõe a possibilidade de produção do laudo da homossexualidade de Watakushi como perversão a ser superada, quando comparada com o ciclo preso de desenvolvimento corrompido de Sensei, transformando a primeira parte do romance em uma construção testemunhal transparente e ignorando a distância temporal percorrida pela narração, quando do sumiço da voz de Sensei, que sempre é narrado por Watakushi, a não ser em sua carta-testamento.

Além disso, a opacidade do narrado, ao implicar também um excesso de escavamento a partir da crítica, quando da produção do laudo, é assim tanto na reconstrução do tempo, quanto na figura em si de Sensei¹². Menos, portanto, do que chegar na mesma conclusão, o que se busca destacar é o fato de a opacidade frente ao desejo não ser só e somente só um convite para que se leia as minúcias e se chegue na conclusão taxativa, na qual o observado é uma teoria a respeito dos desejos, respaldada pela estrutura narrativa utilizada pela época, mas a própria construção de uma impossibilidade do entendimento de uma época em transição, dado que, talvez, a crítica literária seja uma das mais responsáveis por ver o desenvolvimento metonímico da nação na criação e na formação de personagens literárias (BHABHA, 2013).

Se assim se pode entender, por fim, a formação do indivíduo também como espelho de uma formação nacional apressada, os usos dos desejos e o *shishōsetsu* um tanto confuso de Mori Ógai em *Vita Sexualis* talvez seja o contraponto mais explícito a *Kokoro* (cf. CORDARO, 2017a), ainda que as conclusões, como se busca apontar, tentem comprovar, senão uma similitude maior ao pensarmos o fim do romance, ao menos nos usos e nas construções possíveis a partir de uma outra teoria da repressão do desejo do diferente¹³.

¹² Ao focar na construção de outros modelos fora da "regra" comunitária japonesa, João M. A. R. Monzani (2013), em sua análise de *Kokoro* já mencionada, elabora, com mais atenção do que o permitido pelo foco aqui, outras individualidades possíveis nas personagens de Natsume Sôseki.

¹³ Madalena N. H. Cordaro (2017a), em seu ensaio já mencionado, apesar de estabelecer *Vita Sexualis* como um contraponto a *Kokoro*, assim o faz por considerar a possibilidade de ler o erotismo no primeiro de forma explícita, enquanto no segundo isto seria impossível. Talvez menos do que uma impossibilidade total, o que se pode notar é, aqui, como voltarei a sustentar, que em nenhum dos

O narrador que ocupa a parte central do livro, Kanai Shizuka, conta, em primeira pessoa, sua incursão desde pequeno naquilo que, se estivéssemos em Edo, seria considerado o Mundo dos Prazeres, assim como todo o seu desenvolvimento sexual, até o casamento e o nascimento do filho. A vontade de transformar em narrativa sua formação sexual se dá de uma forma um tanto obtusa, dado que, nas intromissões em terceira pessoa (nas pequenas primeira e terceira partes do livro¹⁴), o que fica registrado é o fato de, pela insatisfação com o conteúdo final, Kanai escreve na capa do livro o título *Vita Sexualis* e tranca-o em um baú.

O descompasso do entendimento a respeito dos anos iniciais, antes de entrar para um internato somente de garotos, faz de Kanai uma personagem que, mesmo já rodeada de pessoas educadas no Mundo dos Prazeres, ainda era um grande desconhecedor do mesmo. Cenas como a confusão ao ver uma genitália desenhada em um livro erótico, entendo aquilo como um pé, e ao não saber responder um estranho que lhe interpelava na rua, questionando-o se o mesmo sabia o que seus pais faziam à noite, abriram, então, o caminho da curiosidade de filósofo que Kanai passou a considerar como sua, sempre buscando observar o mundo ao seu redor e entender o porquê do mesmo se constituir da forma como era, tendo como teoria construída de que os desejos moldavam, de certa forma, categorias de pessoas dentro da sociedade.

Quando chega ao internato, ainda que não iniciado nas artes dos prazeres, Kanai distingue dois tipos de jovens garotos: os dândis e os broncos. Tal distinção importa para pensarmos os caminhos do erotismo já em Meiji, com a condenação do segundo, tendo em vista o primeiro: os dândis seriam aqueles a encontrar o caminho dos prazeres, desde cedo, entre mulheres e nas casas de prazeres de mulheres, enquanto os broncos seriam aqueles cujo caminho erótico era o amor entre homens. Observa-se na narrativa a maneira como Kanai descreve seus amigos, Koga e Kojima, dois broncos¹⁵:

dois o erotismo é explícito a ponto de ser transparente, transmissor de uma verdade garantida pelo espelhamento mimético, como se fazia no Naturalismo Japonês, principalmente quando adotada a forma *shishōsetsu*.

¹⁴ O narrador, inclusive, caracteriza Kanai, ao fim do livro, da seguinte forma: “No entanto, Kanai nunca agira por impulsos e força em prol de seu desejo sexual. Sempre se mantivera em uma posição defensiva, movido pela sua curiosidade e por seu espírito resguardado, não passando de algumas investidas desnecessárias em alguns momentos.” (MORI, 1992, p. 60, tradução própria). Lê-se no original: “しかし金井君は一度も自分から攻勢を取らねばならない程強く性欲に動かされたことはない。いつも陣地を守ってだけはいて、穢い Neugierde と余計な負けじ魂との為めに、おりおり不必要な衝突をしたに過ぎない。” Optei por manter as versões feitas por mim das traduções de *Vita Sexualis* por já ter trabalhado com o livro em questão (cf. SALDANHA, 2018) mas, ressalto, há uma tradução disponível para o português, publicada em 2014, pela Estação Liberdade, sob a tradução de Fernando Chagas (cf. MORI, 2014).

¹⁵ O local de nascimento dos broncos ser Kagoshima, por exemplo, não parece gratuito. Ponto de certa resistência quando das mudanças ocorridas no Período Meiji, a antiga região de Satsuma e

古賀は不斷酒を飲んでぐうぐう寝てしまう。しかし月に一度位荒日がある。そういう日には、己は今夜は暴れるから、君はおとなしくして寝ろと云い置いて、廊下を踏み鳴らして出て行く。誰かの部屋の外から声を掛けるのに、戸を締めて寝ていると、拳骨で戸を打ち破ることもある。下の級の安達という美少年の処なぞへ這入り込むのは、そういう晩であろう。荒日には外泊することもある。翌日帰って、しおとして、昨日は獸になったと云って悔んでいる。児島の性欲の獸は眠っている。古賀の獸は縛ってあるが、おりおり縛を解いて暴れるのである。しかし古賀は、あたかも今の紳士の一小部分が自分の家庭だけを清潔に保とうとしている如くに、自分の部屋を神聖にしている。僕は偶然この神聖なる部屋を分つことになったのである。古賀と児島と僕との三人は、寄宿舎全体を白眼に見ている。暇さえあれば三人集まる。平生性欲の獸を放し飼している生徒は、この *triumviri* の前では寸毫も仮借せられない。中にも、土曜日の午後に白足袋を穿いて外出するような連中は、人間ではないように言われる。僕の性欲的生活が繰延になったのは、全くこの三角同盟のお陰である。後になって考えて見れば、若しこの同盟に古賀がいなかつたら、この同盟は陰気な、貧血性な物になったのかも知れない。幸に荒日を持っている古賀が加わっていたので、互に制裁を加えている中にも、活気を失わないでいることを得たのであろう。(MORI, 1992, p. 28)¹⁶

Kagoshima virou palco de bombardeios após a recusa em cumprir ordens de pagamentos oficiais. Como um símbolo “parado no tempo”, os broncos parecem estar nessa conjuntura de formação emocional e dos prazeres em um caminho já deslocado ou, ao menos, assim se poderia dizer, caso se considerasse o escrito e lido como testamento e testemunho de verdade.

¹⁶ Na minha tradução: "Koga bebia sem abstinência e logo acabava dormindo. No entanto, quase uma vez ao mês, tinha seus dias difíceis. Nesses momentos, deixava-me dito "Já que hoje serei violento, fique comportado dormindo" e saía pelo corredor batendo o pé. Apesar de ouvi-lo do lado de fora do quarto de alguém, quando se dormia de porta fechada, havia dias em que Koga batia violentamente com os punhos fechados na porta. Essas pareciam ser as noites em que ele ia até o quarto de Adachi, um belo menino mais novo no colégio. Havia vezes em que também dormia fora e frequentemente voltava para casa arrependido, dizendo que havia agido como uma besta. A besta do desejo sexual de Kojima estava adormecida. A de Koga, por outro lado, apesar de amarrada, tinha seus momentos em que era liberta e agia violentamente. No entanto, Koga, como tinha uma pequena parte de cavalheiro, resguardava uma parte de seu lar virtuosamente, seu próprio quarto era como um santuário. E eu, coincidentemente, sendo um morador desse quarto, dividia seu santuário. O trio formado por mim, Koga e Kojima, observava todo o dormitório com olhos desdenhosos. Até nas nossas folgas nos reuníamos. Na frente deste *triumviri*, nenhum dos alunos, cujas bestas do desejo sexual eram criadas de maneira ordinária, escapava de nosso julgamento. Entre outras coisas, nas tardes de sábado, a gangue vestida com seus *tabi* brancos saía, dizendo coisas diferentes. O adiamento da minha vida dos prazeres foi, com certeza, graças à aliança desse trio. Depois de um tempo, ao refletir, via que, se Koga não estivesse nessa aliança, talvez a mesma teria se tornado algo sombrio e anêmico. Por sorte, por estar presente até mesmo em seus dias ferozes, conseguímos controlar uns aos outros, sem perdermos a vivacidade."

A entrada, depois de adulto, no caminho heterossexual do erotismo, em uma casa de prazeres, traz a seguinte conclusão para Kanai:

四畳半の部屋に帰ってから、昨日の事を想つて見る。あれが性欲の満足であったか。恋愛の成就はあんな事に到達するに過ぎないのであるか。馬鹿々々しいと思う。それと同時に僕は意外にも悔という程のものを感じない。良心の呵責という程のものを覚えない。勿論あんな処へ行くのは、悪い事だと思う。あんな処へ行こうと預期して、自分の家の閾を越えて出掛けることがあろうとは思わない。しかしあんな処へ行き当たったのは為方がないと思う。(MORI, 1992, p. 56; destaque próprios)¹⁷

A incursão sexual, se entendida pelo defendido nas análises de *Kokoro* como um caminho a ser seguido necessariamente do homo para o heteroerotismo, aqui já se mostra não só incompleto e insuficiente, mas besta, de um pesar sem tamanho. Kanai, ao revisitar sua trajetória de vida, tentando entender como sua sexualidade se formara, buscando assim deixar por escrito algo que, de certa forma, também fosse uma maneira de passar para seus sucessores o aprendizado adquirido, em seu *shishōsetsu* só mostra o contrário do esperado. Não há demonstração de certeza tão evidente como apontado por Sensei em *Kokoro*: o uso e o caminho dos prazeres (mesmo heterossexual) não traria, de forma alguma, a completude e a satisfação (*manzoku*, 満足) que o homem mais velho em Natsume Sōseki alegava ser impossível de se realizar somente entre homens, ainda que Watakushi nem sequer demonstrasse que suas discussões eram realmente sobre isso, na época em que conversavam.

Mori Ōgai, mais do que Natsume Sōseki, ao se mostrar crítico ao Naturalismo Japonês¹⁸, utiliza-se da tópica e da forma literária para chegar a uma conclusão que

¹⁷ “Ao retornar para o quarto de quatro tatames e meio, tentei refletir sobre os acontecimentos de ontem. **Isso é que é a satisfação dos desejos sexuais?** A realização das paixões não passava de atingir esse ponto? “**Quão besta**”, pensei. **Não senti nada igualmente tão pesaroso.** Não conseguia nem apreender as dores de minha consciência. Claro, ir para um lugar daqueles havia sido um fato péssimo. **Penso que não teria saído nem da soleira da porta de casa para ir em um lugar desses por vontade própria. No entanto, acredito que não havia outra forma a não ser acabar parando naquele lugar.**” (Tradução de nossa autoria).

¹⁸ Joy N. Afonso (2011), em sua dissertação “Natsume Sōseki - o olhar felino sobre as múltiplas faces do homem de Meiji”, através de *Eu sou um gato* (de Natsume Sōseki), mostra certas afinidades entre o autor e as tendências naturalistas, ainda que não se possa chamá-lo como membro da corrente. Já Mori Ōgai, desde o momento da fundação da revista *Subaru*, com outros escritores, demonstrava sua afirmação perante o Naturalismo como contrário à corrente; logo, ao utilizar a forma “naturalista por essência” (SIBLEY, 1968), ali já se observa certa necessidade de olhar com outras posturas o criado pelo autor, fato que não ocorre, por exemplo, quando da censura da obra a partir do governo que, ao observar a construção a partir de uma voz em primeira pessoa, logo já o liga ao *shishōsetsu* como mimese da realidade e construção de testemunho (RUBIN, 1998), passível de

parece um tanto avessa à época em questão. Ao demonstrar que o caminho entre os jovens garotos já não é mais tanto um caminho, devido à grande condenação do homoerotismo e da construção do mesmo como perversão (PFLUGFLERDER, 1999), também atribui a mesma dúvida ao próprio modelo científico construído que permite a mesma conclusão da perversão/erro do homoerotismo.

Kanai, ao se tornar uma pessoa frustrada, que considera a própria observação dos desejos como algo besta, de pesar sem tamanho, não parece garantir à teoria em voga, divulgada pelos meios estatais oficiais de sua época, e os estudos da Sexologia, um atestado de chave interpretativa da realidade que fosse, assim, correta e, muitos menos, que a evocação de si como reflexo desta grande realidade como mímese fosse de fato exemplar, capaz de eternizar-se na narrativa e, logo, desiste de continuar a escrita, ou mesmo dar chance de leitura a qualquer outra pessoa que se encontrasse disponível para ser leitor deste *shishōsetsu*.

Considerações finais

A manutenção da figura do filósofo como a única instância transparente, capaz de detectar e reler todo e qualquer sinal advindo de outrem, é ponto de crítica, a partir da leitura de uma conversa entre Gilles Deleuze e Michel Foucault, por Gayatri C. Spivak, em *Pode o subalterno falar?* (2014). Tentando observar as articulações das formulações entre poder, interesse e desejo, o sumiço da ideologia como algo não mais necessário de ser sequer investigado pelos filósofos, quando da discussão do capitalismo tardio, é o ponto de tensão para a autora que se dedica a repensar, então, as cenas de enunciação dos dois filósofos franceses, frente à possibilidade de representar, através da escrita, os desejos de toda e qualquer pessoa a ser considerada como subalterna¹⁹.

O outro lado da moeda é a própria manutenção da figura do filósofo como capacitado para enxergar a transparência não só do seu próprio desejo, quase como alguém que não teria, por fim, desejos, mas também que toda e qualquer pessoa

censura pela demonstração, por exemplo, do caráter homoerótico em si, mas também da construção de todo um laboratório a respeito dos prazeres. Mesmo sendo crítico, no entanto, *Vita Sexualis* foi majoritariamente lido como um *shisōsetsu*, forma literária que, anos depois da elaboração naturalista, tomou outras diversas características (cf. NAGAE, 2006), impelindo, muitas vezes, que a própria utilização da primeira pessoa já seja indício de *shishōsetsu*, ou que o eu-mimético já transpareça como obrigatoriedade de leitura na crítica literária especializada.

¹⁹ Os agravantes, ao fim do raciocínio, não devem ser ignorados, quando pensamos nas identidades em jogo a partir da dicotomia criada que gera a máxima a resumir o argumento da autora: homens brancos buscando salvar mulheres de pele escura de homens de pele escura (cf. SPIVAK, 2014, p.119). Tal construção tenta dar conta, assim, do fato de que, mesmo dentro da subalternidade, há diferentes tipos de opressão que fazem com que o entendido por subalterno não deixe de levar em consideração raça, gênero, orientação sexual, entre outras formas de criação de diferença, a partir da identidade, a demarcar nuances na própria caracterização na subalternidade.

em situação de subalternidade teria seus próprios desejos lidos como totalmente transparentes e acessíveis ao filósofo. Esse, capacitado para dar voz e atenção ao desejo subalterno, conseguiria falar e representar todo Outro qualquer, sem necessariamente qualquer distinção de arbitrariedade entre quem é o representado. As tensões nas (e das) filosofias da representação, quando da retirada da questão da ideologia, entre os termos supracitados no raciocínio da autora, fazem, além de uma possível manutenção dos desniveis de poder, em cenas de sujeição, uma questão a ser repensada, assim como impossibilitam que se pense, por fim, os desdobramentos e as questões que a repressão direcionada à subalternidade causa na opacidade (não na transparência) dos desejos (SPIVAK, 2014).

O transporte das questões levantadas a partir da Filosofia para a Teoria e Crítica Literária aqui se estabelece por se observar, tendo como objeto de análise um texto literário, a produção de ora laudos e ora sentenças a determinar, por exemplo, como em *Kokoro*, a certeza de o dito ali ser verificável na realidade, acabando por inverter os padrões e os parâmetros quando, no momento da leitura, o talvez mais evidente seja o oposto. O que gostaria de se verificar na realidade, portanto, é estabelecido como testemunhado pelo literário, a ponto de comprovar o buscado antes mesmo de se estabelecer o trajeto da busca.

O mesmo se pode dizer do observado em *Vita Sexualis*, quando o interpretado é visto como mimese da realidade: ao sugerir que o livro é banhado pela autobiografia, o que se impede como leitura é, talvez, o mais presente na própria produção de Mori Ōgai, que buscava pensar o mundo ao seu redor a partir do que vinha sendo feito, principalmente com os diálogos minimamente críticos traçados pelo autor, a partir da discordância, entre outras questões, com o Naturalismo e sua forma literária de preferência, o *shishōsetsu*. O autor chega, por ver uma caracterização (alheia) excessivamente negativa da sua obra, na qual tudo seria visto como lamúria ou rancor, a escrever, por fim, um texto no qual deixa evidente a sua retirada da cena literária, depois de ter mudado algumas vezes tanto o foco, quanto o estilo de sua escrita (cf. MORI, 1909), preferindo não mais exercer a função de escritor do que ter de lidar com a possibilidade de ser lido como o que, eventualmente, considerava não ser sequer literário/literatura.

A instituição crítica, como consequência, encarando o texto literário, mesmo se cheio de curvas e incertezas, como algo imanemente transparente, dado que, a partir da mimese, só se pode encontrar representação (como na política), entra em um regime aporético de interpretação, por estar diante de algo que é feito a partir de material re-presentado (como nas artes e na literatura), no qual algo pode existir, minimamente, de maneira falseada²⁰. Mesmo quando Keith J. Vincent, em “Sexuality and Narrativity in Sōseki’s *Kokoro*” (2011), por exemplo, passa a

²⁰ A distinção e as consequências de considerar algo re-presentado como representado estão no trabalho já mencionado de Gayatri C. Spivak, *Pode o subalterno falar?* (2014).

considerar que os teóricos a pressuporem a transição da homossexualidade para a heterossexualidade como correto apenas um retrato a dizer mais sobre a crítica do que o conteúdo do livro em si, também faz uso de *Kokoro* como um testamento disponível para a conclusão dos desenvolvimentos sexuais de Sensei e Watakushi. Do outro lado, a tradução brasileira de *Vita Sexualis* apresenta a seguinte nota de rodapé, elaborada pelo tradutor, Fernando Chagas:

[...]. considerando o caráter autobiográfico da obra, acredita-se que o nome “Shizuka” tenha sido inspirado pelo outro pseudônimo de Ogai Mori, “Takayasu”. A mesma personagem também é citada na peça de teatro *Kamen* [Máscara] e no conto “Masui” [Sono encantado] (cf. MORI, 2014, p. 9).

O contexto da violência epistêmica se dá, portanto, a partir do momento no qual a produção literária precisa ficar subsumida ao critério de mimese daquilo a ser visto na realidade, ainda mais possivelmente necessária a matização quando se considera, por fim, que o tópico presente do artigo e dos textos cujo diálogo aqui se encontra é uma tentativa de entendimento de desejos não necessariamente ligados ao normativo, dentro da imposição como violência do registro da heterossexualidade.

Mesmo não obrigatoriamente ligado ao Naturalismo, Natsume Sōseki parece já traduzir algo a ser possível de observar, dentro da corrente literária em questão, quando do diálogo constante em suas obras com a estética naturalista (AFONSO, 2011). Tomando isso como ponto de partida, não só a própria Escola Naturalista no Japão pode ser colocada em foco como crítica a destinar, por exemplo, só e somente só a *Kokoro* e *Vita Sexualis* posições sempre em detrimento da diferença do observado naquilo que transformam a partir do Naturalismo, em suas obras, mas nos textos que também seriam entendidos a partir da filiação, irrestrita, a tal estética.

Se a literatura e a crítica literária não possuem força de lei para garantir aparato jurídico capacitado de julgar (e punir) o observado no texto como testemunho, como faz o Estado perante um perjúrio (DERRIDA, 2015; 2018), por exemplo, a consequência a ser observada é a mesma apontada pela transparência do filósofo, como em Gayatri C. Spivak, em *Pode o subalterno falar?* (2014). Ao exigir para si a figura de (melhor) intérprete da realidade, determinando o que é ou não definitivo dentro da obra literária, mantém-se tanto a posição da crítica literária como a melhor instituição de tradução do opaco na obra, quanto também se continua justificando a não observação do tópico aqui presente, a repressão ao mundo não heterocentrado, garantindo ao homoerotismo a função de passagem, caracterizando-o como plenamente observável, fora do regime do dissenso, nas obras literárias do Período Meiji.

Sem buscar determinar que o erotismo ocupa um ou outro lugar dentro das obras em questão, o que parece oferecer um ponto de dissidência, nestas conclusões, é a possibilidade de se entender o próprio desejo como constituído

dentro de uma aporia, a não se determinar uma origem construtora de tudo, dado que, na constituição psíquica do sujeito, tal “fonte” se encontraria quiçá em algo aquém e além do entendimento do Eu, principalmente em situações nas quais é obrigatório o entendimento de que ali há repressão, como nas discussões fora da heteronormatividade. Logo, o exercício de entender o Eu e seus desejos como algo fixo partiria sempre do olhar alheio, a ser sobre determinado só-depois. Nessa formação opaca do desejo de Sensei, em *Kokoro*, o que se poderia observar é a própria digladiação da determinação a vir de fora e interromper toda e qualquer tentativa de aproximação, de modo a não se instaurar qualquer laço a ser possivelmente entendido como o de dois homens, dentro ou não do erotismo.

Em contrapartida, toda e qualquer manifestação de erotismo, assim como da formação dos desejos, em *Vita Sexualis*, ao mimetizar a construção no Naturalismo, ofereceria também uma outra forma de olhar a própria determinação do heteroerotismo como regra. Se o entendido é uma investigação profunda, a ter conexão com a realidade ligada diretamente à autoria, por que a construção de algo como um ser humano frustrado, mesmo tendo ciência de quais eram os caminhos, assim como o que era possível a partir da certeza criada, pelos outros ao seu redor e de sua época, do que era o certo, o bom e o correto, poderia somente resultar em uma crise no sujeito ao qual tal desconforto é gerado, mas não à regra? Ao atribuir ao literário somente a correlação com o vivido na época, o que se deixaria de perceber que já não estava permeado pela violência, com a possibilidade de censura, declarada a partir do conhecimento que se coloca como determinante de todo o rumo de uma nação?

Os usos e possibilidades dos prazeres, assim, na formulação a partir de um Naturalismo criado mediante tal cena, produzem um caminho que não se encerra, mesmo quando as informações chegam só depois, dada a chance de reflexão a partir do visto e do vivido geradora de não somente um testemunho, mas sim, algo a já dizer mais sobre o outro lado, a fonte da violência como já problemática, não em torno da subalternização do outro, do homoerotismo. Paralelamente, o heteroerotismo, mesmo desejado de visão como transparente, norma e ponto de chegada, se caracterizaria exatamente por o que não é e, ao deixar o que não é sempre como algo impossível de ler e entender, sem se reforçar o ponto de partida do olhar (mais uma vez, o heteroerostimo), a conclusão só giraria em falso, uma aporia, até o movimento derradeiro de se determinar como e a partir da violência taxativa, re-presentação.

SALDANHA, F. P. Two critics of Japanese Naturalism and their critics' readings: Natsume Sōseki, Mori Ōgai and one version of *shishōsetsu*. *Itinerários*, Araraquara, n. 56, p. 193-211, jan./jun. 2023.

■ **ABSTRACT:** The article has two fronts: first, I reread arguments from critics related to Psychoanalysis and Aesthetics, focused on eroticism, in Natsume Sôseki's *Kokoro*. Exploring the arguments, I try to observe how the literary text is read as transparent, a testimony to obtain a medical report for *Sensei* and *Watakushi*, and what are the aporias that give literature enough strength to support such, without considering the fictionalization of reality as already mediated. To refine the arguments considered closured, around the construction of homosexual and heterosexual figures in *Kokoro*, the second movement brings, to comparison, *Vita Sexualis*, by Mori Ōgai, and its tensions with Naturalist aesthetic. It is intended, through the exposition, to demonstrate how the Romance of the Self (*shishōsetsu*) was read in parallax and, throughout the attempt to nuance it, I try to demonstrate that the arguments can only be taken to the last consequences if literary criticism is inserted as responsible for the translation of desire as transparent, to the point that psychoanalytic definitions propose a report to the characters, and how *shishōsetsu* itself becomes recognized as the primacy of self-centered (and autobiographical) narratives. The tensions are observed to justify such gesture as epistemic violence, given that, in the argumentative construction, what is ignored is the already critical relationship of the selected Japanese authors with Naturalism, trying, at the conclusion, to find other possibilities of analysing the same problems of the selected critics (that is, agreeing with the analysis of desire and homoeroticism) and the observable of it, bearing in mind the aporia of the repressive situation at the time.

■ **KEYWORDS:** Natsume Sôseki. Mori Ōgai. *Kokoro*. *Vita Sexualis*. Japanese Naturalism.

REFERÊNCIAS

- AFONSO, Joy N. **Natsume Sôseki - o olhar felino sobre as múltiplas faces do homem de Meiji.** Orientadora: Luiza Nana Yoshida, 2011, 189f. Dissertação (Mestrado em Língua, Literatura e Cultura Japonesa). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (FFLCH-USP), 2011.
- BARGEN, Doris G. **Suicidal honor:** General Nogi and the writings of Mori Ōgai and Natsume Sôseki. Honolulu: University of Hawaii Press, 2006.
- BHABHA, Homi. **O local da cultura.** Tradução de Myriam Ávila, Eliana L. L. Reis e Gláucia R. Gonçalves. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.
- CORDARO, Madalena N. H. Uma leitura erótica de Sôseki. **Estudos Japoneses**, n. 38, v. 2, p. 9-24, 2017a.
- CORDARO, Madalena N. H. **A erótica japonesa na pintura e na escritura dos séculos XVII a XIX.** São Paulo: EdUSP, 2017b.

- DERRIDA, Jacques. **Demorar**: Maurice Blanchot. Tradução de Flávia Trocoli e Carla Rodrigues. Santa Catarina: EduFSC, 2015.
- DERRIDA, Jacques. **Força de Lei**. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: WWF Martins Fontes, 2018.
- KATO, Shuichi. The Age of Meiji. **A History of Japanese Literature**: The Modern Years. Tradução de Paul Norbury. Londres: The Macmillian Press, 1983, p. 243-282.
- KATO, Shuichi. **A History of Japanese Literature**: From the Man'yōshū to Modern Times. Tradução de Don Sanderson. Richmond: Routledge, 2013.
- KEENE, Donald. **Dawn to the West**: Japanese Literature of the Modern Era. Fiction. Nova Iorque: Columbia University Press, 1984a.
- KEENE, Donald. **Dawn to the West**: Japanese Literature of the Modern Era. Poetry, Drama, Criticism. Nova Iorque: Columbia University Press, 1984b.
- LAPLANCHE, J.; PONTALIS, J. B. **Vocabulário de psicanálise**. Tradução de Pedro Tamen. São Paulo: Martins Fontes, 1993.
- MAIA, Luís; ANDRADE, Fernando C. B. de. *Nachträglichkeit*: leituras sobre o tempo na metapsicologia e na clínica. **Estudos de Psicanálise**, n. 33, p. 75-90, jul./2010.
- MONZANI, João M. A. R. **Uma abordagem do romance “Kokoro” de Natsume Sôseki**. São Paulo: FFLCH/USP, 2013.
- MORI, Ōgai. Resignation no setsu (Resignationの説) (1909). Disponível em www.aozora.gr.jp/cards/000129/files/45272_19217.html. Acesso em 18 jan. 2022.
- MORI, Ōgai. Wita Sekusuarisu (ヰタ・セクスアリス). **Mori Ogai** (Shincho Nihon Bungaku, vol. 1) (森鷗外. 新潮日本文学1). Tóquio: Shinchosa, 1992, p. 9-61.
- MORI, Ōgai. **Vita Sexualis**. Tradução de Fernando Chagas. São Paulo: Estação Liberdade, 2014.
- NAGAE, Neide H. **De Katai a Dazai**: para uma Morfologia do Romance do Eu. Orientador: Homero de Freitas Andrade, 2006, 227f. Tese (Doutorado em Teoria Literária e Literatura Comparada). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (FFLCH-USP), 2006.
- NATSUME, Sôseki. **Kokoro (こころ)** (1914). Disponível em www.aozora.gr.jp/cards/000148/files/773_14560.html. Acesso em 15 jan. 2023.
- NATSUME, Sôseki. **Kokoro — Coração**. Tradução de Junko Ota. São Paulo: Editora Globo, 2008.

*Dois críticos do Naturalismo japonês e as leituras de seus críticos:
Natsume Sōseki, Mori Ōgai e uma versão do *Shishōsetsu**

PFLUGFLERDER, Gregory M. **Cartographies of desire**: Male-Male sexuality in Japanese Discourse, 1600-1950. Califórnia: University of California Press, 1999.

RUBIN, Jay. **Injurious to public morals**: writers and the Meiji State. Washington: University of Washington Press, 1998.

SALDANHA, Fabio P. **Das agruras de um jovem crisântemo**: *Vita Sexualis*, de Mori Ōgai (2018). Disponível em www.academia.edu/36906126/Das_agruras_de_um_jovem_cris%C3%A2ntemo_Vita_Sexualis_de_Mori_Ogai. Acesso em 13 dez. 2022.

SIBLEY, William F. Naturalism in Japanese Literature. **Harvard Journal of Asiatic Studies**, v. 28, p. 157-169, 1968.

SPIVAK, Gayatri C. **Pode o subalterno falar?** Tradução de Sandra R. G. Almeida, Marcos P. Feitosa e André P. Feitosa. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2014.

VINCENT, Keith J. Sexuality and Narrative in Sōseki's *Kokoro*. CORNYETZ, Nina; VINCENT, Keith J. (Eds.). **Perversion and Modern Japan**: Psychoanalysis, Literature, Culture. Nova Iorque: Routledge, 2011, p. 222-241.



QUEBRANDO A QUARTA PAREDE: O TEATRO ABSURDISTA DE SAMUEL BECKETT

Paulo DA SILVA GREGÓRIO*

- **RESUMO:** A emergência do drama de Samuel Beckett na cena teatral londrina da década de 1950 se tornou um marco importante na história do teatro britânico. Por meio de peças construídas a partir de uma então inovadora linguagem dramática que engloba elementos verbais, visuais e performáticos que, inicialmente, causaram grande estranhamento entre diretores, atores e espectadores, Beckett reconfigurou significativamente o que o teatro pode significar. Neste artigo, discutirei elementos distintivos do teatro beckettiano que deram origem a uma estética absurdista cuja meta-teatralidade subverte princípios fundamentais do naturalismo teatral. Dando ênfase à dramaturgia e à performance beckettianas, examinarei diferentes mecanismos pelos quais peças como *Esperando Godot*, *Fim de partida* e *Dias felizes* se declaram enquanto artefatos teatrais, impedindo, desse modo, que seja produzido o efeito de ilusão dramática característico do teatro naturalista.
- **PALAVRAS-CHAVE:** Samuel Beckett. Absurdismo. Naturalismo. Teatro britânico. Performance.

Da mesma forma que Samuel Beckett exerceu grande influência no desenvolvimento do teatro britânico no período pós-guerra, este teve um papel importante na consolidação da dramaturgia beckettiana e sua disseminação dentro – e para além do – Reino Unido. Tendo emergido na cena teatral britânica de meados da década de cinquenta como um dramaturgo de vanguarda, Beckett propôs formas teatrais revolucionárias que estabeleceram um novo referencial para o teatro contemporâneo, continuamente redefinindo ideias previamente aceitas acerca do que constituía o fazer dramático (INNES, 2002, p. 307). Se, hoje, formas dramáticas reconhecidamente beckettianas têm ampla aceitação entre diretores e espectadores ao redor do mundo, elas foram recebidas com grande estranhamento – e até mesmo hostilidade – na Londres dos anos 50, onde muitas das peças de Beckett, incluindo *Fim de partida*, foram encenadas pela primeira vez. O ator Peter Woodthorpe, que

* Doutor em Estudos Shakespearianos pela Universidade de Birmingham, Shakespeare Institute. Email: p.dasgregorio@gmail.com

interpretou Estragon na première britânica de *Esperando Godot*, relembra que, na noite de estreia, houve gritos e vaias vindos da plateia, o que aumentou a tensão do elenco e da direção, os quais tinham sequer compreendido o texto (WOODTHORPE; KNOLSON, 2006, p. 122). Tamanha comoção foi oriunda, principalmente, da frustração de expectativa que o espetáculo gerou nos espectadores, mais habituados, até então, com uma dramaturgia alicerçada em convenções teatrais com as quais Beckett rompeu drasticamente. Neste artigo, discutirei traços distintivos do estilo teatral de Beckett que se contrapuseram à estética naturalista então dominante na cena teatral britânica de meados dos anos 50 e início dos 60. A quebra de paradigma provocada pela emergência do drama absurdisto beckettiano impulsionou o surgimento de formas alternativas de performance teatral que moldaram consideravelmente o teatro moderno da época e, posteriormente, cristalizaram-se enquanto convenções teatrais cuja influência transcendeu o campo da performance beckettiana. Nas seções que se seguem, examinarei como a abordagem de Beckett para elementos como dramaturgia, atuação e cenografia chama a atenção do espectador para a artificialidade do espetáculo, dando origem a uma estética cuja meta-teatralidade subverte princípios fundamentais do naturalismo teatral. Veremos que, além das meticulosas rubricas pelas quais o texto beckettiano prescreve a acentuada estilização a ser reproduzida por atores e diretores em montagens de peças como *Godot*, *Fim de partida* e *Dias felizes*, Beckett (enquanto diretor) desempenhou um papel-chave na materialização e consolidação do seu estilo anti-naturalista no palco britânico.

É válido destacar que os termos **absurdisto** e **absurdismo** empregados ao longo deste artigo se referem ao Teatro do absurdo, movimento teatral cujo nome foi alcunhado pelo crítico Martin Esslin, em sua obra *The theatre of the absurd*. Esslin (1991, p. 23) recorreu à filosofia de Sartre e Camus para definir o **absurdo** enquanto aquilo que é desprovido de propósito. Para ele, os dramas de Beckett e dos outros dramaturgos categorizados como absurdistas compartilham do mesmo tema: uma sensação de angústia metafísica frente ao absurdo da condição humana (ESSLIN, 1991, p. 23). Tanto a definição filosófica de Esslin quanto o critério temático que ele empregou para agrupar diversos autores sob o rótulo **Teatro do absurdo** levaram estudiosos a redefinirem e ampliarem o escopo do **absurdo** enquanto abordagem crítica.¹ Apesar de reconhecer a influência e o legado da crítica de Esslin, Michael Bennett (2015, p. 7-8) aponta como reducionista o viés temático que norteia a conceptualização desenvolvida pelo crítico. Na tentativa de (re-)descrever a literatura do absurdo a partir de um viés mais abrangente, Bennett (2015, p. 7-8) se propõe a investigar técnicas e formas estéticas que a literatura do absurdo tem em comum, sem deixar de considerar profundas diferenças que

¹ Chang Chen reavalia o conceito de Esslin a partir da noção de pós-humanismo. Para ela, o absurdo em Beckett emerge da desintegração do racionalismo e da soberania humana através de forças não-humanas (CHEN, 2021, p. 324).

singularizam os dramaturgos e suas obras. Buscando um alinhamento com a proposta desse estudioso, este artigo examinará a marcada meta-teatralidade dos dramas beckettianos enquanto elemento que, estando integrado ao (anti-)estilo do dramaturgo, auxilia-nos a compreender o modo como o absurismo em Beckett se configura como estética dramática que se contrapõe ao naturalismo teatral. A fim de melhor compreender como a anunciada teatralidade característica do absurismo beckettiano subverte convenções naturalistas, será importante reavaliar o que caracteriza o naturalismo no teatro e traçar alguns paralelos entre a tragicomédia beckettiana e o drama de figuras-chave do naturalismo teatral como Tchekhov.

O naturalismo teatral e a construção da quarta parede

No âmbito do teatro, os termos **naturalismo** e **realismo** são empregados indistintamente para designar uma estética teatral cuja ênfase é mimetizar, no palco, aquilo que se entende por realidade. Christopher Innes (2005, p. 4) aponta que ambos os conceitos se referem a um retrato objetivo da vida cotidiana o qual aparenta refletir a experiência pessoal do espectador. Ele acrescenta que um dos critérios para que uma obra seja considerada realista/naturalista é o foco em assuntos contemporâneos, apresentados em um contexto social reconhecível o qual saliente detalhes ordinários que refletem, precisamente, o modo de vida das pessoas (INNES, 2005, p. 4). Innes destaca que as noções de objetividade e verdade nas quais a estética naturalista se fundamenta são problemáticas, tendo em vista que a arte, enquanto expressão individual, vai de encontro à ideia de objetividade, e a nossa percepção do que é ou não realista é moldada historicamente. Mesmo com esses contrapontos, a tentativa de comunicar uma ilusão de realidade permanece um dos traços distintivos da estética naturalista no teatro. Patrice Pavis (1998, p. 236) ressalta três mecanismos pelos quais a quarta parede é construída dentro da estética naturalista: a cenografia, a linguagem e o estilo de atuação. Com relação ao primeiro aspecto, Pavis aponta que a *mise-en-scène* naturalista se propõe a reproduzir a natureza de maneira fiel, por meio de objetos reais (por exemplo, portas, pedaços de carne ensanguentados) nos quais se observa o gosto pelo detalhe. Nessa mesma perspectiva, a linguagem verbal do espetáculo simula diferentes formas de enunciação específicas de cada classe social, de modo a velar marcas poéticas ou literárias do texto dramático. Por fim, e não menos importante, observa-se a ênfase num estilo de atuação que, ao reforçar a impressão de realidade mimetizada e induzir o ator a se identificar inteiramente com a personagem, tem como finalidade produzir a ilusão realista. Diante desse simulacro da realidade, o espectador de uma montagem elaborada a partir de um viés naturalista é constantemente incentivado a se envolver emocionalmente com a ação dramática, esquecendo, desse modo, da artificialidade inerente a certas convenções teatrais, tais como a entrada e saída de atores e o espaço delimitado do palco.

No teatro britânico do início do século XX, o naturalismo foi disseminado por meio da montagem de peças de figuras-chave do movimento, incluindo Ibsen, Tchekhov e Shaw, e também pela influência de Stanislavski, cujo **sistema** de atuação dramática é considerado um exponencial da estética naturalista no teatro. Através de sua atuação no Moscow Art Theatre (MAT), Stanislavski ampliou consideravelmente o escopo do naturalismo dramático, o qual deixou de ser apenas um movimento artístico que teve seu apogeu no final do século XIX (INNES, 2005, p. 5), para se tornar uma modalidade dominante de encenação cujas convenções são, até hoje, amplamente aceitas enquanto normas cênicas (INNES, 2005, p. 16). Para Stanislavski, os experimentos teatrais realizados no MAT eram revolucionários e se configuravam como uma forma deliberada de protesto contra velhas tradições dramáticas, tais como modos de atuar então considerados habituais, a teatralidade, representações piegas, e o exagero na atuação (STANISLAVSKY, 1956, p. 330). Os métodos usados por Stanislavski para comunicar a “verdade interior” do palco incluíam exercícios dramáticos realizados durante os ensaios e o uso de recursos cênicos durante a performance. O ator Vsevolod Meyerhold relembra que, enquanto ensaiava para uma montagem de *As três irmãs* produzida pelo MAT, Stanislavski jogou para ele um pedaço de papel e o instruiu a rasgá-lo em pequenos pedaços, um simples exercício que auxiliou o ator na descoberta da “verdade interna” preconizada insistente pelo diretor (ALLEN, 2002, p. 51-52). No tocante ao emprego de componentes cênicos, Stanislavski defendia que os vários efeitos sonoros e visuais criavam a atmosfera adequada para que os atores pudessem ser, verdadeiramente, absorvidos no universo da peça. Elementos como luz e som atuariam, portanto, como um gatilho por meio do qual o ator deixaria de atuar e passaria, de fato, a viver a peça, tornando-se a personagem (ALLEN, 2002, p. 48). Como forma de induzir essa misteriosa simbiose de ator e personagem, o diretor prescrevia, detalhadamente, cada gesto e entonação os quais, no palco, ganhavam um sentido notavelmente naturalista. Além disso, era de primordial importância que a ação dramática transmitisse um sentido de continuidade que simulasse, de modo verossímil, as relações interpessoais fora do palco. Nesse sentido, os atores eram orientados a continuar vivendo seus papéis mesmo quando não estavam falando, uma técnica cuja finalidade era evitar a teatralidade da convenção dramática em que os atores explicitamente aguardam a vez de falar dentro de uma cena.

Tchekhov contribuiu significativamente para o desenvolvimento do naturalismo stanislavskiano no MAT. Conforme aponta Innes (2005, p. 54), além de haver escrito suas principais peças, especificamente, para Stanislavski, Tchekhov era uma presença ativa nos ensaios. Dramaturgo e diretor partilhavam de uma concepção parecida de teatro, o que tornou possível o trabalho colaborativo entre eles. A busca de Stanislavski por verossimilhança no palco ecoa na concepção de Tchekhov de que uma peça deveria tratar de trivialidades como o ato de comer, uma conversa sobre o tempo, ou mesmo um jogo de cartas; no palco, tudo deveria ser tão compli-

cado e simples quanto na vida (ESSLIN, 1985, p. 137). No tocante à performance dos atores, Tchekhov priorizava formas de atuação simples que transmitissem naturalidade e a impressão de realidade que ele buscava para seus espetáculos. Isso fica sugerido nas várias rubricas de *O Jardim das cerejeiras*, as quais recomendam a execução de ações claramente triviais como “*Alisa o cabelo*”, “*olha para a porta*” e “*Consulta o relógio de bolso*” (TCHEKHOV, 1994, p. 4, grifos do autor). Ao acompanhar os ensaios de uma montagem da peça no MAT, Tchekhov expressou insatisfação com a performance dos atores, a qual continha um excesso de gestos “naturalistas” que ressaltavam a teatralidade da peça, distanciando-se, desse modo, da simulação da vida real que ele buscava nos seus dramas (ALLEN, 2002, p. 54). Divergências entre a intenção do autor e o olhar diretorial de Stanislavski foram fundamentais, entretanto, para a descoberta de nuances que, apesar de não pretendidas inicialmente por Tchekhov, foram exploradas em/enquanto performance e acrescentaram novo sentido às obras. Foi o caso, por exemplo, de *As três irmãs*, originalmente concebida enquanto comédia, porém interpretada como tragédia por Stanislavski e os atores do MAT (ALLEN, 2002, p. 24). Apesar dessas divergências, produzir a percepção do real no palco continuou a ser o fio condutor do trabalho colaborativo entre Tchekhov e Stanislavski.

A justaposição de elementos trágicos e cômicos em *As três irmãs* nos convida a considerar alguns paralelos estabelecidos entre a obra de Tchekhov e a de Beckett, para que, desse modo, possamos melhor compreender distinções fundamentais entre a tragicomédia tchekhoviana e a beckettiana em suas relações com o naturalismo e o absurdistmo, respectivamente. Por causa de semelhanças temáticas percebidas entre as obras desses dramaturgos, alguns críticos consideram Tchekhov um precursor de Beckett. Para James Loehlin (2010, p. 131), o humor ácido de peças como *Tio Vânia* antecipa a máxima beckettiana de que “Nada é mais engraçado que a infelicidade” (BECKETT, 2002, p. 62). Em *As três irmãs*, o expresso sonho de Olga, Irina e Masha de irem para Moscou é, também, alusivo ao universo beckettiano, especificamente à permanente espera de Vladimir e Estragon pela chegada de Godot.² A despeito dessas afinidades, o tratamento que Tchekhov e Beckett deram à tragicomédia difere consideravelmente, refletindo discrepâncias nas concepções dos dramaturgos acerca da dramaturgia e da performance teatral. Styan (1982, p. 121) observa que a mistura de tragédia e comédia em Tchekhov provoca uma resposta tragicômica no espectador, o qual, num dado momento, é levado a sentir compaixão pela condição humana representada no palco, e num outro, é estimulado a julgar a performance sem se envolver emocionalmente. Para o crítico, as ambivalências que se manifestam na resposta do espectador à tragicomédia tchekhoviana correspondem à experiência da vida, estando profundamente atreladas, desse modo, ao intento do dramaturgo

² Além de Loehlin, Gilman (1995, p. 194-195) e Esslin (1985, p. 142-143) apontaram paralelos entre a obra dos dois dramaturgos.

de produzir representações realistas no palco. Por outro lado, a tragicomédia beckettiana se confunde com noções de grotesco e absurdo, nenhuma das quais se fundamenta na ideia de verossimilhança tão central na estética naturalista de Tchekhov e Stanislavski, conforme veremos com mais detalhe abaixo.

A colaboração bem-sucedida entre Tchekhov e Stanislavski no MAT impulsionou tanto a dramaturgia do primeiro quanto o **sistema** naturalista do segundo, fazendo com que se projetassem para além da cena teatral russa. Enquanto o **método** desenvolvido por Lee Strasberg, em Nova York, foi um importante difusor do naturalismo stanislavskiano no teatro norte-americano (ELSON, 1976, p. 27), as montagens de peças de Tchekhov e o trabalho crítico e diretorial de Harley Granville Barker foram fundamentais na inserção e disseminação da estética naturalista stanislavskiana no teatro britânico do século XX. Laurence Senelick (1985, p. 215) observa que, numa montagem de *A gaivota*, primeira peça tchekhoviana produzida no Reino Unido, em 1908, o diretor George Calderon se valeu de noções do **sistema** de Stanislavski para guiar a performance dos atores. Igualmente influenciadas pelo naturalismo stanislavskiano foram as montagens dirigidas por Theodore Komisarjevski, apontado como outro agente importante na popularização de Tchekhov no teatro britânico (SENELICK, 1985, p. 215). Sócio de Stanislavski, Komisarjevski treinou atores britânicos famosos da época, como John Gielgud e Peggy Ashcroft, de acordo com princípios do **sistema**, e sua montagem de *A gaivota*, em 1936, levou a uma nova apreciação da obra do dramaturgo e do naturalismo russo entre espectadores locais (ELSON, 1976, p. 28). Além das produções tchekhovianas, atores britânicos foram treinados na estética naturalista por meio da influência do **método** strasbergiano empregado em montagens britânicas de peças como as de Arthur Miller, Tennessee Williams e Eugene O'Neil. John Elsom (1976, p. 32-33) destaca o sucesso de uma montagem de *O bonde chamado desejo* dirigida por Laurence Olivier, em 1949, na qual o elenco se valeu de técnicas do **método**, a fim de se enquadrar nas especificidades do drama norte-americano. A propagação de mecanismos de encenação naturalistas desenvolvidos por Stanislavski no teatro britânico não apenas moldou o gosto dos espectadores pela performance naturalista, como também estimulou o desenvolvimento de habilidades interpretativas que os possibilitou reconhecer e melhor compreender os diferentes elementos estéticos que caracterizam o naturalismo teatral.

Barker atuou como outra força propulsora do naturalismo na cena teatral londrina. Para Robert Leach (2019, p. 368), a importância de Barker na história do teatro britânico reside no fato de que ele redefiniu o papel do diretor, o qual passou a ter controle sobre todos os componentes do espetáculo, incluindo o cenário e a performance dos atores. O novo olhar que Barker lançou para o trabalho diretorial o permitiu experimentar com formas de encenação que tanto refletiram quanto redefiniram convenções e demandas do contexto teatral da época. Leach (2019, p. 369) destaca que, ao dirigir os ensaios do seu grupo fixo de atores, Barker aplicava

uma série de técnicas stanislavskianas, tais como a criação de biografias para as personagens, a atenção para o detalhe, e a insistência na ideia de “verdade interior”. O trabalho em grupo possibilitou a criação de um consistente estilo de performance o qual passou a ser identificado por críticos da época como “natural” e “verdadeiro” (LEACH, 2019, p. 369), o que revela o modo como o estilo diretorial de Barker estava alinhado com a estética naturalista stanislavskiana. Com o passar do tempo, a transformação das técnicas naturalistas em convenções dominantes apontou para necessidade de se desafiar princípios fundamentais do naturalismo teatral, abrindo-se espaço, desse modo, para a emergência de dramaturgos como Beckett, cujas novas formas dramáticas reconfiguraram drasticamente o fazer teatral e o modo como o texto dramático é realizado em/enquanto performance.

Desmontando a quarta parede: a teatralidade do absurdismo beckettiano

Enquanto o teatro naturalista tradicionalmente se configura a partir de elementos visuais, sonoros, temáticos e performáticos que buscam esconder as marcas de enunciação do espetáculo teatral, o drama beckettiano propôs um resgate da teatralidade do teatro. Andrew Kennedy (1989, p. 21) aponta que Beckett era impulsionado pela experimentação artística, a qual transcendeu formas e linguagens do naturalismo e do realismo. Nesta seção, discutirei diferentes meios pelos quais as peças do dramaturgo anunciam a sua própria teatralidade, compreendida, aqui, como um mecanismo-chave pelo qual o absurdo se manifesta no teatro beckettiano, dando origem a uma estética que rompe com pilares do naturalismo dramático. Minha discussão dará ênfase tanto à dramaturgia de Beckett quanto a aspectos característicos da performance beckettiana no Reino Unido.

O drama beckettiano é estruturado a partir de fragmentos e padrões de repetição os quais chamam a atenção para a natureza marcadamente teatral das peças. Além disso, obras como *Esperando Godot* são emblemáticas de como a dramaturgia de Beckett se constitui de uma série de indefinições que, ao provocar confusão e estranhamento no espectador ainda não familiarizado com o estilo – ou anti-estilo – do dramaturgo, tornam difícil a criação da ilusão naturalista. Para Rónán McDonald (2006, p. 32), essa falta de definição direciona a atenção do público não para mensagem da peça, mas para os seus traços dramáticos, os quais incluem a ausência de enredo linear e de uma relação clara de causa e efeito que se manifesta, por exemplo, nas histórias não concluídas e na ocorrência de eventos desconexos. Ao invés de nos apresentarem um enredo com início, meio e fim, as peças se centram numa única situação dramática: em *Godot*, temos o permanente estado de espera de Didi e Gogo; em *Fim de partida*, a situação de declínio das personagens; e em *Dias felizes*, os fragmentos de memória que Winnie compartilha em seu monólogo. O enredo cílico e anticlimático dessas obras transmite uma forte impressão de inércia e estagnação, a qual é amplificada pelas inúmeras pausas e repetições que

impedem o desenvolvimento linear da narrativa dramática. É válido destacar que a **pausa** é a rubrica mais frequentemente usada por Beckett, havendo se tornado uma marca registrada do seu teatro absurdisto. O diretor Peter Hall recorda que, quando o dramaturgo assistiu a sua montagem de *Godot* em Londres, em 1955, ele fez elogios, porém achou que Hall não estava entediando a plateia o suficiente. “Faça-os esperar mais. Alongue as pausas. Você deve entediá-los” (HALL, 1987, p. 31, tradução minha). Ao ressaltar a monotonia do espetáculo, as pausas e os silêncios que entrecortam as falas das personagens criam um distanciamento emocional na plateia, a qual se mantém plenamente consciente da estilização e da artificialidade da performance. No texto, o efeito disruptivo das pausas se torna mais evidente em trechos de falas mais longos, como é o caso do fragmento abaixo, retirado do monólogo de Winnie, no Ato 2 de *Dias felizes*:

Salve, sagrada luz. (*Pausa longa. Fecha os olhos. A campainha toca alto. Abre os olhos imediatamente. A campainha para. Olha à sua frente. Sorri. Desfaz o sorriso. Pausa longa.* Alguém está olhando para mim, ainda. (*Pausa.*) Se preocupando comigo, ainda. (*Pausa.*) Isso é que eu acho maravilhoso. (*Pausa.*) Olhos nos meus olhos. (*Pausa.*). (BECKETT, 2010, p. 55-56).

Combinadas com a nada convencional imagem de Winnie enterrada até a cabeça, as constantes pausas que interrompem a fala da personagem tornam improvável que o espectador compreenda a encenação como um retrato realista do mundo. Ao ressaltar a condição de aprisionamento e ruína de Winnie, as pausas chamam atenção para o contraste entre a grotesca situação dela e sua maníaca insistência em se manter alegre, convidando a plateia a interpretar as ambivalências da *mise-en-scène* enquanto manifestações do absurdismo de Beckett. Para Jonathan Boulter (2008, p. 51), a situação de Winnie alude à própria prática de atuar. Ela, assim como a maioria dos protagonistas beckettianos, tem, simultaneamente, uma necessidade de – e um horror por – ser assistida. A performance beckettiana britânica revela que essa relação da atriz-personagem difere consideravelmente do **sistema** stanislavskiano, o qual estabelecia uma identificação do ator com a personagem como caminho para se revelar a verdade interior desta última. Beckett, por outro lado, insistia que tanto atores quanto espectadores jamais deveriam perder de vista que as personagens eram meros artifícios teatrais. O viés anti-naturalista do dramaturgo para a caracterização foi motivo de grandes desentendimentos entre ele e a atriz Peggy Ashcroft, que atuou como Winnie numa montagem de *Dias felizes* no National Theatre, em 1975. Apesar de grande admirador de Ashcroft, Beckett se irritou com a relutância dela em entregar uma performance desprovida de emoção, uma vez que ela tentava, contrariamente, encontrar a verdade absoluta da personagem (FLETCHER, 2006, p. 140), ecoando, assim, princípios da estética naturalista que se opunham, fundamentalmente, ao teatro absurdisto beckettiano.

Outra atriz britânica, Billie Whitelaw, lembra que as orientações constantemente repetidas por Beckett nos ensaios eram “monótono, sem emoção, sem cor, monótono” (WHITELAW; GUSSOW, 1996, p. 85, tradução minha), as quais sinalizavam a importância de se ressaltar a artificialidade da *mise-en-scène*. Essa insistência num estilo de performance expressamente monótono confere à personagem um caráter robotizado que salienta a discrepância entre a caracterização estilizada dela e a de personagens construídas, no palco, a partir de um viés naturalista. Chen (2021, p. 326) aponta que o modo mecânico com que Winnie e outras personagens do teatro de Beckett performam é um instrumento por meio do qual o cômico se mistura com o trágico, dando origem, assim, ao absurdo. O aparente mecanicismo dessas personagens as torna comparáveis a marionetes, os quais, na visão de teatrólogos como Gordon Craig e Vsevolod Meyerhold, entregam uma performance com um nível de perfeição estilística não atingível dentro de uma abordagem naturalista, por meio do corpo do ator (CHEN, 2021, p. 327). No texto, os movimentos mecânicos de Winnie são precisamente indicados nas rubricas, conforme podemos observar no fragmento acima.

Além das recorrentes pausas e do estabelecimento de um estilo de atuar que, ao tornar a personagem equiparável a uma marionete, rompe drasticamente com o naturalismo stanislavskiano, o emprego de falas que fazem referência ao teatro é outro importante mecanismo por meio do qual Beckett anuncia a teatralidade de suas peças. Na passagem acima, Winnie declara a sua teatralidade ao se referir aos espectadores que a observam. A fala ganha contornos meta-teatrais, uma vez que alude à relação de co-participação que, convencionalmente, é estabelecida entre a plateia e os atores durante uma performance presencial ao vivo. Referindo-se à meta-teatralidade do absurdisto beckettiano articulado em *Dias felizes*, McDonald (2006, p. 69, tradução minha) destaca que o trecho “Começa, Winnie” (BECKETT, 2010, p. 30) evoca uma atriz que se prepara para uma performance, o que salienta a dimensão meta-teatral da peça: “a atriz que interpreta Winnie precisa performar uma mulher em um ato performático”. O modo reiterado com que ela expressa consciência acerca do olhar da plateia – “Sensação estranha de que alguém está me observando. Estou no foco, depois embaçada, nítida novamente, depois embaçada, e assim por diante” (BECKETT, 2010, p. 49) – salienta a dissociação entre atriz e personagem. Ao quebrar a ilusão dramática, esse mecanismo meta-teatral destaca a artificialidade da performance, tornando improvável, desse modo, que a situação de Winnie provoque uma resposta emotiva no espectador. É válido apontar que a surpresa que ela expressa diante da contínua observação do espectador surge como uma reflexão acerca de como uma situação dramática visivelmente grotesca – uma personagem que se mostra consciente da própria teatralidade, enterrada até o pescoço, performando movimentos mecanizados, numa peça sem enredo – consegue capturar a atenção da plateia. O **absurdo** adquire, aqui, conotações de **ridículo**, fazendo alusão, assim, ao que Bennett (2015, p. 10) descreve como uma percepção,

por parte do público em geral, de que os dramas absurdistas são classificados como tal simplesmente por explorarem situações ridículas.

Em *Fim de partida*, as referências a convenções teatrais são bem mais explícitas. Assim como Winnie, Clov demonstra plena consciência de estar diante de uma plateia, especialmente quando se dirige para o auditório e comenta: “Vejo... uma multidão...delirando de alegria...E então? A gente não ri?” (BECKETT, 2002, p. 76). O questionamento de Clov ressalta o tom irônico de sua observação, expondo, desse modo, o entendimento da personagem acerca da intenção da peça de entediar a plateia, e não de provocar alegria. Além desses comentários meta-teatrais referentes à relação palco-espectador – algo completamente impensável dentro da estética naturalista – as personagens também fazem menção a convenções reconhecidamente dramáticas, como o solilóquio e o aparte. Quando Clov responde à pergunta retórica de Hamm, “alguma vez alguém teve pena de mim?”, este retruca, raivosamente: “Um aparte, cretino! É a primeira vez que ouve um aparte? (Pausa) Estou repassando o meu monólogo final” (BECKETT, 2002, p. 139). Ao se irritar com o que ele entende como uma desobediência à convenção do aparte, por meio da qual uma personagem finge não ouvir o que a outra fala, Hamm declara seu *status* enquanto ator que está num palco realizando uma performance. Para McDonald (2006, p. 47), Hamm tenta conferir, sem sucesso, um tom de nobreza a sua desgraça, tornando-se, assim, uma paródia de grandiloquentes heróis trágicos como Hamlet (ao qual, por sinal, o nome da personagem faz referência). A dramatização do fracasso dele enquanto herói trágico funciona como outro mecanismo meta-teatral que não apenas parodia elementos-chave da tragédia, tais como o herói e o solilóquio, mas também reconfigura a resposta empática que os dramas vivenciados pelo herói trágico, tradicionalmente, provocam na plateia. À medida que Hamm-ator articula verbalmente uma autoconsciência em relação a sua teatralidade, o espectador é levado a se manter criticamente distante da personagem, reação essa que contrasta com o envolvimento emocional provocado pelas técnicas de atuação stanislavskianas empregadas em performances de peças tchekhovianas.

As repetitivas menções à decadência das coisas, em *Fim de partida*, também podem ser entendidas como elementos meta-teatrais que, por um lado, reiteram o absurdismo da peça, e por outro, rompem com formas de dramaturgia naturalistas que se propõem a reproduzir o mundo real a partir de uma narrativa dramática estruturada com início, meio e fim. McDonald (2006, p. 47) sublinha que a maneira recorrente com que a iminência do fim é referenciada pelas personagens alude à repetição intrínseca à atividade de atuação teatral, a qual adquire conotações de tortura na estética absurda beckettiana. Igualmente meta-teatrais são as repetições que perpassam *Esperando Godot*. A semelhança entre os dois atos dessa tragicomédia é tão conspícuia que, inicialmente, ela foi famosamente descrita pela crítica Vivian Mercier (1977, p. xii) como uma peça em que nada acontece, duas vezes. Comparativamente a Hamm e Clov, Didi e Gogo revelam estar conscientes

de que são personagens de um drama artificialmente construído através de uma linguagem fragmentada que impossibilita a criação da quarta parede típica do teatro naturalista. Os vários atos desconexos que a dupla performa ao longo da peça dão às personagens contornos de comediantes que se esforçam para entreter uma plateia que os assiste esperarem Godot, enquanto se afligem com a natureza repetitiva do espetáculo teatral e a necessidade de manter o diálogo vivo. Isso fica evidente no seguinte trecho do Ato 2:

Longo silêncio.
VLADIMIR Diga alguma coisa.
ESTRAGON Estou tentando.
Longo silêncio.
VLADIMIR (*angustiado*) Diga qualquer coisa!
ESTRAGON O que vamos fazer agora?
VLADIMIR Estamos esperando Godot.
ESTRAGON É mesmo.
Silêncio.
VLADIMIR Como é difícil!
ESTRAGON E se você cantasse?
VLADIMIR Ah, não. (*Pensa*) Só temos que recomeçar.
ESTRAGON É, não parece muito complicado.
VLADIMIR O primeiro passo é o mais difícil.
ESTRAGON Podemos começar de qualquer parte (BECKETT, 2005, p. 87).

A teatralidade dessa cena, sinalizada nas referências feitas à prática de atuar, também se manifesta nas diversas atividades dramáticas executadas pelas personagens em outros momentos. Essas atividades incluem jogadas de chapéu, interações com botas, uma frustrada tentativa de suicídio na árvore e anunciadas entradas e saídas do palco. Durante o primeiro encontro com Pozzo e Lucky, no Ato 1, Vladimir se direciona para a coxia e declara “Já volto”, ao que Estragon responde, “No fundo do corredor, à esquerda” (BECKETT, 2005, p. 53), fazendo uma referência explícita ao espaço físico do teatro, a qual desconstrói qualquer possibilidade de ilusão cênica. Numa outra cena, Vladimir propõe um jogo teatral de imitação em que ele e Estragon fariam os papéis de Lucky e Pozzo, respectivamente. Assim como as várias mini-unidades cênicas da peça, essa sequência é rapidamente interrompida sem que se perceba uma relação de causa e efeito com a ação dramática que a precedeu e sucedeu. A dimensão meta-teatral das rotinas dramáticas da icônica dupla beckettiana é ampliada por meio das repetições verbais, notavelmente comunicadas no refrão abaixo, invocado reiteradamente ao longo da peça:

ESTRAGON Vamos embora.
VLADIMIR A gente não pode.
ESTRAGON Por quê?
VLADIMIR Estamos esperando Godot.
ESTRAGON É mesmo (BECKETT, 2005, p. 27; 69; 93; 96; 105; 113).

Ruby Cohn (1980, p. 102) assinala que, em Beckett, o uso do refrão faz com que a plateia se mantenha atenta quanto ao caráter repetitivo das peças. Trata-se, nesse sentido, de um recurso dramático cujo efeito é a suspensão da credulidade que a performance naturalista induz no espectador, alinhando-se, desse modo, com princípio anti-naturalista que fundamenta o absurdismo beckettiano. Além de chamar atenção para os artifícios da performance, as repetições verbais e gestuais da peça aludem, de modo mais amplo, a atividades que integram o fazer teatral, tais como a apresentação de uma peça em dias seguidos, com atores que, no momento do espetáculo, dizem falas as quais já foram ditas no dia anterior e serão repetidas na próxima apresentação (McDonald, 2006, p. 34). Assim, embora *Godot* e as demais peças do cânone dramático beckettiano provoquem reações de desconforto e confusão no espectador, levando-o a traçar paralelos entre a situações encenadas no palco e a própria condição humana, é por meio de uma linguagem declaradamente teatral que esses sentidos são construídos em/através da performance.

Um último, porém não menos importante, componente da *mise-en-scène* beckettiana que merece atenção é o cenário minimalista, o qual anuncia sua artificialidade tanto pela ausência de elementos cenográficos realistas quanto pelo uso de imagens não convencionais. Em *Godot*, a rubrica aponta apenas dois componentes cênicos, uma estrada no campo e uma árvore, os quais, em performance, são, tradicionalmente, realizados por meio de um palco vazio e uma árvore estilizada. David Bradby (2001, p. 75) nos informa que, na première britânica da peça, o diretor Hall acrescentou cenografia e música, de modo a remediar o que ele percebia como excessiva escassez do texto, contrariando, desse modo, as rígidas rubricas do dramaturgo. O diretor Alan Schneider, que acompanhou Beckett em algumas apresentações dessa montagem, relata que este desaprovou veementemente a abordagem de Hall (SCHNEIDER, 1986, p. 225), o qual, anos mais tarde, reconheceu as limitações da montagem (ELTIS, 2016, p. 91). Enquanto as escolhas diretorias de Hall sugerem um esforço para fazer com que a peça se encaixasse num modelo naturalista com o qual o público-alvo da montagem tinha mais familiaridade, o contraste entre os traços naturalistas do cenário e a marcada teatralidade da peça gerou uma incongruência que levou às respostas hostis das primeiras plateias do espetáculo, conforme vimos acima. Numa outra montagem, em que Beckett atuou como diretor, ele estabeleceu que uma pedra deveria ser posicionada do lado oposto da árvore, criando um espaço cênico no qual as personagens pudessesem se mover de modo a formar um coreografado semicírculo

(MCMILLAN; FEHSENFELD, 1988, p. 100). O ostensivo minimalismo do cenário foi empregado, nesse caso, para salientar o caráter autorreferencial da performance das personagens, materializando, desse modo, a teatralidade tão almejada pelo dramaturgo para os seus espetáculos.

Quanto aos cenários de *Fim de partida* e *Dias felizes*, eles são, comparativamente, constituídos de elementos que anunciam a sua artificialidade: o da primeira peça consiste em um interior sombrio e semivazio, minimamente preenchido por objetos como uma cadeira de roda e duas latas de lixo; já o da segunda é formado apenas por uma pequena colina e uma luz ofuscante. Além do acentuado minimalismo que evoca uma estética do palco vazio³ a qual difere, fundamentalmente, da atenção ao detalhe cenográfico característica do naturalismo stanislavskiano, ambos os cenários nos apresentam imagens cênicas que, por seu aspecto não-convencional, tornam improvável a construção de ilusão naturalista. Na verdade, as imagens de Nagg e Nell dentro de lixeiras, e a de Winnie enterrada até a cintura e, posteriormente, até a cabeça, não são apenas perturbadoras; elas suscitam no espectador questões acerca do significado da *mise-e-scène* as quais geram uma lacuna entre a performance a plateia. Em face de um cenário anti-naturalista que mais produz questionamentos do que oferece respostas, o espectador é, então, levado a focar na performance das personagens, a qual, como vimos, é moldada a partir de uma linguagem dramática declaradamente teatral.

Ao construir uma dramaturgia e um (anti-)estilo de performance que enfatizam o teatro enquanto teatro, Beckett ressaltou o caráter distintivo do seu absurdismo tanto em relação à estética naturalista de Stanislavski/Tchekhov quanto à abordagem brechtiana, com a qual o naturalismo stanislavskiano é frequentemente contrastado.⁴ Através de obras que, mesmo explorando diferentes situações dramáticas, refletem, de modo consistente, o minimalismo e a autorreferência emblemáticos da linguagem meta-teatral do seu teatro absurdisto, Beckett propiciou o desenvolvimento de uma influente estética dramática e de inovadoras práticas teatrais altamente apropriáveis para além do âmbito da performance beckettiana.⁵ A história do teatro britânico mostra como a influência do absurdismo beckettiano impulsionou a formação de modelos de encenação teatral que romperam com padrões naturalistas que, apesar de ainda amplamente aceitos pelo público local, precisavam ser reformulados por meio do surgimento de novas formas dramáticas. Até hoje, a presença duradoura do absurdismo de Beckett se manifesta na cena teatral britânica por meio de montagens

³ No teatro, o conceito do palco vazio remete ao trabalho do diretor britânico Peter Brook, o qual explorou o conceito na sua obra *The empty space* (1968).

⁴ Ver, por exemplo: Balme (2006, p. 24-25).

⁵ Praticantes de teatro como Julian Jones (2020, p. 250-258) desenvolveram exercícios inspirados em conceitos stanislavskianos, com o intuito de chamar atenção de estudantes de teatro para a inadequação da abordagem naturalista na montagem de peças absurdistas.

beckettianas⁶ e de referências feitas à estética do dramaturgo em produções teatrais de importantes figuras do drama britânico como Harold Pinter⁷ e Shakespeare.⁸

DA SILVA GREGÓRIO, P. *Breaking the fourth wall: Samuel Beckett's absurdist theatre.* *Itinerários*, Araraquara, n. 56, p. 213-228, jan./jun. 2023.

■ **ABSTRACT:** *The emergence of Samuel Beckett's theatre in the London theatre scene in the 1950s has become a turning point in the history of British theatre. Having written plays whose then innovative dramatic language comprises verbal, visual and performative elements which at first caused great estrangement among directors, actors and spectators, Beckett remarkably reconfigured what theatre can mean. In this article, I will discuss distinctive features of Beckett's theatre that have given rise to an absurdist aesthetics whose meta-theatricality subverts key principles of theatrical naturalism. Looking at Beckettian dramaturgy and performance, I will examine different ways in which plays like Waiting for Godot, Endgame and Happy Days declare their own theatricality, thus preventing the creation of dramatic illusion characteristic of naturalistic theatre.*

■ **KEYWORDS:** *Samuel Beckett. Absurdism. Naturalism. British theatre. Performance.*

REFERÊNCIAS

ALLEN, David. **Performing Chekhov.** Hoboken: Taylor and Francis, 2002.

BALME, Christopher B. **The Cambridge introduction to theatre studies.** Cambridge: Cambridge University Press, 2008.

BECKETT, Samuel. **Dias felizes.** Tradução de Fábio de Souza Andrade. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

BECKETT, Samuel. **Esperando Godot.** Tradução de Fábio de Souza Andrade. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

BECKETT, Samuel. **Fim de partida.** Tradução de Fábio de Souza Andrade. São Paulo: Cosac Naify, 2002.

⁶ Recentes montagens apresentadas em Londres incluem: *Fim de partida* (2020. Diretor: Richard Jones) e *Dias felizes* (2021. Diretor: Trevor Nunn).

⁷ Além dos reconhecidos traços beckettianos na dramaturgia de Pinter, o dramaturgo reconheceu abertamente a influência de Beckett em sua obra. Ver: Hinchliffe (1967, p. 33) e Graver (2004, p. 87-90).

⁸ Acerca da influência de Beckett na performance shakespeariana britânica, ver: da Silva Gregório (2020).

- BENNETT, Michael. **The Cambridge introduction to theatre and literature of the absurd.** Cambridge: Cambridge University Press, 2015.
- BOULTER, Jonathan. **Beckett: a guide for the perplexed.** London: Continuum, 2008.
- BRADBY, David. **Beckett, Waiting for Godot.** Cambridge: Cambridge University Press, 2001.
- CHEN, Chang. Revisiting the absurd: posthuman affects in Samuel Beckett's theatre. **New theatre quarterly**, v. 37, n. 4, p. 323-337, 2021, DOI: 10.1017/S0266464X21000269
- COHN, Ruby. **Just Play: Beckett's theater.** Princeton: Princeton University Press, 1980.
- DA SILVA GREGÓRIO, Paulo. Beyond the absurd: beckettian tragicomedy recast in Adrian Noble's *King Lear*. **English Studies**, v. 101, n. 6, p. 741-55, DOI: 10.1080/0013838X.2020.1796384
- ELSMOM, John. **Post-war British theatre.** London: Routledge, 1976.
- ELTIS, Sos. 'It's all symbiosis': Peter Hall directing Beckett. In: TUCKET, David; MCTIGHE, Trish. (org.). **Staging Beckett in Great Britain.** London: Bloomsbury Methuen Drama, 2016. p. 87-104.
- ESSLIN, Martin. **The Theatre of the Absurd.** London: Penguin, 1991.
- ESSLIN, Martin. Chekhov and the Modern Drama. In: CLYMAN, Toby W. (org.). **A Chekhov companion.** Westport: Greenwood Press, 1985. p. 135-45.
- FLETCHER, John. **About Beckett:** the playwright and his work. London: Faber, 2006.
- GILMAN, Richard. **Chekhov's plays:** an opening into eternity. London: Yale University Press, 1995.
- GRAVER, Lawrence. **Samuel Beckett, Waiting for Godot.** Cambridge: Cambridge University Press, 2004.
- HALL, Peter. Waiting for What: First London Production. In: COHN, Ruby. (org.). **Samuel Beckett: Waiting for Godot:** a casebook. Basingstoke: Macmillan Education, 1987. p. 30-31.
- HINCHLIFFE, Arnold P. **Harold Pinter.** New York: Twayne, 1967.
- INNES, Christopher. **A sourcebook on naturalist theatre.** New York: Routledge, 2005.
- JONES, Julian. Stanislavski and the Theatre of the absurd. **Stanislavski Studies**, v. 8, n. 2, p. 247-264, 2020, DOI: <https://doi.org/10.1080/20567790.2020.1814554>
- KENNEDY, Andrew K. **Samuel Beckett.** Cambridge University Press, 1989.
- LEACH, Robert. **An illustrated history of British theatre and performance.** London: Routledge, 2019. v. 2.

- LOEHLIN, James. **The Cambridge introduction to Chekhov**. Cambridge: Cambridge University Press, 2010.
- MARTIN, Jean. Peter Woodthorpe on the British premiere of Waiting for Godot. In: KNOWLSON, James; KNOWLSON, Elizabeth. (org.). **Beckett Remembering, Remembering Beckett**. London: Bloomsbury, 2006. p. 121-24.
- MCDONALD, Rónán. **The Cambridge introduction to Samuel Beckett**. Cambridge: Cambridge University Press, 2006.
- MCMILLAN, Dougal; FEHSENFELD, Martha. **Beckett in the theatre**: the author as practical playwright and director. London: Calder, 1988
- MERCIER, Vivian. **Beckett/Beckett**. New York: Oxford University Press, 1977.
- PAVIS, Patrice. **Dictionary of the theatre**. Toronto: University of Toronto Press, 1998.
- SCHNEIDER, Alan. **Entrances: An American Director's Journey**. New York: Viking, 1986.
- SENELICK, Laurence. Chekhov on Stage. CLYMAN, Toby W. (org.). **A Chekhov companion**. Westport: Greenwood Press, 1985. p. 209–32.
- STANISLAVSKI, Constantin. **My life in art**. Translated by J. J. Robbins. New York: Meridan books, 1956.
- TCHEKHOV, Anton. **O jardim das cerejeiras**. Tradução de Gabor Aranyi. Mairiporã: Editora Veredas, 1994.
- STYAN, J. L. **Chekhov in performance**: a commentary on the major plays. Cambridge: Cambridge University Press, 1982.
- WHITELOW, Billie; GUSSOW, Mel. Billie Whitelaw: ‘a terrible inner scream, like falling backwards into hell’. In: GUSSOW, Mel. (org.). **Conversations with and about Beckett**. London: Nick Hern, 1996. p. 83-92.



TRADUÇÃO DOS PREFÁCIOS DE *GERMINIE LACERTEUX*, DOS IRMÃOS GONCOURT

Zadig GAMA*

- **RESUMO:** O romance *Germinie Lacerteux*, escrito pelos irmãos Edmond (1822-1896) e Jules (1830-1870) de Goncourt, é atualmente considerado pela crítica como uma das obras precursoras do naturalismo na França e seu prefácio como um manifesto desse movimento. À época de seu lançamento, em 1865, a interpretação do prefácio do romance feita por parte da crítica é a de que o texto anteposto ao romance constituiria um passo adiante no realismo. Anos mais tarde, em 1886, em uma reedição de *Germinie Lacerteux*, Edmond de Goncourt acrescenta um segundo prefácio à obra, em uma tentativa de endossar o caráter precursor do romance nos valores e temas naturalistas, como a escrita pautada na observação da realidade e na documentação de fatos. O presente texto propõe a tradução dos dois prefácios de *Germinie Lacerteux*, acrescida de comentários, notas explicativas e indicações bibliográficas.
- **PALAVRAS-CHAVE:** Irmãos Goncourt. *Germinie Lacerteux*. Prefácio. Tradução. Naturalismo.

Em 1865, os irmãos Edmond (1822-1896) e Jules (1830-1870) de Goncourt publicam o quinto romance de suas carreiras, *Germinie Lacerteux*. O romance é lido pela crítica como uma obra que dá um passo adiante no realismo e seu prefácio como um manifesto desta estética. Nas últimas décadas do século XIX, esse romance passa a figurar em meio às obras precursoras de valores naturalistas em literatura e seus autores passam a ser considerados mestres da literatura realista, precursores e figuras de proa do naturalismo, ao lado de Émile Zola e de Alphonse Daudet. Em 1886, em uma reedição do romance, Edmond acrescenta um segundo prefácio, composto por passagens do diário íntimo que escreveu junto com seu irmão, o *Journal des Goncourt*. O segundo prefácio, ao dar conta de um método de escrita baseado na observação, que vinha sendo empregado desde o início

* Professor Substituto. UFF – Universidade Federal Fluminense. Instituto de Letras – Departamento de Letras Estrangeiras Modernas. Niterói – RJ – Brasil. 24210-200; e UERJ – Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Instituto de Letras – Departamento de Letras Neolatinas. Rio de Janeiro – RJ – Brasil. 20559-900. zadiggama@live.com.

da década de 1860, integra *Germinie Lacerteux* a um projeto literário que visava associar essa obra a um naturalismo *avant la lettre* (GAMA, 2022).

Estudos recentes sobre a história do naturalismo na França fazem uma leitura de *Germinie Lacerteux* e do prefácio da primeira edição como textos inaugurais do naturalismo em literatura. Para David Baguley (1995, p. 51), *Germinie Lacerteux*, ao lado de *Thérèse Raquin*, de Emile Zola, e de *L'Éducation sentimentale* (1869), de Gustave Flaubert, formam uma *troika* de textos fundadores do naturalismo. Colette Becker (1998, p. 67-69), referindo-se à crítica elogiosa publicada no jornal *Le Salut Public* de Lyon do dia 24 de fevereiro de 1865, observa que, a partir daquele ano, o então estreante nas letras Émile Zola sairá em campanha na imprensa em favor de um novo romance adaptado à época contemporânea, tendo como base a *Introduction à la médecine expérimentale* (1865), de Claude Bernard, assim como *Germinie Lacerteux* e seu prefácio. Quanto ao segundo prefácio – pouco explorado pelos estudos críticos –, pode-se afirmar que ele foi o artifício que Edmond de Goncourt encontrou para apresentar a gênese do romance e endossar seu caráter precursor nos valores e temas naturalistas, como o método de escrita pautado na observação da realidade e na documentação de fatos (REVERZY, 2014).

No Brasil, a circulação de *Germinie Lacerteux* foi bastante moderada, restringindo-se à importação de edições francesas e à tradução de parte do capítulo 37 e de todo o capítulo 38 do romance, na edição do dia 18 de setembro de 1887 do jornal maranhense *Pacotilha*. A leitura realizada pela crítica na imprensa considera *Germinie Lacerteux* em pareceres sobre o movimento naturalista ou comparações de romances brasileiros com esta obra. Seu prefácio, por outro lado, foi alvo da estima da crítica brasileira, lido como um elemento introdutor de novas perspectivas para a escrita literária em prosa, pela escolha de temas ou pelo método de escrita. Sob esse ângulo, o prefácio da primeira edição de *Germinie Lacerteux* é citado por Marques de Carvalho, no prefácio do romance *O pajé* (1887), e por Valentim Magalhães, no prefácio do romance *Flor de sangue* (1897), desempenhando um papel de fiador para suas respectivas obras (GAMA, 2023).

É possível encontrar o prefácio da primeira edição de *Germinie Lacerteux* em língua portuguesa no capítulo 19 de *Mimesis*, de Erich Auerbach, referente ao romance dos irmãos Goncourt, em tradução feita em 1946. Ainda que em 2021 tenha sido lançada uma reedição revista dessa obra, a tradução do prefácio permanece a mesma. Nesse sentido, proponho uma nova tradução, amadurecida e atualizada, do prefácio de 1865, isto é, uma retradução (BERMAN, 2013) do primeiro prefácio do romance, investida da função de reabrir o acesso a esse texto. Em seguida, uma tradução do prefácio de 1886, texto ainda inédito em língua portuguesa. Trata-se de traduções comentadas, garnecidas de notas explicativas e indicações bibliográficas. Para a tradução do primeiro prefácio, a edição de referência utilizada foi aquela da editora Charpentier, publicada em 1865; e para a tradução do segundo prefácio, a edição da editora Quentin, de 1886.

Prefácio da primeira edição

Precisamos pedir perdão ao público por lhe oferecer este livro, e adverti-lo do que nele encontrará.

O público gosta de romances falsos: este romance é um romance verdadeiro.

Ele estima livros que fingem frequentar a sociedade: este livro vem da rua.

Ele aprecia as pequenas obras licenciosas, as memórias de prostitutas¹, confissões de alcovas, sujeiras eróticas, o escândalo que se arregaça em uma imagem nas vitrines das livrarias: o que ele vai ler é severo e puro. Que ele não espere a fotografia decotada do Prazer: o estudo que segue é a clínica do Amor.

O público gosta também das leituras anódinas e consoladoras, das aventuras com um final feliz, das imaginações que não perturbam nem sua digestão nem sua serenidade: este livro, com sua triste e violenta distração, é feito para contrariar seus hábitos e ser nocivo à sua higiene.

Por que então o escrevemos? Simplesmente para chocar o público e escandalizar seus gostos?

Não.

Vivendo no século XIX, em um tempo de sufrágio universal, de democracia, de liberalismo, nós nos perguntamos se o que chamam de “classes baixas” não teria direito ao Romance; se esse mundo debaixo de um mundo, o povo, deveria continuar subjugado ao interdito literário e aos desdêns dos autores que até então nada disseram sobre a alma e o coração que ele talvez tenha. Nós nos perguntamos se ainda haveria, para o escritor e para o leitor, nesses anos de igualdade em que estamos, classes indignas, infelicidades demasiadamente baixas, dramas desbocados demais, catástrofes de um terror pouquíssimo nobre. Veio-nos a curiosidade de saber se essa forma convencional de uma literatura esquecida e de uma sociedade desaparecida, a Tragédia, estava definitivamente morta; em um país sem casta e sem aristocracia legal, se as misérias dos pequenos e dos pobres despertariam o interesse, a emoção, a piedade, tanto quanto as misérias dos grandes e dos ricos; se, em uma palavra, as lágrimas que se derramam embaixo poderiam fazer chorar como aquelas que são derramadas em cima.

Esses pensamentos, em 1861, nos levaram a ousar no humilde romance *Sœur Philomène*²; hoje, eles nos levam a publicar *Germinie Lacerteux*.

¹ No original *fille*: indivíduo jovem do sexo feminino ou, em emprego raro do termo, prostituta (forma reduzida de *fille de joie*). No prefácio de *Germinie Lacerteux*, o termo presta-se à ambiguidade.

² Romance publicado em julho de 1861 pela editora Librairie Nouvelle. Os 53 capítulos do romance narram a vida de Philomène, nome religioso de Marie Gaucher. Ambientada no Hôtel Dieu de Paris, a trama do romance gira em torno da relação da protagonista com o estudante de medicina Barnier. A convivência entre os personagens fica abalada quando Romaine, ex-namorada do médico interno, é operada por ele e morre. Barnier, tomado pelo luto e pela ira de saber que havia a suspeita de que ele e Philomène tinham um caso, entrega-se à bebida e, um dia, infecta-se propositalmente com um bisturi

Agora, que este livro seja caluniado: pouco lhe importa. Hoje que o romance se alarga e aumenta, que começa a ser a grande forma séria, apaixonada, viva, do estudo literário e da investigação social, que se torna, pela análise e pela pesquisa psicológica, a História moral contemporânea, hoje que o Romance se impôs os estudos e os deveres da ciência, ele pode reivindicar suas liberdades e franquezas. E que ele procure a Arte e a Verdade; que ele mostre misérias que não devem ser esquecidas pelo feliz povo de Paris; que ele mostre às pessoas da alta sociedade o que as damas de caridade têm a coragem de ver, o que outrora as rainhas faziam seus filhos verem nos asilos: o sofrimento humano, presente e muito vivo, que ensina a caridade; que o romance tenha essa religião que o século passado chamava com um amplo e vasto nome: Humanidade; – basta-lhe essa consciência: é esse seu direito.

Paris, outubro de 1864.

Segundo prefácio (preparado para uma publicação póstuma de *Germinie Lacerteux*)

22 de julho de 1862 – A doença destrói, pouco a pouco, nossa pobre Rose³. É como uma morte lenta e progressiva das manifestações quase imateriais que emanavam de seu corpo. Sua fisionomia está completamente mudada. Ela não tem mais os mesmos olhares, ela não tem mais os mesmos gestos; e ela me aparece como que se desfazendo, a cada dia, dessa coisa humanamente indefinível que compõe a personalidade de um ser vivo. A doença, antes de matar a pessoa, traz para seu corpo algo de desconhecido, de estrangeiro, um *não ser mais ele*, transformando-o em uma espécie de novo ser, no qual é preciso procurar o antigo... aquele cuja silhueta viva e afetuosa cessou de existir.

31 de julho – O doutor Simon vai me dizer, daqui a pouco, se nossa velha Rose vai viver ou morrer. Espero ele tocar a campainha, que para mim é como o toque que anuncia a volta dos jurados de um tribunal para a leitura da sentença... “Acabou, não há mais esperança, é uma questão de tempo. A doença avançou muito rápido. Um pulmão está perdido e o outro não está muito longe disso...”. E é preciso ir ver a doente, com um sorriso, verter-lhe alguma serenidade, esforçar-nos para que ela acredite em sua convalescença... Em seguida, vem-nos a ânsia de fugir

contaminado com a intenção de pôr fim ao seu sofrimento. No Brasil, circularam duas traduções do romance. *Irmã Philomena*, de Luiz Gastão d’Escragnolle Dória, na seção folhetim do *Jornal do Commercio* (Rio de Janeiro) entre 16 de setembro e 18 de novembro de 1891; e *Soror Philomena*, de Luiz Cardoso para a Coleção Econômica, parceria entre a editora António Maria Pereira (Lisboa) e a editora Laemmert & Cie. (Rio de Janeiro), quinto título da coleção em 1895 (GAMA, 2020).

³ Rosalie Malingre, empregada da família dos irmãos Goncourt desde 1837, morta em 1862.

de casa e dessa pobre mulher. Saímos, caminhamos a esmo pelas ruas de Paris...; finalmente, cansados, sentamo-nos à mesa de um café. Pegamos como autômatos um número da revista *L'Illustration*, e vemos diante de nossos olhos a mensagem do último ideograma: *Contra a morte, não há recurso*⁴.

Segunda-feira, 11 de agosto – À peritonite junta-se a doença do peito. Ela tem dores terríveis na barriga, não consegue se mover, não aguenta permanecer deitada de costas ou sobre o lado esquerdo. A morte, então, não é o bastante! ainda é preciso sofrer, ser torturada, como o supremo e implacável fim dos órgãos humanos... E a pobre infeliz padece! em um desses quartinhos de empregada, onde o sol, batendo em uma caixa de rapé, deixa abrasado o ar, como em uma estufa, e onde há tão pouco espaço que o médico é obrigado a pousar o chapéu sobre a cama. Nós lutamos até o fim para conservá-la, mas no fim foi preciso conformar-se a deixá-la partir. Ela não quis ir para a Casa de Saúde Dubois⁵, onde propúnhamos interná-la: lugar que ela já havia conhecido há uns vinte anos, quando havia começado a trabalhar em nossa casa e fora visitar a babá de Edmond que lá morreu; então essa casa de saúde para ela representa a casa onde se morre. Espero Simon, que deve lhe trazer seu bilhete de entrada no Hospital Lariboisière⁶. Ela passou quase uma boa noite. Está pronta, até alegre. Fizemos o possível para lhe esconder tudo. Ela deseja partir. Tem pressa. Pensa que lá vai ficar curada. Às duas horas, chega Simon: “Aí está. Pronto...”. Ela não quer partir de maca: “Iria parecer que estou morta”, disse. Vestimo-la. Assim que levanta da cama, tudo o que ainda havia de vida em seu rosto desaparece. É como se terra lhe subisse à tez. Ela desce para o apartamento. Sentada na sala de jantar, com a mão trêmula e os dedos batendo, ela coloca as meias cobrindo as pernas que parecem cabos de vassoura, pernas de tísica. Depois, por um longo tempo, olha para as coisas com os olhos de moribundo, que parecem querer levar a lembrança dos lugares que deixam, e a porta do apartamento, ao se fechar depois que ela passa, produz um barulho de adeus. Ela chega ao pé da escada e descansa um instante, sentada em uma cadeira. O porteiro, gracejando, promete-lhe a saúde de volta em seis semanas. Ela inclina a cabeça dizendo um sim, um sim sufocado... O fiacre anda. Ela se segura com a mão na porta. Eu a firmo contra o travesseiro atrás de suas costas. Com os olhos abertos e vazios, ela olha vagamente as casas que passam, ela não fala mais... Na chegada ao hospital, ela quer descer sem

⁴ Ver: **L'Illustration, journal universel**, Paris, ano 20, vol. 40, n. 1013, 26. jul. 1862, p. 63.

⁵ A Maison royale de Santé, também chamada de Maison Dubois, em referência ao barão Antoine Dubois (1756-1837), cirurgião de Napoleão I, foi, ao longo do século XIX, um hospital privado que serviu à burguesia parisiense. Localizado no número 200 da rua du Faubourg Saint-Denis, no décimo distrito de Paris, este estabelecimento, desde 1959, tem por nome Hospital Fernand-Widal.

⁶ Construído pelo espólio da condessa Marie-Élisa de Lariboisière (1794-1851), o Hôpital Lariboisière foi planejado para servir, desde sua inauguração em 1854, aos habitantes da parte Norte de Paris. Localizado no número 2 da rua Ambroise Paré, no décimo distrito de Paris, teve, durante a década de 1860, uma alta taxa de mortalidade (GUÉRARD, 1888).

que a carreguem: “A senhora consegue ir até lá?”, diz o recepcionista. Ela faz um sinal afirmativo e anda. Realmente não sei de onde ela tirou as últimas forças para ir adiante. Enfim, cá estamos na grande sala, alta, fria, rígida e clara, no centro da qual uma maca prontinha a espera. Ajudo-a a sentar em uma poltrona de palha perto de um guichê envidraçado. Um rapaz abre o guichê, pergunta-me o nome, a idade..., cobrindo de coisas escritas, durante quinze minutos, uma dezena de folhas de papel que têm no cabeçalho uma imagem religiosa. Enfim, acabou. Eu a beijo... Um outro rapaz a pega por um braço, a faxineira pelo outro. A partir daí não vi mais nada.

Quinta-feira, 14 de agosto – Vamos ao Hospital Lariboisière. Encontramos Rose, tranquila, esperançosa, falando de sua saída próxima – em três semanas no máximo –, e tão desprendida do pensamento da morte, que ela nos conta uma furiosa cena de amor que ocorreu ontem entre uma mulher que ocupa o leito ao lado do seu e um frade lassalista, que ainda hoje está lá. Essa pobre Rose é a morte, mas morte bem ocupada com a vida. Ao lado de seu leito encontra-se uma jovem a quem o marido veio ver, um operário, a quem ela diz: “Vá, assim que conseguir andar, passearei tanto no jardim que eles serão forçados a me mandar ir embora!” E a mãe acrescenta: “E meu filho, ele pergunta por mim de vez em quando?”.

– É, de vez em quando, responde o operário.

Sábado, 16 de agosto – Esta manhã, às dez horas, tocam a campainha. Ouço uma conversa à porta, entre a faxineira e o porteiro. A porta se abre. O porteiro entra, com uma carta na mão. Pego a carta; ela tem o selo do Hospital Lariboisière. Rose morreu esta manhã, às sete horas.

Pobre mulher! Então acabou! Eu tinha certeza de que ela estava condenada; mas tê-la visto na quinta-feira ainda tão viva, quase feliz, alegre... E cá estamos, os dois andando pela sala com o pensamento originado pela morte das pessoas: Não a veremos mais! – um pensamento maquinal e que se repete sem parar em nossa mente. Que vazio! que buraco em nosso interior! Um hábito, uma afeição de 25 anos, uma mulher que conhecia nossa vida, abria nossas cartas em nossa ausência, a quem contávamos nossos casos. Quando pequeno, eu havia brincado com ela de arco e gancheta⁷, e, durante os passeios, ela me comprava folhados de maçã⁸ com o próprio dinheiro. Ela esperava Edmond até de manhã cedo para lhe abrir a porta do apartamento, quando ele ia, escondido de minha mãe, ao baile da Ópera... Ela era a mulher, a cuidadora admirável, de quem minha mãe agonizante havia posto as mãos nas nossas... Ela possuía a chave de tudo, mandava, cuidava de tudo em nosso entorno. Por 25 anos, todas as noites, ela nos cobria à cama, e todas as noites eram as mesmas brincadeiras sobre sua feiura e o infortúnio de seu físico... Tristezas,

⁷ No original *cerceau*: bricadeira com um arco em forma de aro, normalmente feito de madeira ou metal, empurrado e amparado por uma gancheta ou um pequeno bastão para que não tombe.

⁸ No original *chausson aux pommes*: Massa folhada dobrada de modo a formar um semicírculo, lembrando um sapatinho de bebê, recheada de compota de maçã.

alegrias, tudo ela compartilhava conosco. Ela tinha um desses devotamentos de que se espera a solicitude de lhe fechar os olhos. Nossos corpos, em nossas doenças, em nossas indisposições, estavam acostumados com seus cuidados. Ela conhecia todas as nossas manias. Tinha conhecido todas as nossas amantes. Era um pedaço de nossa vida, um móvel de nosso apartamento, um resto de nossa juventude, algo de terno e rabugento, *de sentinel* como um cão de guarda que tínhamos o hábito de manter ao nosso lado, em volta de nós, e que parecia que só terminaria conosco. E nunca mais a veremos! O que se move no apartamento não é mais ela; o que nos dirá bom dia ao adentrar nosso quarto não será mais ela! Grande laceração, grande mudança em nossa vida, e que nos parece, não sei por que, uma dessas rupturas solenes da existência, nas quais, como diz Byron, os destinos mudam de cavalos.

Domingo, 17 de agosto – Esta manhã, devemos cumprir todas os tristes procedimentos. É preciso voltar ao hospital, retornar àquela sala de admissão, onde consigo ver o espectro da magra criatura que fiz sentar-se à poltrona encostada ao guichê, não faz nem oito dias. “O senhor deseja reconhecer o corpo?”, lança-me com uma voz dura o rapaz. Penetramos nas entradas do hospital, até uma grande porta amarelecida acima da qual se lê em letras garrafais pretas: *Anfiteatro*. O rapaz bate. A porta se entreabre após algum tempo, e de lá sai uma cabeça de açougueiro, um cachimbo curto na boca: uma cabeça na qual o domador de feras se funde ao coveiro. Acreditei ter visto o escravo do Circo que recebia os corpos dos gladiadores, – e ele também recebe os mortos deste grande circo: a sociedade. Fizeram-nos esperar por um longo tempo antes de abrirem uma outra porta, e durante esses minutos de espera, toda nossa coragem se foi, como se esvai,gota a gota, o sangue de um ferido que se esforça para permanecer de pé. O desconhecido do que íamos ver, o terror de um espetáculo dilacerando seu coração, a busca de seu corpo em meio a outros corpos, o exame e o reconhecimento desse pobre rosto, provavelmente desfigurado, tudo isso nos tornou covardes como crianças. Estávamos no limite de nossas forças, no limite de nossa vontade, no limite de nossa tensão nervosa, e quando a porta se abriu, dissemos: “Enviaremos alguém”, e fugimos... De lá fomos à prefeitura, em um fiacre que sacudia e balançava nossas cabeças como coisas vazias. E não sei que horror nos veio dessa morte de hospital, que parece não ser nada além do que uma formalidade administrativa. Parece que, nesse falanstério de agonia, tudo é tão bem administrado, arrumado, organizado, que é como se a Morte houvesse aberto um escritório.

Enquanto estávamos registrando o óbito, – quanto papel, meu Deus, rabiscado e rubricado para uma morte de pobre! – da sala do lado pulou um homem, alegre, exultante, para ver no almanaque pregado à parede o nome do santo do dia e dá-lo a seu filho. Ao passar por mim, a aba da casaca do feliz pai roça e varre a folha de papel em que estamos registrando a morte.

De volta a casa, tivemos que verificar seus papéis, mandar recolher seus farapos, pôr em ordem o amontoado dos objetos, os frascos, a roupa de cama que a

doença produz... enfim, revirar a morte. Foi horrível voltar àquela mansarda onde ainda restavam, no oco da cama desfeita, as migalhas de pão de sua última refeição. Joguei a coberta sobre o travesseiro, como uma mortalha sobre a sombra de um morto.

Segunda-feira, 18 de agosto – ... A capela fica ao lado do anfiteatro. No hospital, Deus e o cadáver são vizinhos. Na missa celebrada para a pobre mulher, ao lado de seu caixão, arrumaram mais outros dois ou três que se beneficiam do ritual religioso. Há uma certa promiscuidade repugnante de salvação nessa associação: é a fossa comum da oração... Atrás de mim, na capela, chora a sobrinha de Rose⁹, a menina que ela manteve um certo tempo em nossa casa, e que agora é uma moça de 19 anos, educada no convento das irmãs de Saint-Laurent: pobre mocinha debilitada, pálida, raquítica, marcada pela miséria, com a cabeça grande demais para o corpo, o tronco curvado deformado, parecendo um Mayeux¹⁰, triste resto de uma família inteira de tísicos esperado pela Morte e desde já por ela tocado, – com em seus olhos meigos uma luz já pálida do além.

Depois, da capela até o fundo do cemitério de Montmartre, alargado como uma necrópole e ocupando um bairro da cidade, uma caminhada a passos lentos e intermináveis na lama... Enfim, as salmodias dos padres, e o ataúde preso por cordas, que os braços dos coveiros fazem descer com esforço, como se desce um barril de vinho em uma cave.

Quarta-feira, 20 de agosto – É preciso voltar mais uma vez ao hospital. Porque entre a visita que fiz a Rose na quinta-feira e sua brusca morte um dia depois, há algo que desconheço e que afasto de meus pensamentos, mas que retorna todos os dias: o desconhecido dessa agonia da qual nada sei, desse fim tão repentino. Quero saber e temo descobrir. Não me parece que ela esteja morta; a impressão que tenho é a de uma pessoa que simplesmente desapareceu. Minha imaginação chega até suas últimas horas, busca-as tateando, as reconstrói à noite, e essas horas me atormentam com seu terror velado!... preciso ter certeza. Enfim, esta manhã enche-me de coragem. E revejo o hospital, revejo o porteiro rubicundo, obeso, fedendo a vida como se fede a vinho, e revejo esses corredores em que a luz da manhã incide sobre a palidez das convalescentes sorridentes...

Em um canto recuado, bato a uma porta com cortinhas brancas. Abrem-na e me encontro em um parlatório, em que, entre duas janelas, há uma Virgem posta sobre uma espécie de altar. Nas paredes do cômodo que está exposto ao norte, do

⁹ Rosalie Domergue, nascida em 1844, é filha de Pierre Domergue e de Anne-Rose Malingre, irmã de Rosalie Malingre. A sobrinha de Rose servirá de inspiração para a criação da personagem Marie Gaucher, do romance *Sœur Philomène* (1861).

¹⁰ Personagem satírico, célebre nos anos de 1830, que incarna traços de vulgaridade e de posição política da burguesia parisiense, representado em diversos âmbitos das Letras e das Artes, como a caricatura, a música, a literatura, o teatro e o jornalismo (MEUNIÉ, 1915).

cômodo frio e nu, não entendo por que, há duas vistas do Vesúvio emolduradas, infelizes guaches que parecem estar tremendo de frio e desconforto naquele ambiente. Por uma porta aberta atrás de mim, de um pequeno cômodo em que o sol bate com toda força, ouço cacarejos de irmãs e de crianças, jovens alegrias, risadinhas gostosas, todos os tipos de notas e de vocalizações frescas: um barulho de viveiro ensolarado... Irmãs de branco com véu preto passam para lá e para cá; uma delas para diante de minha cadeira. Ela é pequena, malfeita, com um rosto feio e terno, um pobre rosto pela graça de Deus. É a madre da sala Saint-Joseph. Ela me conta como Rose morreu, não sofrendo mais por assim dizer, encontrando-se melhor, quase bem, repleta de alívio e de esperança. Pela manhã, em sua cama refeita, sem se sentir morrer de modo algum, subitamente ela se foi vomitando sangue, o que durou alguns segundos. Saí de lá mais tranquilo, liberto do horrível pensamento de que ela tivera o antegosto da morte, o terror de vê-la se aproximar.

Quinta-feira, 21 de agosto – ... Em meio ao jantar entrustecido pela conversa que vai e retorna à morta, Maria¹¹, que veio jantar esta noite, após passar nervosamente duas ou três vezes a ponta dos dedos no emaranhado de seus cabelos loiros, gritou: “Meus amigos, enquanto a pobre mulher esteve viva, guardei o segredo profissional de meu trabalho... Mas agora que ela já foi enterrada, vocês têm que saber a verdade”.

E nós descobrimos, sobre a infeliz, coisas que nos tiram o apetite, deixando na boca o gosto amargo e ácido de um fruto cortado com uma faca de aço. E uma vida inteira, desconhecida, odiosa, repugnante, lamentável, nos é revelada. As promissórias que ela assinou, as dívidas que ela deixou nas lojas de todos os fornecedores trazem a explicação mais imprevista, mais surpreendente, mais incrível. Ela sustentava homens, o filho da dona da leiteria¹², para quem ela mobiliou um quarto, um outro para quem ela levava nosso vinho, galinhas, mantimentos... Uma vida secreta de orgias noturnas, de noites fora de casa, de furores uterinos de que diziam seus amantes: “Isso ainda vai nos matar, ou morro eu ou morre ela”. Uma paixão, dessas paixões avassaladoras, ao mesmo tempo, da mente, do coração, dos sentidos, na qual se misturavam todas a doenças da miserável solteirona, a tísica que traz furor ao gozo, a histeria, um começo de loucura. Com o filho da dona da leiteria ela teve dois filhos, um deles só viveu por seis meses. Há alguns anos, quando ela nos disse que iria à sua terra natal, era para dar à luz. E ela tinha por esses homens um ardor tão extravagante, tão doentio, tão demente, que ela – outrora a honestidade em pessoa – nos roubava, pegava moedas de vinte francos dos rolos

¹¹ Maria – de sobrenome que permanece desconhecido – foi amante de Edmond e de Jules de Goncourt e parteira, tendo servido de modelo para a criação da personagem da mãe da protagonista do romance *La Fille Élisa* (1877).

¹² Alexandre Colmant, filho da chamada viúva Colmant, dona de leiteria localizada no número 42 da rua Saint-Georges. No romance, Colmant dá origem ao personagem Jupillon, de apelido Bibi.

de cem, para que os amantes que ela pagava não a deixassem. Ora, após essas involuntárias ações desonestas, esses pequenos crimes arrancados de sua correta natureza, ela afundava em tantas recriminações, tantos remorsos, tantas tristezas da alma, que nesse inferno em que ela descia de erro em erro, desesperada e insaciada, ela começara a beber para escapar de si mesma, fugir do presente, afogar-se e afundar durante algumas horas nesses sonos, nesses torpes letárgicos que a deixavam prostrada, o dia todo, atravessada numa cama em que ela afundava ao arrumá-la. Que infeliz! quantas predisposições, motivos e razões ela encontrava em si para se devorar e sangrar por dentro: primeiramente, o recrudescimento por vezes de ideias religiosas com os terrores de um inferno cheio de fogo e de enxofre; depois o ciúme, esse ciúme peculiar que, recaindo sobre tudo e sobre todos, envenenava sua vida; depois, depois... depois o nojo que os homens, após algum tempo, manifestavam brutalmente por sua feiura, e que a empurrava mais e mais para a bebida, que um belo dia provocou um aborto, quando caiu no chão de tão bêbada. Esse terrível rompimento do véu que tínhamos diante dos olhos é como se fosse a autópsia de um abcesso cheio de coisas horrendas de uma morta subitamente aberta... Pelo que nos é dito, de repente percebo tudo o que ela deve ter sofrido nos últimos dez anos: o medo de que recebêssemos uma carta anônima, a denúncia de um fornecedor, a trepidação contínua sobre o dinheiro que lhe era cobrado e que ela não tinha como entregar, a vergonha que sentia a orgulhosa criatura pervertida por este abominável bairro de Saint-Georges após ter frequentado pessoas baixas que ela desprezava, e a percepção dolorosa da senilidade prematura provocada pela bebedeira, e as exigências e as durezas inumanas dos Alphonse¹³ da sarjeta, as tentações de suicídio que me fizeram resgatá-la um dia de uma janela, para fora da qual ela estava completamente pendurada... e enfim todas essas lágrimas que nós críamos sem motivo; – isso misturado a uma afeição visceral e muito profunda por nós, a um devotamento, como uma febre, quando um de nós ficava doente. E nesta mulher havia uma energia de caráter, uma força de vontade, uma arte do mistério às quais nada pode ser comparado. Sim, sim, todos esses horríveis segredos tranca-dos, escondidos e nela consolidados, sem que nenhum fosse percebido por nossos olhos, nossos ouvidos, nosso senso de observador, até mesmo em seus ataques de nervos, em que ela só deixava escapar gemidos: um mistério que continuou até sua morte e que ela pensava que seria enterrado com ela. E do que ela morreu? por ter ido, há uns oito meses, no inverno, no meio da chuva, espreitar uma noite inteira, em Montmartre, o filho da dona da leiteria que a havia rechaçado, para saber por qual mulher ela havia sido trocada: uma noite inteira, colada em uma janela de um andar térreo, e da qual ela retornara com as roupas encharcadas até os ossos com uma pleurisia mortal!

¹³ No século XIX, o nome próprio Alphonse era usado como gíria para se referir ao homem sustentado por sua amante.

Pobre criatura, nós a perdoamos e temos até uma grande comiseração por ela, ao nos darmos conta de tudo o que ela sofreu... Mas, para sempre, ficou a desconfiança de todo o sexo feminino, e da mulher de baixo para cima assim como da mulher de cima a baixo. Fomos tomados pelo terror diante do duplo fundo de sua alma, da faculdade potente, da ciência, do gênio consumado, que todo seu ser vive na mentira...

Extraí essas notas de nosso diário: *Journal des Goncourt (Mémoires de la vie littéraire)*; elas são o embrião documental a partir do qual, dois anos depois, meu irmão e eu escrevímos *Germinie Lacerteux*, estudada e mostrada por nós, empregada na casa de nossa velha prima, a srta. de C...¹⁴, de quem escrevímos uma biografia verídica à maneira de uma biografia de história moderna.

Auteuil, abril de 1886.
Edmond de Goncourt.

GAMA, Z. Translation of the forewords of *Germinie Lacerteux*, by the Goncourt brothers. *Itinerários*, Araraquara, n. 56, p. 229-240, jan./jun. 2023.

- **ABSTRACT:** *The novel Germinie Lacerteux, written by brothers Edmond (1822-1896) and Jules (1830-1870) de Goncourt, is currently considered by critics as one of the precursors works of naturalism in France and its preface as a manifesto of that movement. At the time of its release, in 1865, the critics' interpretation of the novel's foreword was that this text was a step forward in realism. Years later, in 1886, in a reedition by Germinie Lacerteux, Edmond de Goncourt adds a second preface to the work, in an attempt to endorse the novel's precursor character in naturalist values and themes, such as writing based on the observation of reality and the documentation of facts. The present text proposes the translation of the two prefaces by Germinie Lacerteux, plus comments, explanatory notes, and bibliographical indications.*
- **KEYWORDS:** Goncourt brothers. *Germinie Lacerteux*. Foreword. Translation. Naturalism.

REFERÊNCIAS

- BAGULEY, David. **Le naturalisme et ses genres**. Paris: Éditions Nathan, 1995.
BECKER, Colette. **Lire le réalisme et le naturalisme**. 2. ed. Paris: Dunod, 1998.

¹⁴ Referência à prima Cornélie Le Bas de Courmont (1781-1863), inspiração para a personagem Sempronie de Varendeuil, patroa de Germinie.

- BERMAN, Antoine. **A tradução e a letra ou o albergue do longínquo.** Trad. Marie-Hélène Torres, Mauri Furlan, Andreia Guerini. 2. ed. Florianópolis: PGET/UFSC, 2013.
- CARVALHO, Marques de. O Pajé. **A República**, Belém, ano 1, n. 113, 18 jan. 1887.
- GAMA, Zadig. La réception de *Sœur Philomène* au Brésil. **Cahiers Edmond et Jules de Goncourt**, Paris, n. 26, 2020, p. 201-214. Disponível em: <https://doi.org/10.4000/cejdg.768>. Acesso em: 12 fev. 2023.
- GAMA, Zadig. Vues sur Auteuil et le bois de Boulogne chez les Goncourt, **Cahiers Edmond et Jules de Goncourt**, n. 27, 2022, p. 117-127. Disponível em: <https://doi.org/10.4000/cejdg.906>. Acesso em: 27 fev. 2023.
- GAMA, Zadig. O prefácio antes do romance: *Germinie Lacerteux* no Brasil. **Lingüística y Literatura**, Medellín, (no prelo).
- GONCOURT, Edmond e Jules de. Deuxième préface. **Germinie Lacerteux**. Paris: A. Quantin, 1886, p. IX-XIX. Disponível em: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k103286n/f8.item>. Acesso em: 9 maio 2023.
- GONCOURT, Edmond e Jules de. Préface. **Germinie Lacerteux**. Paris: G. Charpentier, 1865, p. V-VIII. Disponível em: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1040750k/f9.item>. Acesso em: 9 maio 2023.
- GUÉRARD, F. **L'Hôpital de Lariboisière**. Paris: G. Steinheil, 1888.
- L'Illustration, journal universel**, Paris, ano 20, vol. 40, n. 1013, 26. jul. 1862.
- MAGALHÃES, Valentim. **Flor de sangue**. Rio de Janeiro: Laemmert & C., 1897.
- MEUNIÉ, F. **Les Mayeux (1830-1850)**. Paris: Henri Leclerc, 1915.
- Pacotilha**, São Luís, ano 6, n. 225, 18 set. 1886, p. 2. http://memoria.bn.br/DocReader/168319_01/5664.
- REVERZY, Éléonore. Les Germinie Lacerteux: La réception du roman des Goncourt (1865-1886). In: Chamarrat, Gabrielle; Dufief, Pierre-Jean (orgs.). **Le Réalisme et ses paradoxes (1850-1900)**. Paris: Classiques Garnier, 2014.



VARIA

VARIA

O JARDIM SELVAGEM DE ANNE RICE: TRADUÇÃO INTERSEMIÓTICA DE REMBRANDT EM *THE TALE OF THE BODY THIEF* ATRAVÉS DE UM “PROJETO CRIATIVO”

Andrio J. R. dos SANTOS*

- **RESUMO:** Em seus romances, Anne Rice traça desde impressões passageiras até análises complexas de pinturas, poemas, contos, músicas e outras formas artísticas. Por vezes, tais obras são ressignificadas no texto em prosa e, em certos casos, esse processo pode ser lido como tradução intersemiótica. No romance *The Tale of the Body Thief*, Rice realiza uma releitura da pintura *The Syndics of the Clothmakers Guild*, de Rembrandt, utilizando-a como uma espécie de vértice onde converge a maior angústia do vampiro Lestat: a questão do mal. Tomando os estudos interartes como base teórica, considero que existe uma concepção crítica e criativa que norteia as releituras artísticas de Rice em suas “Vampire Chronicles”, algo que concebo como um “projeto criativo” e que tem base na noção estética que Lestat chama de Jardim Selvagem. A partir dessa noção, analiso a releitura da pintura de Rembrandt realizada por Rice. O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001.
- **PALAVRAS-CHAVE:** Releitura artística. Anne Rice. Rembrandt. Crítica.

Introdução

A obra de Anne Rice possui a peculiar característica de atrair tanto a atenção acadêmica quanto a do público *mainstream*. Isto porque nenhuma outra autora considerada “cultura popular” ou “literatura de massa” atraiu tanta atenção acadêmica quanto Anne Rice, principalmente na década de 1990. Essa atenção se deve não apenas às características composicionais de suas obras, como caracterizações de personagens sofisticadas ou enredos intrincados, como também ao fato de Rice estabelecer um diálogo crítico com a tradição gótica. As obras

* Universidade Federal de Santa Maria, UFSM, Vinculado ao Programa de Pós-Graduação em Letras (PPGL) – Estágio Pós-Doutoral, Bolsa PNPD/CAPES, Santa Maria, RS, Brasil — andriosantoscontato@hotmail.com.

da autora são frequentemente lidas sob um escopo gótico, no qual aparecem ao lado de textos fundadores, como *The Castle of Otranto* (1764), de Horace Walpole, e *The Mysteries of Udolpho* (1794), de Ann Radcliffe, e da obra de autores contemporâneos, como Clive Barker e Stephen King. Por isso, não surpreende que Rice adentre a academia norte-americana a partir dos estudos do gótico. Além disso, a obra de Rice passou a ser discutida em relação as teoria de gênero, principalmente devido a leituras homoeróticas de seus romances.

A obra de Rice também é caracterizada por personagens singulares, seus monstros elegantes, como o vampiro Lestat ou o imortal Ramses. Esses monstros sobrenaturais seriam, segundo a própria Rice, representações da dual condição humana, apontamento que fornece uma importante ferramenta de leitura e interpretação à obra da autora. A personagem Lestat ecoa essa questão no prólogo de *Memnoch The Devil* (1995), ao sugerir que divide as mesmas dúvidas existenciais que seu leitor: “we have souls, you and I. We want to know things; we share the same earth, rich and verdant and fraught with perils. We don’t – either of us – know what it means to die, no matter what we might say to the contrary” (RICE, 1995, p. 8)¹. Rice não deseja que sua obra seja um tipo de fuga da realidade, mas sim um mergulho no âmago da realidade, um exame empático e estético das coisas e dos seres. A busca de Louis por sentido através de uma existência sombria, em *Interview with the Vampire* (1974), reflete a busca humana por sentido no que, às vezes, parece ser uma vida estéril em um mundo apático. A busca de Michael por identidade, em *The Witching Hour* (1990), reflete a busca humana por conexão e família, levantando questões sobre como essas relações definem quem somos.

De modo geral, a religião Católica sempre teve lugar de destaque na obra de Rice e a razão disso é, em partes, biográfica. Nessa instância, sua obra também reflete as dissidências e reconciliações da autora com a fé Católica. Claro que não é possível reduzir a obra da autora a sua biografia, uma vez que seus romances também tratam de questões universais, como no caso de discussões acerca do mal. Em *Essay On Earlier Works* (2007, online), Rice menciona que os três temas mais recorrentes em suas obras, se não os mais importantes, são “the continuing battle against evil” (RICE, 2007, s.p.)², “the search for the good” (RICE, 2007, s.p.)³ e “the quest of the outcast for a context of meaning” (RICE, 2007, s.p.)⁴. O fato é que o imaginário e a crença Católica, assim como as concepções de pecado, culpa,

¹ Tradução de Barcellos (1997): Nós temos alma, você e eu. Queremos conhecer tudo. Dividimos a mesma terra, rica, verdejante e cheia de perigos. Não sabemos, nenhum de nós dois, o que significa morrer, por mais que possamos afirmar o contrário.

² Tradução do autor: a batalha contínua contra o mal.

³ Tradução do autor: a busca pela bondade.

⁴ Tradução do autor: a busca do excluído por algo significativo.

danação e redenção, marcam a produção de Rice desde as primeiras obras até as mais recentes. Rice é natural de New Orleans, cidade em que residiu por muito tempo e que é palco de boa parte de sua produção ficcional. Filha de descendentes de imigrantes irlandeses, sua família, assim como a comunidade a que pertencia, estava fortemente atrelada à fé Católica. A autora menciona que, durante a infância em New Orleans, parecia-lhe que todos eram católicos e que havia algo celestial palpável pelas ruas (RAMSLAND, 1991).

A obra de Rice está permeada por referências e releituras artísticas. Particularmente em “The Vampire Chronicles” (1974-2018), saga que conta com 18 publicações, a malha narrativa reúsa poemas de Coleridge, Shelley, Keats, tragédias de Shakespeare e Marlowe, épicos de Dante e Milton, a prosa de Charles Dickens e Henry James e até mesmo a *weird fiction* de H. P. Lovecraft. Neste ensaio, trato da releitura artística que Rice realiza da pintura *The Syndics of the Clothmakers Guild* (1662), de Rembrandt. No romance *The Tale Of The Body Thief* (1992), Rice emprega a pintura do artista holandês como um espelho que reflete a maior angústia do vampiro Lestat: a questão do mal. Lestat considera que Rembrandt era capaz de retratar a bondade imanente dos modelos, algo eternizado na tela. Por outro lado, para Lestat, a natureza vampiresca seria algo maligno. Por isso, contemplar a pintura de Rembrandt o desconcerta, uma vez que a eternidade concedida pelo pintor holandês aos seus modelos – e à bondade em seus rostos – é considerada superior à sua. Para fins metodológicos, leio esse processo de releitura artística como tradução intersemiótica.

Embora autores como Diniz (1998), Pignatari (2004), Clüver (2006) e Plaza (2006) forneçam concepções gerais de tradução intersemiótica (não livres de inconstâncias e disparidades), não há menção a uma forma de abordagem, tratamento ou análise do resultado desse processo. No entanto, a inexistência – ou a vaga menção à questão da análise – sugere que uma tradução intersemiótica necessita ser lida de acordo com a coerência interna da obra tradutora. Isto é, os subsídios críticos para a análise estariam expressos na obra que realiza a recriação artística.

Longe de adentrar nas minúcias desta querela teórica, procuro sanar essa lacuna a partir da compreensão de que a tradução intersemiótica em *Body Thief* se realiza a partir de um “esquema” estruturante, um tipo de *mote* estético, cuja função é oferecer um norte crítico para as recriações realizadas por Rice. Partindo de obras de Clüver (2006) e Campos (2006), chamei este “esquema” de “projeto criativo”. No intuito de identificar o projeto criativo em voga no romance analisado, busquei a concepção traçada em *The Vampire Lestat* (1985), chamada “Jardim Selvagem”, a qual serve de base para a análise da recriação artística realizada por Rice.

“Beauty is a savage garden”: O Jardim Selvagem de Lestat como “projeto criativo”

Leio a recriação artística realizada por Rice em *Body Thief* como tradução intersemiótica. No entanto, este conceito não está livre de dubiedades, uma vez que é tratado e desenvolvido de formas distintas por diversos teóricos. A própria noção de “tradução intersemiótica” é, por vezes, inconstante. A ideia geral, como demonstra Thaís Diniz (1998), é a de uma transferência ou diálogo de signos entre um sistema verbal e um não verbal. Essa mesma noção, para Claus Clüver (2006), é nomeada como “transposição intersemiótica”. Para o autor, a “tradução intersemiótica” diz respeito a uma representação relativamente ampla, considerando não apenas a relação entre dois sistemas sígnicos distintos, como também os aspectos culturais das obras.

Os pressupostos teóricos nos quais se fundamentam os estudos intersemióticos também apresentam divergências. Autores como Diniz (1998) desenvolvem noções mais pragmáticas, a partir do trabalho de Roman Jakobson e de outros teóricos da semiologia. Outros autores, como Júlio Plaza (2006) e Décio Pignatari (2004), compreendem que a semiótica formulada pelo filósofo norte-americano Charles Sanders Peirce seria a mais adequada para tratar de tradução intersemiótica. Plaza (2006) defende a noção de “signo estético”, concepção diretamente absorvida do pensamento peirceano, apresentada como uma espécie de significado essencial, aquilo de mais instantâneo que se mostra em um dado objeto. Pignatari (2004) discute essa questão nomeando o “signo estético” de Plaza como “quase-signo”. Já Clüver (2006), embora não chegue a adotar essas terminologias, menciona a existência de um “essencial” irredutível na obra traduzida – na mesma linha do “quase-signo” de Pignatari (2004).

Embora expressem visões um tanto divergentes, os autores Diniz (1998) e Clüver (2006), Pignatari (2004) e Plaza (2006), parecem concordar que tradução intersemiótica – ou transposição, no caso de Clüver – compreende uma transformação ou diálogo crítico entre signos, considerando objetos artísticos distintos. Tendo essa similaridade básica em comum, o processo de tradução intersemiótica leva em consideração as diferenças compreendidas nas naturezas dos objetos artísticos analisados e, por vezes, em suas especificidades materiais. Ou seja, as características essenciais concernentes a um processo de tradução intersemiótica se estabelecem de forma contextual, conforme uma lógica interna relativa à sua pertinência no próprio processo.

A noção de tradução intersemiótica que mais se adéqua a este trabalho vai ao encontro das concepções de Plaza, *Tradução Intersemiótica* (2008)⁵, e Pignatari,

⁵ Publicado pela primeira vez em 1987.

Semiótica em Literatura (2004)⁶, que têm como base a semiótica de Peirce. Ambos os autores partem do pressuposto de que uma tradução intersemiótica se realiza a partir da saturação do que Peirce chama de signo estético. O signo estético seria uma espécie de “significado essencial” que existiria em uma dada obra de arte e que, assim que identificado, poderia ser utilizado como material de tradução. Ou seja, seria este “significado” que seria identificado e traduzido pelo objeto tradutor. Pignatari (2004) comenta que o signo estético, de caráter icônico, apresenta-se, de certa forma, híbrido: “o signo estético, uma espécie de noção geral em que se funda a obra de arte, é compreendida por Peirce em caráter icônico. Todavia, existe aqui uma miscigenação de ordem semiótica, pois se trata de um ícone simbolizado ou um símbolo iconizado” (2004, p. 74). Na perspectiva do autor, o signo estético, esse ícone simbolizado, atua em um interstício de significação no processo de tradução intersemiótica.

Em sua noção mais básica, o processo de tradução intersemiótica se funda na identificação de um material básico e essencial em uma dada obra, que seria, por sua vez, transformado pela obra tradutora. A poesia é sempre o exemplo utilizado pelos autores supracitados para exemplificar o signo estético: “na poesia, as palavras não mais significam o que delas se espera, porque já não são mais palavras. Elas adquirem feições icônicas” (PIGNATARI, 2004, p. 183). A noção de que a poesia apresenta feições icônicas, ou seja, características que mais evocam sentidos do que os expressam positivamente, traz à luz outro problema teórico. Para Plaza, a poesia é “[f]eita de ecos, reflexos e correspondências entre o som e o sentido, a poesia é um tecido de conotações e, portanto, é intraduzível” (PLAZA, 2008, p. 26). Se tradução intersemiótica tem por base a identificação deste signo estético, que seria por sua vez intraduzível, de que forma esse processo seria possível? Além disso, como se daria tal processo?

Plaza (2008), Clüver (2006) e Diniz (1997) buscam em Haroldo de Campos uma resposta a essa questão. O ensaio que fundamenta a discussão é *Da tradução como Criação e como Crítica*, publicado originalmente em 1962. Neste texto, o poeta e tradutor Haroldo de Campos examina a noção de “informação estética”, que se refere a uma espécie de sentido essencial de uma obra de arte, que seria inseparável de sua forma composicional e, justamente por isso, intraduzível. Vale ressaltar que essa noção de “informação estética” apresenta características similares à noção de signo estético apresentada por Peirce (1958), que é empregada por Pignatari (2004) e Plaza (2008).

Campos sugere abdicar da noção de prosa ou poesia, tratando da obra, particularmente a literária, como “texto criativo”. Partindo dessa perspectiva, Campos considera a impossibilidade da tradução de textos criativos, defendendo, na verdade, que a prática tradutória recria esses textos. Assim, teremos “em outra

⁶ Publicado pela primeira vez em 1974.

língua, uma outra informação estética, autônoma, mas ambas estarão ligadas entre si por uma relação de isomorfia: serão diferentes enquanto linguagem, mas, como corpos isomorfos, cristalizar-se-ão dentro de um mesmo sistema” (CAMPOS, 2006, p. 34). Campos comprehende tradução como uma espécie de vivência do texto criativo, mas também uma vivência do mundo e da técnica do objeto traduzido. A partir disso, comprehende-se um estraçalhamento das partes dessa criatura organizada que é o texto criativo, para então recriá-la de forma crítica.

A concepção de tradução apresentada por Campos, localizada “no avesso da chamada tradução literal” (CAMPOS, 2006, p. 35), apresenta-se de maneira provocadora, uma vez que sugere a abdicação de certos preceitos teóricos. Quando penso em tradução intersemiótica a partir de Campos, as considerações de Clüver e Diniz sobre a natureza das obras envolvidas no processo perdem destaque, ficando em segundo lugar. Da mesma forma, as abstrações e suposições teóricas de Pignatari e Plaza também perdem força. Isto porque a noção de Campos oferece uma resolução atrativa, coerente e crítica à questão da tradução intersemiótica.

As questões teóricas apresentadas até este ponto oferecem a possibilidade de compreender tal processo como um exercício crítico e criativo, noção orgânica e fluida que, embora longe de solucionar todos os problemas teóricos relativos à tradução intersemiótica, se opõe a uma visão excessivamente pragmática e causal do mesmo. De certa maneira, esta afirmativa esgota os recursos teóricos fornecidos pelas concepções sobre tradução intersemiótica. Uma vez que uma tradução intersemiótica já está dada na obra tradutora, as noções teóricas que norteiam o processo são pano de fundo e, assim, o que está para além desse processo é a análise da obra tradutora. Neste caso, não se trata mais de tradução intersemiótica, e sim de crítica, algo de que trataréi a seguir.

Gostaria de destacar que, por razões estilísticas e objetivas, não me deterei em especificações sobre termos teóricos específicos, como os discutidos até aqui. Por isso, quando digo que analiso “uma tradução intersemiótica” ou “uma recriação artística”, estou dizendo na verdade que analiso os sentidos “essenciais” (signo estético) que a obra tradutora recriou criticamente da obra traduzida, sentidos que agora integram organicamente a própria obra tradutora. De certa forma, o que analiso é o “produto” de uma tradução intersemiótica, pois analiso esses “sentidos essenciais” de acordo com a coerência interna da obra tradutora.

As questões teóricas supracitadas não oferecem necessariamente um ponto de partida para fundamentar a análise do resultado de uma tradução intersemiótica, isto é, para nortear a análise de um objeto tradutor. Vejo-me então diante da seguinte questão: como analisar o resultado de um processo tão intrincado? Ou melhor, ao passo que Rice recria sentidos de uma pintura de Rembrandt em seu romance, como analisar *Body Thief* considerando estes sentidos que o permeiam?

Considerando que, conforme Clüver (2006), a própria tradução seria, em si, dependente de uma abordagem de leitura, busco então uma abordagem de leitura

crítica do resultado desse processo. Para tal, tenho em mente a sugestão de Campos (2006), que consiste em tratar uma obra literária como “texto criativo”. Essa noção apresenta-se maleável e orgânica e parece adequada ao corpus de análise deste artigo. Aproprio-me também do apontamento de Clüver (1998) a respeito da análise de uma tradução intersemiótica, que necessita se ater à “reconstrução das preocupações e programas estéticos, dos modos de representação, das convenções estilísticas e estruturais relevantes [...]” (CLÜVER, 1998, p. 41). Compreendo que essa atenção aos “programas estéticos” mostra-se essencial ao processo de análise, o que, somado à perspectiva de Campos (2006), permite-me sugerir que a análise de uma tradução intersemiótica necessita se preocupar com “programas estéticos” presentes em “textos criativos”.

Assim como o signo estético pode ser identificado no objeto traduzido e então recriado pelo objeto tradutor, o artifício, *mote* ou “programa estético” através do qual esse processo se realiza pode ser identificado a partir da análise crítica do objeto tradutor – aquele que efetivamente realiza a tradução intersemiótica. Assim, comprehendo que existe um norte crítico e criativo nos romances de Rice, algo que guia ou atua sobre a maneira como a autora recria e relê obras de arte em suas narrativas, como no caso de Rembrandt em *The Tale of the Body Thief*. Em outras palavras, as releituras e recriações artísticas empreendidas por Anne Rice realizam-se a partir de um “projeto criativo”. Escolhi o termo “projeto”, em vez de “programa”, no intuito de fugir de denotações excessivamente pragmáticas e utilizar o termo “criativo” no sentido que Campos utiliza, como algo que visa dar conta de uma expressão estética. Boa parte das releituras e recriações artísticas (aqui lidas como traduções intersemióticas) realizadas pela autora tem por base a concepção de Jardim Selvagem apresentada em *The Vampire Lestat* (1985), que atua como o projeto criatido. Tendo isso em vista, faz-se necessário examinar o projeto criatido de Lestat: a noção de Jardim Selvagem.

Em *The Vampire Lestat*, o protagonista homônimo olha para dentro de si e vê o mal. Angustiado, ele busca por algo que o possa redimir, encontrando na beleza um sentido capaz de apaziguar sua mente insone. Lestat afirma que a beleza está além do bem e do mal e, por isso, concebe que a busca da beleza representa o caminho para a salvação. Por isso, ele se torna um esteta. Após contemplar a música tocada pelo amante violinista, Nicolas, Lestat traça suas iniciais considerações sobre a beleza:

Beauty [...] rather it was an uncharted land where one could make a thousand fatal errors, a wild and indifferent paradise without signposts of evil or good. In spite of all the refinements of civilization that conspired to make art – the dizzying perfection of the string quartet or the sprawling grandeur of Fragonard’s canvases – beauty was savage. It was as dangerous and lawless as the earth had been eons before man had one single coherent thought in his

head or wrote codes of conduct on tablets of clay. Beauty was a Savage Garden (RICE, 1985, p. 96)⁷.

A beleza é um terreno fatal e selvagem, um campo onde germinam as mais belas flores tóxicas, porque Lestat considera que a beleza não possui um caráter essencialmente bom ou ruim, ela apenas existe, como algo que resiste ao julgamento e à tentativa de delimitação humanas. Todas as características da beleza descritas por Lestat são primais e indômitas, tais como “an uncharted land” (RICE, 1985, p. 96)⁸, “wild and indifferent paradise” (RICE, 1985, p. 96)⁹ e “dangerous and lawless” (RICE, 1985, p. 96)¹⁰. Essas noções se referem a algo bruto e livre de artifícios, como se o estado natural do mundo, também compreendido como uma espécie de força criadora de todas as coisas, fosse intrinsecamente belo.

Mas contemplar essa instância das coisas, a beleza indiferente, livre e crua que Lestat vê no mundo, não seria um exercício passivo. Como resiste, a beleza age sobre aquele que a contempla. Nesse quesito, existem duas considerações traçadas pela personagem que se mostram pertinentes. A primeira se refere à noção de sublime¹¹. Lestat afirma que a música criada por Nicolas, ao mesmo tempo em que maravilha, também fere o violinista: “[...] why must it wound him that the most despairing music is full of beauty?” (RICE, 1985, p. 96)¹². A música, conforme descrita por Lestat, apresenta-se como algo sublime, como uma criação artística intrincada capaz tanto de evocar algo massivo e distante quanto de tocar o interior do indivíduo, fazendo-o responder a esse apelo. Essa tensão entre transcendência e imanência não é resolvida na noção estética apresentada por Lestat, embora este consiga permitir a si mesmo aceitar esse fato como algo sinestésico, de forma imaginativa. Nicolas, ao contrário, age de maneira oposta. Incapaz de reconciliar

⁷ Tradução de Guarany (1999): A beleza [...] era mais uma terra desconhecida, na qual se poderiam cometer mil erros fatais, um paraíso selvagem e indiferente, sem indicações claras do bem e do mal. Apesar de todos os refinamentos da civilização, que conspiraram para produzir a arte – a estonteante perfeição do quarteto de cordas ou o exuberante esplendor das telas de um Fragonard – a beleza era selvagem. Era tão perigosa e sem lei quanto a terra fora milênios antes que o homem tivesse elaborado um único pensamento coerente ou escrevesse códigos de conduta em tábua de argila. A beleza era um Jardim Selvagem.

⁸ Tradução de Guarany (1999): [...] uma terra desconhecida.

⁹ Tradução de Guarany (1999): [...] um paraíso selvagem e indiferente.

¹⁰ Tradução de Guarany (1999): [...] perigosa e sem lei.

¹¹ Refiro-me a noção de sublime desenvolvida por Edmund Burke, frequentemente empregada como base teórica para discussão de obras de ficção gótica. Em *Uma investigação filosófica sobre a origem de nossas ideias do sublime e do belo* (1757), Burke escreve que o sublime diz respeito àquilo que, de alguma forma, é capaz de nos incitar ideias de perigo e de dor, em uma operação análoga ao terror, culminando na mais forte emoção estética que a mente humana seria capaz de produzir: o medo.

¹² Tradução de Guarany (1999): [...] por que o fato de a mais desesperadora música estar cheia de beleza precisava machucá-lo?

essa tensão entre transcendência e imanência e, em última instância, entre corpo e alma, ele acaba enlouquecendo.

A segunda questão diz respeito àquilo que o homem seria capaz de criar a partir da beleza primal que compõe o Jardim Selvagem de Lestat. Para a personagem, Nicolas é incapaz de se desprender de certos conceitos, tais como bem e mal. Apesar de o próprio Lestat também ter essas noções profundamente arraigadas em si, ele busca por uma maneira de apazigar a angústia que sente devido a sua natureza vampiresca, que considera maléfica. Por isso, ele afirma que “[g]ood and Evil, those are concepts man has made. And man is better, really, than the Savage Garden” (RICE, 1985, p. 96-97)¹³. Ou seja, o homem é superior ao Jardim Selvagem, pois é capaz de sepropriar do material fundador da beleza para criar arte. Através de um senso estético, as únicas regras válidas, o homem seria capaz de criar de maneira visionária, tocando e se deixando tocar pelas possibilidades energéticas imbuídas na criação e, a partir disso, dar forma a toda sorte de arte.

Posteriormente, no mesmo romance, Lestat expande suas ideias a respeito do Jardim Selvagem, compreendendo então o mundo como um jardim selvagem. Nessa nova concepção, toda a Terra torna-se um lugar constituinte de belezas a serem desvendadas e sentidos a serem experienciados. Segundo a personagem, as únicas leis possíveis seriam as leis da estética (RICE, 1985). Ainda que tais leis não tenham sido especificadas na narrativa, é possível considerar que a própria concepção de beleza da personagem, seu Jardim Selvagem, atua como um conjunto estético no contexto da obra, uma vez que a experiência da beleza seria capaz de redimir a personagem. A busca pela beleza seria capaz de superar o mal e de conferir significado à existência de Lestat:

And I knew my vision of the garden of savage beauty had been a true vision. There was meaning in the world, yes, and laws, and inevitability, but they had only to do with the aesthetic. And in this Savage Garden, these innocent ones belonged in the vampire’s arms. A thousand other things can be said about the world, but only aesthetic principles can be verified, and these things alone remain the same (RICE, 1985, p. 106)¹⁴.

Lestat sugere que a beleza abarca algo profético, uma vez que compara a noção de Jardim Selvagem a uma visão: “my vision of the garden of savage beauty

¹³ Tradução de Guarany (1999): O bem e o mal são conceitos criados pelo homem. E o homem é melhor, de fato, do que o Jardim Selvagem.

¹⁴ Tradução de Guarany (1999): E eu sabia que minha visão do jardim da beleza selvagem havia sido verdadeira. Havia um sentido do mundo, sim, e leis e inevitabilidade, mas isso só tinha a ver com a estética. E, nesse Jardim Selvagem, aquelas pessoas inocentes pertenciam aos braços do vampiro. Milhares de outras coisas podem-se dizer sobre o mundo, mas apenas os princípios estéticos podem ser verificados, e só essas coisas permanecem as mesmas.

had been a true vision” (RICE, 1985, p. 106)¹⁵. Esse ato visionário seria capaz de romper com as coisas mundanas. A personagem menciona que existe sentido no mundo, além de certas leis e de alguma inevitabilidade, mas logo descarta essas concepções em nome da estética, que, segundo ele, oferece os únicos princípios válidos ao indivíduo. A abandonar as demais leis em prol da estética, Lestat substitui a ética pela estética.

Embora possam soar imprecisas, as considerações de Lestat sobre a beleza associam-na a uma perspectiva metafísica imanente, como se tudo que existe no mundo estivesse imbuído por fragmentos da mais pura energia da criação, concepção que ecoa noções gnósticas. Ao mesmo tempo, também é uma noção que diz respeito a uma busca. Em certas correntes do gnosticismo, como o ofitismo, o Deus do *Pentateuco* é considerado um Deus falso. Por isso, no mito da queda, a serpente teria libertado Adão e Eva do julgo desse Deus, assim como Jesus teria vindo para corrigir os ensinamentos desse Deus falso e proporcionar a verdadeira iluminação humana (FIORILLO, 2008). Na mesma medida, a busca de Lestat pela beleza, assim como sua visão do Jardim Selvagem, comprehende a capacidade de ver além das aparências, procurar por aquilo que existe por trás do verniz do mundo e, assim, encontrar a moção estético-criativa que fundamenta a existência. Essa linha narrativa compreendendo uma busca do “eu” para dentro do “eu”, possui algo de holístico, no sentido de que se tudo está imbuído com porções da criação, tudo contém beleza, sendo necessário aprender a lê-la nas coisas.

Além disso, o Jardim Selvagem de Lestat se reporta à sinestesia, como se o processo de apreensão da beleza fosse mais completo quando esta atinge mais sentidos. O ato criador humano supera a beleza primal das coisas e, nessa instância, representa a beleza em seu estado mais elevado, desde que imbuído da capacidade transgressora e selvagem de significar. O projeto criativo de Lestat, seu Jardim Selvagem, comprehende uma trilha de encontro à beleza, um caminho em meio a uma fauna vívida, exótica e tóxica, em que a sinestesia e a transgressão ocupam lugares de destaque, tendo por definição uma disposição crítica e criativa que permite ao indivíduo estar aberto àquilo de imanente que habita o cosmo de uma obra de arte.

“Their inner divinity”: releitura de the *Syndics of the Clothmakers Guild*

The Tale of the Body Thief (1992) apresenta diversas referências artísticas a pinturas, músicas e contos de H. P. Lovecraft e Edgar Allan Poe. Neste ensaio, trato particularmente da releitura da pintura *The Syndics of the Clothmakers Guild* (1662), de Rembrandt. O romance é narrado por Lestat, protagonista das “Vampire

¹⁵ Tradução de Guarany (1999): [...] minha visão do jardim da beleza selvagem havia sido verdadeira.

Chronicles” de Rice. Por isso, conforme supracitado, analiso a releitura da pintura através de seu projeto criativo, o Jardim Selvavem.

Em *Body Thief*, Rice utiliza a pintura de Rembrandt como um tipo de *mote* para a discussão de Lestat e David Talbot acerca do tema central do romance: a existência do bem e do mal. Lestat encontra Talbot no Rijksmuseum, em Amsterdam, diante da pintura:

He was staring steadily at the painting, which was that of several proper Dutchmen, gathered at a table, dealing with the affairs of commerce, no doubt, yet staring serenely at the viewer from beneath the broad brims of their big black hats. This is scarcely the total effect of this picture. The faces are exquisitely beautiful, full of wisdom and gentleness and a near angelic patience. Indeed, these men more resemble angels than ordinary men.

They seemed possessed of a great secret, and if all men were to learn that secret, there would be no more wars or vice or malice on earth. How did such persons ever become members of the Drapers' Guild of Amsterdam in the 1600s? But then I move ahead of my tale (RICE, 1992, p. 27)¹⁶.

É interessante notar que, em um primeiro momento, Lestat menciona a pintura de forma um tanto trivial (em nada ecfrásica), descrevendo-a de maneira prática: alguns homens reunidos em torno de uma mesa, tratando de negócios. No entanto, o protagonista percebe a existência de um contato entre o observador e as figuras retratadas na obra, um contato que denota serenidade: “yet staring serenely at the viewer” (RICE, 1992, p. 27)¹⁷. É claro que, em parte, esse contato, assim como o sentido de placidez, poderia denotar a sabedoria dos comerciantes holandeses. Todavia, Lestat não se contenta com essa noção e explora os sentidos da pintura a partir de sua concepção imanente de Jardim Selvagem, encontrando sentidos divinos imbuídos na obra: “a near angelic patience” (RICE, 1992, p. 27)¹⁸. Lestat comenta que as figuras representadas na tela parecem possuir um segredo que, se fosse aprendido, “there would be no more wars or vice or malice on earth” (RICE,

¹⁶ Tradução de Rodrigues (2009): Olhava atentamente para os holandeses de porte digno do quadro, reunidos em volta de uma mesa, sem dúvida tratando dos seus negócios, mas com os olhos sob as abas dos chapéus grandes e negros fitos serenamente no espectador. Isto não traduz de modo algum o efeito total do quadro. Os rostos são caprichosamente belos, cheios de sabedoria, de bondade e de uma paciência quase angelical. Na verdade, mais parecem anjos do que homens comuns. / Parecem donos de um grande segredo que, se fosse descoberto por todos os homens, não haveria mais maldade nem guerras no mundo. Como aqueles indivíduos chegaram a ser síndicos da associação dos mercadores de tecidos de Amsterdã, no século XVII? Mas agora estou me afastando da minha história.

¹⁷ Tradução de Rodrigues (2009): [...] fitos serenamente no espectador.

¹⁸ Tradução de Rodrigues (2009): [...] uma paciência quase angelical.

1992, p. 27)¹⁹. Ou seja, esse sentido divino percebido por Lestat, somado a esse segredo, seria capaz de redimir os homens de seus pecados. Reproduzo a pintura (figura 1):

Figura 1 – The Syndics of the Clothmakers Guild (1662)



Fonte: Portal do Rijksmuseum

Talbot questiona Lestat em um tom sereno, ainda que suas indagações sugiram algo de provocador: “[a]re there any vampires in this world who have such faces? [...] I am speaking of the knowledge and understanding which lies behind these faces. I’m speaking of something more indicative of immortality than a preternatural body anatomically dependent upon the drinking of human blood” (RICE, 1998, p. 27)²⁰. Diante dessa questão, Lestat se enche de raiva:

Vampires with such faces? I responded. David, that is unfair. There are no men with such faces. There never were. Look at any of Rembrandt’s paintings. Absurd to believe that such people ever existed, let alone that Amsterdam was full of them in Rembrandt’s time, that every man or woman who ever darkened his door was an angel (RICE, 1998, p. 27-28)²¹.

¹⁹ Tradução de Rodrigues (2009): [...] não haveria mais maldade nem guerras no mundo.

²⁰ Tradução de Rodrigues (2009): Existe algum vampiro neste mundo com rosto igual a estes? [...] Estou falando do conhecimento e compreensão que vejo nesses rostos. Estou falando de algo mais indicativo de imortalidade do que um corpo paranormal que depende anatomicamente de se alimentar com sangue humano.

²¹ Tradução de Rodrigues (2009): Vampiros com rostos iguais a esses? David, isso não é justo. Não

Ambas as personagens reconhecem uma qualidade divina e um sentido de bondade na pintura. A pergunta de Talbot deixa Lestat desconcertado e ofendido. Por isso, o vampiro parte, deixando o amigo sozinho no silêncio escuro do museu. Lestat menciona posteriormente que também se sentiu envergonhado por sua atitude, pois a pergunta de Talbot fizera ecoar nele o sentido da própria culpa. O vampiro anseia por redenção, algo que, até o momento, considera impossível. Nesse sentido, a sugestão de que as figuras representadas por Rembrandt seriam imagens de caráter divino também sugere que a imortalidade conferida pelo pintor àqueles homens seria superior a de Lestat, pois o próprio Lestat não possui, em sua imagem, essa característica divina, conforme Talbot deixa implícito. A razão disso seria porque Lestat é um vampiro, e sendo um vampiro sua existência é dependente do consumo de sangue humano. Dessa forma, a tradução intersemiótica de Rice, a partir do Jardim Selvagem de Lestat, realoca a pintura de Rembrandt como um ideal de bondade e, justamente porque ideal, inatingível. Essa é a razão da angústia arrebatadora que a pintura provoca em Lestat.

Uma questão ainda pode ser considerada a respeito do quadro de Rembrandt, que diz respeito à hipótese que Lestat levanta sobre o pintor. Para o vampiro, o artista firmou um pacto com o Diabo, não em troca de talento, e sim de modelos, de casas e bens materiais e do amor de uma esposa e de uma amante. Mas ver o Diabo também representava ter encontrado a prova inegável do mal. Por isso, o pintor dedicou-se a buscar e retratar o bem:

But Rembrandt had been changed by his encounter with the Devil. Having seen such undeniable evidence of evil, he found himself obsessed with the question “What is good?”. He searched the faces of his subjects for their inner divinity; and to his amazement he was able to see the spark of it in the most unworthy of men (RICE, 1998, p. 29)²².

Lestat sugere que Rembrandt buscava por um sentido de divindade interior nos rostos de seus modelos, o que se adéqua a sua noção de Jardim Selvagem, que compreende a busca do divino através de uma perspectiva imanente. Essa concepção imanente é justamente o que eleva as representações do pintor holandês a um ponto distante de Lestat. Entretanto, além de uma ideia de bondade, a pintura

existem homens com esses rostos. Jamais existiram. É absurdo pensar que possam ter existido, e muito mais que Amsterdã estivesse cheia deles no tempo de Rembrandt, que todos os homens e mulheres que ele conheceu eram anjos. Não, é Rembrandt que você vê nesses rostos e é claro que Rembrandt é imortal.

²² Tradução de Rodrigues (2009): Mas o encontro com o demônio provocou uma mudança em Rembrandt. Depois de ver a prova inegável do mal, passou a ser atormentado pela seguinte pergunta. O que é o bem? Procurava nos rostos dos seus modelos a divindade interior e com surpresa viu que era capaz de encontrar uma fagulha dessa divindade nos homens mais desprezíveis.

também representa uma tensão, uma ruptura. De acordo com o dogma Cristão, a verdadeira bondade divina é transcendente, um sentido impossível de ser atingido no mundo material. Apenas no paraíso, ao lado de Deus, ela existiria em totalidade (FIORILLO, 2008). Na concepção de Lestat, a bondade, como uma forma de beleza ou de refinamento da beleza, existe como algo imanente. Por outro lado, mesmo sob suas perspectivas distintas, a bondade ainda parece algo de difícil acesso. No entanto, Rembrandt foi capaz de retratá-la, o que gera esse destempero em Lestat. Afinal, ele reconhece, representada na tela, a bondade divina imanente às coisas, apresentando-se como algo tão próximo e, ao mesmo tempo, tão distante.

Segundo Lestat, a cada retrato, Rembrandt compreendia mais a respeito da graça e da bondade existente nos homens. Em seu leito de morte, o Diabo teria vindo buscar a alma do pintor, mas os anjos teriam intervindo por ele, argumentando que nenhum outro ser humano retratara a bondade com tamanha perfeição. Por isso, Deus arrebataria sua alma aos céus, como no *Fausto*, de Goethe. Para o vampiro, a busca pela bondade redimiu Rembrandt do pacto com o Diabo. Da mesma forma, Lestat passa a acreditar que, mesmo possuindo uma natureza irredimível, a busca pela bondade poderia salvá-lo. Em *The Tale of the Body Thief*, a releitura da pintura de Rembrandt atua de forma direta sobre a ação do enredo – Lestat decide mergulhar em um tipo de aventura mística, trocando de corpos com James no intuito de voltar a ser humano, pois ele necessita empreender o próprio caminho em busca da bondade.

Considerações finais

Menções a obras de arte são comuns nos romances de Anne Rice. A autora traça desde impressões passageiras até análises complexas de pinturas, poemas, contos, músicas e outras formas artísticas. Compreender como Rice ressignifica essas obras auxilia a esclarecer a pertinência da arte, como objeto estético, em relação a sua ficção. Pois Rice se utiliza de objetos estéticos como recursos profícuos não só para a composição de seus romances, como também para dar tom à discussão de temas como o mal, a bondade e a redenção humana.

Considerando a estrada acidentada das teorias sobre tradução intersemiótica, sirvo-me da noção mais difundida, como concordam, em maior ou menor grau, autores como Diniz (1998), Pignatari (2004), Clüver (2006) e Plaza (2008). Assim, comprehendo tradução intersemiótica como uma recriação crítica e criativa do essencial de uma obra (signo estético), realizada por um objeto estético distinto. Considerando que pouco se fala sobre como analisar o resultado de uma tradução intersemiótica, recorri à crítica na tentativa de sanar esse problema – e também porque não desejo adentrar nas minúcias de tais querelas teóricas. Compreendo que o processo de releitura de *The Syndics of the Clothmakers Guild* presente em *Body Thief* pode ser lido como tradução intersemiótica e, a partir

disso, analisei este processo a partir do projeto criativo de Lestat, sua concepção de Jardim Selvagem.

A noção de projeto criativo atua como um caleidoscópio que permite a identificação do *mote* estético a partir do qual a tradução intersemiótica se realiza. Isto porque, a partir do projeto criativo atuante na obra, é possível averiguar com mais clareza como Rice atualiza sentidos, realocando-os em seu romance e concedendo-lhes distintas possibilidades de significação. Rice realiza releituras e recriações artísticas para discutir questões de grandeza humana – o mal, a bondade, a redenção, o divino –, como se intentasse, de fato, empreender um exame estético da condição humana. Por isso, a identificação de um projeto criativo relacionado a tais traduções intersemióticas torna-se pertinente, justamente porque oferece um norte analítico para suas obras – quando este se aplica, é claro –, calcado em noções estéticas particulares que intentam dar conta da transmutação da matéria artística.

Em *The Tale of the Body Thief*, Lestat descreve a pintura de Rembrandt e tece algumas considerações críticas e hipotéticas sobre a obra e o artista que a criara. A tradução intersemiótica da pintura está diretamente atrelada a uma de suas maiores angústias, referente à questão do mal e a malignidade essencial de sua natureza. Esse processo, realizado a partir do Jardim Selvagem, permite que a personagem discuta a noção de bondade ideal e imanente existente em todas as coisas da criação e, particularmente, na arte.

SANTOS, A. S. F. Anne Rice's Savage Garden: intersemiotic translation of Rembrandt in the Tale of the body thief through a “creative design”. **Itinerários**, Araraquara, n. 56, p. 243-259, jan./jun. 2023.

■ **ABSTRACT:** *Throughout her novels, Anne Rice comes and goes from simple impressions to complex considerations concerning paintings, poems, short stories, songs, and other artistic mediums. In some cases, such works may be ressignified throughout her prose. In this scenario, such a process may be read as intersemiotic translation. In her novel The Tale of the Body Thief, Rice approaches a painting by Rembrandt, The Syndics of the Clothmakers Guild, as an object which mirrors Lestat's ultimate anguish: the problem of evil. Having the interarts studies as my theoretical background, I reckon that there is a creative and critic notion that guides Rice's artistic rereading's in “The Vampire Chronicles”, a notion that Lestat calls The Savage Garden, which I conceived as an “imaginative design”. By this means, I analyze The Tale of the Body Thief related to Rembrandt's painting. This study was financed in part by the Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Finance Code 001.*

■ **KEYWORDS:** Artistic rereading. Anne Rice. Rembrandt. Criticism.

REFERÊNCIAS

- BROWNE, Ray B; HOPPENSTAND, Gary. "Introduction: Vampires, Witches, Mummies, and Other Charismatic Personalities: Exploring the Anne Rice Phenomenon". In: _____. **The Gothic World of Anne Rice**. Bowling Green, OH: Bowling Green State University Popular Press, 1996, p. 1-13.
- CAMPOS, Haroldo de. "Da tradução como criação e como crítica". In: _____. **Metalinguagem e outras metas: ensaios e crítica literária**. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- CLÜVER, Claus. "Da transposição intersemiótica". In: ARBEX, Márcia (Org.). **Poéticas do visível: ensaios sobre a escrita e a imagem**. Belo Horizonte: Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, Faculdade de Letras da UFMG, 2006.
- _____. "Estudos Interartes: Conceitos, Termos, Objetos". In: **Literatura e Sociedade**, USP, nº 2, 1997.
- DINIZ, Thaís Flores Nogueira. Tradução Intersemiótica: do texto para a tela. In: **Cadernos de Tradução**, v. 1, n. 3 (1998), p. 313-338. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/traducao/article/view/5390/4934>. Acesso em: 10/01/2016.
- FIORILLO, Marilia. **O Deus Exilado: Breve História de uma Heresia**. Rio de Janeiro, RJ: Civilização Brasileira, 2008.
- HAGGERTY, George E. "Anne Rice and the Queering of Culture". In: **Novel: A Forum on Fiction – Reading Gender after Feminism**. v. 32, n. 1, p. 5-18, 1998. Disponível em: http://www.jstor.org/stable/1346054?seq=1#page_scan_tab_contents. Acesso em: 28 de março de 2018.
- HUSBAND, Stuart. "Anne Rice: interview with the vampire writer". In: **The Telegraph**, n. 2, nov. 2008. Disponível em: <http://www.telegraph.co.uk/culture/donotmigrate/3562792/Anne-Rice-interview-with-the-vampire-writer.html>. Acesso: 09 de fevereiro de 2017.
- ISER, Wolfgang. **O ato da leitura vol. 2 – uma teoria do efeito estético**. Trad. Johannes Kretschmer. São Paulo: 34, 1999.
- PEIRCE, Charles S. **Collected Papers**. Cambridge: Harvard University Press, 1958, 8 volumes.
- PIGNATARI, Décio. **Semiótica & Literatura**. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2004.
- PLAZA, Julio. **Tradução Intersemiótica**. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- RADCLIFFE, Ann. **The Mysteries of Udolpho** (1794). New York: Some Good Press, 2015.
- RAMSLAND, Katherine. **Prism of the Night: A Biography of Anne Rice**. Boston: Dutton Adult, 1991.

RICE, Anne. **Essay On Earlier Works**, 15 Ago. 2007. Disponível em: <http://www.annerice.com/Bookshelf-EarlierWorks.html>. Acesso: 04 de janeiro de 2017.

- _____. **The Tale of the Body Thief**. New York: Ballantine Books, 1993.
- _____. **The vampire Lestat**. New York: Ballantine Books, 1985.
- _____. **Memnoch the Devil**. New York: Ballantine Books, 1997.
- _____. **Interview with the Vampire** (1974). New York: Ballantine Books, 1997.
- _____. **The Witching Hour**. New York: Ballantine Books, 1990.
- _____. **O Vampiro Lestat**. Tradução: Reinaldo Guarany. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.
- _____. **A História do Ladrão de Corpos**. Tradução: Aulyde Soares Rodrigues. Rio de Janeiro: Rocco, 2009.
- WALPOLE, Orace. **The Castle of Otranto** (1764). Disponível em: <http://www.gutenberg.org/files/696/696-h/696-h.htm>. Acesso em: 12 de janeiro de 2017.



BODIES AND PARTIES: UM ENSAIO SOBRE O CORPO FEMININO EM “O PONTO DO MARIPO”, DE CARMEN MARIA MACHADO

Pâmela NOGAROTTO*

- **RESUMO:** Este ensaio se debruça sobre a representação do corpo feminino no conto *O ponto do marido* de Carmen Maria Machado. A autora utiliza recursos estéticos que convidam quem lê a se envolver corporalmente com o texto, além de lançar mão da *mise en abyme* para trazer histórias populares estadunidenses de corpos femininos em situações trágicas. Isso será pensado como *corps en abyme*. Baseado na ideia de que a própria literatura é um corpo, o argumento é o de que a negação do que é canônico no texto-corpo se entrelaça à radicalização do corpo feminino na escrita de autoria feminina como a de Carmen Maria Machado. Essa leitura se dará a partir da Teoria Feminista (CONBOY et al., 1997) e da Crítica Literária Feminista (FELSKI, 2003).
- **PALAVRAS-CHAVE:** Corpo. Literatura contemporânea. Crítica literária feminista. Realismo.

*E quando o poema é bom / não te aperta a mão /
aperta-te a garganta*

Ana Hatherly

Como se forja um corpo

Um mundo em que todas as mulheres têm uma fita amarrada a si. Como parte de seus corpos, uma extensão deles, as fitas podem estar em diferentes regiões — no pescoço, no dedo, no tornozelo. Podem ainda ter diversas cores — verde, amarelo-claro, vermelho. As fitas são um acessório exclusivo das mulheres, os homens não as possuem e tampouco compreendem sua existência. Tocá-las é uma transgressão, é proibido. Esse é o universo do conto *O ponto do marido* de Carmen Maria Machado. Como um apêndice apenas do gênero feminino, a fita permeia a narrativa fantástica da autora.

* Bolsista CAPES. Doutoranda em Estudos Literários. UFPR – Universidade Federal do Paraná. Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes – Departamento de Letras – Programa de Pós-graduação em Estudos Literários. Curitiba – PR – Brasil. 80060-150 – pamelanogarotto@gmail.com

Os estudos fenomenológicos do corpo já insinuaram, como Simone de Beauvoir compreendeu em *O segundo sexo*, que um corpo é, além de sua realidade fisiológica, também uma ideia histórica. E a partir disso diz: não se nasce mulher, torna-se. Quando a filósofa questiona “o que é uma mulher?”, a realidade biológica não fornece uma resposta satisfatória. Antes, a pergunta remete ao discurso em torno da categoria “mulher” e “sobre o que está em jogo politicamente, economicamente e socialmente” (CONBOY et al, 1997, p. 1) quando pensamos nessa categoria. Em nossa vida cotidiana, “our bodies are trained, shaped, and impressed with the stamp of prevailing historical forms of selfhood, desire, masculinity, femininity”¹ (BORDO, 1997, p. 91). Portanto, o corpo pensado neste ensaio não se refere somente ao corpo da medicina. O corpo aqui diz respeito a um *corpo vivido* em determinada cultura, como um lugar de “contestação, de lutas econômicas, políticas, sexuais e intelectuais.” (XAVIER, 2007, p. 22)

“O feminismo nos ensinou que a história começa e termina com os corpos”, diz Arthur W. Frank (1996 apud XAVIER, 2007, p. 24). Não só a história, mas as histórias, as narrativas também começam com os corpos. Não é incomum, dentro dos estudos literários, pensarmos e nos referirmos à literatura como um corpo. Por muito tempo, esse corpo (a própria literatura) e a construção dos corpos de mulheres nas narrativas foi constituído a partir do olhar masculino. No Romantismo, por exemplo, as mulheres eram objeto da escrita, as “musas”, mas não raramente eram representadas de maneira estereotipada e figuravam um papel trágico. Além disso, não tinham espaço para narrarem a si mesmas, isto é, tratava-se, sobretudo, de uma literatura de voz masculina. O domínio dos homens no campo das artes e a representação dos corpos femininos em situações de tragicidade revelavam as relações de poder e as opressões daquele momento. O surgimento da Crítica Literária Feminista na década de 70 propôs uma transformação desse corpo literário, desse *corpus*, a partir de um novo olhar para a construção das personagens femininas, assim como para a escrita de autoria feminina. Rita Felski esclarece:

[...] as críticas feministas acreditam que a dimensão estética inclui tanto os temas quanto as formas, tanto os significados sociais quanto os anseios psíquicos. Elas são céticas em relação à visão de que a experiência estética possa ser completamente desinteressada, despida de qualquer referência ao mundo ou de fortes sensações prazerosas. Podemos apreciar na literatura o que não apreciaríamos na vida; a arte não é um mero espelho ou documento do mundo social. Ainda assim nossos gostos estéticos e inclinações não podem ser completamente separados de nossas vidas e interesses como seres sociais.

¹ “Nossos corpos são treinados, moldados e impressos com a marca das formas históricas predominantes de individualidade, desejo, masculinidade, feminilidade.” (tradução livre)

As críticas feministas concordariam com a observação de que a experiência estética é inseparável da memória, do contexto, do significado, e também do que somos, onde estamos, e de tudo o que já aconteceu conosco. (FELSKI, 2003, p. 142)

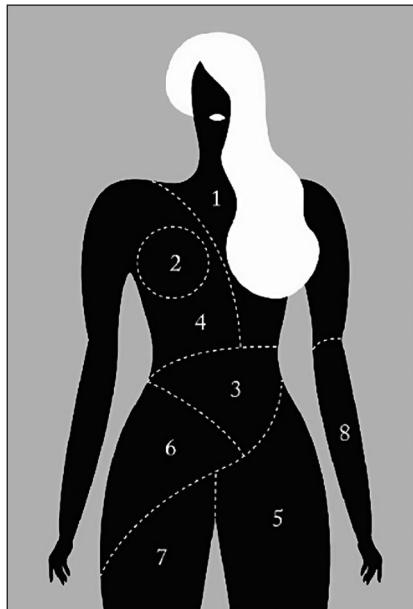
Este ensaio se propõe, então, a pensar nessa fita (importante dizer: aquilo que pode ser laço ou nó, que enfeita ou sufoca) a partir dos estudos da Teoria Feminista e da Crítica Literária Feminista, refletindo sobre as violências às quais são submetidos esses corpos. Quer, em suma, entender como a realização estética de Carmen Maria Machado traz as questões de gênero e exige a participação ativa de quem lê, a incorporação do texto, as palavras na carne, e como corporalmente respondemos a isso. Pretende ainda refletir sobre a maneira que a literatura contemporânea escrita por mulheres, assumidamente feminista, depois de cinquenta anos do início da Crítica Literária Feminista, realiza o gesto literário em sintonia “[à] memória, [a] o contexto, [a]o significado, e também [com o] que somos, onde estamos, e [com] tudo o que já aconteceu conosco”, como quer Rita Felski.

Bodies and parties

O corpo dela e outras farras (2018[2017])², traduzido para o português por Gabriel Oliva Brum, é um livro de contos que transita entre o horror, o realismo e a ficção-científica — o que o faz ser conhecido como um *Black Mirror* feminista. Como o próprio título insinua, os oito contos que compõem o livro escancaram a farra feita do corpo feminino em nossa sociedade, passando por temas como sexualidade, maternidade, abuso, violência e padrões de beleza. Essas diversas violências em torno do corpo da mulher são representadas graficamente no livro: sem prefácio ou índice, o livro nega alguns aspectos formais canônicos das obras literárias e sinaliza sua organização apenas com a imagem de um corpo feminino dividido em partes numeradas como o corpo dos animais em um açougue. A cada novo capítulo, uma nova parte da carne da imagem feminina é destacada, indicando um novo conto. Essa negação do que é canônico faz do próprio livro, também um corpo, um corpo que se radicaliza, que nega as regras há tempos atribuídas a si.

² No original, *Her body and other parties*. O livro ganhou o Shirley Jackson Award, além de ter sido finalista do National Book Award for Fiction. Neste trabalho, está em foco a tradução para o português feita por Brum.

Figura 1 – Imagem do livro *O corpo dela e outras farras*.



*O ponto do marido*³ é o primeiro conto do livro. O texto narra a trajetória de uma mulher, seus prazeres e suas dores, o casamento, a maternidade. Essa mulher carrega uma fita amarrada no pescoço, uma fita verde e com um laço, interditada ao marido. Toda a história da protagonista está entrelaçada a outras histórias, histórias populares nos Estados Unidos, em que se conta, majoritariamente, o sofrimento de diferentes mulheres. Narrado em primeira pessoa pela protagonista, que se revela ao fim do texto uma defunta-autora, a história trata de pequenas e grandes violências às quais o corpo feminino é submetido ao longo da vida: violências conjugais, institucionais — o hospital —, sem dar, ao menos em primeira pessoa, uma moral, uma lição em relação a isso. Essa parte fica a cargo do leitor que, esteticamente, a narrativa convida a participar da história, a sair do papel comum leitor de testemunho passivo e a se implicar no que se narra. Aqui, podemos aliar à nossa leitura a Teoria da Recepção. Contrariando o pós-estruturalismo que propõe a morte do autor e o esvaziamento do leitor, em *O ponto do marido* não há morte da autora possível, pois Carmen Maria Machado é uma mulher *queer* escrevendo sobre as violências direcionadas ao corpo das mulheres. Da mesma forma, a aparente objetividade na narração é apenas um recurso estético, pois a escritora convoca o leitor para completar o texto, ser um pouco o texto também: o gênero, a bagagem

³ No original, *The husband stitches*. O conto foi indicado para o Nebula Award na categoria Best Novelette.

social, histórica e cultural de quem lê não está dispensada. Em uma das histórias contadas dentro do conto, a narradora conclui: “Não preciso lhe contar a moral da história. Acho que você já sabe qual é.” (MACHADO, 2018)⁴ — e essa é a tônica de toda a narrativa.

O ponto do marido

Primeiro está o rosto, escreve Matilde Campilho. Todas as outras características que nos individualizam se submetem à supremacia do rosto. “Não há um igual a outro, nem sequer no caso dos gêmeos, muito menos dos sósias. É a performance irrepelível, e uma que só pode ser feita em vida. Numa vida só. Se acontecer outra existência, imagina-se, ela trará um outro rosto.” (CAMPILHO, 2021, s/p). Quando há um reflexo, é o rosto o que mais vemos de nós mesmos; mas quando não há reflexo, ele resta misterioso, adivinhamos o rosto.

As cabeças da revolução francesa; as das esposas de Henrique VIII; a de Batista que Salomé pediu em uma bandeja; a de Helofernes apresentada por Judite como símbolo de justiça, tão provocantemente pintada por Giorgione em um quadro que tanto a mulher que pisa sobre a cabeça decepada quanto a cabeça parecem sorrir, relembraria Matilde Campilho, fazem da decapitação uma antiga e popular forma de matar. Ou ainda a cabeça de Medusa usada como arma por Perseu e como adorno por Atena.

A imagem do corpo dividido que antecede *O ponto do marido*⁵ cobre a parte da cabeça, do pescoço e uma parcela do ombro direito — zonas que não parecem aleatórias quando lidas junto à curta narrativa. O pescoço é onde a protagonista tem amarrada sua fita. Aliás, no limite, a personagem é decapitada. É impossível não nos lembrarmos de figuras como Ana Bolena ou Maria Antonieta e suas execuções, ligadas, de alguma forma, ao relacionamento que mantinham com os homens. Cortar a cabeça de alguém, seja com a espada ou na guilhotina, faz o corpo perder seu rosto. E nada é tão imediato em denunciar a morte que o símbolo da cabeça que rola.

O rosto está na cabeça; a cabeça se liga ao pescoço, sustenta-se sobre ele. A esse respeito, ensaiou Jean-Luc Nancy em um de seus indícios sobre o corpo:

23. A cabeça se destaca do corpo sem ser necessário decapitá-la. A cabeça se destaca de si mesma, decepada. O corpo é um conjunto que se articula e se compõe, que se organiza. A cabeça é feita de buracos apenas, cujo centro vazio

⁴ As citações diretas do livro presentes no trabalho são retiradas de um *e-book* e portanto não possuem paginação.

⁵ Há alguns ganhos na tradução do conto: em português, o ponto do marido pode ser também pensado como lugar, isto é, a região (do corpo da mulher), o ponto que seria pertencente ao marido. Além disso, pode ainda ser lido como o ponto no sentido do ponto de vista, da versão do marido.

representa muito bem o espírito, o ponto, a infinita concentração em si. Pupilas, narinas, boca, orelhas são buracos, evasões cavadas fora do corpo. Para além dos outros buracos, aqueles mais embaixo, essa concentração de orifícios se liga ao corpo por um canal estreito e frágil, o pescoço atravessado pela medula e por alguns vasos que estão prontos para inchar ou romper-se. Uma junção estreita que religa em dobra o corpo complexo à cabeça simples. Nela, nada de músculos, nada além de tendões e ossos com substância mole e cinzenta, circuitos, sinapses. (NANCY, 2012, p. 47)

Parece relevante pensar aqui sobre como a dicotomia mente e corpo foi associada, historicamente, à dicotomia macho e fêmea. Como antecipou Beauvoir, as mulheres são associadas ao corpo, “tornam-se” o seu corpo e o seu sexo, enquanto os homens podem se esquecer de sua realidade biológica e serem seres racionais, sem uma ‘prisão’ corpórea. Dizendo de outra maneira, os homens podem viver uma existência desencarnada e transcendental, o que restringe “o campo de ação das mulheres, que acabam confinadas às exigências biológicas de reprodução, deixando aos homens o campo do conhecimento e do saber” (XAVIER, 2007, p. 20). A conexão da cabeça ao tronco é sensível e efêmera, como esclarece o filósofo: o pescoço é o que separa na mesma medida em que une as duas partes. No entanto, é evidente que são indissociáveis. O pescoço mantém a vida e, no caso da protagonista, a fita que mantém a cabeça no lugar é presa somente por um laço. É uma existência frágil (ou fragilizada).

O pensamento misógino frequentemente encontrou uma auto-justificativa conveniente para a posição social secundária das mulheres ao contê-las no interior de corpos que são representados, até construídos, como frágeis, imperfeitos, desregulados, não confiáveis, sujeitos a várias intrusões que estão fora do controle consciente. A sexualidade feminina e os poderes de reprodução das mulheres são as características (culturais) definidoras das mulheres e, ao mesmo tempo, essas mesmas funções tornam a mulher vulnerável, necessitando de proteção ou tratamento especial, conforme foi variadamente prescrito pelo patriarcado (GROSZ apud XAVIER, 2007, p. 19).

O conto analisado parece retratar bem a fragilidade imputada ao corpo feminino: a sexualidade e a capacidade reprodutiva estão no centro das violências que sofre a personagem principal. A protagonista se mostra uma mulher que busca prazer e não se envergonha dele. No entanto, a fita sempre a coloca em uma situação pouco segura, vulnerável.

Ele passa as mãos pelo meu cabelo, alisando a minha cabeça, gemendo e se pressionando contra mim. E não percebo que sua mão está descendo pela minha

nuca até ele tentar passar os dedos por dentro da fita. Dou um grito sufocado e me afasto depressa, recuando e conferindo nervosamente se meu laço está intacto. Ele ainda está sentado lá, coberto com a minha saliva. (MACHADO, 2018)

Alguns recursos estéticos mobilizados pela autora fazem do conto uma convocação para a participação ativa do leitor: há que se envolver corporalmente com a história. No início do conto, há esta espécie de instrução de como as vozes do conto devem ser lidas caso a história seja lida em voz alta.

(Se for ler esta história em voz alta, por favor, use as seguintes vozes:
EU: quando criança, aguda, esquecível; quando adulta, da mesma forma.

O GAROTO QUE SE TORNARÁ UM HOMEM E SERÁ MEU MARIDO: repleta de espontaneidade.

MEU PAI: gentil, estrondosa; como a do seu pai, ou a do homem que você gostaria que fosse seu pai.

MEU FILHO: quando pequeno, suave, como se tivesse a língua um pouco presa; quando adulto, parecida com a do meu marido.

TODAS AS OUTRAS MULHERES: intercambiáveis com a minha.)
(MACHADO, 2018).

Com efeito, a descrição dessas vozes já indica certa relação entre as vozes masculinas e as vozes femininas. O fato de todas as outras mulheres do conto terem vozes intercambiáveis com a da narradora mostra certo fio que as une. Da mesma maneira, a voz dos homens é parecida. Interessa notar também os adjetivos dados a essas vozes: da protagonista, e por extensão de todas as mulheres, “aguda, esquecível”; dos homens, espontânea, “gentil, estrondosa”. As instruções de como devem ser reproduzidas as vozes da história são a primeira parte que convida o leitor a participarativamente do texto, a tomar a voz em primeira pessoa e tornar-se personagem.

Outra técnica que permeia a narrativa é a da *mise en abyme*, isto é, a história é transpassada por outras histórias. Em *O ponto do marido*, há diferentes histórias de terror populares americanas que envolvem mulheres em situações trágicas, que se relacionam, de alguma maneira, com o que vive a narradora naquele momento. A título de exemplificação, quando a protagonista ainda menina conhece o menino, que viria a se tornar seu marido, e sente desejo sexual por ele, lembra-se de uma história.

Uma vez ouvi uma história sobre uma garota que pediu algo tão repulsivo ao seu amante que ele contou à família dela e a mandaram para um sanatório. Não

sei que prazer pervertido ela pediu, mas eu daria tudo para saber. Que coisa mágica seria essa, possível de se querer tanto a ponto de lhe isolar do mundo por querê-la? (MACHADO, 2018)

Além de um diálogo com a história da protagonista, essas outras histórias populares servem como uma espécie de alerta do que pode vir a acontecer à narradora, além de refletirem mais amplamente a cultura. No caso dessa história, ela retrata o pecado da mulher desejante: desejar. A ausência de nomes dos personagens também merece ser destacada: menina e menino podem ser qualquer um de nós ou de nossos conhecidos.

A instrução dada pela narração ao fim do trecho em que a protagonista inicia sua vida sexual é a seguinte:

(Se for ler esta história em voz alta, os sons da clareira podem ser reproduzidos mais fielmente respirando fundo e prendendo a respiração por bastante tempo. Então solte todo o ar de uma vez, permitindo que o seu peito afunde feito o bloco de uma torre de brinquedo arremessado ao solo. Continue fazendo isso, encurtando o tempo entre prender e soltar a respiração.) (MACHADO, 2018).

As instruções estão sempre ligadas ao corpo e à voz de quem supostamente está lendo em voz alta. São indicações de como respirar, como se machucar; uma das instruções pede para que se abra a janela e veja a chuva que certamente estará caindo. De alguma maneira, aquilo que se narra estará sendo vivido também pelo leitor, e a própria realidade de quem lê, a qualquer tempo, se alterará a partir do que se conta.

(Se estiver lendo esta história em voz alta, force um ouvinte a revelar um segredo devastador e em seguida abra a janela mais próxima que dê para a rua e grite o segredo o mais alto que puder.) (MACHADO, 2018)

Voltando à ideia de *mise en abyme*, histórias dentro do conto principal, temos o que podemos pensar como *corps en abyme*. Estes seriam, dentro da narrativa, em tradução literal se quisermos, os corpos no abismo. São os corpos matáveis, subalternizados, mandados, castrados. Nesse recorte, os corpos femininos. Em todas as histórias que atravessam a história principal, teremos o mesmo corpo feminino ameaçado: a história de uma menina que, desafiada pelos amigos, vai ao cemitério na tentativa de derrubar uma lenda, e acaba morrendo. Depois, prestes a se casar, a narradora relembra da história de uma jovem que compra um vestido usado e morre porque a peça, depois toma-se conhecimento, fora roubada de um cadáver e estava contaminada por formol; ainda dentro do escopo do casamento, rememora a história de uma noiva que, no dia do seu casamento, brincou de se

esconder dentro de um baú, e ficou presa até a morte. “Noivas nunca acabam bem nas histórias. Histórias conseguem sentir a felicidade e a apagam como uma vela” (MACHADO, 2018), complementa. Se o corpo é também sua construção histórica, essas narrativas espelham certas ideias sobre as mulheres e a instituição do casamento, a tragicidade que as envolve.

Ainda sobre as características culturais que definem as mulheres, pensemos na capacidade reprodutiva. A começar pelo título, “o ponto do marido” diz respeito a uma forma popular de se referir à episiotomia, um procedimento médico hoje já reconhecido como uma forma de violência obstétrica. O procedimento consiste em fazer um corte na região do períneo (localizado entre a vagina e o ânus) na hora do parto — o que, em teoria, facilitaria a passagem do bebê — para depois costurá-lo. Esse corte, no entanto, cientificamente não se revela eficiente, e põe em risco a contração vaginal e o prazer da mulher após o parto. Os pontos, a despeito da dor das mulheres, em teoria proporcionariam mais prazer aos homens por “deixarem a região mais apertada”. Daí o nome “o ponto do marido”: uma violência que se consagra muito mais pelo que pode dar aos homens do que às mulheres. Em resumo, um pacto entre homens (o marido e o médico; o marido e as instituições — a medicina, que também domina e subjuga o corpo feminino).

É relevante pensar como o ponto do marido é uma violência obstétrica porque vivida no momento do parto, mas também uma violência que ecoa na sexualidade dessas mulheres. Assim, as características imputadas culturalmente como definidoras das mulheres — a sexualidade e a reprodução — são conjuntamente violentadas. Após passar pela violência validada pelo marido, a instrução entre parênteses propõe: “(Se estiver lendo esta história em voz alta, entregue uma faca pequena para os ouvintes e peça que cortem o pedaço tenro de pele entre o seu indicador e o polegar. Depois agradeça a eles.)” (MACHADO, 2018). Aqui, fica claro que as orientações são uma tentativa de envolver o corpo leitor, fazê-lo sentir algo semelhante ao que sentiu a personagem, para que seja um corpo leitor cortado, violentado também. Ainda assim, devemos agradecer a quem quer que nos machuque: mesmo violentadas, as mulheres devem performar docilidade.

Ainda nesse trecho, a narração sintetiza:

Há uma história sobre uma mulher que entra em trabalho de parto quando o médico que a atende está cansado. Há uma história sobre uma mulher que nasceu cedo demais. Há uma história sobre uma mulher cujo corpo prendeu-se tão firme ao filho que a cortaram para retirá-lo. Há uma história sobre uma mulher que ouviu uma história sobre uma mulher que em segredo deu à luz filhotes de lobo. Pensando bem, histórias têm isso de se misturarem feito gotas de chuva em um lago. Cada uma surge das nuvens separada, mas, assim que se juntam, não há como distingui-las (MACHADO, 2018).

Esse excerto traz um resumo fundamental do *mise en abyme/corps en abyme* empregado no conto: as histórias das mulheres, das mães, dos partos, das violências são diversas e, em algum nível, intercambiáveis — como a instrução sobre a voz das mulheres no início do texto. Vozes intercambiáveis porque são, em última instância, a mesma voz, a mesma história. Todas possuem um entrelaçamento tão profundo que, em algum ponto, não são distinguíveis. São as histórias populares, é o folclore; são as histórias de nossas avós, nossas mães, nossas amigas misturadas como água de chuva em um lago.

A fita

Desde o inicio, a protagonista vive uma relação aparentemente normal com sua fita, assim como o menino, que viria a se tornar seu namorado e marido, cria uma espécie de obsessão com o objeto a partir do primeiro contato com ele. São duas relações que correm em paralelo. Fica claro, ao longo do texto, que esse homem pode ter tudo do corpo da mulher, exceto a fita. No entanto, em diversos momentos, ele ultrapassa o limite estabelecido por ela e tenta tocar, ou de fato toca, sua fita. Como leitores, ainda que tentemos imputar à fita um sentido, como se ela fosse a representação de algo mais objetivo, temos dificuldade em definir do que se trata. Ainda assim, quando esses momentos de transgressão acontecem, sentimos mesmo como um grande abuso, uma grande violência.

Antes de saber se a criança que teria seria um menino ou uma menina, há uma espécie de tensão em relação a isso. O marido pergunta se a criança teria uma fita também. Fica claro, nesse momento, que somente uma menina teria a fita. A protagonista imagina “se os homens talvez possuam fitas que não se parecem com fitas. Talvez todos nós sejamos marcados de alguma forma, mesmo que seja impossível de se ver” (MACHADO, 2018), diz ela. De qualquer forma, como a criança que nasce é um menino, nasce sem uma marca visível, e a mãe sente um alívio. Inicialmente, a relação do menino com sua fita é inocente, segura.

Meu filho toca na minha fita, mas nunca de um jeito que me deixa com medo. Ele pensa nela como parte de mim e a trata como trataria uma orelha ou um dedo.

A fita o encanta de uma maneira desprendida e isso me agrada (MACHADO, 2018).

Esse trecho trata a naturalidade da fita, a aproxima de outras partes do corpo, indicando certa intrinsecabilidade do objeto ao corpo da mulher. No entanto, depois de presenciar uma cena violenta em que o marido tenta tocar a fita à força, o filho perde a inocência diante do laço. “No dia seguinte, o nosso filho toca a minha garganta e pergunta sobre a minha fita. Ele tenta puxá-la. E ainda que me doa,

preciso torná-la proibida a ele. [...] Algo se perde entre nós e jamais o encontro de novo.” (MACHADO, 2018)

Todas as orientações para quem estivesse lendo em voz alta, até o fechamento do conto, estavam destacadas por parênteses. No entanto, o último diálogo direto com o leitor aparece sem a marcação gráfica. Não há mais separação entre o que se narra e os direcionamentos em relação à forma como deve ser lido, o que deve ser feito. Ao fim do texto, a protagonista deixa que o marido toque sua fita. Essa permissão culmina no final trágico.

Ele segura uma das pontas com dedos trêmulos. O laço se desfaz, lentamente, as extremidades há tanto tempo amarradas vincadas pelo uso. O meu marido gême, mas acho que ele não percebe. Ele enrola o dedo na última espiral e puxa. A fita se solta. [...]

Se estiver lendo esta história em voz alta, você pode estar se perguntando se o lugar que a minha fita protegia estava úmido de sangue e com aberturas, ou se era liso e castrado como o espaço entre as pernas de uma boneca. Receio não poder lhe dizer, pois não sei. Sinto muito por essas e outras questões e a falta de resolução para elas. Meu peso muda e, com isso, sou agarrada pela gravidade. O rosto do meu marido recua e então vejo o teto e a parede atrás de mim. Quando a minha cabeça cai para trás de cima do meu pescoço e rola para fora da cama, me sinto mais sozinha do que nunca (MACHADO, 2018).

Isso implica na morte da narradora, ou ainda, implica o fato de que a protagonista era, o tempo todo, uma narradora morta. É, portanto, mais uma das histórias trágicas que transpassaram pela história principal. É uma história intercambiável com tantas outras. É provável que, como leitoras, nos apressemos a tentar responder o que a fita representa. Que laço é esse que está restrito às mulheres, que não pode ser tocada pelos homens, mas que, vulneráveis, são violadas? Do que se trata um laço que, desde o nascimento, estaria conosco? A despeito da dor e da vulnerabilidade que a fita nos impõe, seria aquilo que nos mantém vivas, a cabeça presa ao corpo.

No entanto, Carmen Maria Machado não parece estar propondo uma leitura tão estreita. Talvez a provocação seja, justamente, não saber do que se trata essa vulnerabilidade imposta às mulheres. Sem perder o rigor estético, a autora parece estar mais preocupada em fazer uma literatura fantástica ainda muito próxima da nossa leitura do real. Um horror que é, em algum nível, o horror do dia a dia — as violações, os medos. Sobretudo, um texto literário em diálogo com vários outros textos, vários outros corpos de mulheres.

Cabe dizer que outras mulheres da narrativa possuem suas fitas. A protagonista conhece, na aula de artes, uma mulher que possui uma fita vermelha amarrada em volta do tornozelo. É interessante pensar se a fita dessa mulher, por estar em outra

região do corpo, não tão vulnerável como a garganta da protagonista, coloca ela no mesmo lugar de vulnerabilidade, refletir sobre o que aconteceria se essa fita fosse desamarrada.

Além disso, ao se juntar a outras mães para fazer o figurino de *Little Buckle-Boy*, a peça que seria encenada na escola pelo filho, a protagonista conhece uma mulher que possui uma fita amarelo-claro no dedo que continuamente se enrosca à linha de costura. Também a violência obstétrica que dá nome ao conto passa pelo fio, pela costura, aquilo que pode construir, reconstruir, assim como pode fechar, interditar. A costura, o tecer pode ainda ser aproximado ao escrever, à criação, ao entrelaçamento próprio das histórias. No fim, o conto é uma costura que liga diversas histórias. Como obra, forja um espaço na literatura feita por mulheres, o *corpus* se transforma, veste uma nova pele.

A voz e as histórias

Em *Na casa dos sonhos* (2021), último livro publicado pela autora, entre uma escrita ensaística, autobiográfica e experimental, a narradora — ou Carmen — traz uma taxonomia dos contos folclóricos a partir de contos de Hans Christian Andersen. Relembra de como cortam a língua da Pequena Sereia, e de como em *Os cisnes selvagens*, a princesa Eliza costura para seus irmãos, transformados em cisnes, permanece em silêncio por sete anos. Da mesma maneira, menciona como a protagonista de *Guardadora de Gansos*, por temer por sua própria vida, permanece em silêncio em relação ao que sofreu. A autora conclui:

Às vezes sua língua é arrancada, em outras você a imobiliza por conta própria.
Às vezes você vive, em outras você morre. Às vezes você tem nome, em outras ganha o nome daquilo que - não de quem - você é. A história sempre muda um pouquinho, dependendo de quem conta. (MACHADO, 2021)

Aqui, em *O ponto do marido*, parece ser clara a forma que a história se altera conforme quem está contando. Talvez por isso o conto evoca diferentes narradores a lerem o texto em voz alta. Diferentemente da Pequena Sereia, a protagonista do conto não perde somente a língua, mas a cabeça, a vida — em outras vezes, como dito, você morre. Ainda assim, algo está sendo dito e narrado, a voz não se perdeu, ao contrário, a voz é o centro. E a voz é sempre uma extensão de um corpo.

NOGAROTTO, P. Bodies and parties: an essay about the female body in “O ponto do marido” by Carmen Maria Machado. *Itinerários*, Araraquara, n. 56, p. 261-274, jan./jun. 2023.

■ **ABSTRACT:** This essay focuses on the representation of the female body in the short story *O ponto do marido* (*The husband stitches*) by Carmen Maria Machado. The author uses aesthetic resources that invite the reader to become physically involved with the text, in addition to resorting to *mise en abyme* to bring American popular stories of female bodies in tragic situations. This will be thought of as *corps en abyme*. Based on the idea that literature itself is a body, the argument is that the denial of what is canonical in the body-text is intertwined with the radicalization of the female body in writing by female authors such as Carmen Maria Machado's. This reading will be based on Feminist Theory (CONBOY et al., 1997) and Feminist Literary Criticism (FELSKI, 2003).

■ **KEY-WORDS:** Body. Contemporary literature. Feminist literary criticism. Realism.

REFERÊNCIAS

- BORDO, Susan. The body and the Reproduction of Femininity. CONBOY et al. **Writing on the body: female embodiment and feminist theory**. Columbia University Press, 1997. p. 90-110.
- BUTLER, Judith. Os atos performativos e a constituição do gênero: um ensaio sobre fenomenologia e teoria feminista. Tradução de Jamille Pinheiro Dias. **Caderno de Leituras n. 78**. Chão da Feira: 2018. Disponível em <https://chaodafeira.com/catalogo/caderno78/>. Acesso em 14 jan. 2022.
- CAMPILHO, Matilde. O rosto. **Revista Amarelo**. Ano XI, n. 38. Disponível em: <https://amarelo.com.br/2021/10/cultura/o-rosto/>. Acesso em 14 jan. 2023. s/p.
- CONBOY, Katie; MEDINA, Nadia; STANBURY, Sarah. **Writing on the body: female embodiment and feminist theory**. New York: Columbia University Press, 1997.
- FELSKI, Rita. **Literature after feminism**. Chicago: University of Chicago Press, 2003.
- MACHADO, Carmen Maria. **O corpo dela e outras farras**. Tradução de Gabriel Oliva Brum. São Paulo: Planeta Minotauro, 2018. *E-book*.
- MACHADO, Carmen Maria. **Na casa dos sonhos**. Tradução de Ana Guadalupe. São Paulo: Companhia das Letras, 2021. *E-book*.
- NANCY, Jean-Luc. 58 indícios sobre o corpo. Tradução de Sérgio Alcides a partir de “58 indices sur le corps”. In: **Corpus, Ed. revista e aumentada**: Metalíé, 2006. REV. UFMG, Belo Horizonte, v.19, N 1e2, p.42-57, jan/dez 2012. Disponível em: https://www.ufmg.br/revistaufmg/pdf/REVISTA_19_web_42-57.pdf. Acesso em: 26 de jul. de 2021.

XAVIER, Elôdia. **Que corpo é esse?** O corpo no imaginário feminino. Florianópolis: Editora Mulheres, 2007.



RESENHA

REVIEW

FIGUEIREDO PIMENTEL E *O ABORTO*: UM HOMEM DE LETRAS NO RAIAR DA REPÚBLICA

Joana MONTELEONE*

A natureza não é nenhum tempo, mas/uma oficina, diz Basarow, “e o homem é apenas um operário nela”. Pisarew, “Realistas”¹

O período que a crítica chamou de pré-modernismo foi um tempo período de expectativas. Expectativas com relação à república que nascia, um novo momento em que a esperança e as utopias se fizeram presentes, com o surgimento de autores renomados, importantes obras literárias. Momento em que as transformações urbanas ainda estavam afetando boa parte da população que compunha a cidade do Rio de Janeiro, capital da nova República, com suas preocupações com a higienização, com novos costumes, novos ideais de civilização que precisavam ser defendidos e postos em prática, uma nova ordem moral e cívica fazia parte da possibilidade de civilização e progresso da nação. Dessa forma, duas ideias se instituíram como sendo as principais possibilidades de formação do “homem republicano”: a educação e o trabalho. Por meio delas, qualquer um poderia se tornar um cidadão de bem para o futuro. Civilizar o país era o principal foco daquele momento. Eis que a modernidade batia a porta.

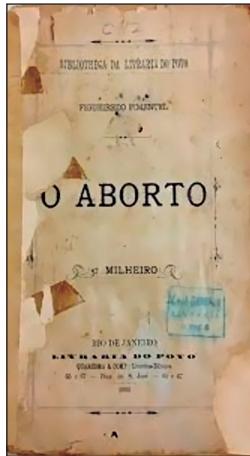
A primeira década do século XX foi um momento especial para a edição de impressos periódicos no Brasil – e o Rio de Janeiro era uma cidade que atraía esse tipo de empreendimento. Era a capital da nova república – havia sido a corte – e, portanto, possuía o maior parque gráfico do país, o maior número de pessoas alfabetizadas, de editoras, de autores, de jornalistas, de ilustradores e fotógrafos e também de leitores do país.² O livro *O aborto*, de Alberto Figueiredo Pimentel é justamente fruto desse período em que se enraíza e se expande o mercado editorial brasileiro.

* Joana Monteleone é editora e historiadora. Atualmente faz pós-doutorado na Cátedra Jaime Cortesão, na Universidade de São Paulo.

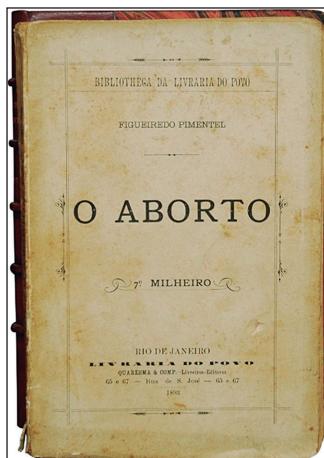
¹ Ver SEVCENKO, Nicolau. *Literatura como missão: tensões sociais e criação cultural na Primeira República*. São Paulo: Brasiliense, 1983, especialmente o capítulo “O exercício intelectual como atitude política: os escritores-cidadãos”, p. 78.

² BESSONE, Tania Maria. *Palácios de Destinos Cruzados: bibliotecas, homens e livros no Rio de Janeiro, 1870-1920*. São Paulo: Edusp, 2014.

Primeira edição de *O aborto*,
pela Livraria do Povo



Sétima edição, já pela Livraria
e editora Quaresma



O livro ficou esquecido por muitas décadas até ser reencontrado por críticos literários e historiadores dos livros, preocupados em entender o autor e seu período. *O Aborto* conta a história de Maricota, jovem que se muda de Rio Bonito para Niterói e que se inicia sexualmente com seu primo Mário, estudante de farmácia, dono de uma biblioteca de livros eróticos devorada por sua parceira de aventuras sexuais. A certa altura da trama, entediada por sua vida pacata da cidade, Maricota encontra os livros de Mários e os lê com sofreguidão e desejo. De uma certa forma, este é um livro sobre como os livros podem ensinar as mulheres a entenderem seus

próprios desejos, como são muitos outros livros eróticos, como *Teresa, a filósofa*, por exemplo³, uma tradição entre os livros eróticos. *O aborto* pode ser lido como um livro sobre as maneiras pelas quais uma biblioteca pode despertar o desejo e mostrar o caminho para uma vida sexual prazerosa para uma jovem. No caso da história de Maricota, por exemplo, o final moralista, depois muitas e ardentes aventuras sexuais, mostra tanto um tema polêmico (um aborto), como também uma espécie de redenção da protagonista, com uma morte trágica e sangrenta aos 17 anos.

Maricota, com seus desejos sexuais explícitos, se assemelha a outras personagens femininas do período. Muitos foram os escritores e leitores que viveram sob o encantamento de uma personagem que marca o século XIX, Salomé. Neta de Herodes, o grande, e filha de Herodes Filipe e Herodia, conta a história bíblica que Salomé dançou na festa de Herodes Antípatas, seu tio e padrasto. Encantado pela jovem dançarina, Antípatas diz a ela que poderia pedir o que quisesse. Influenciada pela mãe, Salomé pede a cabeça do profeta João Batista, que encontrava preso por blasfêmia. Pouco depois, a cabeça de João Batista lhe é oferecida numa bandeja. Ao longo da história construíram-se as fantasias a respeito da mulher que conseguiu com que a cabeça de um homem poderoso lhe fosse servida de bandeja, manipulando os desejos dos homens presentes na ocasião.

Ao longo dos séculos, muitos foram os artistas que retrataram Salomé, de pintores a escritores. Mas o século XIX foi especialmente pródigo em colocar Salomé num lugar de destaque – Flaubert escreve sobre ela em “Herodias”, Mallarmé em *Herodiade*, Oscar Wilde na sua famosa peça de teatro, *Salomé*. Entre essas muitas representações do período está o romance de *À Rebours* (1884), do francês Joris-Karl Huysmans, em que ele faz duas longas descrições dos quadros de Gustav Moreau, que retratam Salomé dançando e pedindo a cabeça de João Batista.

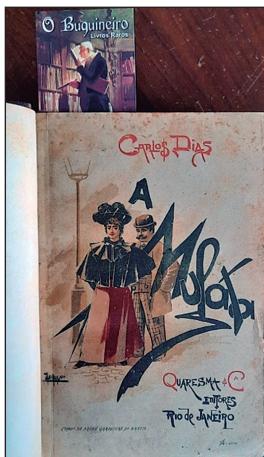
Assim, muitas foram as Salomés da literatura brasileira. Rita, de *O Cortiço*, com suas danças sensuais, os olhos de cigana dissimulada de Capitu em *Dom Casmurro*, a irrefreável Helena de *A Carne* ou mesmo Camila de *A falência*. Em todas elas, estava retratada a mulher independente, que tem desejos sexuais e que busca própria satisfação. Num século em que a dominação patriarcal era a regra, todas essas personagens traziam em si mesmas a ideia de perigo, de algo monstruoso e incontrolável. Dessa forma, assim como todas essas mulheres fortes e desejantes, Maricota, heroína niteroiense de *O aborto*, traz em si muito das Salomés do século XIX, mulheres donas da própria sexualidade e do próprio destino – que não se tornam histéricas exatamente por causa disso. “Maricota, então, deslumbrada pelas leituras pornográficas do baú de Mário, almejava ‘ser uma prostituta célebre, como Nana, que tanta impressão lhe causara’. Assumindo para Mário que não é

³ ANONIMO. *Teresa, a filósofa*. Porto Alegre: LP&M, 1997. Este é um clássico erótico do século XVIII, no qual uma jovem inocente é instruída nas artes dos prazeres carnais por muitos e interessados preceptores.

uma “rapariga honesta”, Maricota não ambicionava casamento, mas sim o luxo e a vida na corte.²⁴ Nem o sexo, nem o estigma da prostituição a assustavam, pelo contrário – ela desejava ambos. Personagens femininas fortes e altamente sexualizadas também vendiam livros, então Figueiredo Pimentel sabia muito bem como destacar Maricota, a Salomé de Niterói, na trama.

No mesmo período em que foi lançado *O aborto*, 1893, pela Livraria do Povo, também conhecida como A Quaresma, apareceu nas prateleiras das livrarias brasileiras o livro *A mulata* do português Carlos Malheiros Dias, que bem jovem passava uma temporada no Rio de Janeiro. Os livros têm muitas coisas em comum. Com abordagens naturalistas e enredos picantes, tanto *O aborto* como *A mulata* saíram com tiragens ousadas para a época, mais de 5 mil exemplares. Os dois livros, ao mesmo tempo em que se associam à literatura naturalista, alinhando-se com Zola, Eça de Queiroz e Aluísio Azevedo, são anunciados e vendidos como se fossem livros “para homens” ou “romances para se ler com uma mão só”. Os dois autores eram jovens escritores que vendiam sua pena para um editor ambicioso e ousado. A estratégia de marketing da editora, na época, funcionou e os dois títulos alcançaram patamares de venda bastante significativos para a época. Na década de 1890, a Quaresma tornava-se a terceira editora a mais importante do *fin de siècle* brasileiro, atrás da Laemmert e da Garnier, investindo pesado em livros de entretenimento para as classes populares, cada vez mais letradas.

Primeira edição de *A mulata* pela
Quaresma: desenho e tipologia populares



²⁴ PORTO, Mariana Martins. O aborto (1893), de Figueiredo Pimentel: um romance esquecido. *Revista Letras*, ISSN 0100-0888 (impresso) e 2236-0999 (versão eletrônica).

A Quaresma era uma livraria e editora carioca que nasceu com a compra em 1879 por Pedro da Silva Quaresma da “Livraria do povo” de Serafim José Alvez, também editora e livraria.⁵ Depois de um tempo usando o mesmo nome, este muda para Quaresma, sobrenome de Pedro, mas a confusão de denominações continua por um tempo. Especializada em livros populares de baixo custo, incluindo os tais livros “para homens” ou “romances para se ler com uma mão só” como a *A Mulata* ou *O aborto*, a Quaresma teve uma relação peculiar e especial com Figueiredo Pimentel, autor conhecido da casa, tendo também escrito *O Manual dos namorados*, também um sucesso editorial.⁶

Como muitos outros editores do período, Pedro Quaresma contratava jornalista para escreverem livros que caíssem no gosto popular e vendessem bem. As formas de edição haviam mudado na década de 1870, barateando edições com papéis mais acessíveis e edições com tiragens altas e livros de temáticas populares.⁷ *O aborto*, com seu apelo popular, custava 2 mil réis, preço bastante acessível para a época.⁸

Foi na editora e livraria Quaresma que Figueiredo Pimentel se consagrou como um autor de literatura infantil, muitas vezes estando à frente da coleção de livros para crianças. Foi Pedro Quaresma quem encomendou, ao jornalista diversas obras infantis para sua nova coleção “Biblioteca Infantil da Livraria Quaresma” – e assim Pimentel escreve para a coleção *Histórias da carochinha*, *Histórias do Arco da Velha*, *Histórias da avózinha*, *Histórias da baratinha*, *Os meus brinquedos*, *Contos do País das Fadas*, *Theatro Infantil*, *O Álbum das crianças*.⁹ Os livros logo se tornaram um sucesso de público e capitalizaram a editora.

Pedro Quaresmo tinha uma visão de mercado e de divulgação ousada para a época. Sem muita verba para pagar muitos anúncios nos principais jornais da corte e de outras capitais como faziam a Laemmert e a Garnier, ele recorria a um expediente mais modesto – cada livro que saía era feito um pequeno cartaz que era fixado em postes em pontos da cidade que eram cheios de trânsito de pessoas.¹⁰

No ano em que publica *O aborto* a produção de Alberto Figueiredo Pimentel é prolífica. Com 24 anos, tendo começado no jornalismo com 17, Pimentel escreve para jornais, assina colunas, participa de polêmicas, escreve romances naturalistas e poesias simbolistas. É de 1893, o livro *Fototipias*, em que se coloca ao lado

⁵ HALLEWELL, Laurence (1985). *O Livro no Brasil: sua história*. São Paulo: EdUSP. [S.l.: s.n.]

⁶ EDMUNDO, Luiz. *O Rio de Janeiro do meu tempo*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1938.

⁷ 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 XX. *Cadernos Pagu*, vol.28, janeiro-junho de 200, p. 285-312.

⁸ PORTO, Mariana Martins. O aborto (1893), de Figueiredo Pimentel: um romance esquecido. *Revista Letras*, ISSN 0100-0888 (impresso) e 2236-0999 (versão eletrônica).

⁹ HALLEWELL, Laurence. *O Livro no Brasil: sua história*. São Paulo EdUSP. [S.l.: s.n.], 1985

¹⁰ Idem.

dos primeiros poetas brasileiros simbolistas. Ao mesmo tempo, é correspondente do *Mercure de France*, o grande jornal simbolista francês.¹¹ Lá escreve a coluna *Lettres Bresiliennes*, sob o pseudônimo de Barão de Santo Alberto. Dois anos depois, Pimentel publica *Suicida!* E no outro ano, 1896, sai *O terror dos maridos*. Todos seus romances misturam temas naturalistas com pitadas de pornografia, numa ousada estratégia de marketing da editora.

Figueiredo Pimentel acompanhou seu editor em diversas estratégias de marketing – sabia criar polêmicas nos jornais, criava personagens femininas que caíam no gosto do público, escrevia cenas picantes, alinhava-se a estética literária em voga. Pimentel foi o que Nicolau Sevcenko chamou de homem de letras, “escritor-cidadão”, pertenceu a uma geração de escritores que se profissionalizou, que colocava no papel, em livros, revistas ou jornais, o espírito de uma época, suas visões e ambições – e que, principalmente vivia da escrita.¹²

Republicanos, abolicionistas, democráticos e liberais, esses homens alinhavam-se ao cientificismo vigente na época e engajavam-se na construção de um novo país. Apoiavam-se na ideia de educar a população, elevando seu nível educacional. Mesmo em livro picantes, considerados pornográficos, o final moralizador era essencial, como foi em *O aborto*. É a partir dessa chave que se entende a ampla gama de escritos de Pimentel, da literatura pornográfica aos livros infantis.

Figueiredo Pimentel foi um homem do seu tempo, escrevendo como jornalista antenado, romances e tudo o mais que lhe encomendavam. Talvez resida aí o esquecimento póstumo de *O aborto* – foi um livro de consumo rápido como as matérias sensacionalistas que pipocavam numa imprensa que crescia dia a dia. A reedição de *O aborto*, a segunda nos anos 2000, recoloca essa leitura popular como uma questão para historiadores e críticos, que não podem se limitar ao cânone tradicional em suas leituras e análises. Mas também reapresenta ao público uma literatura que não tinha vergonha de ser explicitamente popular, sem abrir mão de referências supostamente “eruditas”.



¹¹ GOIS, Fred. O Carnaval elegante de Figueiredo Pimentel. *Textos escolhidos de cultura e arte populares*, Rio de Janeiro, v.12, n.2, p. 21-31, nov. 2015.

¹² Ver SEVCENKO, Nicolau. *Literatura como missão*: tensões sociais e criação cultural na Primeira República. São Paulo: Brasiliense, 1983, especialmente o capítulo “O exercício intelectual como atitude política: os escritores-cidadãos”, p. 78 a 118.

ENTREVISTA
INTERVIEW

ENTREVISTA: TÂNIA PELLEGRINI

Claudia BARBIERI*
Haroldo Ceravolo SEREZA**
Leonardo MENDES***

O real não está na saída nem na chegada: ele se dispõe para a gente é no meio do caminho.
Guimarães Rosa, *Grande Sertão: Veredas*

Em 2018, é publicado o livro *Realismo e realidade em Literatura: um modo de ver o Brasil*, de Tânia Pellegrini, Mestre e Doutora em Teoria e História Literária pela Universidade Estadual de Campinas (Unicamp) e Professora Emérita da Universidade Federal de São Carlos (UFSCar). A epígrafe, que principia esta breve introdução, foi a escolhida pela pesquisadora para abrir o capítulo inaugural da sua obra e sintetiza, de certa forma, os conceitos e temas centrais tratados: o realismo, o real e a realidade presentes na literatura brasileira e o modo como o realismo se dispõe no percurso temporal da história do Brasil.

Estudiosa consagrada da literatura contemporânea e da ficção produzida ao longo da Ditadura, Pellegrini constatou que o realismo possuía diversos momentos de ressurgimento enquanto estética literária a partir da segunda metade do século XIX e em diferentes décadas do século XX. Constatou, igualmente, que estes momentos de ressurgimento coincidiam com a vivência de situações limites, de grande tensão social e consequente crise político-ideológica.

Na entrevista realizada, solicitamos que Tânia discorresse acerca das relações e diferenciações entre realismo e naturalismo, sobre o entendimento do naturalismo enquanto uma estética trans-histórica e independente e, sobretudo, a respeito dos autores e das obras e da revisão crítica do movimento iniciada na segunda metade do século XX.

* UFRRJ – Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro. Instituto de Ciências Humanas e Sociais. Departamento de Letras e Comunicação. Seropédica – RJ – Brasil. 23897-000 – cbarbieri@ufrj.br

** UFSCar – Universidade Federal de São Carlos. Programa de Pós-Graduação em Estudos de Literatura. DL - Departamento de Letras. Rod. Washington Luís, 235, Caixa Postal 676. São Carlos (SP), Brasil. CEP 13565-905 – hsereza@gmail.com

*** UERJ – Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Faculdade de Formação de Professores – Departamento de Letras. São Gonçalo – RJ – Brasil. 242435-005 – leonardomendes@utexas.edu

Tânia Pellegrini, além de pesquisadora do CNPq, foi pesquisadora visitante em universidades na Holanda, na Nova Zelândia, na Grã-Bretanha e nos Estados Unidos. Da sua produção bibliográfica destacamos os livros: *Despropósitos – Estudos de ficção brasileira contemporânea* (2008), *A imagem e a letra – aspectos da ficção brasileira contemporânea* (1999), traduzido para o espanhol e publicado no México em 2004, e *Gavetas vazias – ficção e política nos anos 70* (1996).

AUTORES: Em seu livro *Realismo e realidade em Literatura: um modo de ver o Brasil*, você escreve que compreende “a ânsia de representar o real, em arte e literatura” como uma “forma de expressar o desejo humano de se apropriar da concretude das coisas, com intensidade e características diversas ao longo da história”. Neste aspecto, ele segue a leitura de Erich Auerbach, de que o realismo é uma forma de narrar que atravessa diferentes períodos literários. Como o naturalismo entra nessa história?

TP: Minha pesquisa para o livro *Realismo e realidade em Literatura* sustentou-se na ideia de que o realismo, em literatura, não se configura como uma “estética superada”, carregando uma espécie de estigma de conservadorismo e atraso, como afirmaram algumas correntes críticas, desde o início do século XX, mas como um alicerce a sustentar o arcabouço das formas narrativas ao longo da história, o que se evidenciou mais claramente durante a segunda metade do século XIX, com a afirmação de um *movimento realista*. Tal alicerce se construiu, em sentido lato, ligado ao milenar desejo humano de se apropriar esteticamente da materialidade das coisas. O naturalismo emerge na mesma época do realismo, erigindo-se sobre o mesmo alicerce, sendo que a base social de ambos está intrinsecamente ligada às transformações ocorridas no interior das sociedades europeias, seu berço: o desenvolvimento do capitalismo, o poder crescente da burguesia, o surgimento dos movimentos operários e do pensamento socialista, além de uma concepção moderna de povo, que não mais permite retratá-lo como folclórico, cômico ou farsesco, mas como digno de ser representado artisticamente de modo sério, opondo-se à caricatura e à idealização anteriores.

AUTORES: Na sua avaliação, o naturalismo teria ganhado independência do realismo e se tornado, também, uma estética trans-histórica?

TP: No sentido que citei, o naturalismo, pelo fato de também tentar se apropriar da concretude das coisas, embora desenvolvendo outros aspectos, métodos e soluções ideológicas para a representação da vida real e quotidiana, tanto coletiva quanto individual, não pode se declarar totalmente independente do realismo, pois seu “sentido realista” sempre estará presente. A diferença básica entre ambos os movimentos é que o naturalismo, pela escolha de assuntos ligados preferencialmente, mas não só, à camada mais pobre das populações, os proletários e marginalizados na sua vida quotidiana, pode empregar mais ênfase em temas como a exploração

do trabalho, a questão feminina, a sexualidade e a violência, com uma postura de denúncia e crítica. No que se refere ao método, ele desenvolveu o chamado método científico ou experimental, com base no *O romance experimental*, de Emile Zola, com o qual criou inovações temáticas e estéticas, tentando escrever de acordo com a observação acurada que as áreas da medicina e da biologia requeriam na época. Com isso, tentava cumprir uma espécie de missão, com alto sentido ideológico e político, criando um “caso clínico” demonstrável, que não se reduzia à descrição minuciosa de ambientes e personagens. Como os movimentos estéticos sempre surgem e se consolidam ligados em profundidade ao seu contexto histórico e social, a permanecerem nas sociedades condições como as que viram nascer os dois movimentos, eles certamente conservarão seu sentido trans-histórico, com modificações em cada período, como se pode perceber em seu desenvolvimento até agora. Digamos que hoje a própria estrutura da representação do naturalismo (ou do realismo) permanece viva e atuante, mas sob outras formas e com outras implicações, dadas as novas condições que as tecnologias de comunicação e de reprodução de imagens instauraram, sem dúvida influenciando a produção de textos.

AUTORES: As histórias literárias brasileiras costumam, de certo modo reproduzindo leituras de fora, tratar o naturalismo como um “exagero” da estética realista. Como você analisa essa leitura?

TP: O naturalismo, no sentido que apontei, não pode ser tratado como um “exagero” da estética realista, pois isso incorreria, de alguma forma, na visão conservadora que estabelece quais assuntos são dignos de figurar na literatura e qual a melhor maneira de fazê-lo. Escolhendo tomar como assunto as classes populares, preferencialmente nas grandes cidades, tendo como método a observação científica, além de uma postura fortemente engajada política e ideologicamente, o naturalismo não poderia deixar de abordar temas considerados imorais e escabrosos pela moral burguesa da época de seu surgimento, pois eles estavam vivos e presentes na sociedade. É importante observar, porém, que tais temas também estão no centro das narrativas realistas, como o adultério, por exemplo, haja vista romances como *Madame Bovary*, de Flaubert, *Ana Karenina*, de Tolstoi, *O primo Basílio* de Eça de Queirós e *Dom Casmurro*, de Machado de Assis, sempre citados neste ponto. Já os temas “escabrosos” tratados pelo naturalismo, são majoritariamente ligados à pobreza e miséria, à sexualidade, à violência, etc., claramente observáveis na realidade e, com sua missão de criticar as iniquidades sociais, com uma boa dose de força e ousadia, o movimento procurou representá-los com a máxima clareza e objetividade. A preocupação de ser fiel à realidade é a mesma do realismo, mas com outros métodos e escolha de aspectos e objetos a serem examinados. O realismo não se debruça tanto sobre as classes populares e não busca provar uma hipótese, construindo um “romance experimental”. As classes populares, num certo sentido, surgem mais lateralmente e o que interessa é retratar as contradições e os problemas sociais e

individuais, sociológicos e psicológicos, sobretudo da burguesia em ascensão, com sua moral dúbia, sua hipocrisia, insensibilidade e amor pelo dinheiro. Portanto, não há “exagero” no naturalismo. A diferença entre ambos os movimentos reside em questões de postura e método: embora nascidos na mesma época, representam a realidade com posturas semelhantes, mas métodos diversos.

AUTORES: É possível, na sua avaliação, distinguir especificidades nas propostas naturalistas desenvolvidas no Brasil que ganham relevo ou mesmo autonomia em relação à produção internacional, sobretudo a francesa e a portuguesa, tradicionalmente apontadas como modelos dos escritores brasileiros?

TP: Todo movimento artístico e literário adquire novas características quando transplantado para geografias diferentes. Foi o que ocorreu com o naturalismo. Sendo uma forma particular de captar a relação entre indivíduos e sociedade, tal como o realismo, ele dependeu, para sua plena elaboração, da descoberta de novas formas de percepção relacionadas às diferentes geografias onde surgiu e, em consequência, de sua representação literária. Além disso, essas formas de percepção dependem também do estágio do capitalismo que se delineia em tais geografias. Tanto o realismo como o naturalismo, surgidos na França e Inglaterra, países que já tinham atingido um certo grau de complexidade e diversificação social, com expressiva mobilidade interna, intensificando a relação entre política, ideologia, arte e literatura, vão expressar os problemas e contradições referentes a essa realidade. No Brasil, para onde ambos migraram rapidamente, passaram a explorar temas e situações específicos, relacionados a um horizonte diverso, entendido como “atrasado” por alguns, se comparado ao desenvolvimento europeu. Por isso ganham relevo questões ligadas à escravidão, já abolida em quase todo o mundo, com a presença de negros e negras como protagonistas dos conflitos, com múltiplas implicações, o que não existia no naturalismo europeu, obviamente. Todavia, os modos de composição e arquitetura dos enredos continuam fiéis aos seus pressupostos europeus, o que não permite falar em autonomia. E é importante frisar que “atraso” não se refere ao tempo da chegada do movimento ao Brasil; aqui ele surgiu na mesma época em que se espalhava pela Europa, basta verificar a data de publicação dos principais romances lá e aqui.

AUTORES: Até onde você pode acompanhar, há um interesse maior pela literatura naturalista na universidade brasileira? O que os debates atuais sobre gênero e raça trazem para a releitura deste movimento literário?

TP: Seria interessante uma pesquisa mais objetiva e detalhada para descobrir se há um interesse maior pelo naturalismo do século XIX nas universidades. Até onde posso acompanhar, isso não estava acontecendo. Há alguns trabalhos críticos publicados, outros sendo desenvolvidos por equipes em universidades. Eu diria

que o interesse maior, salvo engano, recai hoje sobre a literatura contemporânea, produzida por mulheres, indígenas e afrodescendentes, sem que haja, nesses trabalhos críticos, um interesse particular em explorar possíveis traços de forma e conteúdo ligados ao naturalismo. São utilizadas, por exemplo, expressões como “um certo naturalismo”, “descrição naturalista”, num sentido bastante vago e sem referências às implicações mais precisas do termo. Talvez, mas sempre talvez, o interesse mais geral seja se voltar para o presente e para as novas perspectivas críticas que surgem, ligadas à velocidade alucinante da vida digital. Pensando em termos históricos, atados também às formas de comunicação, assim como a invenção do cinema contribuiu para o surgimento e consolidação das vanguardas artísticas e de sua crítica, dominante durante o século XX, a vida digital pode estar introduzindo questões, reflexões, soluções e métodos que não se preocupam com o que poderia ser visto como “uma volta ao passado” de um mundo totalizante, ainda administrável e representável, comparado com o de agora. Avento uma hipótese: assim como as vanguardas artísticas representaram a passagem da totalidade (realismo e naturalismo) para a fragmentação (cubismo, surrealismo etc.), talvez se tenha agora a agudização do mesmo fenômeno, devido às insondáveis possibilidades da vida digital. Não se trata mais de fragmentação, mas de pulverização da própria realidade. Chamo “vida digital” o que nos envolve como uma redoma invisível e impenetrável, criando simulacros que se repetem infinitamente.

AUTORES: No Brasil, Flora Süsskind também tratou da recorrência do naturalismo durante o século XX e, depois, no início do XXI. Como você avalia a ideia de que o naturalismo ressurge no romance social dos anos 1930, no romance-reportagem dos anos 1970 e na literatura marginal do século XXI? Além disso, Süsskind tende a colocar o naturalismo como uma espécie de “literatura antiliterária”, ou, nas palavras dela, uma literatura que valoriza mais o “extraliterário” que o literário propriamente dito. Neste aspecto, você se coloca bastante distante dessa perspectiva, não? Não faltariam, na leitura de Süsskind, especialmente nos anos 1970, autores como Nelson Rodrigues e Rubem Fonseca, que, pode-se dizer, retomam o naturalismo numa perspectiva menos de reportar a realidade e mais de recriar essa realidade numa perspectiva crítica?

TP: Um dos estudos mais citados sobre a persistência do naturalismo na literatura brasileira foi o de Flora Süsskind, *Tal Brasil, qual romance?*. Ela reconhece essa persistência em dois outros momentos após o primeiro, o qual restringe a apenas uma necessidade de afirmação da nacionalidade. Identifica, então, os da geração de 1930 e de 1970, considerando-os como uma espécie de conservadorismo às avessas, na medida em que destaca o excesso de conteúdos dessa literatura em detrimento de um cuidado formal. Acho importante lembrar que, como disse Adorno, forma é sempre conteúdo aparecendo e, nesse sentido, sempre houve uma relação essencial

entre as formas e os conteúdos tratados nos diferentes naturalismos, em cada momento histórico. Este é um ponto que considero falho na argumentação da crítica, pois haveria outros, que deixo para estudiosos mais versados na matéria. Süsskind não levou em conta que os movimentos artísticos e literários são essencialmente atravessados pela história e pela sociedade, pois sua base teórico-crítica guarda muito do formalismo e do estruturalismo, e de simpatia pelas conquistas do modernismo, o que explica sua ênfase na forma. Não considera que os conteúdos do realismo-naturalismo, digamos assim, correspondem à preocupação de traduzir da melhor forma possível, em cada momento, como uma necessidade histórica, o peso da realidade nacional, e que isso já está embutido na sua forma. No século XIX, ambos os movimentos tiveram a função de referendar e contribuir para uma ideia de nação em que fosse possível representar esteticamente, conferindo-lhe dignidade, o que era indigno socialmente. Revelou-se assim uma crise das representações que não se conseguiu mais acomodar no interior das idealizações românticas. Süsskind, porém, sustenta que o naturalismo, nesse momento, é uma ideologia unificadora que restaura as divisões e diferenças existentes na sociedade brasileira e que colabora para o obscurecimento dos conflitos existentes, diluídos em soluções científicas. Pelo contrário, ele não unificou, ele ressaltou os fragmentos degradantes da nossa história social e iluminou o que antes não se pudera ou se quisera ver.

Com relação ao naturalismo dos anos 1930, houve por parte dos escritores empenho e um aprofundamento maior em busca das causas da existência dos setores marginalizados até então, das formas de produção e das relações sociais que os mantiveram até ali (sobretudo no Nordeste), já com uma ótica renovada e verdadeiramente crítica, questionadora da ideologia do progresso modernista, afastado das situações mais “escabrosas” do naturalismo anterior. Abrandou-se a visão científica e a ênfase nos aspectos que afrontavam a moral burguesa, estabelecendo-se, assim, um realismo “puro e simples”. Com o crescimento do fascismo e do nazismo em todo o mundo, a literatura passa a ser um ponto de resistência, com profunda inserção ideológica, sendo que o romance realista com a sobrevivência de aspectos naturalistas pareceu ser a solução mais adequada para a literatura brasileira naquele momento. Süsskind não leva propriamente essas questões histórico-sociais em consideração e define a literatura desse tempo como nostálgica da ideia de identidade nacional. Cabe dizer que em nenhum momento, desde o início, os naturalismos brasileiros representaram adesão ou conciliação com projetos de poder.

No naturalismo dos anos 1970, durante a ditadura militar, existem as amarras de uma situação política de exceção, não incentivando à inovação e à experimentação, porque a premência era outra: resistir, documentando as iniquidades e barbáries cometidas. Foi quando apareceu um gênero diferente, o romance-reportagem, que se apoiava na divulgação de conteúdos como uma questão de prioridade tática em relação às preocupações com a linguagem, o que nunca é exterior aos

conflitos políticos e ideológicos, mas constitutiva deles. Nesse contexto, há mais autores que podem ser analisados, tais como Rubem Fonseca, Nelson Rodrigues, Dalton Trevisan e João Antonio, herdeiros das possibilidades críticas do primeiro naturalismo, do qual se resgata o viés crítico engajado, longe da reportagem, mimetizando o olhar de baixo para cima das populações desvalidas. A produção literária desse momento, por esse viés, constitui um elemento significativo para o entendimento dos constrangimentos sociais e históricos ali ficcionalizados, que não podem se dedicar aos “jogos de linguagem” que Süsskind considera mais importantes para o seu conceito de literatura. O que classifica como “impurezas”, as “questões extraliterárias” representa na verdade a formalização do grande conflito que permeia a sociedade e a literatura. A crítica de Süsskind, dessa maneira, como toda crítica, tem uma função ideológica, a de tentar escamotear as profundas contradições da sociedade, que o realismo e o naturalismo trouxeram à luz, desde o final do século XIX e que persistem até hoje. O mérito da ensaísta, entretanto, reside no fato de ela apontar essa permanência e tentar, de alguma forma, sistematizá-la e explicá-la.

AUTORES: Você apresenta a leitura de que o realismo e, por extensão, o naturalismo, se desenvolveu e retorna, de tempos em tempos, em momentos de crise e de tensões políticas e ideológicas, normalmente atrelados à ideia de literatura de crítica e de resistência. Haveria, de alguma forma, em sentido contrário, obras de exaltação e de enaltecimento das realidades brasileiras que possam ser reconhecidas como realistas ou naturalistas ou isso seria um contrassenso?

TP: O meu entendimento de realismo e naturalismo parte da convicção de que eles sempre se apresentaram, na literatura, como sustentáculos de crítica e resistência às questões que se colocam em momentos de crise, em que ficam mais evidentes as graves contradições da sociedade brasileira. No entanto, durante a ditadura militar, com seu aparato político e jurídico autoritário, consolidou-se a indústria cultural brasileira, um novo ator na conjuntura, que acentua uma nova amplitude e intensidade do modo mercantil de produzir literatura. Desse modo, a partir dos anos 2000, estará completamente naturalizado o casamento entre literatura e mercadoria, o que a afasta gradualmente dos aspectos de resistência e solidariedade dos naturalismos anteriores, recaindo em uma poderosa despolitização, devido a uma série de elementos, como a sofisticada estrutura comunicacional nacional e internacional, gerando a condição espetacular do mundo contemporâneo. O realismo e o naturalismo vão se tornar, então, a linguagem preferencial de uma literatura industrial-popular, bastante acessível a um público já acostumado às soluções visuais das novas mídias, reelaborando tópicos semelhantes, mas com pouco sentido contestador ou utópico, salvo as exceções de sempre.

AUTORES: Por enquanto, falamos só de literatura, mas a literatura é costumeiramente fonte direta para a produção cultural em outras áreas, como o teatro, a televisão e o cinema. É possível perceber, no Brasil, como o naturalismo chega a essas outras expressões culturais?

TP: As expressões culturais de outras áreas, como o cinema, a televisão e mesmo o teatro, atualmente estão recheadas de realismo e naturalismo. Acredito que houve mesmo um “casamento perfeito” entre eles, com o crescimento desenfreado do poder de penetração das produções audiovisuais, sobretudo, nesta era do livre mercado e da imagem eletrônica. Isso ocorreu porque o naturalismo tem uma inesgotável capacidade visual de se aproximar das massas; o que antes se fazia com palavras, em descrições minuciosas de personagens e ambientes, envolvidos em conflitos de todo tipo, hoje se faz com imagens rápidas e penetrantes com altíssimo poder de persuasão, das quais as mais potentes parecem ser as dos tons e semitons da violência, dado sempiterno da própria dinâmica social brasileira, ainda associada preferencialmente às camadas mais pobres da população. Esse naturalismo audiovisual então, transposto para a literatura, surge como uma espécie de normalização estética do lado mais trágico da sociedade brasileira, por meio da reiteração imagética do conflito e do confronto. Há aí novas refrações do naturalismo, multifacetadas e complexas, exigindo pensar também que os discursos sobre o real engendram efeitos sociais. O naturalismo, assim, por sua imensa e inesgotável capacidade visual de penetrar e persuadir, por isso mesmo se tornou a língua preferencial da adequação, do conformismo e da afirmação do real que a indústria cultural privilegia, neste momento do desenvolvimento do capitalismo. Mas há que se examinar o conjunto dessa produção em suas unidades particulares, para estabelecer adequadamente o potencial de resistência e crítica que cada uma possa conter, como os antigos naturalismos literários, o que é ainda possível.

AUTORES: O uso do humor, das personagens ou das situações cômicas ou mesmo a construção paródística se fizeram presentes em obras naturalistas, apesar destes aspectos não serem enaltecidos pela crítica, sendo muitas vezes apontados como “defeitos” nas narrativas. O riso, quando surge no naturalismo, é sempre um defeito? Você poderia comentar sobre este entendimento pejorativo?

TP: “*Ridendo castigat mores*”. O riso sempre foi um instrumento de crítica, pois ele não é simplesmente cômico. Ele pode levar à reflexão e conduzir ao conhecimento até trágico das causas que o levaram a emergir no texto, como crítica a um universo degradado. Assim, formas como a paródia, a caricatura, a sátira e mesmo a ironia, que almejam levar ao riso, podem constituir a representação estética de uma inadequação ou fratura em um universo aparentemente coeso, sob o qual está latente a degradação. A questão do humor na literatura, de modo geral, é cheia de entendimentos e interpretações teóricas desde Aristóteles. De modo bastante

geral, aceita-se hoje que o humor não provoca necessariamente o riso (sendo que são muitas as suas formas), pois não pertence, como disse, ao domínio exclusivo do cômico e não pretende apenas zombar ou denegrir, mas aproximar o leitor, por uma espécie de sobressalto ou choque irrompendo em uma narrativa, evidenciando a disparidade entre uma imagem totalizante, sem fraturas, da “verdade” do real ficcional, isto é, entre o dito e o não-dito que quebra o sistema estável de valores estabelecidos. Nesse sentido, humor no naturalismo não é um defeito, mas um recurso que pode ajudar a perceber a incongruência entre o que a sociedade almeja e institui como norma e o que efetivamente existe sob essa pretensão.

AUTORES: Pensando nas histórias das literaturas brasileiras sobre o século XIX, observamos quase que a inexistência da autoria de mulheres abordadas. O Brasil, a seu ver, teve escritoras naturalistas?

TP: Julia Lopes de Almeida vem sendo resgatada, como naturalista, da grande tela quase em branco sobre a produção feminina na literatura do século XIX. Como abolicionista e republicana, ela publicou vários livros em que se reconhecem características naturalistas, como, por exemplo, *A família Medeiros*, *Ânsia*, *A casa verde*, *A falência* e outros. Esquecida, como muitas outras devem ter sido, pelo simples fato serem mulheres escritoras, com sua visão naturalista deve ter incomodado as estruturas morais e a grande disputa ideológica do seu tempo. Escritoras não eram bem vistas e uma naturalista seria mesmo inaceitável. Há todo um trabalho de grupos de pesquisa específicos, desde aproximadamente os anos 1980, debruçados sobre a literatura de autoria feminina, que vem recuperando muitas delas, silenciadas, reprimidas ou mesmo suprimidas do cânone.

AUTORES: Quando pensamos em grandes obras naturalistas na literatura brasileira, normalmente são evocados os romances. Mas ela também produzia contos e peças teatrais que foram apagados da história literária. Nesse aspecto, você destacaria alguma produção?

TP: Há muitos contos e peças teatrais naturalistas brasileiras, cujo estudo não abordei no meu último livro. Mas tais gêneros estão assentados na história da literatura do período como obras dos principais romancistas da época: Aluísio Azevedo, Júlio Ribeiro, Raul Pompeia, Júlia Lopes de Almeida, Adolfo Caminha. Um farto material para pesquisas.

AUTORES: Marçal Aquino, autor de *O invasor*, que você analisa em *Realismo e realidade em literauta*, teve recentemente um outro livro seu, *Eu receberia as piores notícias dos seus lindos lábios*, retirado da lista de leituras obrigatórias do vestibular da Universidade de Rio Verde (GO) após um vídeo publicado por um deputado conservador que acusava a obra de ser pornográfica. Como você avalia este caso, pensando na força da descrição realista e naturalista?

A retirada do livro *Eu receberia as piores notícias de seus lindos lábios*, de Marçal Aquino, de uma lista de livros recomendados em uma faculdade é lamentável, assim como tantos outros casos de censura ocorridos no mundo artístico nos últimos anos. Nesse caso, a visão conservadora é cega e retrógrada, expressando exatamente o mesmo viés moralista e hipócrita que condenava a literatura realista e naturalista no século XIX e que, de múltiplas maneiras, ainda vigora. O deputado, com certeza, não tem capacidade nenhuma para entender uma obra literária, se é que verdadeiramente a leu, além de sua estrutura mais superficial. Aquino é um dos autores brasileiros que sabem expressar a dolorosa e contraditória contemporaneidade brasileira, cuja experiência urbana degradada é marcada pela violência de todos os tipos. Ele aposta no retorno do trágico, que tem sido bastante utilizado em contos de hoje, por seu potencial milenar de capturar o leitor e promover uma espécie de catarse em que ele sai ileso e limpo, pois não pertence àquele universo ficcionalmente representado. Aquino trabalha com uma arquitetura sombria, em grotões distantes ou ruas, becos e antros, com personagens geralmente abandonados por Deus. Tudo bastante visual e reconhecível pelo leitor, com a agudeza científica de um observador naturalista, sem piedade ou complacência. Nesse sentido, as situações trágicas que delineia traem um subtexto quase sensacionalista, bastante apropriado para a linguagem da indústria do livro. Há uma espécie de barateamento do trágico, que tem agora um lugar fixo na rotina da produção, transformado em um aspecto aceito e calculado do mundo, como disse Adorno. Essa é a diferença em relação à força contestadora dos realismos e naturalismos anteriores, que tinham um compromisso claramente ético em relação ao seu tempo. A própria definição de ética, hoje, estáposta em questão. Hoje não há mais lugar para remissão ou transformação, como se percebe na obra do escritor e talvez o naturalismo seja o preço que se paga pelo espetáculo. Mas o tal deputado nada disso sabe, quer ou poderia saber, obviamente.



ÍNDICE DE ASSUNTOS

- Absurdismo, p. 213
Aluísio Azevedo, p. 21
Anne Rice, p. 243
Arte, p. 113
Caso Dreyfus, p. 93
Ciência, p. 113
Cinema contemporâneo, p. 113
Conto naturalista português, p. 133
Conto, p. 61
Corpo, p. 261
Crítica, p. 243
Crítica literária feminista, p. 261
Editores, p. 21
Émile Zola, p. 93
Esboços do natural, p. 133
Faro & Lino, p. 21
Germinie Lacerteux, p. 229
Histeria, p. 41
Imprensa brasileira, p. 93
Interacional Naturalista, p. 183
Irmãos Goncourt, p. 229
Ironia, p. 61
Júlio Lourenço Pinto, p. 133
Kokoro, p. 193
Libertinismo, p. 41
Literatura comparada, p. 183
Literatura contemporânea, p. 261
Livros para homens, p. 41
Manuel Laranjeira, p. 161
Mercado livreiro, p. 21
Mori Ōgai, p. 193
Mulher, p. 61
Natsume Sōseki, p. 193
Naturalismo Japonês, p. 193
Naturalismo no Brasil, p. 183
Naturalismo no México, p. 183
Naturalismo português, p. 133
Naturalismo, p. 21, p. 41, p. 75, p. 93, p. 161, p. 183, p. 213, p. 229
Naturalismos, p. 113
Performance, p. 213
Personagem, p. 61
Personagem Isolada, p. 161
Poesia contemporânea, p. 113
Pornografia, p. 41
Prefácio, p. 229
Raul Pompeia, p. 61
Realismo, p. 75, p. 261
Releitura artística, p. 243
Rembrandt, p. 243
Samuel Beckett, p. 213
Teatro britânico, p. 213
Teatro português, p. 161
Tradução, p. 229
“Um crime na charneca”, p. 133
Vida literária, p. 75
Virgílio Várzea, p. 75
Vita Sexualis, p. 193

SUBJECT INDEX

- Absurdism, p. 213
Aluísio Azevedo, p. 21
Anne Rice, p. 243
Art, p. 113
Artistic rereading, p. 243
Body, p. 261
book market, p. 21
Books for men, p. 41
Brazilian naturalismo, p. 183
Brazilian press, p. 93
British theatre, p. 213
Character, p. 61
Comparative literature, p. 183
Contemporary cinema, p. 113
Contemporary literature, p. 261
Contemporary poetry, p. 113
Criticism, p. 243
Dreyfus affair, p. 93
Emile Zola, p. 93
Esboços do natural, p. 133
Faro & Lino, p. 21
Feminist literary criticism, p. 261
Foreword, p. 229
Germinie Lacerteux, p. 229
Goncourt brothers, p. 229
Hysteria, p. 41
International Naturalism, p. 183
Irony, p. 61
Isolated character, p. 161
Japanese Naturalism, p. 193
Júlio Lourenço Pinto, p. 133
Kokoro, p. 193
Libertinism, p. 41
Literary Life, p. 75
Manuel Laranjeira, p. 161
Mexican naturalismo, p. 183
Mori Ōgai, p. 193
Natsume Sōseki, p. 193
Naturalism, p. 21, p. 41, p. 75, p. 93, p. 161, p. 183, p. 213, p. 229
Naturalisms, p. 113
Performance, p. 213
Pornography, p. 41
Portuguese naturalism, p. 133
Portuguese naturalist short story, p. 133
Portuguese theater, p. 161
Publishers, p. 21
Raul Pompeia, p. 61
Realism, p. 75, p. 261
Rembrandt, p. 243
Samuel Beckett, p. 213
Science, p. 113
Short story, p. 61
Translation, p. 229
“Um crime na charneca”, p. 133
Virgílio Várzea, p. 75
Vita Sexualis, p. 193
Woman, p. 61

ÍNDICE DE AUTORES / *AUTHORS INDEX*

- BARBIERI, Claudia, p. 133, p. 285
BERALDO, Juliana de Assis, p. 113
DA SILVA GREGÓRIO, Paulo, p. 213
DAVID, Nismária Alves, p. 61
GAMA, Zadig, p. 229
GANDRA, Jane Adriane, p. 61
GARCIA-CAMELLO, Cleyciara, p. 21
JUNQUEIRA, Renata Soares, p. 161
MARTINS, Eduarda Araújo da Silva, p. 93
MENDES, Leonardo, p. 75, p. 285
MENDES, Thales Sant'Ana Ferreira, p. 41
MONTELEONE, Joana, p. 277
NOGAROTTO, Pâmela, p. 261
SALDANHA, Fabio Pomponio, p. 193
SANTOS, Andrio J. R. dos, p. 243
SEREZA, Haroldo Ceravolo, p. 183, p. 285

DIRETRIZES PARA AUTORES

Normas para apresentação de originais

A *Itinerários - Revista de Literatura* é uma publicação semestral arbitrada e indexada – avaliada como Qualis A1 –, vinculada ao PPG em Estudos Literários. Publica, desde 1990, trabalhos originais das mais variadas linhas de pesquisa dos Estudos Literários produzidos **por pesquisadores doutores e doutorandos** de instituições nacionais e internacionais, sob a forma de artigos inéditos ou resenhas. Podem ser objeto de resenha obras de teoria e crítica literária publicadas no máximo há 3 anos para obras nacionais e 5 anos para obras estrangeiras.

Os trabalhos poderão ser redigidos em português ou em outro idioma, devendo vir acompanhados de título, resumo e palavras-chave, no idioma do texto e em inglês. Os autores devem informar, em nota de rodapé informações referente ao(s) nome(s) do(s) autor(es): Universidade por extenso (na língua original da universidade), sigla, faculdade, departamento, cidade, estado, país – email. Ex: Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, UNESP, Faculdade de Ciências e Letras, Departamento de Literatura, Araraquara, São Paulo, Brasil – e-mail

Atenção: os trabalhos enviados sem esses dados, inclusive os e-mails, serão descartados.

Originais

Apresentação. O texto deve ser redigido em Word for WINDOWS, versão 6.0 ou mais recente, corpo 12, fonte Times New Roman, espaçamento 1,5. Os artigos devem ter de 10 a 18 páginas no máximo e as resenhas até 3 páginas.

Estrutura. Obedecer à seguinte sequência: título; nome(s) do(s) autor(es) seguido(s) de nota de rodapé conforme indicação acima; resumo (com o máximo de 200 palavras); palavras-chave (com até 5 palavras); texto; título em inglês; abstract e keywords; referências (somente obras citadas no texto).

Qualquer menção ou citação de autor ou obra no corpo do texto, remetendo às referências, deve aparecer com o ano de publicação e a página, inclusive as epígrafes. Citações em língua estrangeira devem vir no corpo do trabalho e sua tradução em nota de rodapé.

Usar negrito para ênfase e itálico para palavras em língua estrangeira. Títulos de obras devem aparecer em itálico, letra maiúscula apenas no início da primeira palavra (ex: *Caminhos da semiótica literária*), e capítulos, contos, ou partes de uma obra devem ser apresentados entre aspas.

Referências. Devem ser dispostas em ordem alfabética pelo último sobrenome do primeiro autor e seguir a NBR 6023 da ABNT.

Livro

SILVA, I. A. **Figurativização e metamorfose**: o mito de Narciso. São Paulo: Ed. UNESP, 1995.

Capítulo de livro

MANN, T. A morte em Veneza. In: CARPEAUX, O. M. (Org.), **Novelas alemãs**. São Paulo: Cultrix, 1963, p.113-119.

Dissertação e tese

PASCOLATI, S. A. V. **Faces de Antígona**: leituras e (re)escrituras do mito. 2005. 290 p. Tese (Doutorado) – Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista, Araraquara, 2005.

Artigo de periódico

GOBBI, M. V. Z. Relações entre ficção e história: uma breve revisão teórica. **Itinerários – Revista de Literatura**, Araraquara, n. 22, p. 37-57, 2004.

Artigo de jornal

GRINBAUM, R. Crise no país divide opinião de bancos. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 27 mar. 2001. Dinheiro, p.3.

Trabalho publicado em anais

PINTO, M. C. Q. de M. Apollinaire: permanência e transformação. In: XI ENCONTRO NACIONAL DA ANPOLL, 1996, João Pessoa. **Anais...** João Pessoa: ANPOLL, 1966, p. 216-218.

Publicação On-line – INTERNET

TAVES, R. F. Ministério corta pagamento de 46,5 mil professores. **O Globo**, Rio de Janeiro, 19 maio 1998. Disponível em <http://www.oglobo.com.br/>. Acesso em 19 maio 1998.

Citação no texto. O autor deve ser citado entre parênteses pelo sobrenome, separado por vírgula da data de publicação (CANDIDO, 1999). Se o nome do autor estiver citado no texto, indica-se apenas a data entre parênteses: Candido (1999) assinala... Quando for necessário especificar página(s), esta(s) deverá(ão) seguir a data, separada(s) por vírgula e precedida(s) de p. (CANDIDO, 1999, p.543). As citações

de diversas obras de um mesmo autor, publicadas no mesmo ano, devem ser discriminadas por letras minúsculas após a data, sem espaçoamento (CANDIDO, 1999a) (CANDIDO, 1999b). Quando a obra tiver até três autores, indicam-se todos eles, separando os sobrenomes por ponto e vírgula (LEENHARDT; PESAVENTO, 1998), e quando tiver mais de três, indica-se o primeiro seguido de et al. (GILLE et al., 1960).

Citações de até 3 linhas vêm entre aspas, seguidas do nome do autor, data e página. Com mais de 3 linhas, vêm com recuo de 4 cm na margem esquerda, corpo menor (fonte 11) e sem aspas, também seguidas do nome do autor, data e página. As citações em língua estrangeira devem vir em itálico com tradução em nota de rodapé.

Citação direta com mais de três linhas

Paul Valéry (1991, p. 208) concorda com a definição de Mallarmé, mas lhe faz uma ressalva:

[...]esses discursos tão diferentes dos discursos comuns, os versos, extravagantemente ordenados, que não atendem a qualquer necessidade, a não ser às necessidades que devem ser criadas por eles mesmos; que sempre falam apenas de coisas ausentes, ou de coisas profunda e secretamente sentidas; estranhos discursos, que parecem feitos por outro personagem que não aquele que os diz, e dirige-se a outro que não aquele que os escuta. Em suma, é uma linguagem dentro de uma linguagem.

Citação direta com três linhas ou menos

É de Manuel Bandeira (1975, p. 39) o seguinte comentário: “[...] a poesia está nas palavras, se faz com palavras e não com idéias e sentimentos, muito embora, bem entendido, seja pela força do sentimento ou pela tensão do espírito que acodem ao poeta as combinações de palavras onde há carga de poesia.”

Citação indireta

Tem-se na paródia, como afirma Linda Hutcheon (1985, p.21), a manifestação textualizada da auto-referência, do nível metadiscursivo da criação literária.

Citação de vários autores

Não me estenderei sobre esse assunto, por considerá-lo devidamente discutido pelos marxistas clássicos (MARX, 1983, 1969; LENIN, 1977a; LUXEMBURG, 1978).

Citação de várias obras do mesmo autor

Há nele uma diversidade de formas de trabalho; mas em geral subsumidas no capital, e não externas a ele e que resistem à sua expansão, consoante desejam certos partidários do campesinato, cujo exemplo maior é Martins (1979, 1980, 1984, 1986).

Citação de citação

Para Vianna (1986, p. 172 apud SEGATTO, 1995, p. 214), “[...] a política do PCB acabou por imprimir uma conotação progressista na natureza congenitamente autoritária do estado brasileiro.”

Notas. Devem ser reduzidas ao mínimo e colocadas no pé de página; as remissões para o rodapé devem ser feitas por números, na entrelinha superior.

Anexos e apêndices: Só quando absolutamente necessários.

Tabelas: Numeradas consecutivamente com algarismos arábicos e com títulos.

Figuras: As figuras, mesmo incluídas no texto, devem ser apresentadas à parte em arquivo-imagem, nos formatos: .bmp, .gif, .jpg, .jpeg, .cdr, .pcx, ou .tiff.

Recomenda-se examinar os números da Revista disponíveis on line.



Apoio

Programa de apoio às publicações científicas periódicas da PROPe/UNESP

ITINERÁRIOS – Revista de Literatura

Números já publicados e respectivos temas:

- 1 – Linguagem/Libertação
- 2 – Mito e literatura
- 3 – Oswald de Andrade e outros assuntos
- 4 – Literatura infantil e juvenil
- 5 – Teatro
- 6 – Teatro
- 7 – Graciliano Ramos/Mário de Andrade
- 8 – Viagem, viagens/outros assuntos
- 9 – Fundamentos da resistência em literatura, teoria e crítica
- 10 – Narrar e resistir/Rumos experimentais da arte na 2^a metade do século
- 11 – A voz do índio
- 12 – Narrativa: linguagens
- 13 – Raízes do Brasil: encontros e confrontos
- 14 – Literatura e artes plásticas
- 15/16 – A questão do sujeito/Narrativa e imaginário
- 17/18 – Leitura e Literatura infantil e juvenil
- 19 – O Fantástico
- 20 – Número especial – Semiótica
- 21 – Literatura e poder / Re/escrituras
- 22 – Literatura e História
- 23 – Literatura e História 2
- 24 – Narrativa Poética
- 25 – Guimarães Rosa
- 26 – Gêneros literários: formas híbridas
- 27 – Hibridismo, configurações identitárias e formais
- 28 – Poesia: teoria e crítica
- 29 – Machado de Assis
- 30 – Antonio Cândido
- 31 – Relações literárias França/Brasil
- 32 – Literatura contemporânea
- 33 – Literatura comparada
- 34 – Dramaticidade na literatura
- 35 – Literaturas de Língua Portuguesa
- 36 – Literatura & Cinema
- 37 – Literaturas de expressão inglesa
- 38 – Tradução Literária
- 39 – Literaturas em Língua Alemã

- 40 – Escritas do Eu
- 41 – Literaturas de língua espanhola
- 42 – Identidades: o eu e o outro na literatura
- 43 – Literaturas de língua italiana
- 44 – Fronteiras e deslocamentos na literatura brasileira
- 45 – Letras clássicas: tradução e recepção
- 46 – Literatura Negra Brasileira
- 47 – O Gótico e as Mulheres
- 48 – Literatura e sexualidades dissidentes
- 49 – O cinema e os seus duplos
- 50 – 1964 e suas representações
- 51 – Sob o ponto de vista da floresta
- 52 – Literaturas pós-coloniais e formas do contemporâneo
- 53 – Literaturas pós-coloniais e formas do contemporâneo
- 54 – Literaturas de expressão feminina: ecos do século XIX
- 55 – Literaturas de expressão feminina: além do tempo e do espaço



STAEPE – Seção Técnica de Apoio ao Ensino, Pesquisa e Extensão
Laboratório Editorial
Rodovia Araraquara-Jaú, km 01
14800-901 – Araraquara
Fone: (16) 3334-6275
e-mail: laboratorioeditorial.fclar@unesp.br
site: <http://www.fclar.unesp.br/laboratorioeditorial>

Produção Editorial:

