



Belle Époque:
debates críticos

do
IV FÓRUM DE
ESTUDANTES
LABELLE



Organização

Carmem Negreiros
Fátima Oliveira
Rosa Gens



Belle Époque: debates críticos

do

IV FÓRUM DE ESTUDANTES

LABELLE

Belle Époque: debates críticos

do

**IV FÓRUM DE ESTUDANTES
LABELLE**

Organização

Carmem Negreiros
Fátima Oliveira
Rosa Gens

1^a edição

Rio de Janeiro
2021

Copyright © 2021 Carmem Negreiros; Fátima Oliveira e Rosa Gens

Direitos exclusivos desta publicação
Laboratório de Estudos de Cultura e Literatura da *Belle Époque* - LABELLE

Todos os direitos reservados.

Os artigos assinados são de responsabilidade exclusiva dos autores.
É permitida a reprodução total ou parcial dos textos, desde que citadas as fontes.
Os organizadores não se responsabilizam pelas opiniões emitidas pelos autores.

ORGANIZAÇÃO E SUPERVISÃO EDITORIAL

*Carmem Negreiros
Fátima Oliveira
Rosa Gens*

REVISÃO
Rosa Gens

CAPA E DIAGRAMAÇÃO
DTPhoenix Editorial

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
(Câmara Brasileira do Livro, SP, Brasil)

Belle époque [livro eletrônico]: debates críticos do IV fórum de estudantes
Labelle / organização Carmem Negreiros, Fátima Oliveira, Rosa Gens. – 1. ed.
– Rio de Janeiro: Corrêa Editor, 2021.
PDF

ISBN 978-65-00-17950-7

1. Artes 2. Belle Époque 3. Cultura 4. Literatura brasileira 5. Modernidade
I. Negreiros, Carmem. II. Oliveira, Fátima. III. Gens, Rosa.

21-57704

CDD-909

Índices para catálogo sistemático:

1. Cultura: Civilização histórica 909

Aline Grazielle Benitez – Bibliotecária – CRB-1/3129

Este livro foi publicado com o apoio de



SUMÁRIO

Apresentação

9

Modernidade: literatura, arte e técnica

O futuro não é mais como era antigamente
Adriana Sardinha Ribeiro (UERJ)

15

O reflexo resplandecente das inovações técnicas
na crônica de João do Rio
Lohane Cristine de Araujo Guimarães (UERJ)

29

Modernidade em ferro, aço e vidro: leituras de
J.-K. Huysmans da arquitetura *Belle Époque*
Rubens Vinícius Marinho Pedrosa (UFRJ)

45

***Belle Époque* tropical: romances, crônicas e diários**

Belle Époque tropical em *Recordações do escrivão Isaías Caminha*:
contradições sociais que aparecem como forma
Aleizy Aparecida Barati Domingos (UFLA)

67

A paisagem, o tempo e a atmosfera melancólica
em *Diário do hospício*, de Lima Barreto
Carolina Lauriano Soares da Costa (UFF)

83

- A primeira *Clara dos Anjos*, *incipit* de um projeto 105
Giovani Tridapalli Kurz (PPGL/UFPR)

- A representação dos esquecidos na crônica 128
“Os que começam...”, de João do Rio
Isabelle Vitor Pim (UFRJ)

- Onde o testemunho e a literatura se tocam 141
Thais da Silva César (UERJ)

Tendências literárias *fin-de-siècle*

- Autores franceses n'A *Província do Pará*: Guy de Maupassant 159
e Emile Zola no periódico paraense
Amanda Gabriela de Castro Resque (UFPA)

- Augusto dos Anjos na imprensa da *Belle Époque* carioca 173
Denise Carneiro Nazareth (UERJ)

- Por trás das máscaras: intertextualidade e 186
ressonâncias textuais em Jean Lorrain e João do Rio
Graziela Dantas de Oliveira Almeida (UFRJ)

- Antigênero: o conto de fada ao avesso nas histórias 204
de Nestor Victor
Roberto da França Neves (UFRJ)

Autoras e personagens femininas da *Belle Époque*

- Lésbia e o suicídio de protagonistas na ficção brasileira 227
de autoria feminina da *Belle Époque*
Daniele Ribeiro dos Anjos (UFRJ)

- A propaganda feminista no Brasil: um estudo sobre 242
Teresa Franco e a coluna “De passagem”
Luzia Ribeiro de Carvalho (UERJ)

As mulheres modernas de <i>Enervadas</i> : uma análise das personagens femininas da obra de Chrysanthème <i>Maitê Queiroz Ramos</i> (UFRJ)	261
A polêmica publicação do <i>Livro de uma sogra</i> na imprensa oitocentista: discussões diversas sobre a questão do amor no casamento <i>Marina Pozes Pereira Santos</i> (UERJ)	272
Gilka Machado e a imprensa feminina/feminista da <i>belle époque</i> carioca: estudo do caso <i>A Faceira</i> (1911-1918) <i>Suzane Moraes da Veiga Silveira</i> (UFRJ)	293
<i>Sobre as organizadoras, os autores e as autoras</i>	315

APRESENTAÇÃO

O Laboratório de Estudos de Cultura e Literatura da *Belle Époque* – LABELLE –, sediado no Instituto de Letras da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), contribui para o estudo do panorama cultural ao final do século XIX e primeiras décadas do XX, período denominado como *Belle Époque*. Foi criado em 2015, e, em sua trajetória, trouxe a público grande número de interpretações sobre o período, seja em publicações, seja em encontros de pesquisadores.

Dentre as atividades realizadas pelo Labelle, encontra-se o Fórum de Estudantes, realizado em 2017, 2018 e 2019, evento que reuniu pesquisadores das mais diversas instituições. A dinâmica do evento permitiu a troca de ideias entre os estudiosos de diferentes níveis e contato com reflexões e pensares distintos. Em 2020, a comunidade acadêmica foi instada a ser e viver de maneira outra, aturdida por uma pandemia. O Fórum de Estudantes tomou um novo formato, ao solicitar textos escritos dos pesquisadores, visto que a situação de isolamento inviabilizou encontros presenciais. A resposta à chamada para publicação, da qual resulta o presente *e-book*, tornou evidente o interesse na pesquisa e no tema delimitado.

As quatro seções deste *e-book* contemplam temáticas e autores marcantes na *Belle Époque* brasileira e francesa de uma perspectiva dialógica com o momento histórico, social, filosófico e científico desse tempo de intensas transformações mundiais. Na primeira, **Modernidade: literatura, arte e técnica**, os artigos discorrem sobre os avanços

tecnológicos do período e como a literatura incorporou essa temática. Tais avanços tiveram consequências cujos desdobramentos se fazem sentir na contemporaneidade. As concepções estéticas, resultado dessas mudanças, são avaliadas por teóricos do final do século XIX e do século XXI, que servem de apoio para a reflexão crítica sobre obras e autores analisados.

Em *Belle Époque tropical: romances, crônicas e diários*, as autoras e os autores focalizam questões da forma literária e recursos estéticos de produções da época. Abordam ainda a presença de personagens, cujo testemunho sobre aspectos da exclusão racial e social em crônicas, diários e memórias ficcionais são fundamentais para o entendimento da sociedade brasileira em meio à euforia do ideal de progresso e de civilização da Primeira República.

A marcante efervescência cultural do final do século XIX e dos anos iniciais do XX é assinalada na terceira seção desta publicação, *Tendências literárias fin-de-siècle*, cujos artigos apresentam aspectos diversos da estética finissecular. Diferentes tendências artísticas, estéticas, críticas, literárias e até científicas de origem europeia são incorporadas por escritores brasileiros a suas obras e, por meio do comparativismo, os autores dos artigos desta seção verificam a existência de influências e vínculos intertextuais entre obras francesas e nacionais.

Na quarta seção, *Autoras e personagens femininas da Belle Époque*, o/a leitor/a terá o prazer de acompanhar o questionamento de escritoras-intelectuais que ousaram, em uma sociedade de formação e comportamento patriarcal, trazer para o campo político e literário reflexões e reivindicações do universo feminino. Em um tempo em que a mulher não tinha sua inteligência e força criativa valorizadas, essas autoras requisitaram para si uma maior participação nos meios jornalísticos e literários e almejavam ter reconhecido o trabalho de escrita como profissão. A seção, que apresenta a mulher como sujeito da escrita e como personagem, potencializa aspectos do feminismo, da teoria e da crítica, ao focalizar textos literários.

O presente *e-book* traz dezessete textos que, de modo vigoroso, expandem o pensar sobre a *Belle Époque*. Reflete, em sua forma, a pandemia, que, em suas dobras, trouxe, para além do desconforto e da fragilidade que nos tomam, capacidade de adaptação e de mudança.

A pesquisa tem sua face transformada, a partir do momento em que o acesso a determinadas fontes é, muitas vezes, impossibilitado pelo isolamento. Assim, a rede se torna, cada vez mais, recurso fundamental para que se tenha acesso ao material a ser pesquisado e à divulgação de pensares. Nesse caminho, o Labelle procura disseminar a produção cultural e literária na *Belle Époque*, aqui abordada sob perspectivas variadas, abertas a múltiplas reflexões, pelo segmento discente.

As Organizadoras

Modernidade: literatura, arte e técnica

O FUTURO NÃO É MAIS COMO ERA ANTIGAMENTE

Adriana Sardinha Ribeiro

(UERJ)

Se a *Belle Époque* foi marcada por uma efervescência econômica e cultural ditada pelo avanço da técnica nos meios de produção, locomoção, consumo e comunicação e pela consolidação de uma burguesia urbana e cosmopolita, ela também foi o pano de fundo ideal para o surgimento das vanguardas, que iriam ratificar, em grande medida, no campo das artes e dos costumes, valores ligados aos novos tempos. Desses movimentos, interessa-nos aqui, especialmente, o chamado futurismo italiano. Publicado no prestigioso jornal parisiense *Le Figaro* no dia 20 de fevereiro de 1909, o Manifesto Futurista de Filippo Tommaso Marinetti decretava “O Tempo e o Espaço morreram ontem. Agora vivemos no absoluto, pois já criamos a velocidade eterna e onipresente” (MARINETTI, 2020).

Idealizada na imagem do automóvel, “mais belo que a Vitória de Samotrácia”, entre outros símbolos da modernidade – “o movimento agressivo, a insônia febril, a corrida, o salto mortal, o soco e o tapa”, “as locomotivas de peito largo, que batem as patas nos trilhos, como enormes cavalos de aço embriddados por longos tubos” ou “as fábricas suspensas nas nuvens pelos fios de suas fumaças” –, a velocidade cantada pelos futuristas, com efeito, foi uma marca indelével do século que nascia. E esteve, em grande parte, ligada à noção de futuro construída pela modernidade.

Para o filósofo italiano Franco “Bifo” Berardi, o século XX começa, de fato, com o Manifesto Futurista. É claro que desde os anos finais do

século XIX já se respirava uma excitação moderna e se experimentava uma grande disposição para a novidade nas cidades ocidentais, inclusive em capitais periféricas como o Rio de Janeiro. Não à toa chamado *Belle Époque*, o período que vai de 1890 a 1920, aproximadamente, foi marcado por um sentimento de euforia. Na aurora dos 1900, o horizonte parecia brilhante. Mas, segundo Berardi, “o século XX, linha de chegada e realização das promessas da modernidade, começa realmente quando os futuristas bradam com arrogância o advento do reino da máquina, da velocidade e da guerra” (2019, p. 13).

Diante das transformações em curso desde a segunda metade do século XIX, o ideal de progresso e prosperidade que vinha norteando o pensamento científico, econômico e social a partir do Iluminismo foi se consolidando como uma crença no futuro que tudo justificava. “A modernidade não se limita a acreditar na existência do futuro, na continuidade de um tempo que se segue ao tempo presente. Os modernos acreditam que o futuro seja confiável, espera-se do futuro a realização das promessas do presente” (BERARDI, 2019, p. 21).

Mas ele nos lembra de que nem sempre foi assim. “Nas civilizações tradicionais, a visão do futuro é maldita” (BERARDI, 2019, p. 93). Nessas sociedades, o futuro pertence aos deuses e trágico é o destino daqueles que tentam vê-lo e, sobretudo, anunciarlo. No mundo cristão, “o futuro é o tempo da Queda, do distanciamento crescente, da escuridão que se intensifica” (ibid., 2019, p. 93). A luz está no passado, na origem e no Criador. Na era moderna, segundo o autor, há uma importante mudança de paradigma:

A modernidade subverte completamente essa atitude. O temor do futuro é substituído pela esperança, pela esperança, pela certeza de que a acumulação de saber produz progresso. Desde que Francis Bacon declara que conhecimento é poder, desde que a burguesia aposta no retorno de seus investimentos e no aumento do capital, desde que o tempo histórico pode ser descrito como tempo de crescimento econômico e de progresso da civilização, o futuro adquire um novo tom (BERARDI, 2019, p. 94).

O autor insiste, vale lembrar, que é a partir de 1909, com o manifesto de Marinetti, que verdadeiramente tem início “o século que acreditou no futuro” (BERARDI, 2019, p. 13). Sobretudo se instaura ali uma

percepção de futuro como manifestação estética, calcada na radicalidade da experiência urbana que se consolidava. “A cidade é o laboratório no qual nasce a escrita da vanguarda, seu estilo, seus modos de comportamento, sua gestualidade e seu tom de voz” (ibid., 2019, p. 52).

De origem militar, a palavra vanguarda (do francês *avant-garde*, que significa “guarda avançada”, ou seja, a extremidade frontal de uma tropa) ganhou protagonismo na virada do século XX ao ser empregada para identificar pessoas e movimentos pioneiros que queriam romper com modelos tradicionais preestabelecidos no campo da poesia, da literatura, da pintura e das artes em geral. Sua origem, de certa forma, endossa o caráter combativo e militante requerido de quem se coloca à frente, seja de uma tropa ou de uma ideia. No caso do futurismo, especialmente, essa relação com o militarismo é de fundamental relevância. No entanto, cabe ressaltar aqui outro sentido ligado às vanguardas.

Vanguarda indica também “o sentido da abertura e da prefiguração de um outro futuro possível no horizonte histórico” (BERARDI, 2019, p. 67). Ou seja, a vanguarda também está relacionada historicamente à noção de utopia. Mas em vez de pensar a utopia como um lugar que não existe ou como um ideal irrealizável, Berardi lembra Pablo Neruda, para quem a utopia é um horizonte, e afirma: “caminhando, vemos o horizonte e seguimos para aquela direção, e, embora o horizonte se distancie à medida que nos aproximamos, ir em direção ao horizonte nos permite caminhar. A utopia é o horizonte” (2019, p. 67).

Desta forma, os movimentos de vanguarda tiveram grande importância na percepção de futuro que dominou boa parte do século. “O século XX foi movido pela energia utópica proveniente das vanguardas culturais, artísticas e políticas” (BERARDI, 2019, p. 11). Nos interessa investigar, tendo como fio condutor a leitura em perspectiva de *Depois do futuro*, de Berardi, e *Sociedade do cansaço*, de Byung-Chul Han, como essa percepção foi alterada da *Belle Époque* para cá.

Da utopia à distopia

O futurismo, que explodiu na Itália e na Rússia, países até então pouco desenvolvidos em relação à Europa industrializada e nos quais ainda predominavam tradições culturais e políticas ligadas ao passado,

tinha um programa bastante claro, ao contrário de outros movimentos de vanguarda como o dadaísmo e surrealismo, que operavam mais no campo da ironia e do inconsciente e do imaginário como forças transformadoras.

O futurismo é um movimento fortemente programático; suas intenções são claras, afirmativas, arrogantes. As escolhas estéticas são precisas, os projetos políticos são tão claros que podem ser bradados diante de multidões entusiastas dispostas a passar à ação. A figura retórica predominante no futurismo é, de fato, a hipérbole, uma forma exagerada de afirmação, de exaltação do significado. O signo hiper define o seu significado, elevando a voz, sobre-carregando a intenção comunicativa (BERARDI, 2019, p. 74).

Assim, diferentemente do movimento dadá e do surrealismo, que questionam a concretude de conceitos como tempo e espaço, pondo em dúvida a linearidade e a consequencialidade da relação presente-futuro, o futurismo aderiu perfeitamente aos anseios da modernidade capitalista, ancorada numa forte crença na ciência e na política. Ele foi “a alma estética de uma fé no futuro que permeia profundamente o espírito do capitalismo moderno” (BERARDI, 2019, p. 15).

Porém, nos parece, a promessa de um futuro grandioso construído sobre os pilares da técnica e da velocidade não foi cumprida. A miséria galopante, a destruição do meio ambiente, a velocidade opressora do mundo pós-moderno e do capitalismo financeiro global que controla não só a economia, mas a política e a vida em geral, vêm dando provas de que o futuro que nossos antepassados imaginaram não era assim tão glorioso, como bem sinalizaram pensadores como Walter Benjamin. “No final do século que tinha acreditado no futuro, a utopia perde força e surge uma percepção oposta do iminente, do inexorável, do inevitável, uma percepção distópica” (BERARDI, 2019, p. 68).

Sociedade do cansaço

Hoje, esgotados, ansiosos e muitas vezes deprimidos, somos como um cachorro que corre atrás do próprio rabo: trabalhar cada vez mais para garantir a (sobre)vivência, já que dificilmente temos o tempo necessário para verdadeiramente desfrutar a vida fora do âmbito do consumo e da mercadoria. João do Rio alertava para a “velocidade onipre-

sente” cantada por Marinetti e o esgotamento provocado pela falta de tempo na crônica “O dia de um homem em 1920”:

Se descansasse?... Mas não pode. É da engrenagem. (...) Dentro do seu peito estrangularam-se todos os sentimentos. A falta de tempo, numa ambição desvairada que o faz querer tudo, a terra, o mar, o ar, o céu, os outros astros para explorar, para apanhá-los, para condensá-los na sua algibeira, impele-o violentamente (RIO, 2006, p. 304).

O Homem Superior, personagem da crônica, seria o que o filósofo sul-coreano Byung-Chul Han chama hoje de sujeito de desempenho. Ele está esgotado física e emocionalmente. Mas não consegue escapar da engrenagem, que gira cada vez mais veloz. Trabalhar mais para consumir mais, retroalimentando uma ilusão de expansão infinita.

Velocidade e aceleração desempenham um papel fundamental na história do capitalismo. O capitalismo é o sistema da expansão econômica constante. Mas não se pode falar em expansão sem falar em aceleração do tempo de trabalho, em intensificação do gesto produtivo operário. A principal noção da economia moderna é a produtividade, que significa a quantidade de produto por unidade de tempo (BERARDI, 2019, p. 18).

Essa expansão, entretanto, tem se mostrado insustentável. Do ponto de vista ambiental, o planeta está exaurido (não é preciso entrar aqui em considerações sobre aquecimento global e outras mazelas provocadas pela exploração ilimitada dos recursos naturais, pela emissão de rejeitos poluentes e pelo acúmulo de lixo em todas as suas formas e materiais). Do ponto de vista humano, também. Produção e vida tornaram-se indistinguíveis na contemporaneidade. “A economia capitalista absolutiza a sobrevivência. Ela se nutre da ilusão de que mais capital gera mais vida, que gera mais capacidade para viver (...) A preocupação por uma boa vida dá lugar à histeria pela sobrevivência” (HAN, 2017, p. 107).

Assim, o tempo e a energia do humano são consumidos nessa eterna corrida contra o tempo de que já falava João do Rio:

E cai, arfando, na almofada, os nervos a latejar, as têmporas a bater, na ânsia inconsciente de acabar, de acabar, enquanto por todos os lados, em disparada convulsiva, de baixo para cima, de cima para baixo, na terra, por baixa

da terra, por cima da terra, furiosamente, milhões de homens disparam na mesma ânsia de fechar o mundo, de não perder o tempo, de ganhar, lucrar, acabar... (RIO, 2006, p. 305).

Não perder tempo, ganhar, lucrar, acabar são atos contínuos do homem moderno (e seu desdobramento na contemporaneidade), o cachorro e seu próprio rabo, num movimento tão viciante quanto infatigável. Uma imagem que resume a armadilha da expansão infinita sobre a qual o capitalismo se assenta e que está levando ao colapso o planeta e os próprios seres humanos.

Afinal, ao aumento da produção em nível global nas últimas décadas não corresponde o aumento da capacidade de viver de milhões de seres humanos. Pelo contrário, a ânsia produtiva com a qual “estamos enchendo o mundo com objetos e mercadorias com vida útil e validade cada vez menores” (HAN, 2017, p. 127) submete esses indivíduos a condições cada vez mais precárias de trabalho e sobrevivência.

Homem máquina *versus* máquina homem

Sinônimo de progresso, a máquina é uma das imagens mais poderosas da modernidade. Seu objetivo primeiro de maximizar a produção (e o lucro), dentro da lógica de expansão do capitalismo, chega a ser ofuscado pelo simbolismo que ela carrega para os modernos. Berardi, porém, ressalta que “a máquina que o futurismo exalta é um objeto externo em relação ao corpo e à mente humana: a máquina visível no espaço urbano e no espaço da fábrica e da rua” (2019, p. 16).

João do Rio chama a atenção, em crônicas publicadas em 1904, para uma automatização dos trabalhadores provocada pela relação homem-máquina: “Uma vez apanhados pelo mecanismo de aços, ferros e carne humana, uma vez utensílio apropriado ao andamento da máquina, tornam-se autômatos com a teimosia de objetos movidos a vapor” (RIO, 1997, p. 270), escreve o cronista sobre os mineiros. E ainda: “Aqueles seres ligavam-se aos guinchos; eram parte da máquina; agiam inconscientemente” (*ibid.*, 1997, p. 261), em “Os trabalhadores de estiva”.

Nota-se nesses trechos uma clara objetificação do humano, o trabalhador é engolido pela máquina, confunde-se com ela, seu valor está

na quantidade de riqueza que ele é capaz de produzir, no menor tempo possível, na cadência desse “mecanismo de aços, ferros e carne humana” como tão bem descreve o cronista. Na mesma linha, Benjamin cita Karl Marx ao afirmar que “no trato com a máquina, os operários aprendem a coordenar ‘seu próprio movimento ao movimento uniforme, constante, de um autônomo’” (MARX, 1932, p. 404 apud BENJAMIN, 1989, p. 125). Mas embora apontem para a robotização e o embrutecimento desses trabalhadores braçais, representados pela simbiose amarga com a máquina, ali ela ainda é, de fato, externa e reconhecível.

Hoje, diferentemente, autores como Berardi e Han afirmam que “a máquina está em nós” (BERARDI, 2019, p. 16): “Um século após a publicação do Manifesto Futurista, a velocidade transferiu-se do âmbito das máquinas externas ao da informação. Isso quer dizer que a velocidade foi internalizada. Transformou-se em automatismo psicocognitivo.” (*ibid.*, 2019, p. 19). Essa passagem da sociedade industrial para a sociedade hiperconectada foi essencial para nos tornarmos menos uma sociedade disciplinar e mais uma sociedade de desempenho, como veremos mais a frente. E também alterou significativamente nossa ideia de futuro.

Disciplina do eu

Pensadores como Berardi e Han afirmam que deixamos para trás a sociedade disciplinar descrita por Foucault – marcadamente uma construção da era moderna, resultante da convergência entre poder político e capitalismo, que criou uma estrutura centralizadora de poder e controle de forma a atender às necessidades da sociedade industrial através de instituições como presídios, quartéis, asilos e fábricas – e nos tornamos uma sociedade do desempenho.

Uma das principais marcas da sociedade disciplinar é que ela se constitui de uma massa uniforme de corpos dóceis, rigidamente domesticados para o trabalho. No século XXI, “o capital não precisa mais usufruir de todo o tempo de vida de um operário, precisa de fragmentos isolados do seu tempo, instantes de atenção e operatividade” (BERARDI, 2019, p. 137). Da mesma forma, “a sociedade disciplinar industrial depende de uma identidade firme e imutável, enquanto que a sociedade do desempenho não industrial necessita de uma pessoa flexível para aumentar a produção” (HAN, 2017, p. 97).

Ou seja, no capitalismo pós-industrial global e hiperconectado, marcado pela precarização das relações de trabalho e dos vínculos sociais, os corpos não precisam ser treinados para uma determinada quantidade de horas de trabalho e para obedecer a regras rígidas de comportamento ditadas por agentes externos coercitivos, característica da sociedade disciplinar; eles próprios exigem o máximo de produção e a superação de todas as metas e limites de si mesmos.

Quando a disciplina industrial se dissolve, os indivíduos se encontram numa condição de aparente liberdade. Nenhuma lei os obriga a se submeter às obrigações e à dependência. Mas àquela altura as obrigações foram introjetadas, e o controle social se exerce pela voluntária mas inevitável submissão a uma rede de automatismos (BERARDI, 2019, p. 106-107).

Em outras palavras:

O sujeito de desempenho está livre da instância externa de domínio que o obriga a trabalhar ou que poderia explorá-lo. É senhor e soberano de si mesmo. Assim, não está submisso a ninguém ou está submisso apenas a si mesmo. É nisso que ele se distingue do sujeito de obediência. A queda da instância dominadora não leva à liberdade. Ao contrário, faz com que liberdade e coação coincidam. Assim, o sujeito de desempenho se entrega à *liberdade coercitiva* ou à *livre coerção* de maximizar o desempenho (HAN, 2017, p. 29).

Piloto automático

Do ponto de vista de sua constituição psíquica, o sujeito de desempenho também é um desdobramento do homem moderno descrito por João do Rio. Em vários de seus textos, o escritor e cronista carioca evoca a “nevrose” da metrópole, que pode ser entendida como a sensação de vertigem causada pela superexposição da sensibilidade humana aos múltiplos estímulos, principalmente visuais e sonoros, emitidos pela cidade moderna.

Em 1900, Georg Simmel refletia a respeito dos efeitos da vida na cidade sobre a psique. Vem daí o termo que caracterizaria uma certa indiferença típica do indivíduo urbano, como uma espécie de autodefesa diante de situações que ele não consegue propriamente elaborar: “a atitude blasé resulta em primeiro lugar dos estímulos contrastantes que, em rápidas mudanças e compressão concentrada, são impostos

aos nervos (...) Surge assim a incapacidade de reagir a novas sensações com a energia apropriada” (SIMMEL, 1979).

Mais de um século depois, a reação à avalanche de estímulos, muitas vezes contraditórios, a que o ser humano é permanentemente exposto continua despertando a reflexão. Entre a assimilação e introjeção automatizadas de tais estímulos em suas mais variadas formas – letreiros, sinalizações, todo tipo de propaganda e a imensa floresta de signos que é a própria cidade, mais recentemente replicada na tela do computador e do celular – e a atitude *blasé* identificada por Simmel, que pode funcionar como escudo contra aquilo que o sujeito não consegue identificar e processar conscientemente ou que incomoda, por exemplo, a contraposição de cenas de luxo e miséria tão comuns nas grandes cidades, a capacidade de resistência do indivíduo (e de sua identidade) é motivo de preocupação.

Han recorre a Nietzsche para falar sobre a dificuldade do sujeito contemporâneo de oferecer resistência aos estímulos externos dizendo que “reagir de imediato e seguir a todo e qualquer impulso já seria uma doença, uma decadência, um sintoma de esgotamento” (HAN, 2017, p. 52), em contraposição ao ideal proposto pelo filósofo alemão da *vita contemplativa*, que requer um olhar mais demorado para as coisas e sobretudo para si mesmo e uma atenção mais profunda.

“Essa vida não é um abrir-se passivo que diz *sim* a tudo que advém e acontece. Ao contrário, ela oferece resistência aos estímulos opressivos, intrusivos. Em vez de expor o olhar aos impulsos exteriores, ela os dirige soberanamente. Enquanto um fazer soberano, que sabe dizer *não*, é mais ativa que qualquer hiperatividade, que é precisamente um sintoma de esgotamento espiritual (HAN, 2017).

Assim, não reagir automática e imediatamente a estímulos externos, ou seja, saber reconhecer, elaborar e então escolher como deseja responder a tais estímulos, seria uma das formas de preservar a própria identidade e uma experiência de vida autêntica, em meio ao turbilhão da vida moderna. Mas também um grande desafio, já que ela é marcada justamente por superexposição a estímulos múltiplos e ininterruptos.

Benjamin alerta para isso em diversas obras em que discute a perda da experiência em função da afirmação da existência por meio da mer-

cadoria na modernidade e afirma, em relação à adaptação do homem moderno ao ambiente urbano sobrecarregado de estímulos: “a técnica submeteu o sistema sensorial a um treinamento de natureza complexa.” (1989, p. 125)

Nas últimas décadas, com o incalculável avanço da tecnologia da informação, esses estímulos se tornaram cada vez mais invasivos, praticamente minando a capacidade de resistência do sujeito do século XXI, tão intrincadamente cercado por eles que mal possui forças para identificá-los. A tela do smartphone, que mais parece uma extensão do próprio corpo, dita o que ele deve saber, fazer, consumir, desejar, através de sofisticadas operações matemáticas e de dados que promovem uma ilusória sensação de personalização e autonomia.

Certamente, um novo treinamento, ainda mais complexo, está em operação no nosso sistema sensorial, que já não pode ser comparado ao do ser humano de um século atrás. Pois, de fato, esse excesso de estímulos, informações e impulsos, associado à violência da positividade, sobre a qual falaremos mais adiante, “modifica radicalmente a estrutura e economia da atenção” (HAN, 2017, p. 31).

O tempo fechou

Os trechos destacados das crônicas de João do Rio que lemos anteriormente conseguem descrever a nevrose a que nos referimos por meio de um perfeito encadeamento de sensações extenuantes (e que permanecem bastante familiares). Também soa um tanto atual a percepção do cronista em relação ao tempo fragmentado a que o sujeito moderno está submetido, nesta outra crônica:

Hoje, nós somos escravos das horas, dessas senhoras inexoráveis que não cedem nunca e cortam o dia da gente numa triste migalharia de minutos e segundos. Cada hora é para nós distinta, pessoal, característica, porque cada hora representa para nós o acúmulo de várias coisas que nós temos pressa de acabar (RIO, 2009, p. 267).

Com ironia, João do Rio questiona em “A pressa de acabar” a luta permanente e inglória entre o relógio e o excesso de compromissos impostos ao homem urbano, cujo dia é cortado “numa triste migalharia de minutos e segundos”, cada qual empenhado em acabar algo que na

verdade não tem fim, pois será imediatamente substituído por alguma outra coisa dentro da lógica “ganhar, lucrar, acabar...” repetida ao infinito. Se o cronista reconhece essa fragmentação do tempo num texto das primeiras décadas do século XX, o que dizer da relação do indivíduo do século XXI com esse mesmo tempo retalhado em dias, horas, minutos?

Acreditando-se dono do seu tempo, o sujeito de desempenho é multitarefa e seu dia não é mais dividido entre horas de trabalho e horas de descanso e lazer. No mundo globalizado e hiperconectado, a produção deve ser ininterrupta, graças à multiplicação de telas e dispositivos móveis que alteraram por completo as concepções temporais e espaciais que norteavam o mundo do trabalho. Em nossa sociedade hiperativa, houve um desaparecimento do descanso e a tolerância ao tédio chegou perto de zero.

Aqui novamente lembramos Benjamin: “se o sono é ponto mais alto da distensão física, o tédio é o ponto mais alto da distensão psíquica. O tédio é o pássaro onírico que choca os ovos da experiência. O menor sussurro nas folhagens o assusta” (BENJAMIN, 2012, p. 221). Hoje, dificilmente, o pássaro onírico consegue trabalhar. Silêncio e pausa não estão disponíveis para o sujeito de desempenho, afinal:

A coação de desempenho força-o a produzir cada vez mais. Assim, jamais alcança um ponto de repouso e gratificação. Vive constantemente num sentimento de carência e de culpa. E visto que, em última instância, está correndo consigo mesmo, procura superar a si mesmo até sucumbir (HAN, 2017, p. 85-86).

A nevrose do século XXI

Num mundo fragmentado e atomizado como o atual, em que os vínculos são cada vez mais frágeis, a *pressão de desempenho* (HAN, 2017, p. 27) é exercida sobretudo por uma instância interna e ditada pelo que ele chama de “positividade do poder”, que se opõe à “negatividade do dever” instaurada pela sociedade disciplinar. Essa mudança de registro – de dever para poder – se mostra mais eficiente para maximizar a produção num cenário econômico menos regulamentado e torna o indivíduo do século XXI aparentemente mais livre, na mesma medida em que o captura de forma inexorável.

No lugar de proibição, mandamento ou lei, entram projeto, iniciativa e motivação. A sociedade disciplinar ainda está dominada pelo *não*. Sua negatividade gera loucos e delinquentes. A sociedade do desempenho, ao contrário, produz depressivos e fracassados (HAN, 2017, p. 25).

Empreendedor de si mesmo, o sujeito de desempenho, desvinculado da negatividade das ordens do outro, transforma essa pretensa liberdade em novas coações, confiando no discurso dominante de que tudo é possível e de que seu sucesso depende exclusivamente de iniciativa pessoal. Segundo Han, essa positividade do poder, que induz o indivíduo à auto-exploração, é a principal responsável pelo que ele chama de violência neuronal. Doenças como depressão, transtorno de déficit de atenção e síndrome de hiperatividade (TDAH), transtorno de personalidade limítrofe (TPL) ou síndrome de Burnout (SB), cada vez mais comuns, são enfartos psíquicos provocados, de acordo com ele, pelo excesso de positividade do mundo atual.

Aliada à sensação de aceleração do tempo provocada pelo encurtamento das distâncias físicas e pelo presente estendido da realidade virtual, à hiperatenção (hyperattention), que Han descreve como atenção rasa que “se caracteriza por uma rápida mudança de foco entre diversas atividades, fontes informativas e processos” (2017, 33) e pelo excesso de estímulos, a positividade do poder, que resulta da superprodução, do superdesempenho, da supercomunicação, e deságua na autoexploração, pode ser considerada a nevrose do século XXI.

Implosão do futuro

Em “Alarme contra incêndio”, Walter Benjamin apontava para uma espécie de implosão inevitável do capitalismo caso a burguesia não fosse eliminada “até um momento rapidamente calculável da evolução econômica e técnica”, seja através da luta de classes ou não. “Pois, quer a burguesia ganhe, quer ela perca essa luta, ela está condenada a sucumbir às contradições internas que se tornarão fatais ao longo da sua evolução. A questão é apenas a de saber se ela afundará por si própria ou pela ação do proletariado” (BENJAMIN, 2020, p. 42).

Na segunda década do século XXI, a burguesia permanece sendo a força motriz da sociedade, agora na figura das mega corporações globais e dos mercados financeiros. Mas as contradições internas do

sistema em que ela está inserida de fato são visíveis como uma fratura exposta. Crescimento econômico e desenvolvimento tecnológico não resultaram numa sociedade de grandes oportunidades para todos, antes aprofundaram o fosso entre os muito ricos e os miseráveis. E implodiram, senão o próprio capitalismo, a ideia de um futuro promissor que ele ajudou a criar na modernidade.

Aprendemos com as vanguardas a caminhar em direção ao horizonte para imaginar um futuro. Hoje, temos dificuldade até mesmo de enxergar o horizonte, presos num presente marcado pela precariedade – “não temos futuro porque o nosso presente é volátil demais (...) Temos apenas gerenciamento de riscos. O desdobramento dos cenários de um momento determinado” (GIBSON, 2012, p. 70 apud BERARDI, 2019, p. 138) – e ao mesmo tempo pelo excesso: “oprimido pela saturação da atenção, o presente é tão denso que o cérebro não pode se separar dele, não pode projetar sua experiência para fora do momento presente (...) O futuro torna-se inimaginável” (BERARDI, 2019, p. 109).

Contraditório como o próprio capitalismo, que produz cada vez mais riqueza e cada vez mais miséria, o presente é muito denso para que possamos nos deslocar dele, mas igualmente vazio em sua fragmentação, que impede uma composição mais acabada da experiência, ou seja, mais humana e menos mediada pela técnica e pela lógica da aceleração e da mercadoria. Marcado pela hiperatividade, que não admite nenhuma folga temporal, o presente engole o futuro, que “se encurta numa atualidade prolongada” (HAN, 2017, p. 54).

Assim, percebe-se que o futuro imaginado pelo sujeito da modernidade pouco se assemelha à percepção que temos hoje desse tempo que parece tão próximo, mas que não chega nunca. A euforia da *Belle Époque* em face do desenvolvimento técnico e econômico e das transformações culturais e dos costumes que se processavam na consolidação do capitalismo era mesmo um aceno positivo para “o século que acreditou no futuro”, retomando a expressão de Berardi. Não obstante as contradições já ali existentes, frequentemente apontadas por pensadores e escritores, o clima era de crença num tempo de prosperidade, ao contrário do desencanto provocado hoje pela falência dessa promessa.

Terminamos com uma passagem tomada de empréstimo a outra crônica de João do Rio, “A era do automóvel”: “Oh! O automóvel é o

criador da época vertiginosa em que tudo se faz depressa. Porque tudo se faz depressa, com o relógio na mão e ganhando vertiginosamente tempo ao tempo” (2006, p. 13), em contraposição ao diagnóstico contemporâneo de Berardi: “Os automóveis perderam o fascínio da raridade; sobretudo não podem mais desempenhar a tarefa para a qual foram concebidos. A velocidade se tornou lenta. Os automóveis estão imóveis como estúpidas tartarugas no tráfego das cidades. Apenas a lentidão é veloz” (2019, p. 175).

O que diriam os apaixonados defensores da velocidade “eterna e onipresente” de 1909 sobre o destino desse que foi considerado por João do Rio “o senhor da era” e “gênio inconsciente da nossa metamorfose”?

Referências

- BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire um lírico no auge do capitalismo*. São Paulo: Brasiliense, 1989.
- _____. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 2012.
- _____. *Rua de mão única : Infância berlinese: 1900*. Belo Horizonte: Autêntica, 2020.
- BERARDI, Franco. *Depois do futuro*. São Paulo: Ubu, 2019.
- HAN, Byung-Chul. *Sociedade do cansaço*. Rio de Janeiro: Vozes, 2017.
- MARINETTI, Filippo Tommaso. *Manifesto futurista*, 1909. Disponível em: <<https://blog.ubueditora.com.br/manifesto-futurista>>. Acesso em: set. 2020.
- RIO, João do. *Vida vertiginosa*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- _____. *Cinematógrafo: crônicas cariocas*. Rio de Janeiro: ABL, 2009. (Coleção Afrânio Peixoto; v. 87).
- _____. *A alma encantadora das ruas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- SIMMEL, Georg. “A metrópole e a vida mental”. In: Velho, Otávio Guilherme (org). *O fenômeno urbano*. Rio de Janeiro: Zahar, 1979.

O REFLEXO RESPLANDECENTE DAS INOVAÇÕES TÉCNICAS NA CRÔNICA DE JOÃO DO RIO

Lohane Cristine de Araujo Guimarães

(UERJ)

Introdução

No início do século XX, a cidade do Rio de Janeiro passava por intensas transformações físicas, com as reformas urbanas em âmbito municipal e federal, empreendidas pelo prefeito Pereira Passos e o presidente Rodrigues Alves, e a chegada de novidades técnicas que transformaram a percepção dos sujeitos sobre si mesmo e o mundo ao seu redor. Essa mudança de percepção do sujeito está intrinsecamente ligada ao seu papel de observador, o qual Hans Ulrich Gumbrecht aborda em seu texto *Cascatas da Modernidade* (1998).

Segundo Gumbrecht, a modernidade teve início com dois processos, a invenção da imprensa e a descoberta do continente americano, a partir disso foi urgente a necessidade de um novo tipo de subjetividade, a subjetividade ocidental. Essa subjetividade é marcada pelo deslocamento do homem como parte do mundo para ocupar a posição central dele. Sucintamente, o sujeito, que antes da modernidade era uma espécie de coadjuvante da produção de conhecimento, passa a ser o responsável por essa produção.

O corpo do primeiro sujeito, o qual Gumbrecht alcunhou de observador de primeira ordem, não fazia parte dessa constituição, ideia que provinha da Idade Média, período em que havia a unidade entre corpo e espírito, sendo o espírito mais importante, já que se buscava a maior semelhança possível com Deus e este era só espírito. No início da modernidade, quando há a mudança desse observador de primeira ordem

para o que Gumbrecht chamou de segunda ordem, o corpo do sujeito passa fazer parte de sua própria percepção de mundo.

O observador de segunda ordem, diferente do de primeira, é plenamente consciente de sua constituição corpórea, “do corpo humano em geral, do sexo e de seu corpo individual” (Gumbrecht, 1998, p. 14) e isso é crucial para a sua percepção de mundo, pois transforma a experiência do sujeito com seu objeto, o mundo material. Além disso, o observador de segunda ordem tem consciência de que sua observação depende de sua posição, não só física, atrelada ao movimento, mas também em um sentido figurado. Vale ressaltar que “cada fenômeno particular pode produzir uma infinidade de percepções, formas de experiência e representações possíveis” (Gumbrecht, 1998, p. 14)

O sujeito do Rio de Janeiro de início do século XX é esse observador de segunda ordem, que tem seu corpo afetado pela enxurrada de novidades, culminando na construção de uma nova percepção. Os novos meios de transporte, como os bondes elétricos e automóveis, facilitaram o deslocamento do observador, possibilitando as mudanças de posição física, que interferem na experiência com o mundo material. Outras novidades técnicas também foram responsáveis pela construção de uma nova percepção dos sujeitos, como o cinematógrafo, a iluminação elétrica, a telefonia fixa, entre outras.

João do Rio, escritor da modernidade carioca, mostrou em suas crônicas como as novidades tecnológicas transformaram a subjetividade das pessoas. O autor, em sua coletânea de crônicas *Cinematógrafo* (1908), fez um verdadeiro filme do que era a vida moderna no início do século XX, mostrando ao seu leitor, através de estratégias de linguagem, como os inventos modernos interferiram não só na construção de uma subjetividade moderna, mas também de uma escrita moderna, que possibilita o diálogo da literatura com a técnica moderna.

A partir da seleção de algumas crônicas retiradas da obra, buscarei mostrar como as novidades advindas da modernidade alteraram o modo de percepção dos sujeitos e também transformaram a escrita de João do Rio. Apesar de no Mestrado desenvolver uma pesquisa que busca traçar similaridades entre a escrita de João do Rio e as técnicas utilizadas no cinematógrafo, para este artigo buscarei fazer algo um pouco diferente. A relação entre literatura e técnica ainda será meu ei-

xo central, mas não tanto focada na técnica cinematográfica, mas sim na questão da iluminação elétrica, tão cara a João do Rio.

O cronista escreveu com um toque poético e riqueza de detalhes, em diversas crônicas, sobre o impacto da iluminação elétrica na vida dos sujeitos, como esta transformava os ambientes, as experiências do observador de segundo grau. A forma de experimentar a rua sem e com a iluminação elétrica era completamente diferente, e João do Rio soube muito bem colocar isso em suas crônicas. Ele pintou com sua pena verdadeiros quadros, como será possível perceber pelo estudo das crônicas, que permitiram o leitor se sentir vivenciando as cenas descriptas e é isso que mostrarei a seguir.

Crônica: o gênero da modernidade

Antes de adentrar em um estudo mais detalhado sobre as crônicas de João do Rio, é interessante explorar um pouco sobre esse gênero que pode ser considerado o gênero literário da modernidade carioca. Seu destaque no período está atrelado ao fato de ter sido publicado no veículo de comunicação de maior importância da época, o jornal. Sendo um gênero literário publicado em jornal, percebe-se o quanto a crônica é multifacetada, não cabendo enquadrá-la dentro de um conjunto de características pré-estabelecidas por pesquisadores como Antonio Cândido, Thiago Mio Salla, Davi Arrigucci.

No Brasil de início do século XX, era reservado à crônica, ainda sem ter esse nome, um espaço no rodapé do jornal. Segundo a pesquisadora Lúcia Granja, no texto *Crônica. Chronique. Crónica.* (2015), textos diferentes dividiam o mesmo espaço do rodapé do jornal, com variações na altura das linhas e por consequência no espaço ocupado pelo rodapé. Os assuntos relacionados à política eram os pilares da crônica. A explicação para a incorporação da política ao gênero se deu em função da expulsão do verdadeiro debate político de seus lugares institucionais. O país vivia um momento de afirmação da independência e a circulação da imprensa no século XIX, o jornal era o veículo de comunicação onde publicava-se a crônica, foi um caminho para a difusão do nacionalismo.

De acordo com o pesquisador Thiago Mio Salla, no texto *O desenrolar da crônica no Brasil: história da permeabilidade de um gênero*

(2010), Machado de Assis foi o responsável, no Brasil, por reformular o gênero e inserir nele características que permanecem até os dias de hoje. O autor buscou se afastar da argumentação e da crítica política para construir um texto mais poético, com uma linguagem leve, dialógica, que se aproximasse a uma conversa informal com o leitor, persistindo na ideia de uma temática variada, mas não conseguiu romper por completo com o formato do folhetim¹, sua escrita, segundo afirma Antonio Cândido (2003), ainda carregava o corte leve do artigo de rodapé.

Mesmo não tendo se desvinculado por completo do velho formato do folhetim-variedades brasileiro², Machado inaugurou uma ideia que se discute até os dias atuais sobre a crônica, sua suposta menoridade ou, como o autor chamou, “o útil e o fútil”. A crônica não se restringiria ao papel de entretenimento e relato de frivolidades. Através de uma presumida insignificância, construída muitas vezes pelos próprios cronistas, que rebaixariam seu trabalho para propositalmente torná-lo mais persuasivo, o gênero exerceria a dupla função de entreter e instruir, pois chamaria a atenção para algo mais pessoal e reflexivo do que a objetividade dos fatos cotidianos abordados.

Esse rebaixamento da crônica funcionou com estratégia de venda do produto, pois para o jornal a crônica era uma mercadoria que queria comprador e ao ser feita com uma suposta pretensão de consumo diário, sem grandes aspirações literárias, tornou-se um gênero com uma abrangência maior de público. Outros fatores corroboraram para a mercantilização da crônica, como o desenvolvimento dos sistemas de transporte, a regularização dos serviços dos Correios, possibilitando a entrega regular das assinaturas dos periódicos e a incorporação de técnicas como a fotografia, a linotipia e máquinas, que aceleravam a produção dos periódicos e facilitaram a absorção do jornal pelo público.

Com o jornal em ascensão, o novo gênero, moderno por submeter-se “aos choques da novidade, ao consumo imediato, às inquietações de

¹ Vale ressaltar aqui que “folhetim” foi o termo utilizado pelo crítico Antonio Cândido para se referir ao gênero que posteriormente se tornaria crônica, “um artigo de rodapé sobre as questões do dia, - políticas, sociais, artísticas, literárias” (CANDIDO, 2003, p. 89).

² Vale ressaltar aqui que “folhetim-variedades brasileiro” foi o termo utilizado pela pesquisadora Lúcia Granja para se referir ao gênero que posteriormente se tornaria crônica (GRANJA, 2015, p. 98).

um desejo sempre insatisfeito, à rápida transformação e à fugacidade da vida moderna” (ARRIGUCCI, 1987, p. 53) reproduziu-se nas grandes metrópoles do capitalismo industrial e em seus espaços periféricos. Além de atender a todas às demandas da modernidade, o gênero foi responsável por construir a narrativa da reforma. A escrita, que representa uma cidade construída por meio do trabalho do cronista, com ações definidas para os sujeitos sobre como se portar nesse espaço, evidencia a importância de dominação e reterritorialização que a palavra possui.

Buscando exercer tarefa similar ao que os governantes fizeram na tentativa de impor novos hábitos e costumes aos sujeitos, os literatos se valeram da escrita para executar esse trabalho. Na escrita não havia uma polícia de costumes para verificar o que estava sendo civilizado ou não, era mais sutil, por meio de uma linguagem que não fazia o sujeito pensar que estava sendo ensinado a como se comportar nessa cidade moderna.

A cidade construída pela escrita também auxiliava os sujeitos a entenderem a cidade física, já que esta, com suas novidades e reformas urbanas, deixava os indivíduos perdidos. A crônica ajudava na compreensão dessa nova cidade por parte de seus habitantes. De acordo com Jane Santucci (2015), o Rio de Janeiro se tornou uma verdadeira “cidade labirinto”, suas ruas e signos necessitavam da ajuda de um intelectual (escritores, jornalistas, entre outros) que a decifrasse e assim eles o faziam, por meio das crônicas.

Alcunhei a crônica como sendo o gênero da modernidade por todos os motivos que enumerei até aqui: ser um gênero que transita entre literatura e jornalismo, fazendo dela um texto multifacetado; sua submissão e aderência às novidades; uma escrita feita para um consumo imediato e a fugacidade da vida moderna; seu papel de instruir novos hábitos e costumes e sua capacidade de unir os fragmentos da cidade física para construir a cidade escrita, que norteou os sujeitos a compreender o que era esse Rio de Janeiro de início do século XX e como essa cidade alterou a subjetividade de seus habitantes.

João do Rio: o pintor da crônica moderna

Parafraseando Baudelaire, João do Rio pode ser considerado um pintor da crônica moderna, pois não só escreve com a sua pena, pinta as cenas que descreve valendo-se de um tom poético e uma riqueza de

detalhes. O cronista, que também foi contista, romancista, dramaturgo, pareceu coadunar todas essas suas facetas quando escreveu suas crônicas. Não só a experiência em diversos tipos de escrita auxiliou João do Rio a produzir crônicas inovadoras em relação à questão da linguagem, mas também sua vertente de *flâneur*, que fez do nosso autor um exímio observador da vida e moderno e seus costumes.

A facilidade no deslocamento propiciada pelos novos meios transporte permitiu que João do Rio fosse aos lugares mais longínquos da cidade em um curto espaço de tempo, o que inevitavelmente afetou a percepção do cronista em relação ao mundo que o cercava e a si mesmo. Os choques e sobressaltos aos quais estava exposto nas ruas, o contato com outros corpos dentro dos meios de transporte de massa, dentre outras experiências que vieram com a modernidade provavelmente instigaram João do Rio em sua escrita, fazendo que o autor compartilhasse com seus leitores o que experimentava.

Por mais ficcional que fosse sua escrita, havia um forte elo com a realidade que o cercava, não era um relato documental, afinal, a crônica é literatura e literatura não é documento, mas ainda assim fazia o leitor ter uma dimensão desse Rio de Janeiro de início do século XX que por vezes, para a maioria deles, se restringia à Avenida Central e adjacências, não chegando aos morros e aos subúrbios, por onde João do Rio também transitou.

Como mencionei anteriormente, neste trabalho o meu foco é mostrar de que forma a modernidade transformou o modo de percepção dos sujeitos e também a escrita de João, com ênfase em uma das novidades mais trabalhadas por João do Rio na coletânea *Cinematógrafo* (1908), a iluminação elétrica, que altera profundamente a sensibilidade dos passantes pelas ruas do Rio de Janeiro.

Na crônica *O milagre da mocidade*, João do Rio inicia o texto abordando a questão da iluminação elétrica, ressaltando como ela é importante para colocar a cidade moderna em evidência. “No segundo dia da Exposição, desde que a luz se acendeu, transformando a cidade dos palácios em cidade maravilha, eu resolvi andar sozinho” (RIO, 1908, p. 200). É um trecho curto, mas nele é possível perceber a valorização da iluminação elétrica, pois o autor atribui a ela a responsabilidade por transformar a cidade em uma “cidade maravilha”.

Um pouco mais abaixo, na mesma crônica, João do Rio parece pintar um quadro com sua pena ao descrever de forma tão poética a questão da luz. O cronista diz que a luz produz um encantamento e atribui a ela características humanas, como se a iluminação elétrica fosse capaz de domar a luz do sol, isto é, ser mais forte do que a luz do sol, por abarcar toda a cidade. Não que a luz do sol não tivesse essa mesma capacidade, mas a iluminação elétrica parece ser vista com mais admiração por João do Rio. “Para gozar, porém, aquele encantamento de luz, aquela orgia de sol domado pela inteligência, enlaçando da terra ao mar uma cidade na cambiante da Cor, era melhor passear só” (RIO, 1908, p. 200).

O fascínio pela iluminação elétrica aparece também na crônica *Os esnobes e a exposição*. “Ora, uma vez, antes da inauguração, eu voltava fascinado com as experiências de luz da Praia Vermelha, e entrei no Lírico” (RIO, 1908, p. 200). O autor continua mostrando o fascínio que a iluminação elétrica produz no sujeito moderno ao atribuir características humanas à luz.

Os pavilhões, que são palácios, vestiam de luz da base ao alto das torres; nas avenidas os arcos voltaicos abriam clareiras de luz branca na luz de metal dos pavilhões; pelos relvados, aos tufo de verdura, espreguiçavam-se desmaios de luz na morte-cor do espectro: e as águas eram de cores luzentes e tudo era cor, era luz, era como se a multidão se encerrasse dentro do *koh-i-noor* – a montanha da luz, no âmago de um diamante colossal. (RIO, 1908, p. 221)

No trecho acima, é possível perceber que João do Rio se vale de uma linguagem poética, com o uso de personificação, para transmitir ao seu leitor a dimensão da importância da luz elétrica, responsável por “vestir” de luz os pavilhões e palácios da Exposição. Nas avenidas, há uma confluência de luzes que atinge os pavilhões. O autor continua a atribuir características humanas à iluminação elétrica quando diz que “espreguiçavam-se desmaios de luz”. Esse excesso de personificação para fazer referência à luz só evidencia a importância que esse invento moderno possuía, tendo vida assim como os seres humanos.

Ainda no trecho acima, o cronista continua a ressaltar a importância da iluminação elétrica nessa cidade moderna ao falar das “clareiras de luz branca” e que até a cor da água era luzente. João do Rio finaliza o

texto fazendo referência a um dos diamantes mais famosos do mundo e que, portanto, mais brilha, mais reluz, o *koh-i-noor*. Ao associar a cor natural da água à iluminação elétrica e ao comparar ao elemento da natureza que mais brilha, João do Rio tenta transformar a técnica dessa novidade moderna em natureza, uma natureza artificial construída na escrita. A clareira da cidade moderna não precisa da luz solar para clarear o caminho, a iluminação elétrica agora faz esse papel. A cor da água não reflete mais um aspecto de algo da natureza, mas sim as luzes elétricas. E o cenário descrito no trecho, cheio de luzes por todos os espaços, brilha tal qual um “diamante colossal”, representando uma associação a uma natureza artificial, criada pela palavra.

O fato de a escrita de João do Rio ser capaz de se valer da técnica para construir uma natureza artificial por meio da palavra está atrelado ao que os aparatos modernos faziam com a paisagem natural. Os inventos modernos pareciam transformar a natureza conhecida pelos sujeitos em algo novo, artificial, um exemplo disso é a forma como o olhar do sujeito se modificou para a paisagem. Se antes o indivíduo, ao se locomover do centro para o subúrbio, tinha tempo em virtude do percurso ser lento, já que era feito por animais, com a chegada dos bondes elétricos e automóveis, os percursos se tornaram cada vez mais curtos e rápidos, fazendo com que a maneira de olhar a paisagem, a natureza, se transformasse, é como se a novidade técnica forjasse uma natureza artificial, mas na verdade a natureza era a mesma, o que mudou foi a forma de olhá-la.

Na crônica *Bairrismo*, João do Rio faz menção ao que ele chama de “maravilhamento da luz” e diz que o efeito que a iluminação elétrica produz é esconder as lutas, as raivas, os delírios dos vencidos, ou seja, a luz encobriria os aspectos ruins da cidade moderna e colocaria em evidência o que era bom. “O que se dá aqui e que o grosso público não vê, no maravilhamento da luz! As lutas, as raivas, os delírios dos vencidos” (RIO, 1908, p. 256)

Esse efeito que João do Rio faz com a luz na escrita, de dizer que ela colocava em evidência o que era bom na cidade, maravilhoso e escondia o que era ruim, demonstra o quanto a iluminação elétrica era vista de forma positiva não só pelo cronista, mas pelos sujeitos modernos. Há um mundo de possibilidades com a chegada dessa novidade, como

por exemplo o fato de os sujeitos poderem ficar na rua até mais tarde, a diminuição dos riscos que a escuridão propiciava, entre outros.

Na linguagem utilizada por João do Rio, com adjetivos que indicam haver algo de maravilhoso, fascinante nessa iluminação elétrica, é possível perceber a dimensão dessa novidade e seus impactos para a cidade e seus habitantes. Estes eram sujeitos que até então estavam acostumados com a luz do sol e na sua ausência recolhiam-se às suas casas aguardando que no dia seguinte, ao amanhecer, pudessem novamente voltar às ruas. Com a chegada da iluminação elétrica tudo isso muda.

A forma de experimentar a cidade é outra, pois há mais tempo para poder desfrutá-la e há também uma nova cidade a se conhecer, já que o Rio de Janeiro diurno não era o mesmo Rio de Janeiro noturno. Era um ritmo de vida diferente, divertimentos diferentes, consequentemente provocando experiências diferentes nos sujeitos. Dessas novas experiências com a cidade, propiciadas pela iluminação elétrica, emerge um novo tipo de subjetividade, uma subjetividade moderna, marcada por um ritmo de vida acelerado, por choques e sobressaltos e hiperestimulação nervosa. Vale ressaltar que a iluminação elétrica não é a única responsável por essa subjetividade moderna, há muitos outros fatores, como mencionei na introdução do texto, mas para este trabalho, o foco é a iluminação elétrica.

Para finalizar essa questão da luz na crônica *Bairrismo*, há um outro trecho que mostra essa ideia de uma iluminação que dá vida à cidade. “E todos nós desatamos a rir na noite luminosamente rumorejante” (RIO, 1908, p. 259). Novamente o cronista trabalha com a questão de atribuir vida a um ser inanimado, no caso, a noite, ressaltando que era uma noite com muita luz.

Na crônica *Noturno Policromo*, João do Rio ressaltou a questão da iluminação elétrica na Exposição, fazendo enormes descrições da luz.

De repente no pavilhão da Sociedade de Agricultura bateu na treva beirando a frontaria uma descarga de luz a estender um friso de fogo. Logo adiante, no pavilhão do Distrito Federal espocaram oito lâmpadas elétricas. Era como um ataque de guerra. Ao fundo correu no Palácio das Indústrias a escala infindável das lâmpadas. O pavilhão anexo de Portugal ardeu, perto o teatro fulgurou, mais além as lâmpadas abriram nos bares. A conquista luminescente se fazia cerco. Um animal misterioso surgira do solo e ia estendendo os

tentáculos, acariciando as cúpulas, rastejando no ar uma cauda de escamas ardentes. Dois minutos depois era a cidade luminosa. Nas ruas amplas o gás em candelabros de três bicos e as lampelas³ elétricas de uma fixidez d'áço faziam o dia. Ladeando as ruas, baloiçavam-se interminavelmente grinaldas e festões de lâmpadas elétricas. Nos canteiros, em meio das plantas, nos balaustrades dos jardins, beijando a relva, ou pendendo do arvoredo, vivia a reticência cor de sangue, cor do céu, cor de esmeralda, cor de leite de outras lâmpadas. A luz vestia inteiramente os pavilhões de fulgores de sol, tauxiava d'ouro os palácios, punha vibrações de labareda no ambiente, espalhava no céu um opaco reflexo de chama enorme, mergulhava na água baloiçante da enseada e como que repercutia além, para fora, para o outro lado, por todo o cais, pela cidade a dentro, ardendo em outras mil lâmpadas ardentes. (RIO, 1908, p. 262)

João do Rio inicia o trecho descrevendo o efeito que a luz provoca no pavilhão da Sociedade de Agricultura. O cronista diz que a “descarga de luz” estende “um friso de fogo”. É possível inferir, enquanto leitor, que ao ser acesa, a iluminação elétrica é algo estrondoso para quem ali estava, assemelhando-se ao início de um incêndio. Passando ao pavilhão do Distrito Federal, João do Rio narra que oito lâmpadas foram acessas e nas palavras do escritor, a impressão era de “um ataque de guerra”, com lâmpadas sendo ligadas por todo canto da Exposição, no Palácio das Indústrias, no pavilhão de Portugal.

A metáfora com guerra, ambiente onde vem ataque de todos os lados, assim como as luzes vinham dos diferentes pavilhões na Exposição, continua com o cronista dizendo que “a conquista luminosa se fazia cerco”, ou seja, a luz ganhou a “guerra” e dominou todo o espaço não só da Exposição, mas também da cidade, “Dois minutos depois era a cidade luminosa” e pode ser entendida como uma tentativa de João do Rio em fazer uma comparação com os choques provocados nos sujeitos pela vida moderna. Assim como a guerra expõe as pessoas a inúmeras sensações e impressões novas, provocando choques e sobressaltos pelas surpresas, a modernidade o faz com os indivíduos e ao se acenderem inúmeras luzes, vindo como ataques de todos os lados, não havia como não se espantar, não se sentir afetado por essa novidade.

³ Palavra utilizada por João do Rio, na crônica *Noturno Policromo* (1908) para fazer referência à iluminação elétrica. No corpo texto, a substituirei por lâmpada.

Para além da Exposição, João do Rio faz descrições da iluminação elétrica pela cidade, ressaltando que a forte luz dos candelabros e lâmpadas elétricas faz da noite dia, de tão iluminada que as ruas estavam. Segundo o cronista, a luz vestia os pavilhões, espalhava-se no céu, mergulhava na água, atingia o cais, repercutia pela cidade. A descrição dessa cena assemelha-se a uma pintura onde a luz se estende por toda a tela, assim como por toda a cidade.

Como foi possível perceber pelo parágrafo acima, há uma sequência de atribuições à luz de características humanas, marcada pelo uso de verbos como: vestir, espalhar, mergulhar, atingir. Além de trabalhar com a personificação, João do Rio se vale de metáforas que associam a iluminação elétrica à natureza, quando por exemplo diz que a luz bejava a relva, uma relação, ainda que de forma metafórica, seria da luz solar com a relva, mas na crônica do autor é substituída pela artificial, a elétrica. Outro exemplo é quando o cronista menciona que a luz pendia do arvoredo, novamente substituindo a solar, que seria a única possível a pender do arvoredo, pela luz elétrica.

Mas além disso, é preciso se atentar aos detalhes do que o autor escreve. De forma sutil, João do Rio trabalha na escrita a questão da simultaneidade temporal, um dos aspectos da técnica dos aparelhos modernos que estavam presentes na cidade. O autor faz isso quando diz que havia nas ruas candelabros movidos a gás e lâmpadas elétricas, ou seja, dois momentos diferentes da questão da iluminação coexistindo no mesmo espaço. O cronista usa a imagem da iluminação elétrica para mostrar a existência de tempos diferentes na cidade moderna.

A simultaneidade temporal é uma questão recorrente nas crônicas de João do Rio e simboliza bem a relação entre literatura e técnica, pois os inventos óticos como o quinetoscópio, o panorama e o cinematógrafo, de onde João do Rio apreende elementos para a sua escrita moderna, trabalhavam com ela. Os sujeitos eram levados a tempos diferentes de onde estavam, o Rio de Janeiro de início do século XX, por meio das experiências que tinham com essas novidades.

Ainda na mesma crônica, há outro trecho em que o cronista faz uma descrição minuciosa e em tom poético sobre os efeitos da iluminação elétrica.

A luz fazia-me como um ambiente de pompa, em que cintilavam diluídos e confundidos todos os minerais do mundo. Era um pesadelo do Oriente, um sonho de Ophir e de Golconda imponderável. O céu parecia feito de hematitas com um negror brumoso que se tocava de tons verdes e lustrosos como as pedras da Amazônia. Cada guirlanda de lâmpadas era uma escala de cores, cada grande lâmpada um *gong* de luz, cada pavilhão um tremendo acorde de cintilações. A exposição inteira era sinfonia do sol, a marcha gloriosa à estrela, com cavalgadas de valquírias em fogo, trinos e murmurários de fadas de fogos-fátuos e de gnomos cambiantes, procissões e candelárias de anjos brancos, coros de arcanjos entrechocando gládios de ouro e de cristal. (RIO, 1908, p. 263)

João do Rio começa o trecho falando que a luz fazia do ambiente um lugar de pompa e logo se vale de uma linguagem poética ao dizer que essa iluminação cintilava todos os minerais do mundo, um tom de exagero, dando a essa novidade uma enorme atribuição. Essa iluminação é tão magnífica na perspectiva do cronista que é capaz de ultrapassar tempo e espaço, chegando a cidades do Oriente.

A viagem tempo-espacó que João do Rio proporciona ao seu leitor é uma característica recorrente de suas crônicas, isso porque seu olhar enquanto sujeito moderno foi profundamente afetado pelas novidades técnicas que alteraram a noção de tempo e de espaço dos sujeitos. Os bondes elétricos e automóveis, por exemplo, permitiam que as pessoas percorressem distâncias, que antes levariam dias para chegar, em algumas horas, impactando na forma como os sujeitos compreendiam o que era tempo e espaço. Os inventos ópticos como o panorama e o cinematógrafo possibilitavam aos sujeitos irem, por exemplo, ao Oriente, sem sair do lugar.

Enquanto observavam e/ou experimentavam essas novidades, os sujeitos eram expostos a inúmeras sensações que estimulavam seus sistemas nervosos, o que não acontecia antes do início do século XX. A partir da virada do século, o corpo passa a sentir os processos, é esse corpo que estava sofrendo empurrões nos bondes elétricos e sentindo os sobressaltos dos automóveis. É esse mesmo corpo que diante das imagens projetados nos panoramas, as quais mostram locais bem distantes da realidade física do espectador, tem a sensação de estar nesses lugares. É também esse mesmo corpo que se choca, se assusta, sente medo, ri com as projeções cinematográficas.

Por tudo isso, por essa nova posição do observador perante o mundo, que João do Rio transpõe para a escrita a experiência da vida moderna e quando olha para o Rio de Janeiro do século XX é levado a conciliá-lo com imagens do Oriente, já que é um sujeito que carrega dentro de si uma memória cultural de diversos lugares, apreendida a partir da sua experiência com as novidades técnicas. O olhar do cronista é sofisticado, isto é, diferente de seus antecessores, ele não simplesmente olha a cena e a descreve tal como seus olhos a aprenderam, ele é capaz de traçar relações entre o que os seus olhos veem nessa cidade e o que sua percepção de mundo foi ensinada a enxergar por meio dos aparatos modernos.

João do Rio justapõe em sua escrita tempos e espaços, coaduna passado e presente de forma similar ao que as novidades do período em que viveu faziam e que foram responsáveis por transformar o seu olhar enquanto observador do mundo a sua volta. O cronista resgata memórias de um passado que nunca viveu, representado no trecho acima pelo mundo mítico, e o traz para o seu presente, o Rio moderno, profano, comum.

A iluminação elétrica funciona como uma espécie de estalo para o autor estabelecer essa relação, pois é preciso pensá-lo enquanto um sujeito que estava habituado com a luz natural, depois a luz à combustão e de repente ele se depara com a iluminação elétrica. Essa sensação, assim como as novidades que mencionei anteriormente, provoca um choque no sujeito, na sua forma de sentir, o que desencadeia uma nova forma de escrita, que necessita transpor para a palavra sua afetação em relação a esse novo mundo, o mundo moderno.

Em seguida o cronista faz uma descrição de como essa iluminação refletia no céu e novamente se vale da relação com os minerais, comparando as cores com a da pedra hematita. É como se João do Rio pintasse um quadro a seus leitores. Ele continua dizendo que cada lâmpada proporcionava uma escala de cores e cada pavilhão, com sua infinidade de lâmpadas, produzia uma cintilação de cores.

É possível perceber o quanto essa novidade era importante para os sujeitos do período pelo destaque que João do Rio dá a ela em suas crônicas e também pelo uso da linguagem para tratar do tema. O autor se vale de adjetivos que intensificam os efeitos da luz para a Exposição

e para a cidade, mostrando como essa iluminação se estende por todos os cantos desse Rio de Janeiro moderno. Por vezes, ele atribui à luz características humanas, o que representa a autonomia desse invento, capaz de alterar os espaços, a cidade e por consequência a percepção dos sujeitos.

Ao incendiar da luz tudo se embelezava e animava. O mar era como um tecido maravilhoso que ondeasse e adejasse o peso de pedrarias ignoradas; a noite estendia-se como uma tapeçaria trabalhada por artistas de Istambul para os espamos sensuais de um sultão orgâico. Os pavilhões por acabar, os restaurantes, os palácios rutilavam. Cada luz era por si só um conjunto de emoções, o conjunto das luzes dava àquele amplexo de eletricidade nas trevas, não o tom chinês de uma corrida de balões dançarinantes, não o ar esquisito das festas luminosas dos ritos judaicos, não a sensualidade expressiva de uma iluminação veneziana, mas o aspecto inédito de uma torrente de brilhantes que jorrasse do céu uma infinita variedade de brilhos, desde a porta monumental, onde sarabandam todas as cores, até a montanha negra que aos milhões de reflexos parece um formidável parecer um formidável topázio cor de fogo. E era positivamente um deboche de colorações, uma porneia de tons incandescente, um vulcão de arco-íris. (RIO, 1908, p. 264)

Como mencionei anteriormente, a iluminação elétrica era vista como muito importante por João do Rio e isso fica ainda mais evidente no início do trecho acima, quando o autor diz que ao se acender a luz, tudo se embelezava e se animava. A cidade ficava mais bonita e parecia ganhar vida com a iluminação elétrica. O cronista compara o mar iluminado a um tecido maravilhoso de pedrarias, visto que as pedras reluzem. Ao tecer essa comparação, novamente João do Rio trabalha com o resgate de uma memória cultural, já que faz menção aos artistas de Istambul, que produziam essa tapeçaria para satisfazer seus sultões.

Essa iluminação não é só capaz de levar o leitor a Istambul, sem que saia do tempo e espaço do Rio de Janeiro de início do século XX, ela também o leva aos ritos judaicos e é comparada às luzes de Veneza. Além da iluminação elétrica, outras novidades técnicas como o panorama, o cinematógrafo, entre outros inventos óticos levaram o sujeito moderno a se sentir tendo experiências mesmo que nunca as houvesse vivenciado, como por exemplo, explorar lugares do Oriente. Isso acontecia porque esses aparelhos tinham o corpo afetado pela observação e

João do Rio buscou, de forma similar, fazer isso em suas crônicas, com uma escrita provocativa, sensorial.

Para finalizar, outra questão abordada por João do Rio nas crônicas é a das cores que provocam movimentos. Ao se preocupar com as cores e movimentos, o cronista trabalha com dois aspectos da sua escrita. O primeiro deles está intrinsecamente ligado ao mencionado no parágrafo anterior, a construção de uma escrita sensorial, isto é, capaz de provocar sensações e emoções nos leitores de modo similar as que eram provocadas pelos efeitos da iluminação elétrica e/ou outros inventos óticos. O cronista procurou, com a linguagem, aproximar quem lia seus textos dessas sensações e emoções, afetá-los, assim como essas novidades faziam.

O segundo aspecto diz respeito à apreensão do movimento. Os aparatos modernos visuais faziam crer que era possível a apreensão do movimento por meio das imagens e a escrita também precisava concorrer com isso, sendo assim, João do Rio, ao trabalhar com a ideia das cores em movimento pela cidade, jorrando do céu, faz algo similar, parece apreender na escrita o movimento das cores. Vale ressaltar que isso é uma metáfora, já que as cores faziam referência à iluminação elétrica e as sensações que essa provoca, sendo assim, o que estava em constante movimento eram a emoções dos sujeitos, afetadas pelas novidades como a luz.

Considerações finais

Ainda que não trabalhando diretamente com analogias aos inventos óticos, as crônicas selecionadas tratam da relação entre a técnica dessas novidades e a literatura, pois João do Rio, assim como o cinematógrafo e todos os aparatos visuais que vierem antes dele, resgata a possibilidade da experiência sensorial dos sujeitos por meio de provocações, acelerações e intensificações nas imagens com as quais trabalhava, restituindo o movimento original das coisas, afetando e atraindo pessoas por meio da escrita.

Seja na relação da escrita com a técnica cinematográfica, com a iluminação elétrica ou com qualquer outro aparato moderno, João do Rio seguiu um mesmo percurso, o de utilizar estratégias de linguagem que simulassesem na escrita efeitos similares ao que essas novidades provoca-

vam na percepção dos sujeitos. Uma percepção profundamente atingida pelos choques e sobressaltos da vida moderna, que transformou a experiência dos indivíduos consigo mesmo e principalmente com a cidade.

A cidade do Rio de Janeiro, receptora das novidades técnicas e reformada pelos então governantes, como bem pontuou Jane Santucci (2015), se transformou em uma verdadeira “cidade labirinto”, desconhecida por seus habitantes e coube aos intelectuais, como João do Rio, construir na escrita formas de nortear os sujeitos dentro desse novo espaço. A crônica foi a forma de traçar os caminhos modernos.

Ao passear por esses caminhos, o leitor foi convidado por João do Rio a sentir com ele como era experimentar essa cidade, quais as sensações que as novidades provocavam e a iluminação foi uma dessas novidades mais exploradas pelo cronista. O antes e o depois da luz modificou o ritmo da cidade, as ações dos sujeitos e por consequência suas percepções sobre as relações, os hábitos e os costumes que possuíam.

Referências bibliográficas

- ARRIGUCCI, Davi. *Enigma e comentário*. São Paulo : Companhia das Letras, 1987.
- CANDIDO, Antonio. *A vida ao rés-do-chão*. In: Para gostar de ler: crônicas. Volume 5. São Paulo: Atica, 2003. pp. 89-99.
- GUMBRECHT, Hans U. *Cascatas de modernidade*. In: Modernização dos sentidos. São Paulo: Editora 34, 1998. pp. 9-32.
- RIO, João, 1881-1921. *Cinematógrafo: crônicas cariocas*/João do Rio – Rio de Janeiro: ABL, 2009. Coleção Afrânio Peixoto, v. 87
- SALLA, Thiago Mio. *O desenrolar da crônica no Brasil: história da permeabilidade de um gênero*. Quadrant, número 27. São Paulo, 2010.
- SANTUCCI, Jane. *Babélica Urbe – O Rio nas crônicas dos anos 20*. Rio de Janeiro: Rio Book's, 2015.

MODERNIDADE EM FERRO, AÇO E VIDRO: LEITURAS DE J.-K. HUYSMANS DA ARQUITETURA *BELLE ÉPOQUE*

Rubens Vinícius Marinho Pedrosa

(UFRJ)

O termo *Belle Époque* corresponde a uma denominação empregada *a posteriori* relativa a um determinado período histórico que se encerra com a Primeira Guerra Mundial – ao menos na França. O termo seria carregado de certo juízo de valor e uma grande dose de saudosismo. Conforme sintetiza Jean-Yves Mérian:

A expressão *Belle Époque* apareceu depois da primeira guerra mundial, num âmbito de crise econômica de inflação e de grande esforço para a reconstrução de um país que tinha perdido mais de um milhão e quinhentos mil mortos numa guerra bárbara e impiedosa. Para os sobreviventes o período que antecederá esta carnificina, a saudade de uma época de mais de quarenta anos de paz, de progresso científico, tecnológico, material, dissimulou em parte as duras realidades vividas pela maioria da população. Se elaborou progressivamente a ideia de uma “idade de ouro”, o mito de uma *Belle Époque* (MÉRIAN in PINHEIRO; RODRIGUES, 2012, p. 135).

A partir do que é apontado por Mérian, a expressão *Belle Époque* possui um grande componente mítico. O termo teria aparecido em um momento posterior à então chamada Grande Guerra, no contexto de uma França marcada pela crise econômica e pelo déficit populacional, o que dificultaria a reconstrução do país. Além disso, a citação ressalta uma questão importante quando se fala nesses “mais de quarenta anos de paz” mencionados por Mérian: o progresso científico, tecnológico e

material que teriam sido a tônica desse período chamado *Belle Époque*, tendo como um ápice as Exposições universais.

O sentimento afetivo em relação a um mundo perdido devido aos horrores da guerra teria ainda lançado uma névoa sobre a realidade e os problemas vividos por grande parte da população francesa do período que antecedeu à Primeira Guerra Mundial. Apesar do progresso científico e tecnológico, apenas uma pequena parte da população aproveitava de suas benesses. Embora tenha havido o crescimento de uma classe média, desenvolvimento de novos hábitos de consumo e uma alimentação com maior variedade, tais melhorias se restringiam principalmente aos centros urbanos. Havia ainda uma grande massa de habitantes do campo e trabalhadores da classe operária que vivia em condições precárias (MÉRIAN in PINHEIRO; RODRIGUES, 2012, p. 136-137).

Ainda que se pudesse discutir se a *Belle Époque* foi realmente “bela” ou se o foi apenas para um número reduzido de pessoas, o cronônimo acabou por se estabelecer como a denominação deste período histórico, permanecendo até a atualidade associado a características artísticas e comportamentais próprias (KALIFA 2016a, p. 120). Define-se como cronônimo um sintagma empregado para definir um intervalo de tempo que é, desse modo, apreendido e singularizado, associado a determinados eventos que visam lhe atribuir coerência (KALIFA, 2016b, p. 10). Os cronônimos podem surgir tanto contemporaneamente ao período que ele designa, caso de *fin de siècle* e *risorgimento*, ou, o que acontece com mais frequência, serem empregados posteriormente, como *Belle Époque* ou os “Trinta Gloriosos”. No que diz respeito aos cronônimos de caráter retrospectivo, com frequência a veracidade das referências associadas a eles são contestadas. Assim, coloca-se em questão o termo *Belle Époque*, argumentando que esta teria sido uma época de avanços científicos e de despertar de uma sociedade mais livre no âmbito dos costumes, mas também de miséria para as populações operária e campesina e de tensões sociais. Os “Trinta Gloriosos”, período associado à prosperidade e ao crescimento econômico nos países capitalistas ocidentais entre o ano de 1945 até por volta de 1975, são igualmente contestados, com argumentos de que o desenvolvimento acelerado ocorrido naquela época não teria durado mais do que doze anos (KALIFA, 2016a, p. 12-13).

Com relação ao cronônimo que interessa aqui, o período nomeado *Belle Époque* é objeto de discussão entre estudiosos, havendo discordâncias sobre quando seria o seu início. Para alguns escritores e pesquisadores, a *Belle Époque* seria um curto período que começa a partir do ano 1900. O sintagma “anos 1900” chegou mesmo a ser usado, a título de datação, como nome de algumas obras como *1900*, panfleto do poeta e dramaturgo Paul Morand (1888-1976), publicado em 1931, que criticava de modo acerbo essa época em termos de arte e literatura. A visão de Morand é contestada em um longo texto ilustrado intitulado *À Paris vers 1900*, publicado pelo então célebre crítico de arte Louis Chéronnet (1899-1950) em 1932 (KALIFA, 2016b, p. 121). Para Mérian, o período que compreende a *Belle Époque* se inicia em 1879, ano no qual a Terceira República francesa (1870-1940) teria se consolidado (MÉRIAN in PINHEIRO; RODRIGUES, 2012, p. 136). Considera-se essa periodização neste capítulo, tendo em conta que a República francesa, após diversas mudanças de regime, desde a Primeira República (1792-1804) que emergiu com a Revolução Francesa (1789-1799) até o Segundo Império (1852-1870), mostrava-se como um regime que trazia ao país uma estabilidade política e social há muito esperada. Durante o que se convencionou chamar de “República triunfante” que, por sinal, também é uma expressão surgida posteriormente à Primeira Guerra (KALIFA, 2016a, p. 125), a França conheceu um grande desenvolvimento econômico graças à industrialização advinda da segunda Revolução Industrial (c. 1870-c. 1945) que conduziu à disseminação da energia elétrica e à construção e ao aprimoramento de transportes ferroviários, construções mecânicas, produtos químicos e farmacêuticos, entre muitos outros (MÉRIAN in PINHEIRO; RODRIGUES, 2012, p. 137). A França se torna, nesse contexto, uma grande potência mundial devido ao desenvolvimento científico e tecnológico e também ao seu império colonial, que contava com mais de 11 milhões de km² e mais de 50 milhões de súditos, em territórios como os da África Subsaariana e Madagascar (MÉRIAN in PINHEIRO; RODRIGUES, 2012, p. 137).

As Exposições Universais, desde sua primeira realização em 1851 em Londres, podem ser vistas como uma representação material de um projeto capitalista de mundo baseado na industrialização acelerada, expansão imperialista e projeto hegemônico centrado na Europa

(BARBUY, 1996, p. 211). Com relação às edições do evento sediadas por Paris durante o período que se considera aqui como o da *Belle Époque*, as Exposições Universais de 1889 e a de 1900¹ seriam uma ocasião propícia para que a França se afirmasse como uma potência econômica e um modelo civilizacional para o resto do mundo.

Considerando o contexto socioeconômico, técnico e científico do período que convencionou-se chamar *Belle Époque*, procedo a uma leitura dos ensaios críticos “Le musée des arts décoratifs et l’architecture cuite” e “Le Fer”, do escritor francês Joris-Karl Huysmans (1848-1907). O interesse nos textos de Huysmans reside em alguns fatores primordiais para se pensar o período da *Belle Époque*: o primeiro reside nas mudanças arquitetônicas pelas quais a cidade de Paris passava, que são comentadas pelo escritor nos dois textos. Inclui-se de modo acentuado nas novas construções que tinham lugar na capital francesa o emprego maciço de materiais até então pouco explorados na arquitetura urbana, como o ferro e o vidro. Essas duas matérias-primas serão preponderantes na arquitetura em estilo *Art Nouveau*. O movimento artístico, que propunha ser uma forma de arte total que abrangesse diversos segmentos que iam desde a pintura e a escultura até a arquitetura, a moda e a ourivesaria, tinha como desígnio transpor para os objetos ou construções formas sinuosas com origem na natureza, como vegetações e insetos. O termo *Art Nouveau* abrange diversas manifestações de arte decorativa e visual com características semelhantes, que se desenvolveram quase simultaneamente a partir do final do século XIX e início do XX em diferentes países da Europa, como o *Jugendstil*, na Alemanha, o *Modern Style*, na Inglaterra ou o *Sezessionsstil*, na Áustria (LENIAUD, 2009, p. 7).

Outro aspecto que se destaca nos textos escolhidos é o modo como a Exposição Universal de 1889 é mencionada por Huysmans. O escritor se atém especialmente a determinados monumentos erguidos especialmente para a ocasião, como o domo do Palais des Industries e a Torre Eiffel, símbolo máximo da capital francesa atualmente. Esse evento, que reunia diversos países que expunham suas invenções no âmbito do avanço científico e tecnológico, pode ser considerado emblemático pa-

¹ Paris sediou, no total, cinco edições da Exposição Universal: em 1855, 1867, 1878, 1889, 1900.

ra a *Belle Époque*, por evocar grande otimismo em relação ao progresso científico, assim como a prosperidade das nações, principalmente a França que se constituía como um farol para outros países. A edição de 1889 da Exposição Universal, que foi inaugurada dia 5 de maio e se estendeu até o dia 31 de outubro, possui um caráter simbólico particular, pois correspondia ao centenário da Revolução Francesa, o que fez com que fosse igualmente considerada como uma celebração republicana, apesar da participação de alguns poucos países que ainda eram monarquias, entre os quais o Brasil, em seus últimos meses de Império, que chegou ao fim em 15 de novembro daquele mesmo ano (BARBUY, 1996, p. 213). Huysmans pode ser considerado uma voz dissonante nesse otimismo associado à *Belle Époque*, principalmente em relação ao modo como a arquitetura daquele período se moldava.

O Huysmans crítico de arte e os monumentos da Exposição Universal

Joris-Karl Huysmans foi um escritor francês que se dedicou a diversos gêneros literários, como o romance, o conto, a novela, o poema em prosa e a crítica de arte. Sua reputação provém principalmente de seus romances naturalistas, como *Marthe; histoire d'une fille* (1876), *Les Sœurs Vatard* (1878), *À rebours* (1884), *Là-bas* (1891), *La Cathédrale* (1898) e *L'Oblat* (1903), porém Huysmans praticou regularmente e com afinco a crítica de arte que, de certo modo, acaba perpassando os outros gêneros praticados por ele.

As críticas de arte de Huysmans foram, em sua maioria, publicadas de modo esparso em jornais e revistas para serem depois reunidas em livro. Com a mudança de suporte, os textos ganhavam uma espécie de sobrevida maior, podendo ser lidos por mais tempo, o que dificilmente ocorreria com o jornal, que é um suporte perene (JEANNEROD in VAN NUIJS, 2011, p. 70-71). Entre os compilados de textos críticos de Huysmans estão *L'Art moderne* (1883), dedicado principalmente à pintura impressionista, *Certains* (1889), reunião de textos críticos sobre arte e arquitetura e *Trois primitifs* (1905), dedicado aos artistas primitivos alemães. O escritor publicou igualmente diversos salões de pintura. As críticas das quais trato neste capítulo, “Le Musée des arts décoratifs et l'architecture cuite” e “Le Fer”, foram republicadas em *Certains*. A

primeira publicação de ambos os textos se deu na *Revue indépendente*, o primeiro texto tendo saído na edição nº 1 da série segunda, em novembro de 1886, sob o título de “Fantaisie sur le Musée des arts décoratifs et sur l’architecture cuite”, e o segundo publicado na edição nº 34 da série segunda, em agosto de 1889.

A crítica “Le Musée des arts décoratifs et l’architecture cuite” tem como tema principal o Museu das Artes Decorativas que estava para ser construído em Paris no ano de 1886. O museu se propunha, desde a sua concepção, unir o campo das artes e a indústria, demonstrando uma tendência que se acentuaria durante o período que denominamos *Belle Époque*. Huysmans mostra uma grande contrariedade em relação à construção desse museu, pois além de representar a mercantilização da arte, ainda se derrubariam as colunas gregas, ruínas do Conselho de Estado do tempo do Segundo Império francês pelas quais ele tinha certo apreço. Além disso, nesse texto, Huysmans dirige um olhar crítico para a arquitetura moderna. “Le Fer” trata, de modo geral, da utilização do ferro nas construções que encontravam grande expansão naquele período e, mais especificamente, da Exposição Universal de 1889 e dois monumentos construídos especialmente para o evento: o domo do Palais des Industries e a Torre Eiffel. Indo na contramão do otimismo em relação ao progresso técnico que a ocasião representava, Huysmans se mostra bastante crítico aos monumentos arquitetônicos projetados para a exposição.

Embora tratem de arquitetura, podemos considerar os ensaios como críticas de arte, pois, conforme indica Aude Jeannerod, o olhar que Huysmans dirige à arquitetura não difere daquele que ele possui para as pinturas e esculturas, sua apreensão sendo inteiramente visual (JEANNEROD, 2013, p. 1). Isso fica notório quando lemos as apreciações que Huysmans faz dos monumentos e percebemos que sua preocupação é principalmente estética, não levando em conta as virtudes funcionais que as construções apresentadas na Exposição Universal pudesse possuir.

Huysmans mostra sempre um estilo ácido quando se refere às diversas mudanças pelas quais a cidade de Paris passava. Além disso, o escritor encarava o uso de materiais que se massificavam na arquitetura, como o ferro, com uma certa descrença: “Há um século, a arquite-

tura é uma arte estagnada, todas as construções levantadas o provam; de resto, as combinações com a pedra parecem, esgotadas e a ferragem que a sucederá ainda não encontrou sua forma”² (HUYSMANS, 1908, p. 164). No trecho de “Le Musée des arts décoratifs et l’architecture cuite”, ao mesmo tempo que o escritor avalia o emprego do ferro como ainda incipiente, ele reconhece que a pedra já não pode fazer muito pela arquitetura contemporânea. Huysmans ainda conjectura que o ferro vai suceder à pedra nas construções, o que pode ser entendido como uma previsão baseada na sensibilidade que o escritor possuía para compreender o tempo no qual vivia, no qual a indústria triunfava.

O contraste entre a pedra, que era até alguns anos antes a principal matéria-prima das grandes construções, e o ferro dá a tônica do artigo “Le Fer”. Huysmans pondera que o ferro foi eleito, no século em que ele vivia, para ser o material a criar grandes obras, de modo similar ao uso da pedra nos grandes monumentos de tempos passados, como as catedrais em estilo gótico, das quais o escritor trataria minuciosamente no romance *La Cathédrale*, procedendo a uma descrição ultradetalhada da Catedral de Notre-dame de Chartres.³ Em trecho de “Le Fer”, Huysmans avalia a situação do uso do ferro na arquitetura moderna:

Desde o reinado de Luís Filipe, a estrutura do ferro foi tentada muitas vezes, mas falta o arquiteto de talento. Nenhuma forma nova foi descoberta, o metal continua a ser parte de um todo, associa-se à pedra, permanece agente subalterno, incapaz de criar, por si próprio, um monumento que não seja uma estação ferroviária ou uma estufa, um monumento que a estética possa criar (HUYSMANS, 1908, p. 171).

Embora a pedra não proporcionasse muitas possibilidades a serem exploradas na arquitetura moderna, conforme Huysmans havia avaliado em “Le Musée des arts décoratifs et l’architecture cuite”, o ferro tampouco conseguia ser usado em um monumento que lhe fosse esteticamente interessante e inovador. Permanecendo ainda mais bem aplicado em conjunto com a pedra, o ferro não estaria apto a criar um

² Todas as traduções, exceto quando indicadas, são de responsabilidade do autor.

³ A Catedral de Notre-Dame de Chartres, construída no início do século XIII, é considerada um dos monumentos mais representativos da arquitetura gótica. Fica na cidade de Chartres, a sudoeste de Paris.

monumento que fosse digno desse título. Na alusão que Huysmans faz à estação ferroviária e à estufa, está contida uma crítica que ele dirige recorrentemente ao utilitarismo existente naquele período. À beleza suprema dos tempos pios que criou a “arte magnífica, quase sobre-humana dos tempos Góticos” (HUYSMANS, 1908, p. 170), Huysmans opõe aquela sociedade cada vez mais mercantilizada, americanizada, na qual a maioria das experiências parecem conduzir ao imediato e ao utilitário (WALKER, 2011, p. 42).

O ferro é uma matéria-prima preponderante em dois monumentos que são alvos da mordacidade de Huysmans: o Palais des Industries e a Torre Eiffel. Ambos haviam sido construídos especialmente para a Exposição Universal de 1889. Sobre os domos do Palais des Industries (Figura 1), Huysmans declara o seguinte:

De que outro modo poderia qualificar, sinceramente, esses dois domos rechonchudos, baixos, craquelados como cinzeiros japoneses, envernizados com um esmalte turquesa, com contornos em ouro; essas longas galerias precedidas por varandas de fundição, com colunas entulhadas de cerâmicas encovadas, de metal pintado de azul-céu; como qualificar principalmente a terceira cúpula que cobre essa entrada monumental, rodeada de esculturas maciças, envolta em estátuas e cabeças, coberta de brasões de cidades? Parece a metade de uma pêra, com a parte traseira para cima, ou um escafandro gigante, esmaltado, encrustado de vitrais, laminado em ouro, mesclado de cerúleo e acetinado de marrom (HUYSMANS, 1908, p. 172).

Huysmans efetua uma descrição dos três domos que adornavam o Palais des Industries, destacando o modo como o vidro e o ferro foram manejados na sua construção. Ele destaca o verniz esmaltado turquesa, os detalhes aplicados em ouro, o azul turquesa na pintura do metal e a mistura de azul, ouro e marrom no domo. São detalhados os materiais e também sua aplicação, como as colunas entulhadas de cerâmicas encovadas e a disposição no espaço de cada detalhe, como os ornamentos (as esculturas que adornavam a entrada da cúpula, as estátuas e bustos que a rodeavam e os brasões de cidades que cobriam a terceira cúpula) e também a espacialidade (as galerias que ficavam depois das varandas). É possível identificar dois tipos de descrição no trecho destacado: a primeira delas é uma descrição técnica, que possui o intuito de fazer



Figura 1: Domo central do Palais des Industries, projetado por Joseph Antoine Bouvard, em 1889.

Fonte: Creative Commons/Wikipedia

o leitor enxergar o objeto, a obra de arte ou, no caso aqui apresentado, o monumento do qual Huysmans faz uma crítica. Nesta primeira, ele destaca as cores, os detalhes de acabamento, as dimensões, o espaço ocupado, os ornamentos, etc. Já o segundo tipo de descrição seria de cunho irônico e caricatural, que visaria justamente chamar a atenção para aquilo que ele vê como um problema na obra da qual ele trata. Huysmans compara o domo à metade de uma pêra com a traseira para cima, com um escafandro gigante esmaltado e encrustado de vitrais ou um cinzeiro japonês. Neste tipo de descrição, há comparações com objetos que remetem à forma dos domos, porém isso é feito com um propósito de ridicularizar o monumento em questão.

Na descrição irônica há, de um lado, um efeito mimético e, de outro, um efeito de escalonamento a partir da qual, o efeito paródico se torna mais ou menos ostensivo ou enfático. O recurso a determinados adjetivos, metáforas ou comparações tem uma graduação de acordo com o quanto se quer desqualificar determinada ideia, instituição, sujeito

ou objeto (HAMON, 1996, p. 23). Ao tratar do Palais des Industries, Huysmans primeiramente executou uma descrição mimética para depois rebaixar o monumento com o uso de metáforas visando ridicularizá-lo. Um outro exemplo desse procedimento é o modo como Huysmans caracteriza o Palais du Trocadéro, comparando a sua grande rotunda, com seus magros minaretes com torres de crista em ouro à “um ventre de uma mulher hidrópica deitada, com a cabeça abaixada, levantando duas pernas finas vestidas com meias arrastão e *mules* de ouro.” (HUYSMANS, 1908, p. 169).

Considerando que a crítica de arte tem como objeto de interesse as artes visuais e plásticas, é preciso fazer o leitor enxergar a obra que é tematizada. Um procedimento usado frequentemente no gênero crítica de arte é a transposição de arte. Compreende-se a transposição de arte como uma dissolução, ainda que artificial, das fronteiras entre as artes picturais e a literatura. Ela se caracteriza como a passagem, através de um vocabulário específico, de um domínio literário a uma obra pictural, plástica ou mesmo de um artefato ou monumento (LARUE in MANSAU; PONNAU, 1986, p. 29-30).

O procedimento da transposição tem nos escritos sobre a arte um lugar privilegiado para se desenvolver, tendo em vista a visualidade necessária a este gênero. Mireille Dottin e Daniel Grojnowski consideram que existem três tipos de transposição nos textos de crítica (ou comentários): uma mais rudimentar, que consiste em descrever e identificar; a segunda, mais ambiciosa, que mimetiza a plasticidade, postulando que o código verbal se une ao icônico em uma parte do imaginário; e, finalmente, em sua forma mais bem-acabada, ela interpreta e explicita o sentido da cena “vista” em um conjunto inteligível (DOTTIN; GROJNOWSKI in MANSAU; PONNAU, 1986, p. 50-51). Os três níveis, que não seriam necessariamente graduais, sendo o primeiro orientando principalmente à identificação de elementos no espaço, o segundo, mais plasticizante, visam a concorrência com a pintura e a imaginação do leitor. O último nível, mais bem-acabado, procura interpretar todos os sentidos presentes na cena vista, colocando-a diante do leitor tal qual ela seria concebida. O manejo do código linguístico pode produzir diversos efeitos pelo viés da plasticidade, seja o de admiração e encantamento, seja o de desgosto. Sob o rótulo de “transposição”, o que se

efetua frequentemente, em termos de crítica de arte, é uma imposição de sentido, pois o crítico, com seu olhar que não permanece todo o tempo isento, fica encarregado de traduzir aquilo que a obra só pode expressar de maneira virtual (DOTTIN; GROJNOWSKI in MANSAU; PONNAU, 1986, p. 51).

Huysmans, procedendo à apreciação crítica dos monumentos construídos para a Exposição Universal, não teria um julgamento isento. Tal característica da sua crítica de arte fica evidente quando pensamos no caráter ideológico que ela encerra. Se o domo do Palais des Industries provocou desgosto em Huysmans, não foi diferente com a Torre Eiffel. O monumento projetado pelo engenheiro Gustave Eiffel (1832-1923) foi finalizado em 1889 para a Exposição Universal que marcava o centenário da Revolução Francesa. Se a construção da Torre Eiffel foi um dos fatores que tornaram a Exposição de 1889 uma das mais lembradas, para Huysmans, ela representa um produto daquele período “tal era o estado da Arquitetura no momento que foi resolvida a Exposição” (HUYSMANS, 1908, p. 171). Huysmans avalia que a famosa torre, por mais que se exaltasse o gênio de Gustave Eiffel, se parecia com “uma tubulação de fábrica em construção, com uma carcaça na espera de ser preenchida com pedras de talhe e tijolos.” (HUYSMANS, 1908, p. 174). Ele também compara o monumento à um “supositório solitário e cheio de buracos” (HUYSMANS, 1908, p. 174). Mais uma vez Huysmans lança mão de um termo do âmbito do grotesco para se referir ao monumento do qual ele trata em sua crítica de arte. Nota-se ainda que, tanto na descrição do Palais du Trocadéro quanto da Torre Eiffel, o escritor usou termos e mencionou detalhes que poderiam estar presentes em seus romances naturalistas. Possuindo a má reputação de tratar de temas grotescos e pornográficos, a literatura naturalista visava narrar e explorar temas e situações variadas que pudessem ocorrer na vida cotidiana, desde os mais incômodos ou sordidos até mesmo os mais corriqueiros (BAGULEY, 1995, p. 7-8). Um dos procedimentos comumente utilizados pelos escritores naturalistas para atingir seus objetivos é justamente a descrição e a transposição de arte, fazendo assim com que o leitor formasse imagens detalhadas de lugares, personagens ou situações descritas. O procedimento descritivo de cunho materialista é comum ao romance naturalista e ao gênero crítica de ar-

te, o que não seria de se estranhar ao pensarmos que ambos dependem de transmitir ao seu leitor uma visualidade: a crítica de arte por tratar de artes visuais ou plásticas, como pinturas e esculturas, e a literatura naturalista por efetuar uma abordagem da realidade sensível. Huysmans pratica ambos os gêneros, o que leva a pensar não apenas no uso da competência descritiva comum aos dois gêneros, mas também no uso de termos que causam certo espanto, o que poderia ser visto como uma maneira de o escritor demonstrar a participação de sua crítica de arte em seu projeto de literatura naturalista.

Com relação à Torre Eiffel (Figura 2), um dos aspectos que Huysmans desaprova é justamente o seu minimalismo. Se por um lado ele criticava o Palais des Industries por seu excesso de ornamentos, por outro, Huysmans destaca a sua falta na Torre Eiffel:

Aqui, nada. Nenhum adorno, por mais simples que seja, nenhum capricho, nenhum vestígio de arte. Quando penetrarmos na torre, nos encontramos diante de um caos de vigas, entrelaçadas, cravadas de parafusos, incrustadas de pregos. Só conseguimos pensar em escoras que sustentam um prédio invisível que está desabando (HUYSMANS, 1908, p. 178).

Huysmans reprova a falta de certo refinamento artístico àquela estrutura de ferro fundido e metal. O escritor procede a uma descrição da torre vista do lado de dentro, com suas vigas entrelaçadas, aparafusadas e pregadas, associando ao caos aquele produto da era industrial. A Torre Eiffel foi construída no Campo de Marte para ser a porta de entrada da Exposição Universal, mas naquele momento a estrutura ainda serviu de condutor de energia a gás para o evento. Além desse aspecto utilitário, um dos fatores pelos quais a Torre teve grande parte da atenção dos visitantes seria a simbologia de progresso a ela associada. A Exposição Universal daquele ano não possuía apenas um caráter retrospectivo e comemorativo (o centenário da Revolução Francesa), mas mostrava-se como um guia para o avanço da humanidade a partir daquele momento (HEIZER, 2009, p. 19). Além disso, a Exposição visava reforçar o sentimento nacionalista francês e difundir pelo mundo a imagem de um país triunfante (MÉRIAN in PINHEIRO; RODRIGUES, 2012, p. 137).

Não obstante o contexto de otimismo no qual a Torre Eiffel foi construída, Huysmans a relaciona a um período de decadência em termos



Figura 2: Torre Eiffel, projetada por Gustave Eiffel, em 1889.
Fonte: unjourdeplusaparis.com

artísticos. Voltando à citação, Huysmans associa a Torre a escoras que sustentam um edifício invisível a desabar. Uma leitura possível dessa analogia seria a de um prognóstico que o escritor faz para seu tempo, de que aquele otimismo e fé no progresso, dos quais a Torre Eiffel seria o sustentáculo, iria desabar em algum momento. Ao refinamento artístico desejado opõe a realidade daquele monumento, que seria a mercantilização cada vez mais abrangente, identificado por ele como um processo de americanização. O escritor conjectura que a estrutura do *Palais des Industries* e a Torre Eiffel corresponderiam a um templo dedicado à paixão do ganho. A Torre seria então o campanário, separado por um vasto campo do templo, como na Catedral de Utrecht, na igreja dedicada ao “serviço divino do alto Banco” (HUYSMANS, 1908, p. 178).

Huysmans opõe a igreja dedicada ao ouro àquelas em estilo gótico dos tempos pios. Prossegue na alegoria que criava para as construções feitas para a Exposição Universal, imaginando uma missa dedicada ao culto do ouro, celebrada pelo homem mais rico do mundo, “o papá americano Jay Gould” (HUYSMANS, 1908, p. 173-174).⁴ A “missa amarela” (em referência ao ouro) seria tão profana quanto a missa negra apresentada em *Là-bas* (JEANNEROD, 2013, p. 9). No caso, a heresia seria dirigida contra a arte.

Estética e ideologia em Huysmans: uma profissão de fé

No momento em que escreveu *Le Fer*, Huysmans não demonstrava comungar com nenhuma religião (sua conversão viria de fato alguns anos depois). Sua fé principal residiria na arte e na estética, o que o levaria a se dedicar à literatura em diversos gêneros. O olhar estetizante de Huysmans o levaria a rejeitar as construções modernas e ter um apreço pelas ruínas do Conselho de Estado do tempo do Segundo Império francês, um conjunto de colunas gregas que poderia ter pertencido ao período clássico, e que seria derrubado para dar lugar ao Museu das Artes Decorativas. No parágrafo que encerra *Le musée des arts décoratifs et l'architecture cuite*, o escritor avalia a situação urbanística da capital francesa, dando uma solução um tanto quanto controversa:

Para embelezar esta Paris atroz que devemos à miserável munificência dos obreiros modernos, não poderíamos – tomado todas as precauções para a segurança das pessoas – semear aqui e ali algumas ruínas, queimar a Bolsa, a igreja da Madalena, o Ministério da Guerra, a igreja de São Francisco Xavier, a Ópera e o Odeon, a *nata* de uma arte infame!? Perceberíamos, quem sabe, que o fogo é o artista essencial de nosso tempo e que, tão deplorável quando crua, a arquitetura do século se torna imponente, quase soberba, quando cozida (HUYSMANS, 1908, p. 165).

O uso do fogo sugerido por Huysmans é uma solução radical que poderia ser vista como uma força de expressão de sua verve irônica ou

⁴ Jason Gould, mais conhecido como Jay Gould (1836-1892), foi um rico homem de negócios estadunidense cuja fortuna provinha da indústria de linhas férreas (JEANNEROD, 2013, p. 10).

mesmo como um jogo semântico com a arte da ferragem. Entretanto, ele estaria ancorado nas concepções políticas do escritor. As quatro primeiras construções que Huysmans cita representam instituições que sempre criticou (SEILLAN, 2009, p. 35-36). O desejo de atear fogo nas igrejas de São Francisco Xavier e da Madalena correspondem ao seu anticlericalismo. Como era usual entre os escritores naturalistas, Huysmans partilhava de convicções antirreligiosas até por volta do começo da década de 1890, quando ele teria se convertido ao cristianismo, o que gerou obras como *La Cathédrale* e *L'Oblat*. Não obstante, existe a hipótese de que sua conversão constituiria, enfim, mais uma vocação estética que se manifestava no escritor. A Bolsa de Valores representa o poder do dinheiro, ao qual Huysmans sempre dirige críticas, referindo-se a uma “americanização” da dinâmica social na França. O Museu das Artes Decorativas, do qual Huysmans fala no texto, representa algo indesejado para ele justamente por caracterizar-se pela união do campo das artes com o do dinheiro, representado pelas indústrias. O Ministério da Guerra é igualmente alvo da contrariedade de Huysmans, que deixa isso evidente na novela *Sac au dos* (1880), publicada na coleção colaborativa *Les Soirées de Médan* (1880), na qual demonstra suas disposições antiarmamentistas (SEILLAN, 2009, p. 26).

Com relação aos critérios estéticos de Huysmans, eles proviriam principalmente de sua própria experiência com a obra. Conforme avalia Aude Jeannerod, Huysmans teria um sentimento estético que se sobrepõe ao pensamento estético. Sua crítica de arte não provém de um sistema de pensamento, mas do modo como ele se sente diante da obra (JEANNEROD, 2014a, p. 2). Isso faz com que algumas incoerências possam ser detectadas nas suas críticas de arte. Por outro lado, as flutuações de critérios avaliativos nas críticas de arte de Huysmans impri-miriam um aspecto de esboço aos textos. Cabe lembrar que o escritor teve seu aprendizado estético, primeiramente, através dos quadros de traços realistas dos pintores holandeses e flamengos que ele observou em visitas ao Louvre e em viagens à Holanda e à Bélgica (CATHARINA, 2005, p. 105). Posteriormente, Huysmans foi despertando cada vez mais sua atenção para a pintura impressionista, a princípio assimilada por ele como uma arte esboçada. Conforme foi se aprofundando no conhecimento dessas obras, Huysmans passou a compreender que os

quadros com as pinceladas ligeiras e curtas dos pintores impressionistas constituíam obras finalizadas (JEANNEROD, 2014b, p. 20).

A crítica huysmansiana acompanha o seu próprio aprendizado estético. Isso fica patente quando observamos o modo como sua obra ficcional se comunica com seu trabalho de crítica de arte. No volume *Le Drageoir aux épices* (1874), estão presentes poemas em prosa e outras narrativas curtas nos quais está manifesta a afinidade de Huysmans com os pintores dos Países Baixos, através de alusões ou de transposições de arte. Em *Les Sœurs Vatard*, é atestada a sua adesão ao impressionismo, o romance contendo descrições picturais que transpunham as técnicas desse movimento artístico que se encontrava então em plena efervescência em Paris. À rebours se configura como um romance-crítica, promovendo reflexões sobre arte e gêneros literários através do olhar do esteta Des Esseintes (KALANTZIS in BONNET; SEILLAN, 2010, p. 238). As transposições de arte existentes no romance teriam uma intenção de reflexão e crítica, do mesmo modo que se vêem em seus escritos e críticas de arte. Em *Là-bas*, os primitivos alemães aparecem como o cruzamento ideal entre o naturalismo (no que diz respeito às técnicas) e o espiritualismo desejado por Durtal, protagonista do romance. O modo como as preocupações artísticas de Huysmans se destacam em suas obras ficcionais corrobora a ideia da participação do conjunto de gêneros literários praticados por Huysmans em um mesmo projeto estético.

Conclusão

Huysmans, nas críticas de arte aqui tratadas, efetua uma leitura de prédios e monumentos arquitetônicos com seu olhar de esteta, buscando extraír deles algo que o agrade esteticamente. Os monumentos construídos para a Exposição Universal de 1889, em especial os domos do Palais des Industries e a Torre Eiffel, foram motivo de desagrado para o escritor. É curioso notar que a icônica torre, símbolo da Paris *Belle Époque* e, nos dias atuais, um dos monumentos mais visitados do mundo, não teve sempre uma recepção favorável. As críticas que Huysmans dirige às construções da Exposição Universal podem ser lidas como um mal-estar do autor em relação à modernidade. Compreende-se modernidade, nesse caso específico, como “processo de ruptura com as tradições, que teve como eixo as extensas mudanças materiais

inerentes à industrialização e ao capitalismo” (BARBUY, 2011, p. 258). Huysmans, conforme manifesta em diversos momentos nos dois textos examinados, recusa esse novo mundo amplamente mercantilizado, no qual a apreciação estética e as experiências seriam atravessadas pela lógica do consumo e do utilitarismo.

Embora possua um olhar crítico sobre esse período associado ao progresso e à prosperidade, é preciso observar que Huysmans possui igualmente uma sensibilidade para observar as tendências estéticas que se desenvolviam, em especial em termos arquitetônicos. Ele reconhece que o ferro é o material por excelência a ser usado nas construções modernas, embora avalie que ainda não se tenha encontrado um estilo apropriado ao seu uso. Em outro momento, no texto “Le Fer”, referindo-se ao domo do Palais des Industries, o escritor sintetiza aquele detalhe como um “Triunfo do mosaico, da faiança, do tijolo esmaltado, do ferro pintado de chocolate amanteigado e azul” (HUYSMANS, 1908, p. 173). Ainda que Huysmans estivesse destacando o ridículo que enxergava naquela estrutura, é possível pensar que, sem o perceber, descrevia técnicas que seriam largamente utilizadas no *Art Nouveau*: ferro pintado, mosaicos, cores vivas, etc. O *Art Nouveau*, resultado da união da arte com a indústria, acabou se impondo na França e em outros países da Europa e fora dela, sendo que Huysmans acabou por captar todo o desenvolvimento técnico que tornaria possível esse estilo. Além disso, seu pessimismo em relação àquele período poderia ser compreendido como um contraponto ao cronônimo *Belle Époque* e todo o imaginário que ele carrega.

Referências

- BAGULEY, David. *Le naturalisme et ses genres*. Paris: Nathan, 1995.
- BARBUY, Heloisa. O Brasil vai a Paris em 1889: Um lugar na Exposição Universal. *Anais do Museu Paulista*, v. 4, p. 211-262, 1996.
- BARBUY, Heloisa. Cultura de exposições em São Paulo no século XIX. In: LO-PES, Maria Margarete; HEIZER, Alda (Org.). *Colecionismos, práticas de campo e representações*. Campina Grande: EDUEPB, 2011, p. 257-268.
- BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Trad: Irene Aron; Cleonice Paes Barreto Mourão. Minas Gerais: Editora UFMG/ São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2009.

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

DOTTIN, Mireille; GROJNOWSKI, Daniel. Lectures des “Salomé” de Gustave Moureau: parole “collective” et parole “personnelle”. In: MANSAU, Andrée; PONNAU, Gwenhaël (dir.). *Transpositions*. Toulouse: Services de publication Université de Toulouse-Le Mirail, 1986, p. 41-65.

HAMON, Phillippe. *L'Ironie littéraire : essai sur les formes d'écriture oblique*. Paris: Hachette, 1996.

HEIZER, Alda. Ciências para todos: a Exposição de Paris de 1889 em revista. *Fênix: Revista de História e Estudos culturais*, v. 6, nº 3, p. 1-22, 2009. Disponível em: https://www.revistafenix.pro.br/PDF20/ARTIGO_15_Alda_Heizer_FE-NIX_JULAGO_SET_2009.pdf Acesso em: 03/09/2020.

HUYSMANS, Joris-Karl. Le Salon officiel de 1881. In: *L'Art moderne*. Paris: P.-V. Stock, 1903, p. 189-245.

HUYSMANS, Joris-Karl. Le Musée des arts décoratifs et l'architecture cuite. In: *Certains*. Paris: Librairie Plon, 1908, p. 157-165.

HUYSMANS, Joris-Karl. Le Fer. In: *Certains*. Paris: Librairie Plon, 1908, p. 169-181.

JEANNEROD, Aude. La critique d'art de Joris-Karl Huysmans entre discours journalistique et discours littéraire. In: VAN NUIJS, Laurence (dir.). *Interférences littéraires/Literaire interferenties*, nº 6, p. 61-78, 2011. Disponível em: <http://interferenceslitteraires.be/index.php/illi/article/view/582/456>

JEANNEROD, Aude. L'architecture lue par J.-K. Huysmans: de la parabole au symbole. *Séminaire Espaces, écritures, architectures : lisible/visible*, École Nationale Supérieure d'Architecture Paris-Val de Seine, Paris, 2013. p. 1-29. Disponível em: https://audejeannerod.files.wordpress.com/2013/05/aude-jeannerod-l_architecture-lue-par-j-k-huysmans-de-la-parabole-au-symbole.pdf Acesso em: 09/09/2020.

JEANNEROD, Aude. La Critique d'art de Joris-Karl Huysmans: Poétique, poétique, idéologie. *Textimage*, n. 4, p. 1-3, 2014a. Disponível em: https://www.revue-textimage.com/09_varia_4/jeannerod1.html Acesso em: 19/07/2020.

JEANNEROD, Aude. Le Fini et le non-fini dans la critique d'art de Joris-Karl Huysmans. *Séminaire “L’Étude et l’esquisse dans les arts du XIXe siècle*, École du Louvre, Paris, 2014b. p. 1-25. Disponível em: <https://audejeannerod.files.wordpress.com/2014/05/aude-jeannerod-le-fini-et-le-non-fini-dans-la-critique-d-art-de-huysmans.pdf> Acesso em: 09/09/2020.

KALANTZIS, Alexia. L’Influence de l’écriture en revue sur l’évolution des genres dans l’œuvre de Joris-Karl Huysmans. In: BONNET, Gilles; SEILLAN, Jean-Marie (dir.). *Huysmans et les genres littéraires*. Poitiers/Rennes: La Licorne/Presses Universitaires de Rennes, 2010, p. 229-240.

KALIFA, Dominique. “Belle Époque”: invention et usages d’un chrononyme. *Revue d’histoire du XIXe siècle*, n. 52, p. 119-132, 2016a. Disponível em: <http://journals.openedition.org/rh19/4997> Acesso em: 20/06/2020.

KALIFA, Dominique. Dénommer le siècle: “chrononymes” du XIX^e siècle. *Revue d’histoire du XIXe siècle*, n. 52, p. 9-17, 2016b. Disponível em: <http://journals.openedition.org/rh19/4985> Acesso em: 20/06/2020.

LARUE, Anne. Le journal de jeunesse de Delacroix: Dante et Byron “en abyme”. In: MANSAU, Andrée ; PONNAU, Gwenhaël. (dir.) *Transpositions*. Toulouse: Services de publication Université de Toulouse-Le Mirail, 1986, p. 29-40.

LENIAUD, Jean-Michel. *L’Art Nouveau*, Paris : Citadelles et Mazenod, 2009.

MÉRIAN, Jean-Yves. A Belle époque francesa e seus reflexos no Brasil. In: PI-NHEIRO, Luís da Cunha; RODRIGUES, Maria Manuel Marques (Org.). *A Belle époque brasileira*. Lisboa: Centro de Literaturas e Culturas lusófonas e europeias – Universidade de Lisboa, 2012, p. 135-162.

SEILLAN, Jean-Marie. Un républicain désenchanté. In: *Huysmans: politique et religion*. Paris: Classiques Garnier, 2009, p. 23-46.

WALKER, David H. Earning, Yearning and Making Do: Huysmans, *Les Sœurs Vatard*. In: *Consumer Chronicles: Cultures of Consumption in Modern French Literature*. Liverpool: Liverpool University Press, 2011, p. 21-43.

Periódicos consultados

HUYSMANS, Joris-Karl. Fantaisie sur le musée des arts décoratifs et sur l’architecture cuite. *La Revue indépendante*, série 2, n. 1, p. 30-35, 1886. Disponível em: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k164868/f30.item> Acesso em: 22/08/2020.

HUYSMANS, Joris-Karl. Le Fer. *La Revue indépendante*, série 2, nº 34, p. 181-190, 1889. Disponível em: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k16497x/f185.item> Acesso em: 22/08/2020.



Belle Époque tropical: romances, crônicas e diários

BELLE ÉPOQUE TROPICAL EM RECORDAÇÕES DO ESCRIVÃO ISAÍAS CAMINHA: CONTRADIÇÕES SOCIAIS QUE APARECEM COMO FORMA

Aleizy Aparecida Barati Domingos

(UFLA)

Introdução: a representação da *Belle Époque* nas recordações íntimas de Isaías

As análises estéticas desenvolvidas pelo crítico Antonio Candido revelam, através da forma dos textos literários, visões sobre o Brasil, que podem ser polarizadas entre a imagem de um país anunciante de um futuro inovador e a imagem de um país que permanece preso no subdesenvolvimento social. De modo geral, nos seus estudos, sobretudo em “Literatura e Subdesenvolvimento”, Candido explica como a literatura nacional passou a exaltar os aspectos naturais da pátria, em uma tentativa de compensar o atraso no âmbito civil, criando uma literatura que “se nutria das promessas divinas de esperança” (CANDIDO, 1986, p171). Expondo as condições predispostas, nas quais nossa literatura foi formada, o estudioso também revela como o analfabetismo aparece, ligado diretamente à debilidade cultural, trazendo à tona pensamentos sobre o escritor brasileiro e latino-americano estar fadado a ser um escritor das minorias e sobre as chances de que, com tamanha modernização, o homem, no processo de alfabetização, sofra o risco de se tornar parte de uma cultura massificada, que preza pelo rádio, pela televisão e que geralmente é marcada pela dependência e pela necessidade de tomar a Europa como ponto de referência.

Não obstante a todo esse processo de ocultação, a literatura nacional acaba denunciando as contradições do empréstimo cultural e, num

processo mimético, cuja representação se dá através do diálogo com a forma social e com a deformação do modelo externo, surge a autenticidade. Exemplo disso é a formação da *Belle Époque* tropical, período que faz referência as transformações culturais ocorridas no início do século XX fomentando o desenvolvimento nacional e coincidindo como a derrocada da monarquia, e em consequência disso, faz surgir novas formas de governo como a instauração da primeira República. Nesse contexto, ampliaram-se as trocas comerciais, a progressão do parque industrial interno e o consumo de bens externos, que auxiliava inclusive na dinâmica cultural nacional.

Sevcenko afirma que transformações radicais ocorreram no cenário nacional entre 1900 a 1920 tornando o Brasil, sobretudo a capital federal, um catalizador cultural e de consumo. Assim, o Rio de Janeiro espalhava as tendências vindas sobretudo da Europa, incorporando a seu modo modificações de caráter urbano e paisagístico, buscando reiterar o caráter cosmopolita e civilizado. Estava sendo formada a *Belle Époque* brasileira símila da parisiense e, em meio aos cafés e confeitorias, disseminava-se um glamour arquitetônico, trajes europeus que logo se contrastavam com o calor nacional, com a periferia urbana e até mesmo no uso de sapatos e paletós: “houve a criação de uma lei de obrigatoriedade do uso do paletó, para todas as pessoas sem distinção. O objetivo do regulamento era, pôr em termo a vergonha e a imundície injustificáveis dos mangas-de-camisas e descalços nas ruas da cidade”. (SEVCENKO, 1989, p. 33)

A literatura nacional assimila esse processo histórico com propriedade e autonomia sendo crítica a essa cosmetização. O resultado é ímpar: a representação de um país cuja modernização é conservadora, que mantém intocada as relações sociais. Essa temática circunscreve às *Recordações do Escrivão Isaías Caminha* em uma mediação entre a configuração da memória individual da personagem e da memória coletiva relatada em documentos que discorrem sobre o Rio de Janeiro da primeira década do século XX:

Que casaco! Que sapatos! Naturalmente que hão de procurar coberturas para o frio, mas onde vão buscá-las? Ao lixo e é um disparate! Se queres uma multidão catita, arranja meios de serem todos remediados. Vocês querem fazer disto um Paris em que se chegue sem gastar a importância da passagem

ao mesmo tempo ganhando dinheiro, e esquecem de que o deserto cerca a cidade não há lavoura, não há trabalho enfim..." (BARRETO, 2010, p. 170).

Ao relatar seus sentimentos sobre a lei que tornava o uso dos sapatos e dos paletós obrigatório, Isaías Caminha faz um relato da sociedade da época, inclusive menciona o decreto que tornava o uso do adereço obrigatório nas ruas cariocas, mas coloca nele suas impressões, o modo como se sente e como reage aos acontecimentos, mesclando assim os conceitos de memória individual e memória coletiva. Interessante é que nessa relação, a memória individual produz uma reflexão sobre a construção memorial coletiva, relativizando o valor do desenvolvimento e da modernização sob a voz de quem estava à margem.

As asserções de Jacques Le Goff, que abordam a relação entre Documento e Monumento, transitando diretamente entre as definições de memória coletiva e memória individual, podem ajudar a compreender como a Literatura, ao produzir textos individuais, acaba por superar os registros historiográficos na medida em que nela a combinação entre o coletivo e o autoral se mescla dialeticamente. Nesse sentido, Le Goff retrata a importância da representação da memória coletiva, enfatizando que, sem ela, não seria possível uma associação e um apagamento simultâneos da memória individual. O livro de história, por exemplo, registra a colonização na forma de uma tentativa de representar o coletivo da formação do Brasil, mas nisso, acaba apagando a memória indígena, submetendo-a à documentação oficial. A literatura, por sua vez, se diferencia da história, visto que, no âmbito literário, há deformações no processo de representação dos acontecimentos. Esse processo de *mimese* faz com que as contradições sejam evidenciadas tornando o processo mais autêntico e verossímil. *Recordações do escrivão Isaías Caminha* consegue refletir as características da cultura nacional, pontuando especificamente acontecimentos da *Belle Époque* brasileira através das impressões do protagonista:

Parava diante de uma e de outra, fascinado por aquelas coisas frágeis e caras. As botinas, os chapéus petulantes, o linho das roupas brancas, as gravatas ligeiras pareciam dizer-me: Veste-me, ó idiota! Nós somos a civilização, a honestidade, a consideração, a beleza e o saber. Sem nós não há nada disso; nós somos, além de tudo, a majestade e o domínio! (BARRETO, 2010, p. 44)

A associação da civilização com a vestimenta já explicita o seu caráter fetichista. Trata-se de um adereço, um penduricalho, isto é, não se conforma como algo estruturalmente anexado. A impressão fascinada do personagem mostra o quanto distante ele estava do progresso. Dessa forma, o diálogo entre memória coletiva e memória individual também se faz estabelecido, visto que na produção de Lima Barreto esses dois elementos aparecem de forma recorrente: por vezes as recordações de Isaías são só suas lembranças, mas, muitas vezes, suas memórias se tornam também parte importante do relato de um Brasil da época, confirmando a associação de ambas, já relatada por Le Goff. Ainda nesse contexto, ao avaliarmos a obra como uma denúncia e a associarmos à nossa sociedade atual, trabalhamos também o conceito de imagem dialética explorado por Gagnebin e Didi-Huberman. Para eles, o passado não representa apenas uma lembrança, mas sim um questionamento do presente através do passado, despertando a vontade de mudar aquilo que não precisa mais ser o mesmo. Nesse sentido, as imagens literárias são sempre questionadoras na medida em que proporcionam o reavivamento do passado sempre em nova perspectiva.

A forma contraditória das memórias: sátira e linguagem

Nas muitas definições e visões que conceituam a sátira, João Adolfo Hansen em sua obra “A sátira e o engenho”, define, entre outras formas, a sátira de Gregório de Matos como elemento capaz de ridicularizar algo ou alguém por meio do exagero com relação àquilo que é supostamente fictício, mas que, exatamente, pela presença da hipérbole, passa ao real:

Lembre-se que a hipervalorização seiscentista da elocução propõe o discurso como metáfora pictórica; por isso, o artifício é um lugar-comum de ficção nas preceitas e nos poemas, prescrevendo e efetuando a contrafação do natural como efeito inclusive ‘hiper-realista’, que oblitera a ficção por excesso dela (HANSEN, 1989, p. 294).

Embora essa definição tenha sido elaborada no século XVIII, é possível aproximá-la ao século XX de modo a apontar na obra de Lima Barreto alguns pontos em que a sátira aparece como forma de denún-

cia social, próxima a perspectiva adotada por Gregório. Entretanto, ao contrário do Boca do Inferno, a sátira barretiana passa muitas vezes despercebida, mas ainda assim existe. Isaías Caminha, em suas recordações, representa o comportamento da nossa sociedade na época, ao descrever os títulos e prestígio de um médico o faz de modo a congregar a sublimidade, a hipérbole na adjetivação o que conduz para um tom de escárnio. Nesse sentido, há um tom jocoso em que o travejamento irônico trabalha em função da sátira:

Ah! Doutor! Doutor!... Era mágico o título, tinha poderes e alcances múltiplos, vários polifôrmicos... Era um pallium, era alguma coisa como clâmide sagrada, tecida com um fio tênue e quase imponderável, mas a cujo encontro os elementos, os maus olhares, os exorcismos se quebravam. De posse dela, as gotas da chuva afastar-se-iam transidas do meu corpo, não se animariam a tocar-me nas roupas, no calçado sequer. O invisível distribuidor de raios solares escolheria os mais meigos para me aquecer, e gastaria os fortes, os inexoráveis, com o comum dos homens que não é doutor. Oh! Ser formado, de anel no dedo, sobrecasaca e cartola inflado e grosso, como um sapo-entanha antes de ferir a martelada à beira do brejo; andar assim pelas ruas, pelas praças, pelas salas, recebendo cumprimentos: Doutor, como passou? Como está, doutor? Era sobre-humano! (BARRETO, 2010, p. 22)

A construção da figura do médico se faz através do louvor “Ah! Doutor! Doutor!” e do engrandecimento do título “era um pallium, era coisa como clâmide sagrada”, mas junto dessa descrição solene há o baixo, o chiste “Oh! Ser formado, de anel no dedo, sobrecasaca e cartola inflado e grosso, como um sapo-entanha”. A própria expressão “sobre-humano” já revela a real intenção do autor em desfazer a interpretação da representação de uma ironia, que funciona a enfatizar a crítica satírica. Com elementos que vulgarizam a figura de um médico da época, Isaías procura ridicularizar, escarnecer, não só essa classe, mas a sociedade, que cultua esse exagero, como um todo, provocando o riso simultâneo a uma crítica aos relatos da cultura daquele tempo.

Ainda pelos olhos de Hansen, a sátira gregoriana é também utilizada como forma de dramatização das várias faces de algo ou alguém, por meio da ironia. Através da junção de diversos sinônimos que definem um termo, o efeito cômico é causado, advindo da desarmonia dessa reunião de palavras:

A sátira costuma jogar, aliás, com o procedimento de dramatizar a mesma divisão de um conceito, figurando-o de modo diverso e sinônimo em cada nova divisão com efeito irônico. Embora o discurso figurado ‘ande’, como encadeamento sequencial, não avança o tema reiterado nos sinônimos, que o acumulam. O descompasso é cômico, porque produz desarmonia por meio da acumulação apta para caracterizar tipos viciosos que, por definição, são desarmônicos e cômicos. (HANSEN, 1989, p. 317)

Essa configuração ajuda a iluminar a análise satírica da obra de Lima Barreto na medida em que percebemos o protagonista Isaías em um estado de revolta ao tomar conhecimento da situação favorável de um deputado que partira para São Paulo para estudar a cultura do café um dia depois de mandar que ele o visitasse. Uma vez em contato com essa notícia, Isaías atinge um estado de consciência, e parece perceber o absurdo no qual a sociedade em que vive é constituída:

Num dado momento, na segunda página, dei com esta notícia: ‘Parte hoje para São Paulo, onde vai estudar a cultura do café, o doutor H, de Castro Pedreira, deputado federal. Sua Excelência demorar-se-á... Patife! Patife! A minha indignação veio encontrar os palestradores no máximo de entusiasmo. O meu ódio, brotando naquele meio de satisfação, ganhou mais força [...] Gente miserável que dá sanção aos deputados, que os respeita e prestigia! Porque não lhes examinam as ações, o que fazem e para que servem? Se o fizessem... Ah! Se o fizessem! Que surpresa! Riem-se, enquanto do suor, da resignação de vocês, das privações de todos tiram ócios de nababo e uma vida de sultão...’ (BARRETO, 2010, p. 58)

Isaías, uma vez que descobre a verdade sobre o político, usa do acúmulo de inúmeros termos ofensivos para ilustrar a situação de indignação. Ao fazer uso dessa técnica, Lima Barreto atinge o objetivo de revelar adjetivações descompassadas fato que confere riso e humor, sobretudo ao mostrar as diversas faces do deputado, fazendo com que a sua figura se transforme em uma caricatura, transitando entre o real e o irreal, por meio do exagero.

Também pelo riso, a obra de Lima Barreto estabelece relação com as *Questões de Literatura e Estética*, discutidas no livro assim também denominado, de Mikhail Bakhtin. Para o filósofo, a linguagem é uma forma concreta de materializar suas convicções e assim, expressar uma

crítica quanto à sociedade em que vivemos e um elemento próprio dessa crítica social e da construção dos elementos satíricos é o riso, capaz de revelar ao indivíduo uma realidade a qual ele desconhecia:

Riso e lágrima reunidos é o princípio do drama moderno e, sobretudo, é a representação da expressão da natureza contraditória do homem na modernidade. No caso, a sátira pode revelar o comportamento alienado de homens socialmente considerados normais. (BAKHTIN, 2010, p. 110)

Em *Recordações do Escrivão Isaías Caminha*, podemos notar exemplificações da teoria bakhtiniana, quando Laje da Silva enfrenta uma situação que explicita a crítica pelo riso, trazendo a concepção de Bakhtin para o que ele chamava de drama moderno:

Laje não lhe conhecia as obras, nem mesmo os artigos e ficou satisfeito que um outro conhecido seu viesse sentar-se sem cerimônia alguma à nossa mesa, obrigando-me a não lhe fazer mais perguntas sobre o *Pithecanthropus literato*. Era o Oliveira – não me conhece? O Oliveira, do *O Globo*!... tão conhecido!... Oh! (BARRETO, 2010, p. 33)

O riso no excerto revela a necessidade do “tão conhecido” jornalista ainda precisar reafirmar sua identidade e é assim também que Lima Barreto dá vida à crítica social que evidencia a necessidade geral de se auto afirmar, mesmo quando se tem seu sucesso reconhecido, principalmente pela classe jornalística da época. Interessante notar é que essa sátira aliada ao elemento irônico se depreende muito do comportamento social novecentista em que a aparência e a verborragia precedem a essência do trabalho a demonstrar como a cordialidade é o elemento chave para o sucesso da profissão. Nesse sentido, enfatiza-se como a figura do jornalista se constrói pelo processo caricatural, fato que reitera o aspecto satírico do texto, demonstrando assim o exagero e o aspecto humorístico.

É inegável que a configuração da sátira nas *Recordações do Escrivão Isaías Caminha*, através da hipérbole na mescla de estilos – cômico e sério – rebaixado e sublime – acaba por desempenhar uma fatura hiper-realista, a qual consegue representar o real pela sua distorção ou pela ilusão criada. Lima Barreto consegue revelar, através da forma do

texto, como o progresso nacional, a urbanização e a *Belle Époque* no Brasil representam uma apropriação distorcida daquilo que se tinha como projeto na Europa, nas avenidas de Haussmann e bulevares.

Por fim, a linguagem da narrativa é um dos aspectos estéticos que esboça ainda a sua tendência conservadora e progressista, já que, embora coloque como objeto de representação “as mazelas físicas, sociais e mentais do Brasil oligárquico da I República, que se arrastavam por detrás de uma fachada acadêmica e parnasiana” (BOSI, 1969, p. 67), o faz de modo decorativo, ornamental o que implica em um comprometimento da verossimilhança. De toda forma, essa linguagem nos permite evidenciar como que o olhar para as questões nacionais ainda se fazia com o parâmetro das tendências arcaicas, caracterizando a ânsia crítica e de renovação como difusa: “o gosto pela ornamentação pode ora estar a reboque de um costumismo de superfície voltado para a celebração das elegâncias e vícios mundanos do Rio afrancesado do começo do século, ora buscar veicular uma metafísica ou teoria de conciliação entre barbárie e civilização” (PAES, 1992, p. 21).

Desse modo, Lima Barreto perpassa por uma tentativa de popularização da linguagem, no intuito de torná-la mais oralizada. Sua investida, no entanto, é falha e acaba por evidenciar um conservadorismo enraizado, que busca na Europa um modelo de linguagem de sucesso:

o seu olhar fixo, atrás de fortes lentes, a testa baixa e fugidia quase me fizera duvidar que fosse aquele o Veiga Filho, o grande romancista de luxuoso vocabulário, o fecundo *conteur*, o enfático escritor a quem eu me tinha habituado a admirar desde os catorze anos... Era aquele o homem extraordinário que a gente tinha que ler com um dicionário na mão? (BARRETO, 2010, p. 111).

No exemplo acima é possível notar como o protagonista Isaías, no momento em que encontra seu escritor favorito, duvida que o homem ali parado em sua frente é o ídolo que ele costumava ler desde o início da adolescência. Com palavras rebuscadas e referências no francês, Veiga Filho era um homem com uma escrita que o próprio personagem define como difícil de compreender. E é exatamente essa característica a responsável por sua fama de grande autor. Em aparência, no entanto, Veiga Filho é um homem ordinário como todos os outros e ao

descrevê-lo assim, Lima Barreto revela uma contradição presente no Rio de Janeiro após o período da *Belle Époque*: um rebuscamento que é contradito pela pobreza dos conteúdos. Na obra *Canaán e o Ideário Modernista*, José Paulo Paes busca discutir, além da obra de Graça Aranha, outras produções do início do século XX, evidenciando como o momento da *Belle Époque*, que precede o modernismo, demarca um período de transição. Assim, faz menção à Jeffrey D. Needell, com uma citação que ilustra bem todo o processo de tentativas de europeização do Brasil, revelando a necessidade de progresso pelas vias do atraso: “Um corpo brasileiro com uma máscara francesa.” (NEEDELL *apud* PAES, 1992, p. 44).

É também, por meio dessa citação, que José Paulo Paes inicia sua crítica à idealização da modernidade brasileira, argumentando que um otimismo utópico e um pessimismo crítico se opõe a todo momento, apesar de ser possível estabelecer uma conexão entre ambos, ao passo que os dois apresentam lados agressivos. Nesse aspecto, o crítico deixa evidente a dificuldade de conformação entre o Brasil do futuro e o Brasil passadista, resultando em um conflito permanente a conduzir a entrada dessa nação no mundo moderno. Paes assim como Needell revelam como as contradições históricas no momento do início do século XX acabam por ser representadas esteticamente e criticamente evidenciam um país cindido.

Consolidando esse raciocínio empreendido, a obra *Recordações do Escrivão Isaías Caminha* aborda diretamente o assunto da linguagem como um drama do escritor brasileiro, cujos olhos se voltam à Europa ao mesmo tempo em que se preocupam com a representação nacional, denunciando as mazelas sociais e o jeito do brasileiro. Assim, a linguagem destaca esse drama entre ser nós mesmos e ser outro:

Na redação, era conhecido e respeitado como entendido em literatura e coisas internacionais. Ele e o Lobo, o consultor gramatical, eram os dois mais altos ápices da intelectualidade do *O Globo*. Eram os intelectuais, os desinteressados, ficavam fora da ação ordinária daquele exército. Nunca se metiam nas polêmicas, não procuravam escândalos, não escreviam alusões. Eram os estandartes; as águias... Gregoróvitch era a artilharia. Com o seu estilo desconjuntado e a sua violência injuriosa, abria brecha nas linhas adversárias e dizimava-as de longe. Estrangeiro, nada sabendo da nossa história, nem pelo

estudo nem a sentindo pelo sangue, a sua critica e o seu ataque tinham uma violência desmedida. Não poupava, não desculpava, não sentia até que ponto o homem era culpado, até que ponto a marcha das coisas fazia o homem culpado. Ligeiramente enfronhado nas causas da política do momento, ele só via diante de si um aspecto do fato, não sentia inconscientemente os outros que se ligavam com o passado que ele não conhecia, nem os outros que o futuro pressentido condicionava. Um brasileiro, educado e criado no meio das tradições, dos usos, dos hábitos, das qualidades, dos defeitos do seu meio, não teria a violência de sua linguagem, a sua força de crítica, a brutalidade de seu ataque. (BARRETO, 2010, p. 105)

Lima Barreto, de forma sutil, evidencia aqui a dualidade no olhar do escritor brasileiro. Perceba que Gregoróvitch, que não conhecia bem a realidade brasileira, baseava suas críticas na Europa, e queria trazer ao Brasil o modelo de sociedade europeizada sem considerar o que diferenciava nosso país dos demais lugares, ignorando as peculiaridades que não permitiam que ambos fossem iguais. Isaías, por sua vez, ao discorrer sobre as opiniões do amigo, acrescenta sua visão de que um brasileiro, exposto às condições de criação e a uma realidade totalmente diferente da do colega, se colocado na mesma posição que Gregoróvitch, repensaria suas críticas e expressaria maior preocupação com as denúncias das adversidades brasileiras do que com a implementação da cultura europeia em nossa nação.

Essa questão é exatamente estudada e discutida por Flora Sussekind sobre a formação do ofício do escritor no começo do século passado que sofria de uma condição ambígua, perpetuar-se escritor no seu país sob o signo do estrangeiro, daquela ótica de fora. Existia todo um esforço para o desenvolvimento no sentido de tornar o texto técnico contrastando imagens, fato que até enforma os autores do período. Assim, “o tipo de trabalho que se oferecia aos literatos era cada vez menos literário” (SUSSEKIND, 1987, p. 75). Notícias e colunas vão substituindo os folhetins e o escritor fica à mercê de uma série de novidades que precisa incorporar aliançando à demanda de seu convívio.

Interessante, nesse aspecto, é compreender a formação da República das Letras que caminhava sob a égide do progresso na consideração da profissão e do jornalismo, mas carregava o atraso na medida em que a profissionalização se dava através do viés da cordialidade e do favor,

fato que comprometia a postura do intelectual engajado, que precisava vender-se aos modismos, inclusive europeus, para sobreviver em território local, se assim quisesse ser reconhecido:

O chique era mesmo ignorar o Brasil delirar por Paris (...) As Viagens se multiplicavam, o câmbio favorável e as companhias de navegação proporcionando facilidades aos escritores e jornalistas, os jornais, por sua vez, muito interessados em terem correspondentes na Europa. (BROCA, 1956, p. 93)

Recordações do escrivão Isaías Caminha representa o drama de qualquer escritor do período, inclusive Lima Barreto na medida em que insere na literatura temas novos e alterações causadas pela *Belle Époque*, mas mantém um conservadorismo na linguagem, um vezo estético arcaizante, expondo claramente um movimento transitório denominado Pré-Modernista, por Tristão Athayde e retomado por Alfredo Bosi, que assim o conceitua:

De modo geral, os gêneros literários (lírica, ficção, crítica etc.) no Pré-Modernismo indicam o prosseguimento e a estilização dos já cultivados pelos escritores realistas, naturalistas e parnasianos. Entretanto, ao elemento conservador importa acrescentar o renovador, aquele que justifica o segundo critério, com que definimos o termo Pré-Modernismo. Um Euclides, um Graça Aranha, um Monteiro Lobato, um Lima Barreto injetam algo novo na literatura nacional, na medida em que se interessam pelo que já se convencionou chamar “realidade brasileira”. (BOSI, 1969, p. 12)

Isto posto, pode-se dizer que a obra do Lima Barreto, ainda que apresente um ornamento de linguagem consegue, através do contraste com a denúncia sobre o *modus vivendi* do escritor e do jornalista brasileiro, representar a ânsia progressista nacional perpetuada por vezos conservadores. Seja na linguagem contrastante, seja na exposição do sublime e do rebaixamento na sátira também presente da narrativa a contradição fica evidente deixando claro seu potencial crítico. Não podemos ainda deixar de lembrar que nessa obra a memória tem valor especial pois ela é capaz de reunir o contraste entre as recordações íntimas do personagem e a memória nacional em construção, evidenciando seus momentos de encontro e de separação.

Há momentos em que a narrativa *Recordações do Escrivão Isaías Caminha* pontua uma crise iminente no jornal, causada por um desejo repentino de Loberant por mudar a temática abordada nas notícias, anseio esse que marca a necessidade de uma renovação estética. Entretanto, a linguagem e a configuração da narrativa enunciam como esse processo se caracterizava somente como parte de um projeto de cosmetização das questões sociais nacionais, semelhança radical entre a obra e o processo modernizador da *Belle Époque* nacional:

Mas não contente com esses expedientes todos, um dia o doutor Loberant, supondo a popularidade do rival devida à falta de gramática nos artigos, chegou à redação furioso e, com o seu modo habitual, berrou:

— Não quero mais gramática, nem literatura aqui!... Nada! Nada! De lado essas porcarias todas... Coisa para o povo, é que eu quero!

O Lobo, que estava na sala, teve em começo um grande olhar de tristeza com que envolveu toda a sala e a coleção de jornais dependurados pelas paredes. Depois de um momento de hesitação, tomou coragem e observou:

— Mas, doutor...

Ora, Lobo! já vem você...

— Mas, doutor, a língua é uma coisa sagrada. O culto da língua é um pouco o culto da pátria. Então o senhor quer que o seu jornal contribua para corrupção deste lindo idioma de Barros e Vieira.

— Qual Barros, qual Vieira Isto é brasileiro — coisa muito diversa!

— Brasileiro, doutor! falou mansamente o gramático. Isto que se fala aqui não é língua, não é nada: é um vazadouro de imundícies. Se Frei Luís de Sousa ressuscitasse, não reconheceria a sua bela língua nesse amálgama, nessa mistura diabólica de galicismos, africanismos, indianismos, anglicismos, cacofofrias, cacotecnias, hiatos, colisões... Um inferno! Ah, doutor! Não se esqueça disto: os romanos desapareceram, mas a sua língua ainda é estudada...

(...)

A República soltou de dentro das nossas almas todas uma grande pressão de apetites de luxo, de fêmeas, de brilho social. O nosso império decorativo tinha virtudes de torneira. O encilhamento, com aquelas fortunas de mil e uma noites, deu-nos o gosto pelo esplendor, pelo milhão, pela elegância, e nós atiramo-nos à indústria das indenizações. Depois, esgotado, vieram os arranjos, as gordas negociatas sob todos os disfarces, os desfalques, sobretudo a indústria política, a mais segura e a mais honesta. Sem a grande indústria, sem a grande agricultura, com o grosso comércio nas mãos dos estrangeiros, cada um de nós, sentindo-se solicitado por um fervor de desejos caros e satisfações opulentas, começou a imaginar meios de fazer di-

nheiro a margem do código e a detestar os detentores do poder que tinham a feérica vara legal capaz de fornecê-lo a rodo. Daí a receptividade do público por aquela espécie de jornal, com descomposturas diárias, pondo abaixo um grande por dia, abrindo caminho, dando esperanças diárias aos desejosos, aos descontentes, aos aborrecidos. E os outros jornais? Nos outros o suborno era patente; a proteção às negociatas da gente do governo não sofria ataques; não demoliam, conservavam, escoravam os que dominavam. (BARRETO, 2010, p. 126)

Com medo de que seu jornal deixasse de fazer o sucesso que fazia, Loberant decide abandonar as publicações inspiradas na cultura europeia e publicar tópicos informais e bem “abrasileirados”, na intenção de despertar o interesse da população para que seu público alvo alcançasse constante crescimento. Essa decisão, apesar de fundamentada apenas no interesse, é capaz de estabelecer um paralelo com a modernização de fachada, quando a renovação vinha não por uma necessidade consciente da renovação, mas por uma estratégia de venda e de configuração populista, pois assim como Loberant decide publicar “assuntos do povo”, também o faziam os autores do período, inovando em temas que revelavam os problemas sociais e as mazelas do país, mas sob uma forma estética que ainda se vinculavam às estéticas passadistas.

Com a *Belle Époque*, as temáticas literárias passam a ser “o embate irreconciliável entre civilização e barbárie quanto como ameno saudosismo de uma época – e, consequentemente, de um espaço – ainda não inteiramente tomados pelas transformações modernizadoras” (NEGREIROS, 2019, p. 122). Desse modo, a literatura passa a representar não um espelho do corpo social do país, mas um recurso capaz de expressar críticas às várias faces que ele possui, além de possibilitar um diálogo entre a modernidade e a produção literária da época. Os jornais também são alvos das grandes mudanças e iniciam abordagens de temas como moda e entretenimento, em detrimento cada vez maior dos textos críticos, transformando então a notícia na força do jornal, em seu foco principal. O progresso era então visitado e a imagem austera de uma sociedade em transformação se colocava, seja na ênfase a adaptação aos costumes europeus, seja na especificidade nacional, que se mantinha frente as tendências. Entretanto, não eram apresentadas soluções práticas e significativas de transformação para aqueles cuja

renda ou classe não permitia a incorporação aos padrões implantados, revelando assim sua marginalização.

Considerações finais

Este artigo buscou discorrer sobre a obra *Recordações do Escrivão Isaías Caminha*, a qual é capaz de apresentar a *Belle Époque* criticamente, isto é, revelando-a como um acontecimento implementado no Brasil, inspirado no modelo europeu, visando a modernização social, trazendo costumes e uma linguagem que ignoravam as peculiaridades brasileiras e a heterogeneidade do nosso povo. Em outras palavras: uma modernização de fachada, que visou adaptar parte da população a um modo de vida europeu e marginalizou aqueles cuja posição social e econômica não permitia a adequação.

As consequências da *Belle Époque*, no entanto, não modificavam apenas a estrutura social, a imprensa também sofreu diversas mudanças estruturais. Os jornais, passaram abordar cada vez menos conteúdos literários e críticos, focando especialmente nas notícias e visando o lucro cada vez maior. Os problemas socioculturais se tornaram então o cerne dos autores, que utilizavam a imprensa como campo de debate social. Para Lima Barreto, os jornais configuravam inspiração para suas obras literárias e carregavam suas impressões pessoais sobre a administração pública da capital do Brasil na época, o Rio de Janeiro. Na visão do autor – e na sua representação no exemplar em discussão – a gestão administrativa carioca era caótica e se atentava em revestir bem o exterior dos bairros mais nobres e centrais, enquanto a população que residia na periferia não tinha seus direitos básicos atendidos. Suas obras, portanto, retratam o caráter do público leitor e da imprensa do século XX; em *Recordações do Escrivão Isaías Caminha*, essa personalidade é expressida através do jornal abordado na obra, *O Globo*. É também através de suas obras que Lima Barreto apresenta algumas inovações parciais nos quesitos estéticos como forma de denúncia e crítica ao português arcaico que ainda predominava nos autores renomados. Sua ironia, sátira e linguagem coloquial foram vistos por um longo período como erros duramente reprovados. Com o passar do tempo, no entanto, foram reconhecidos como nada mais que uma crítica discreta ao conservadorismo que contradizia a ideia de inovação como um todo,

mas que representava não só uma incoerência literária como também social características da época e do período pré-modernista.

Recordações do Escrivão Isaías Caminha, primordialmente, apresenta revolução estética ao exteriorizar os princípios nos quais a criação literária deve ser pautada e incidir em problemas socioculturais, funcionando como instrumento de denúncia. A temática da solidão dos personagens também é algo que, segundo Osman Lins, só viria a aparecer como pauta literária no romance moderno e contemporâneo (LINS apud NEGREIROS, 2019, p. 252). Em *Recordações do Escrivão Isaías Caminha*, os personagens mantém apenas relações superficiais entre si e vivem em recorrente vazio existencial, situação no entanto, que é encoberta pelo tom caricatural em que a história é construída. Podemos dizer então que Isaías é a personificação da angústia humana e que a consciência de seu estado traz à tona também uma consciência do espaço social em que vive e de sua constituição, pois ao perceber sua condição de solidão e, obrigatoriamente, independência, Isaías também acaba por constatar a falta de relações profundas presentes no meio em que vive e uma ideia equivocada de autossuficiência praticada por todos. Não obstante a isso, Isaías aceita sua condição e é incapaz de realizar algo que mude seu papel social, representando cada vez mais a constituição de um povo alienado e decidido a não romper seu estado de alheamento.

Referências

- BAKHTIN, Mikhail. *Questões de Literatura e de Estética: a teoria do romance*. São Paulo: Hucitec, 2010.
- BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. São Paulo: Hucitec, 1999.
- BARRETO, Lima. *Recordações do escrivão Isaías Caminha*. São Paulo: Martin Claret, 2010
- BOSI, Alfredo. *O pré-modernismo*. 3ed. São Paulo: ed. Cultrix, 1969.
- BROCA, Brito. *A vida literária no Brasil – 1900*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura, 1956.
- CANDIDO, Antonio. *A educação pela noite & outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1986.

- DIDI-HUBERMAN, G. *O que vemos, o que nos olha*. 2^a ed. São Paulo: Editora 34, 2010.
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. *História e narração em Walter Benjamin*. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- HANSEN, João Adolfo. *A sátira e o engenho: Gregório de Matos e a Bahia do século XVII*. 2 ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 1989.
- LE GOFF, Jaques. *Memória-história*. Lisboa: Imprensa Nacional da Casa da Moeda, 1985.
- NEGREIROS, Carmem; OLIVEIRA, Fátima; GENS, Rosa (orgs). *Belle Époque: a cidade e as experiências da modernidade*. Belo Horizonte: Relicário, 2019.
- PAES, José Paulo. *Canaã e o ideário modernista*. São Paulo: EDUSP, 1992.
- PESAVENTO, Sandra Jatahy. Um novo olhar sobre a cidade: a nova história cultural e as representações do urbano. In: *Porto Alegre na virada do século 19: cultura e sociedade*. Porto Alegre: editora UFRGS, 1994.
- PESAVENTO, Sandra Jatahy. *O imaginário da cidade: visões literárias sobre o urbano Paris, Rio de Janeiro e Porto Alegre*. Porto Alegre: editora UFRGS, 1999.
- SÜSSEKIND, Flora. *Cinematógrafo de Letras: literatura, técnica e modernização no Brasil*. Companhia das Letras. São Paulo, 1987.
- SEVCENKO, Nicolau. *A literatura como missão: tensões sociais e criação cultural na primeira República*. São Paulo: brasiliense, 1989.

A PAISAGEM, O TEMPO E A ATMOSFERA MELANCÓLICA EM *DIÁRIO DO HOSPÍCIO*, DE LIMA BARRETO

Carolina Lauriano Soares da Costa

(UFF)

Introdução

Quando Lima Barreto escreveu *Diário do hospício*, produzido entre dezembro de 1919 e fevereiro de 1920, durante a sua segunda internação no Hospital Nacional de Alienados, a cidade do Rio de Janeiro vivenciava as transformações advindas da modernização da estrutura social, política e econômica que alterava as relações entre a cidade e os sujeitos. A modernização e seus ideais de civilização e de progresso modificaram não apenas a estrutura urbana e paisagística da então capital do país, mas, sobretudo, a cultura, os costumes e a relação entre as ruas e o sujeito.

A circulação de trens, bondes e automóveis significou uma aceleração dos modos de interação entre o sujeito e o espaço urbano. Avenidas mais largas, aumento da circulação e da participação de jornais e revistas, abertura de livrarias e cafés, configuraram o papel social dos intelectuais da época e a estreita relação com a cidade, a produção intelectual e a cultura. Assim, a cidade do Rio de Janeiro tornou-se o centro representativo da modernidade no Brasil do início do século XX, período conhecido como *Belle Époque*.

Todas essas turbulências modificaram o posicionamento do sujeito diante do tempo e da busca pelo sentido da existência. A percepção de si e do entorno alterou os modos de significar a Cultura, a Arte e a Literatura. Nesse sentido, vê-se em *Diário do hospício* a fragmentação do olhar diante da realidade e o posicionamento crítico do narrador/

autor diante da nova configuração da cidade. Em diversas passagens do *Diário*, destacam-se as cenas do hospício e as cenas da fundação da cidade do Rio de Janeiro.

O encontro entre as janelas gradeadas do hospício e a cidade do Rio de Janeiro: tempo e espaço em fragmentos

Na primeira parte do *Diário*, “1920, 4 de janeiro: O Pavilhão e a Pinel”, Lima rememora os tempos da construção do hospício. O costume de Lima Barreto de observar as ruas e as mudanças na cidade do Rio de Janeiro continuou durante a passagem pelo hospício. O narrador atenta-se ao espaço da chácara do Hospício cujo tempo e as construções modernas modificaram. Além disso, o narrador se recorda do tempo em que os arredores do Hospício eram arborizados: “É muito grande e, apesar de estiolada e maltratada, a sua arborização devia ter sido maravilhosa. Os ricos de hoje não gostam de árvores...” (BARRETO, 2017, p. 40). A destruição dos espaços arborizados para a ampliação das cidades é criticada por Lima Barreto e considerada um modo de constituição dos tempos modernos.

À frente da chácara do hospício, cada vez menos arborizada, encontra-se a vista paradisíaca do relevo e das águas do Rio de Janeiro. Das janelas do hospício vislumbra-se a beleza edênica e emblemática da baía de Guanabara. Essa beleza singular deu ao Rio de Janeiro o famoso epíteto de “Cidade Maravilhosa”, criado em 1912, pela poetisa francesa Jeanne Catulle Mendès. Segundo Gomes, a criação do epíteto nos tempos da *Belle Époque* se deu justamente com o objetivo de fixar à cidade a imagem paradisíaca e reconfigurar o “mito de terra exaltada”, fixado pelos relatos dos primeiros viajantes e navegadores do século XVI (GOMES, 2008, p. 112). O título de “Cidade Maravilhosa” permanece no imaginário dos cariocas e dos turistas até a atualidade.

Não é de se estranhar que a natureza em torno do hospício chamassem a atenção de Lima e estivesse presente em muitas reflexões do autor em seu *Diário*. O Hospital Nacional dos Alienados localizava-se na enseada de Botafogo e dali tinha-se a vista da Serra dos Órgãos, do Pão de Açúcar, da Urca e das montanhas de Niterói. Além disso, a arquitetura do prédio foi projetada segundo os modelos neoclássicos, com estátuas e colunas feitas de pedra que dão o aspecto robusto da

arte greco-romana. Inaugurado como o Hospício de Pedro II, em 1852, Lima considerava a construção avançada para a tecnologia da época:

O Hospício é bem construído e, pelo tempo em que o edificaram, com bem acentuados cuidados higiênicos. As salas são claras, os quartos amplos, de acordo com a sua capacidade e destino, tudo bem arejado, com o ar azul dessa linda enseada de Botafogo que nos consola na sua imarcescível beleza, quando a olhamos levemente enrugada pelo terral, através das grades do manicômio, quando amanheçemos lembrando que não sabemos sonhar mais... Lá entra por ela adentro uma falua, com velas enfumadas e sem violentar; e na rua embaixo passam moças em traje de banho, com as suas bacias a desenharem-se nítidas no calção, até agora inúteis (BARRETO, 2017, p. 40).

Nessa passagem, o narrador traz à cena o encontro entre a construção do hospício e a enseada de Botafogo. Nesse encontro, as janelas gradeadas do manicômio enquadram a vista da enseada e tornam-se uma representação do estado de aprisionamento vivenciado pelo narrador/autor. O narrador se atenta às figuras das mulheres banhistas, que surgem em torno do mar e da falua. As imagens das passadas das mulheres vestidas com seus trajes de banho, que inauguravam o hábito de ir à praia como também de mostrar os corpos, inserem à paisagem descrita nesse trecho da narrativa o tempo e o espaço de mudanças culturais advindas da modernidade.

Nota-se que Lima Barreto estava atento às mudanças de costumes que surgiram em paralelo à modernização da cidade. O hábito de ir à praia relacionado à modernidade e à elegância foi introduzido a partir dos anos de 1900. Até os anos finais do século XIX, tomar banho de mar não era comum. Durante séculos, o mar esteve associado às atividades marítimas e ao lugar de despejos. Causava estranhamento à população que D. João, em 1808, se banhasse na praia do Caju, como forma de tratamento terapêutico:

Iniciando um movimento que paulatinamente se alastraria a cidade afora, ele depositava nas águas salgadas as esperanças de cura para seus ferimentos nas pernas, fazendo das águas limpas daquela região não incluída na rota portuária parte de sua rotina real. Ainda que estranha aos hábitos locais, a atitude de D. João não pode ser interpretada como sinal de exotismo nem de pioneirismo. Recém-chegado da Europa, sua crença terapêutica dos banhos

de mar se inseria na já vasta bibliografia produzida sobre o tema Velho Mundo, onde o mar passara, desde o século anterior, a fazer parte da vida das classes mais favorecidas e, mais especificamente, da aristocracia (O'DONNEL, 2013, p. 94).

Na Europa, desde o século XIX, o banho de mar esteve presente na rotina da aristocracia. Já havia grandes hotéis de lazer, com cassinos e balneários, que introduziam uma modalidade de turismo relacionada à ideia de prazer e saúde. Muitos estrangeiros, que visitavam as praias cariocas, desfrutavam do banho de mar oferecido por anúncios de hotéis, como o Grande Hotel Balneário de Botafogo que, segundo Julia O'Donnell, por volta de 1883, localizava-se na rua Marquês de Olinda e oferecia serviços de banho, luxo e salubridade (O'DONNEL, 2013, p. 95). Porém, é a partir de 1910 que as praias começaram a ser frequentadas como local de elegância e de modernidade.

As revistas da época destacavam o hábito do carioca de apreciar o banho de mar. A revista *Atlântico – Magazine Mensal*, fundada em 1913, tinha como colaboradores os escritores Olavo Bilac, Coelho Neto e Julia Lopes de Almeida, entre outros, que colaboraram com a construção do imaginário de que “quanto mais se civilizam mais os homens amam e procuram o mar” (O'DONNEL, 2013, p. 100). Próximo aos anos de 1920, a praia, principalmente nos bairros atlânticos, já havia se tornado um dos símbolos de status e de modernidade:

Fosse em charges, em instantâneos ou em anúncios de artigos voltados para o banho de mar, as páginas das revistas consumidas pelo *grand monde* carioca se rendiam ao uso da orla e, com ele, às novas formas de experimentação do espaço urbano. O Rio passava a reconhecer em artefatos como *maillot*, as cabines de praia e os para-sóis elementos de distinção, vendo emergir um novo estilo de vida que, associado a um território específico a determinados segmentos sociais, trazia para o rol de personagens urbanos uma figura até então marginal nas narrativas identitárias da cidade: o banhista (O'DONNEL, 2013, p. 105).

Na parte II, “Na Calmeil: Os primeiros dias [de 29.12.19 a 4.1.20]”, Lima apresenta o inspetor da Seção Calmeil, conhecido desde os tempos em que o pai do escritor esteve nas Colônias. O inspetor trabalhava nas colônias da Ilha do Governador quando o pai de Lima era escrivuá-

rio, por volta dos anos de 1890. João Henriques de Lima Barreto trabalhou na Colônia dos Alienados logo após a Proclamação da República. Com a queda da monarquia brasileira, o pai de Lima se encontrava desempregado. Antes disso, João Henriques era tipógrafo em ascensão no Centro Tipográfico 13 de Maio. Segundo Schwarcz, o tipógrafo, em 1888, fez parte da administração da Imperial Associação Tipográfica Fluminense e integrava como vice-presidente da mesa (SCHWARCZ, 2017, p. 71). Contudo, em 1889, iniciaram-se diversos movimentos e revoltas em prol da República. A estabilidade e o sucesso, de que o pai de Lima orgulhara-se, desapareceriam. Tudo o que simbolizasse o velho regime não poderia fazer parte dos novos modelos da República. O pai de Lima trabalhava como tipógrafo, desde os anos de 1873¹. No fim de 1888, João Henriques, que até então trabalhava no jornal *A Reforma*, passou a ter mais um emprego na recém-fundada *Tribuna Liberal*, localizada na famosa Rua do Ouvidor. O novo emprego pertencia ao Partido Liberal, liderado pelo padrinho de João Henriques, o visconde de Ouro Preto. A *Tribuna Liberal* e o Centro 13 de Maio estavam vinculados à monarquia, por isso, o fim do regime monárquico, com a Proclamação da República, em 1889, ocasionaria o encerramento desses jornais, sob a organização de visconde de Ouro Preto. No entanto, *A Tribuna Liberal* continuava a fazer oposição à República e chamou a atenção do governo.

O pai de Lima, que ainda trabalhava na *Tribuna*, tornou-se visado por ter Ouro Preto como padrinho e começou a ser perseguido pela imprensa republicana que o criticava por ter tido apoio do visconde e ter recebido no jornal Pedro II, pouco antes do golpe. Em novembro de 1890, o novo chefe editorial do jornal, Carlos de Laet, é preso por ser considerado inimigo da República. Provavelmente, sentindo-se ameaçado, João Henriques, após doze anos como tipógrafo, pediu demissão. No mesmo ano, o revisor do jornal, João Ferreira Romariz, foi assassinado após um assalto ao *Tribuna Liberal*. Em dezembro de 1890, o jornal encerrou suas atividades. O visconde de Ouro Preto conseguiu

¹ Segundo biografia de Lilia Schwarcz (2017, p. 58), há registros de 25 de maio de 1873, de uma matéria publicada pelo *Jornnal do Commercio*, em que o nome de João Henriques de Lima Barreto aparece como administrador da tipografia de *A Reforma* e da impressão de um volume de Joaquim Nabuco.

um trabalho a Henriques, na administração da Colônia dos Alienados. Assim, o pai e os irmãos de Lima Barreto passaram a morar na Ilha do Governador. Nesta passagem, Lima se recorda dos tempos em que viveu nas Colônias da Ilha do Governador:

Eu entrei na Seção Calmeil, seção dos pensionistas, na segunda-feira, 29 de dezembro. O inspetor da seção é um velho português de perto de sessenta anos, que me conhece desde os nove. Ele foi em 90, com meu pai, nomeado escriturário das colônias da Ilha do Governador, exerceu as funções de enfermeiro-mor da Colônia Conde de Mesquita. As suas funções eram árduas, porquanto, ficando ela a dois quilômetros e meio da sede da administração, ele arcava com toda a responsabilidade de governar uma centena de loucos, numa colônia aberta para um grande campo, cheio de vetustas mangueiras, a que o raio e o tempo tinham desmochado os maravilhosos quadriláteros, um dentro do outro, formando uma alameda quadrangular, que devia ser soberba quando intacta, aí pelos tempos de d. João VI, que a conheceu, pois o edifício principal dela tinha sido uma das casas de recreio que o bom e o gordo rei tinha pelos arredores do Rio (BARRETO, 2017, p. 43).

As Colônias dos Alienados foram inauguradas, em 1888, com a finalidade de diminuir a circulação de “mendigos e indivíduos ociosos” pelas ruas do Rio de Janeiro (SCHWARCZ, 2017, p. 79). Havia duas colônias, uma localizada em São Bento e outra em Conde de Mesquita. A criação dessas colônias tinha como objetivo evitar a superlotação no Hospício de Pedro II e “implementar novas modalidades de tratamento psiquiátrico que indicavam o trabalho agrícola como forma de acelerar a recuperação dos doentes” (SCHWARCZ, 2017, p. 80).

As Colônias localizavam-se na parte oeste da Ilha do Governador, a maior da baía de Guanabara. Havia na ilha a produção de frutas, legumes, verduras, farinha e pescado, até o fim do século XIX. No entanto, o acesso era restrito, apenas pequenos barcos dos próprios habitantes navegavam por ali. Quando Lima e sua família se mudaram para lá, a ilha tinha um aspecto rural e passava por uma crise na plantação.

O escritor passou boa parte de sua infância pelas terras da Ilha do Governador e conhecia bem o terreno das Colônias. Além da antiga área arborizada, Lima observa as ruínas de uma construção dos tempos de D. João e caracteriza os destroços que compunham essa alameda como “maravilhosos quadriláteros”. Segundo Schwarcz, em 1808,

com a chegada da Corte, os frades beneditinos construíram um “palacete” para receberem na Ilha a família real. Esse palacete localizava-se em uma parte elevada da Ilha:

Dizem que D. João ali se abrigou diversas vezes até que decidiu criar uma “coutada” [grifo do autor], um campo de caça, na parte ocidental da ilha. A caça era um esporte que apreciava muito, e por lá ele podia relembrar seus tempos em Portugal, perseguindo animais autóctones ou lá introduzidos posteriormente (SCHWARCZ, 2017, p. 83).

É provável que essa construção, referida por Lima, seja as ruínas do palacete dos frades beneditinos. O narrador continua a produzir a lembrança dos tempos em que residiu na ilha:

Ainda vi um curral de pedra, que mais parecia uma fortaleza, e um enorme pombal, alicerçado em pedra, mas construído de tijolos enormes e bem queimados, com as casuchas e pouso de entrada dos pombos feitos de um ladrilho grande, quase quadrangular, que certamente eram ladrilhos e tijolos de origem portuguesa. Na ilha não havia pedra, a não ser em granito em franca decomposição, esfoliando, de modo que o curral e o pombal foram pedreiras que forneceram material para reparos e acréscimos nos edifícios das duas colônias (BARRETO, 2017, p. 43).

O presente dimensiona-se na narrativa quando o narrador move a imagem do passado para o acontecimento do agora que envolve o inspetor João Dias Pereira e o cotidiano do hospício:

Dias, desde esse tempo, e parece que já mesmo antes, nunca largou desse ofício de pajear malucos. Não é dos mais agradáveis e é preciso, além de paciência e resignação para aturá-los, uma abdicação de tudo aquilo que faz o encanto da vida de todo homem (BARRETO, 2017, p. 43).

Em outro trecho do *Diário*, o leitor é convidado a percorrer um Rio de Janeiro paradisíaco. A narrativa da parte VII de *Diário do hospício* abre-se para o leitor com a seguinte paisagem:

Dia de São Sebastião. Um dia feio, nevoento. Olho a baía de Botafogo, cheio de tristeza. Não acho tão bela como sempre achei. Os longes dos Órgãos não se veem; estão mergulhados em névoa. As montanhas de Niterói estão sem

o cobalto de sempre; e as manchas de cortes e chanfraduras nelas aparecem como chagas. O casario está mergulhado, confuso, não se desenha bem no horizonte. Tudo é triste. O céu muito baixo, cheio de fuligem, fumaça. O Pão de Açúcar está emoldurado de nuvens brancas, parecem abaixar do cume. Vê-se o chalet do caminho aéreo. A Urca, também chanfrada, é de uma estupidez diante daquele cenário (BARRETO, 2017, p. 76).

Nesse excerto, a paisagem é apresentada segundo a visão de natureza estabelecida culturalmente pelos navegadores e pelo Romantismo. O modo como o autor desenvolve as metáforas em torno dos elementos da natureza, como a montanha, o mar e o céu, resgata o imaginário construído pelos navegadores do século XVI. Além disso, é interessante que o narrador destaca o feriado de comemoração da fundação da cidade do Rio de Janeiro. São Sebastião do Rio de Janeiro foi fundada por Estácio de Sá em 1º de março de 1565, nas redondezas do Pão de Açúcar, após o seu desembarque próximo à entrada da baía de Guanabara. A fundação foi realizada na presença de José de Anchieta e Manuel da Nóbrega e “sob a invocação de são Sebastião, padroeiro do rei de Portugal, D. Sebastião” (ENDERS, 2015, p. 33). Assim, o nome dado à cidade homenageia as figuras de Dom Sebastião, o rei-menino, monarca de Portugal, e o santo São Sebastião.

Verifica-se que, do ponto de vista do narrador, a paisagem da cidade surge acinzentada, coberta pela névoa, metaforizando o estado melancólico do narrador. Somam-se aos elementos da natureza as nuances de cores que configuraram a essa passagem da narrativa a sensação nostálgica experimentada pelo narrador.

As paisagens que se destacam na geografia paradisíaca do Rio de Janeiro estão sob uma névoa que altera a percepção: a baía de Botafogo não é mais tão bela, a Serra dos Órgãos, retratada por diversas vezes em outras obras de Lima, agora está coberta pela neblina, as montanhas de Niterói desenham no horizonte formas geométricas curvilíneas e pontiagudas. A fumaça e a fuligem, vindas do porto e das fábricas, espalham-se pela cidade, como um prenúncio do raiar dos novos tempos. O cinza da cidade cobre as formas naturais do Pão de Açúcar. Para o narrador/autor, a cidade torna-se melancólica ao se distanciar do seu estado de natureza edênica e ao incorporar as transformações dos ares modernos e, consequentemente, alterando as experiências dos sujeitos.

Em seguida, a narrativa escapa do tempo presente e aproxima as memórias da Urca, de Copacabana e da ilha de Villegagnon, ao leitor. O narrador rememora as árvores, o canto dos pássaros da mata em torno da Urca, elaborando as imagens que remontam a ideia de uma natureza intocável que, ao longo dos séculos, é invadida pelas transformações urbanas:

A Urca não muda. Lembro-me que já estive lá no alto. Como é diferente! O bosque é convidativo, fresco, há um lago natural no centro. As árvores ainda tinham os cipós da floresta, os pássaros chilreavam; parecia não se estar no Rio. Não me lembro de tudo visto; mas vi a Rasa e o oceano infinito, um pouco de Copacabana, da velha Copacabana (BARRETO, 2017, p. 76).

Esses *flashes da memória* o levam a Copacabana velha. Nesse trecho, o narrador afirma ter visto “um pouco de Copacabana” e, através do adjetivo “velha”, isola a lembrança da visão atual de um dos mais famosos bairros do Rio de Janeiro, desde o século XX. A velha Copacabana, com seu areal e mar azul transparente, contrastava com a Copacabana, dos primeiros decênios do século XX, que se transformou em um bairro “sinônimo da modernidade” (GOMES, 2008, p. 110). No período em que antecede à modernização do bairro, Copacabana apresentava, de um lado, um extenso areal “desértico” e, do outro, “o bucolismo da natureza intocada” (O’DONNEL, 2013, p. 28, 29). Na Copacabana dos anos de 1900, finalizava-se a construção do Túnel do Leme, transitavam os primeiros bondes movidos à eletricidade e iniciavam-se as obras da Avenida Atlântica. Em 1906, já havia o famoso calçadão em torno da orla de Copacabana. Idealizado por Pereira Passos, o calçamento foi feito com pedras portuguesas vindas de Lisboa.

Lima atenta-se a um dos marcos da modernidade: a criação de navios capazes de atravessar os oceanos, de modo mais veloz. No trecho a seguir, o narrador/autor aproxima a imagem do transatlântico ao cenário de Villegagnon:

Um grande transatlântico sai; vai vagaroso, vai para o mar largo que se estende pelas cinco partes do mundo; beija-lhes e morde-lhes a praia. Corre perigo, mas está solto, entre dois infinitos; como diz o poeta: o mar e o céu. Vejo passar por Villegagnon, através das grades do salão. Villegagnon ainda

tem muros, mas não lhe vejo as palmeiras. Acode-me pensar na fundação do Rio de Janeiro, que a data comemora (BARRETO, 2017, p. 76).

No trecho “Corre perigo, mas está solto, entre dois infinitos; como diz o poeta: o mar e o céu” (BARRETO, 2017, p. 76), há uma referência à terceira estrofe de “Navio Negreiro”: “Stamos em pleno mar... Dois infinitos/ Ali se estreitam num abraço insano,/ Azuis, dourados, plácidos, sublimes.../ Qual dos dois é o céu? Qual é o oceano?².” Outra referência é a ilha de Villegagnon, que carrega o nome do almirante francês Nicolas Durand de Villegagnon. A ilha foi ocupada, em 1555, pelos franceses que tinham o interesse em torná-la uma França Antártica no Novo Mundo. Em 1567, os portugueses a ocuparam definitivamente. Localizada no interior da baía de Guanabara, a ilha possuía um monte das Palmeiras que foi derrubado para a construção da Fortaleza de São Francisco Xavier da Ilha de Villegagnon³. A França Antártica foi relatada, em obras literárias, pelo frade franciscano André Thevet, em *Les Singularites de France Antarctique*, e por Jean de Léry, autor de *Voyage fait en la Terre du Brésil*, publicado em Genebra, em 1578 (ENDERS, 2015, p. 26). Em 1938, a ilha de Villegagnon passou a abrigar as instalações da Escola Naval.

É interessante o modo como o autor configura a paisagem através do choque de percepções entre o passado e o presente. A paisagem, segundo Michel Collot, está vinculada às impressões do indivíduo “a quem o horizonte, ao mesmo tempo, limita e abre para o invisível” (COLLOT, 2015, p. 18). As imagens da vista do Rio de Janeiro são contaminadas pela experiência vivenciada pelo autor. Por isso, a passagem descrita transfere ao leitor a sensação de que narrador e paisagem apresentam a mesma configuração: sombria e melancólica. Esse sentimento melancólico configura-se através das nuances e dos contrastes entre as cores e a nostalgia que surgem diante da necessidade de capturar, nas dobras da paisagem, os resquícios de um passado que se desfalece pelo presente. Assim, a paisagem em *Diário do hospício* é “produto de uma

² Nota de Augusto Massi e Murilo Marcondes de Moura para a edição de *Diário do hospício* utilizada nesta pesquisa e inserida às referências bibliográficas.

³ Diretoria do Patrimônio Histórico e Documentação da Marinha do Brasil. <www.re-debim.dphdm.mar.mil.br> Acesso em: 19/06/2020, às 17:15.

experiência individual, sensorial e suscetível de uma elaboração estética e singular” (COLLOT, 2015, p. 18). Para Negreiros:

A descrição sensível, inerente a toda e qualquer paisagem, depende do tipo de olhar, da educação visual do observador, das estratégias de observação e do respectivo contexto. Imagens prévias, criadas pela literatura ou pintura, orientam a percepção do espaço e mesmo um olhar errante insere-se num quadro cultural, pressupondo a existência do conhecido, como ponto de referência para o observador viajante (NEGREIROS, 2019, p. 119).

Vê-se a paisagem que envolve o narrador como uma representação da natureza instituída culturalmente (CAUQUELIN, 2007, p. 143). Lima Barreto resgata as imagens da natureza constituídas culturalmente pelo Romantismo e as insere no contexto da sua realidade atual. Observa-se a influência do olhar paradisíaco e exuberante, tão explorado pelos românticos. A ideia de paisagem, como um tema literário para expressar uma realidade exterior, surge na Europa, a partir do Romantismo. A poesia lírica deu ao Romantismo “o lugar de expressão da sensibilidade, quer dizer, ao mesmo tempo das sensações e dos sentimentos de um sujeito que se descobre abrindo-se ao mundo” (COLLOT, 2015, p. 18). No Brasil, o Romantismo influenciou, por muitos anos, a formação da cultura brasileira, o mito do bom selvagem e da natureza edênica, como formas de consolidar a identidade cultural brasileira. Segundo Cândido, o Romantismo elaborou o sentimento do nacionalismo através da exaltação da natureza. A imagem da serra dos Órgãos já aparece no Romantismo, em um poema de Gonçalves Dias:

Já em pleno Romantismo, Gonçalves Dias vê na serra dos Órgãos as formas de um gigantesco índio adormecido que, simbolizando a terra, testemunha o choque de raças e a destruição da sua. Não custa lembrar que, no começo do século XX, uma das imagens centrais do poema escolhido pela República para a velha melodia do Hino Nacional é o país deitado na beira mar, sob a forma de um gigante pronto a entrar em ação através dos seus filhos (CÂNDIDO, 2017, p. 205).

A busca por uma identidade nacional, que simbolizasse o que era ser brasileiro, ocorre em meio ao cenário de natureza intocável e selvagem. Essa idealização do Novo Mundo, muito presente nos movi-

mentos culturais e artísticos, até o século XX, está vinculada ao olhar do estrangeiro, registrado desde as Cartas de Caminha. Vê-se que as imagens idealizadas acerca da beleza do continente americano estão presentes na literatura devido à influência colonizadora. Segundo Cândido, “a imaginação literária transfigurou a realidade da terra” e o “domínio do espírito sobre a realidade, atribuindo sentido alegórico à flora e magia a fauna (...)” (CANDIDO, 2017, p. 204). Para Negreiros, o olhar diante da paisagem, formulada na memória coletiva dos brasileiros, sofreu constante influência das imagens criadas pelos viajantes estrangeiros que chegavam ao litoral brasileiro:

Os relatos, cartas e a iconografia dos primeiros viajantes compõem um estoque de imagens que guardam a paisagem em nossa memória coletiva. Entre os mais importantes está a Carta de Pero Vaz de Caminha (antigo funcionário da Casa da Moeda e designado escrivão da futura feitoria de Calicute). A certidão de registro da descoberta do Brasil forma-se por uma conjunção de utopias caracterizadoras do olhar que descreverá a terra (NEGREIROS, 2019, p. 120).

Embora Lima Barreto tenha feito parte de uma geração que rejeitava os modelos rígidos da linguagem, os princípios e fundamentos idealizados pelo Romantismo fixaram-se nas formas de olhar a paisagem e a natureza. Nessa mesma passagem, o narrador traz à cena a fundação do Rio de Janeiro e as origens do povo brasileiro:

Acode-me pensar na fundação do Rio de Janeiro, que a data comemora. Nesta enseada houve, segundo a história, um combate com os franceses – o das canoas. Olho-a, está um tanto crespa, e as águas são turvas e dão ao olhar a impressão de que estão mais povoadas do que nas outras. Há pescadores em faina. Canoas ainda! Heranças dos índios! O remo também vem deles! Quantas coisas, dos seus usos e costumes, eles nos legaram? Muitas! A farinha da mandioca, do milho, certas tuberosas, nomes de rios e lugares, muito adequados e expressivos. Hoje, a vaidade nacional batiza os lugares com os mais feios nomes que se podem esperar. Enseada Almirante Batista das Neves! Só falta um doutor, também. Esta nossa sociedade é absolutamente idiota. Nunca se viu tanta falta de gosto. Nunca se viu tanta atonia, tanta falta de iniciativa e autonomia intelectual! É um rebanho de Panúrgio, os doutores que se desmoralizam pela sua ignorância e voracidade de empregos. Quem quiser lutar aqui e tiver de fato um ideal qualquer superior, há

de por força cair. Não encontra quem o siga, não o encontra quem o apoie. Pobre, há de cair pela sua própria pobreza; rico, há de cair pelo desânimo e pelo desdém por esta Bruzundanga (BARRETO, 2017, p. 77).

Lima Barreto resgata a paisagem da enseada do Rio de Janeiro, desde a sua fundação, no século XVI. Explora as imagens que, desde os relatos dos viajantes, foram produzidas pela literatura, compondo o imaginário e a formação da identidade nacional fortalecida pelos românticos. O nativo, a comida originária da terra, os nomes de rios de origem tupi-guarani, para esse narrador, formam um conjunto de imagens que simboliza uma terra livre da exploração e do colonizador e, por isso, é uma terra mais pura e próspera. A imagem do nativo está presente na formação da literatura desde o século XVIII: “A atitude positiva em relação ao índio já é clara na Academia dos Renascidos, que em 1759, mandando elaborar as biografias dos homens ilustres da história colonial, incluiu pela primeira vez ao lado de governadores, magistrados, guerreiros, senhores de terras (...)” (CANDIDO, 2017, p. 209).

Dessa forma, a fim de valorizar o nativo como o verdadeiro herdeiro da terra, no século XIX, consolidou-se a visão do indígena associado a um antepassado mítico da nação, reforçado pelo Indianismo, de José de Alencar e de Gonçalves Dias, que “transbordou o círculo dos leitores e se espalhou por todo o país, onde perdura o uso dos nomes indígenas, muitos dos quais tomados a personagens de romances e poemas daquela época” (CANDIDO, 2017, p. 210, 211). A lembrança da fundação do Rio de Janeiro termina com o olhar pessimista e faz referência ao romance *Os Bruzundangas*.

A passagem aqui descrita de *Diário de hospício* distancia-se do olhar romântico quando relaciona a paisagem à subjetividade do narrador e provoca o deslocamento entre o espaço e o tempo. Embora Lima utilize as imagens da natureza que vão ao encontro da natureza idealizada pelo Romantismo, o desenlace da narrativa apresenta as impressões do narrador. Ao capturar a imagem de um transatlântico que corta o mar, não é apenas a reprodução da cena de um navio no mar, é, sobretudo, o modo do narrador reconfigurar uma realidade “tão interior quanto exterior, tão subjetiva quanto objetiva” (COLLOT, 2015, p. 19).

A natureza é representada de modo dicotômico: ora é retratada como um quadro intocável, paradisíaco e nostálgico, ora é posta em movimento, ao indicar que o olhar do observador está em um movimento de ir e vir, entre a memória e a experiência do presente. Nesse sentido, Lima Barreto propõe o deslocamento espacial e temporal na narrativa, através da sobreposição de imagens referentes ao passado e ao presente da criação do hospício e da cidade do Rio de Janeiro.

Através dos elementos da natureza e dos aspectos sensoriais, a narrativa permite que o leitor experimente a intensidade nostálgica (mediante as lembranças que vão sendo resgatadas em torno da história do Rio de Janeiro) e melancólica (dimensionada pela relação de sentido existente entre a nuance de cores e a ausência de luz). Assim, a narrativa cria, com maestria, o choque de percepções entre o passado e o presente, a partir de imagens que remetem à paisagem romântica atrelada à melancolia oriunda não apenas do sentimento nostálgico, mas também da insatisfação e da falta de compreensão da realidade que se impusera pela modernidade. O apego a um tempo que já não existe mais tal como foi marca o desajuste do narrador em relação ao presente. Nota-se que a perspectiva do narrador em relação ao tempo é tomada pela melancolia quando regressa ao passado da cidade e se colide a experiência do tempo presente, limitada às paredes do hospício. O narrador distancia-se da imagem onírica recriada pela sua memória e coloca o leitor frente à experiência pessoal marcada pelo tédio do momento presente:

O dia é de tédio e eu procuro meios e modos de fugir dele, de voltar-me para mim mesmo e examinar-me. Não posso e sofro. Arrependo-me de tudo, de não ter sido outro, de não seguir os caminhos batidos e esperar que eu tivesse sucesso, onde todos fracassaram (BARRETO, 2017, p. 77).

O narrador mede seu fracasso sob os parâmetros do que é considerado sucesso numa sociedade capitalista: o reconhecimento social e a estabilidade financeira. Conclui que se sente aprisionado pelas imposições da sociedade moderna: “Tenho orgulho de me ter esforçado muito para realizar o meu ideal; mas me aborrece não ter sabido concomitantemente arranjar dinheiro ou posições rendosas que me fizessem respeitar” (BARRETO, 2017, p. 77). Das lembranças do mar e do cenário

natural do Rio de Janeiro, o narrador adentra-se ao tempo abafado e inerte do Hospício:

Aborrece-me este Hospício; eu sou bem tratado; mas me falta ar, luz, liberdade. Não tenho meus livros à mão; entretanto minha casa, o delírio de minha mãe... Oh! Meu Deus! Tanto faz, lá ou aqui... Sairei desta catacumba, mas irei para a sala mortuária que é minha casa (BARRETO, 2017, p. 77, 78).

A literatura, a biblioteca e o mar: passagens para o onírico

Na parte VIII do diário, sem data, o narrador encontra-se na biblioteca do hospício, lugar de encantamento e de libertação para Lima Barreto. Sabe-se que Lima Barreto possuía uma biblioteca, em sua residência, chamada pelo escritor de Limana. O autor, durante toda a sua vida, estabeleceu uma relação afetuosa com o universo da leitura. Em *Triste fim de Policarpo Quaresma*, na casa de Quaresma, há um cômodo grande destinado à coleção de livros, como na casa do escritor.

A coleção de livros de Lima Barreto foi documentada em 1917. Francisco de Assis Barbosa, primeiro biógrafo do autor, traz em “A vida de Lima Barreto: 1881 -1922” o anexo da cópia do documento, com menção organizada e enumerada das estantes, prateleiras e obras. Lima nomeia o registro como “inventário⁴”. Na “Limana” havia uma coleção de livros franceses e portugueses, dicionários e os “retalhos”, coleção de artigos e recortes de jornais. Segundo Barbosa, a biblioteca reflete “a própria formação intelectual de Lima Barreto. Ali estão os autores prediletos do escritor, a começar por Balzac e a terminar em Descartes, com o *Discours de la Méthode*” (BARBOSA, 2017, p. 305). Outros escritores de ficção como Cervantes, George Eliot, Doistoévski, Tolstoi, Tchekov, Turguêniev e Machado de Assis, também terão destaque nas estantes da Limana. Os livros de política, filosofia, inclusive obras teóricas do determinismo racial difundido na época, também fazem parte do acervo pessoal do autor. Para o biógrafo de Lima, era no seu aposento repleto de livros que o escritor encontrava a “razão de ser da sua vida” (BARBOSA, 2017,

⁴ Segue a introdução do inventário de Lima Barreto: “Este livro é destinado a inventariar as obras existentes na minha pequena biblioteca. O catálogo farei depois, por intermédio dele. Rio de Janeiro, neste lugar de Todos os Santos, em primeiro de setembro de mil novecentos e dezessete. Afonso Henriques de Lima Barreto. N.B. – A coleção chama-se Limana” (BARBOSA, 2017, p. 353).

p. 306). Em *Diário do hospício*, verifica-se que Lima era frequentador assíduo da biblioteca do hospício, desde sua primeira internação, em 1914. Inclusive, na parte VIII, o diarista faz um registro da disposição dos livros e do mobiliário desse aposento do hospício:

O Hospício tem uma biblioteca; antigamente, isto é há cinco anos, quando aqui estive, estava nos fundos da seção, em uma pequena sala. Tinha uma porção de livros, até um Dostoiévski lá havia e um excelente *Dicionário das literaturas*, de Vapereau, que eu lia com muito agrado; atualmente, porém, conquanto tenha pequenas mesas, meia dúzia, próprias para ler e tomar notas, duas cadeiras de balanço e duas espécies de divãs (essas últimas peças já existiam), não possui mais a mesma quantidade de livros, e a frequência é dos delirantes, que lá vão dar pasto a seu delírio, berros, gritos, fazer bulha com as cadeiras sobre o assoalho, não permitindo nenhuma leitura (BARRETO, 2017, p. 83).

O diarista reclama do barulho e da invasão de um espaço que, para ele, sempre significou refúgio. Em seguida, insere a vista que tem de dentro da biblioteca à paisagem, substituindo o sentimento de perturbação pelo de acolhimento:

O lugar era cômodo e agradável. Dava para a enseada, e se avistava doutra banda Niterói e os navios livres que se iam pelo mar em fora, orgulhosos de sua liberdade, mesmo quando tangidos pelos temporais. Às vezes, lendo, eu me punha a vê-los, com inveja e muita dor na alma. Eu estava preso, via-os por entre as grades e sempre sonhei ir por aí a fora, ver terras, coisas e gentes... (BARRETO, 2017, p. 83, 84).

O narrador cria uma oposição de elementos que representam o externo e o interno, a prisão e a liberdade, a criação do homem e a natureza. A biblioteca passa a ser uma espécie de portal, um lugar que dá passagem ao imaginário e ao sonho. Muitas bibliotecas tornaram-se famosas por abrigarem grandes coleções de histórias nacionais. Além disso, as bibliotecas guardam “memórias e encantamentos” e, por isso, foram homenageados por grandes escritores, como Jorge Luis Borges e Miguel de Cervantes as homenagearam em seus livros (SCHWARCZ, 2017, p. 341).

A paisagem marítima é associada à necessidade de liberdade. Essa imagem se opõe à realidade na qual o narrador se encontra: apartado

da natureza pelas grades do hospício: “Um dia, não sei se foi na biblioteca ou no salão de bilhar, vi entrar barra adentro um grande quatro mastros à vela. Há muito tempo que não via esses quadros marítimos, que foram o encanto da minha meninice e da minha adolescência” (BARRETO, 2017, p. 84). O narrador refere-se a um quatro mastros à vela, uma embarcação antiga que foi substituída pelos navios a vapor. A partir do velho mastro, o narrador reconstrói as lembranças da infância e rememora o início da sua paixão pela literatura:

A minha literatura começou por Jules Verne, cuja obra li toda. Aos sábados, quando saía do internato, meu pai me dava uma obra dele, comprando no David Corazzi, na rua da Quitanda. Custavam-me mil-réis o volume, e os lia, no domingo todo, com afã e prazer inocente. Fez-me sonhar e desejar saber e deixou-me na alma não sei que vontade de andar, de correr aventuras, que até hoje não morreu, no meu sedentarismo forçado na minha cidade natal. O mar e Jules Verne me enchiam de melancolia (BARRETO, 2017, p. 84).

A literatura e o mar tornam-se lugar de travessia para o sonho e para a liberdade. A literatura liberta a imaginação, concretiza o sonho e possibilita a descoberta de novos mundos. Constantemente, em muitos textos, Lima Barreto registrará a sua paixão à literatura: “Ah! A Literatura ou me mata ou me dá o que peço nela!” (BARRETO, 2017, p. 36). Para o escritor, a literatura torna-se visceral; dá sentido ao indivíduo e ao coletivo. Por isso, escreveu em seu texto “O destino da literatura”, publicado na *Revista Sousa e Cruz*, em 1921, que a literatura “deve residir na exteriorização de um certo e determinado pensamento de interesse humano, que fale do problema angustioso do destino em face do Infinito e do Mistério que nos cerca, e aluda às questões de nossa conduta na vida” (BARRETO, 2017, p. 272). O encantamento pela Literatura surge desde a infância de Lima e, na passagem acima, é revivido na lembrança da leitura de *Vinte mil léguas submarinas*, de Júlio Verne (SCHWARCZ, 2017, p. 100). Lima continua a rememorar a sua relação de afeto com a história de Júlio Verne:

Sonhei-me um Capitão Nemo, fora da humanidade, só ligado a ela pelos livros preciosos, notáveis ou não, que me houvessem impressionado, sem ligação sentimental alguma no planeta, vivendo no meu sonho, no mundo

estrano que não compreendia mágoa, nem me debicava, sem luta, sem abdicação, sem atritos, no meio de maravilhas (BARRETO, 2017, p. 84).

Para esse narrador, os livros possibilitam vivenciar o onírico e inventar um mundo livre de angústias e das mazelas sociais. O oceano também é outra figura que denota o desejo de se aventurar pelo desconhecido. O narrador recupera a imagem do mar criada pelos navegadores e viajantes, como lugar facilitador de descobertas. Na carta de Pero Vaz Caminha, no século XVI, o oceano é visto como lugar de prosperidade e de encontro com o Novo Mundo: “Águas são muitas; infindas. E em tal maneira é graciosa que, querendo-a aproveitar, dar-se-á nela tudo, por bem das águas que tem” (CAMINHA, 1977, p. 177). Assim, devido aos obstáculos pessoais da vida do narrador, as águas que abrem os caminhos, e que se tornaram famosas, desde o descobrimento e a fundação da cidade do Rio de Janeiro, são retratadas no *Diário do hospício* como lugar de passagem para novas realizações. A força das águas que trazem o novo parece perder o sentido para o autor, que se considera muito distante dos sortilégios trazidos pelos mares:

Entretanto, nestes últimos dez anos, rara vez eu vinha ver o mar. Vivia numa cidade marítima, sem irvê-lo nem contemplá-lo. Atolava-me na bebida, no desgosto, na apreensão... Pensava bem em morrer, mas me faltavam forças para buscar a morte. Comprava livros mas não os lia. Planejava estudos e não os fazia. Delineava obras e não as realizava. Minha capacidade inventiva e criadora, a minha instrução técnica e a minha pretensão eram insuficientes para fabricar um *Nautilus*, e eu bebia cachaça (BARRETO, 2017, p. 84).

Apesar de viver em uma cidade marítima e ter profunda admiração pelo mar, o narrador/autor confessa não ter conseguido ser inventivo o suficiente para se deixar levar pelas águas da criação. Os livros e as águas da enseada de Botafogo o recordam de um passado impossível de se capturar em sua totalidade, restando somente a sensação de uma ausência:

Lembrava-me disso, vendo a biblioteca, o mar, os paquetes, os perus e faluas, que entravam na enseada de Botafogo, os pescadores a colher as redes, em

canoas quase atracadas ao cais, e sonhava o mar livre que se adivinhava, lá fora da barra, ali bem perto... (BARRETO, 2017, p. 85).

Em seguida, o leitor, como se participasse da cena narrada, assiste à desintegração da cena marítima provocada pelo surgimento de um interno que se dirige ao narrador. A narrativa, em tom onírico e em suspensão, desintegra-se, bruscamente, pelo rompante do momento presente. O onírico é desfigurado pelo instante presente e pela realidade:

O grande veleiro, a gábia de quatro mastros, entrava por ela afora, sem auxílio de rebocador, com o terço do velame solto, sem denunciar o esforço e sem ter a arrogância dos paquetes, a vogar, sereno, parecendo de acordo com a natureza, com o céu e o mar, em que todo ele estava mergulhado. Neste momento, apareceu-me o V.O., que veio me dizer que não lhe davam a sua roupa fina, que tinha dezenove malas, que o médico estava no complot que se organizava contra ele e o inspetor também. Não sei como este último apareceu, e ele se pôs a esbravejar contra ele, gritou, chamou-o dos nomes mais feios desta vida, contra todas as suas prosápias de títulos, e acabou tirando da palmilha dos sapatos algumas notas, dizendo que ali tinha trezentos e tantos mil-reis. Dias antes, tinha me dito que tinha duzentos. Na loucura deste homem há muita impostura. Deixei de ler a carta de Heloísa e de ver o mar, ambas as coisas me faziam sonhar (BARRETO, 2017, p. 85).

Em um dos fragmentos finais de *Diário do hospício*, Lima produz uma imagem semelhante à passagem anterior, referindo-se à modernidade dos navios e à tranquilidade com que deslizavam pelo mar: “22.1.20. Vi hoje entrar um navio à vela, sem auxílio de rebocador, com um terço do velame. Outra impressão do vapor. Não denunciava esforço, e parecia docemente ir navegar a sereno” (BARRETO, 2017, p. 100).

Considerações finais

Posto isso, chega-se às seguintes considerações: a paisagem em *Diário do Hospício* recupera o imaginário construído pelos navegadores e viajantes do século XVI; através dos elementos da natureza, consolidados culturalmente na formação da identidade nacional e na literatura brasileira, como o céu, o mar e o relevo da cidade do Rio Janeiro. O nacionalismo e a natureza mítica inserem à paisagem elementos que dialogam com as paisagens criadas pelos românticos, no século XIX.

No entanto, a força da composição da paisagem em *Diário do hospício* encontra-se na comunhão dos elementos que remetem ao passado, como a natureza idealizada e a fundação da cidade do Rio de Janeiro, e o posicionamento do narrador, distanciado do objeto rememorado, pelo espaço e pelo tempo. As imagens da memória aparecem contaminadas pelas sensações do presente, representadas pela névoa e pela bruma, que dão o tom acinzentado às lembranças de uma cidade que, em tempos remotos, era conhecida pelas cores vivas do azul do mar, do céu e do verde da mata.

Em outros trechos, aparecem elementos que servem de passagem para o onírico, como a biblioteca, a literatura e o mar, apresentados como uma espécie de portal a ser atravessado para o alcance da liberdade. Nessas passagens, a narrativa, elaborada como se fosse um sonho, é transferida ao plano da realidade através do surgimento repentina de acontecimentos que remetem à realidade do tempo presente do narrador. Portanto, nota-se que a paisagem em *Diário do hospício* é uma representação da busca pelo passado que se encontra ameaçado pela intensidade das transformações da modernidade. Observando as constantes modificações do presente e deparando-se com as ruínas do passado, o narrador produz as nuances da melancolia.

A atmosfera melancólica é criada pelo narrador através das imagens das ruínas do passado e do sentimento de nostalgia. A cidade, que ao mesmo tempo ainda apresenta resquícios dos tempos remotos da sua formação e da sua natureza intocável, agora é outra, que se altera a todo momento, à revelia de seus habitantes. A modernidade em *Diário do hospício* encontra-se na sobreposição das cenas da cidade do Rio de Janeiro, durante a *Belle Époque*, e o sentimento de nostalgia de um passado em ruínas, que é vivenciado através das lembranças do narrador, como um lugar de passagem e de transformação de si. A melancolia torna-se um sintoma da modernidade enquanto o sujeito tenta se adaptar às novas formas de vivências na sociedade moderna: “As resistências que a modernidade oferece ao ímpeto produtivo natural do homem são desproporcionais às suas forças. Compreende-se que ele vá enfraquecendo e busque refúgio na morte” (BENJAMIN, 2019, p. 77).

Assim, as imagens e os contrastes temporais produzidos na narrativa de *Diário do hospício* configuram-se melancólicas, não apenas

pelos elementos que expressam uma atmosfera triste, mas, sobretudo, pela relação nostálgica entre o tempo e o espaço. Segundo Starobinski (2016, p. 470), o desajuste entre o tempo exterior e o tempo interior é uma das características fundamentais da melancolia.

As paisagens da cidade, tais como aparecem na lembrança do narrador, fixam o “espetáculo de um tempo parado” (STAROBINKI, 2016, p. 466), próprio da narrativa melancólica. Percebe-se em meio à narrativa do hospício, a permanência do passado mítico da cidade e até mesmo da representação desta na formação da literatura brasileira. Sendo assim, na elaboração da paisagem, em *Diário do hospício*, a melancolia surge na junção dos elementos sensoriais da narrativa e na sobreposição entre espaço e tempo.

Referências

- BARBOSA, Francisco de Assis. *A vida de Lima Barreto: 1881- 1922*. 11.ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.
- BARRETO, Lima. *Diário do hospício; O cemitério dos vivos / Lima Barreto*; prefácio de Alfredo Bosi. Organização e notas de Augusto Massi e Murilo Marcondes de Moura. 1.ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.
- _____. *Impressões de leitura e outros textos críticos*. Org. de Beatriz Resende. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2017.
- BENJAMIN, Walter. *Baudelaire e a modernidade*. 1ª. ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2019.
- BOSI, Alfredo. Prefácio. In: BARRETO, Lima. *Diário do hospício: O cemitério do hospício*. 1ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.
- CAMINHA, Pero Vaz de. *Carta a El-Rey D. Manuel*. 2.ed. Rio de Janeiro: Agir, 1977.
- CANDIDO, Antonio. *A educação pela noite*. 6.ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2017.
- CAUQUELIN, Anne. *A invenção da paisagem*. São Paulo: Martins, 2007.
- COLLOT. Michel. *Poesia, paisagem e sensação*. Revista de Letras, Fortaleza, v. 34, n.1, p. 17-26, jan./jun.2015.
- ENDERS, Armelle. *A História do Rio de Janeiro*. 3.ed. Rio de Janeiro: Gryphus, 2015.

GOMES, Renato Cordeiro. *Todas as cidades, a cidade: literatura e experiência urbana*. Rio de Janeiro: Rocco, 2008.

NEGREIROS, Carmem; OLIVEIRA, Fátima; GENS, Rosa. (orgs.). *Belle Époque: a cidade e as experiências da modernidade*. Belo Horizonte, MG: Relicário, 2019.

NEGREIROS, Carmem. *Lima Barreto em quatro tempos*. Belo Horizonte, MG: Relicário, 2019.

O'DONNEL, Julia. *A invenção de Copacabana: culturas urbanas e estilo de vida no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Zahar, 2013.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. *Lima Barreto: triste visionário*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

STAROBINSKI, Jean. *A tinta da melancolia: Uma história cultural da tristeza*. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

A PRIMEIRA CLARA DOS ANJOS, INCIPIT DE UM PROJETO

Giovani Tridapalli Kurz

(UFPR)

Entre os planos e notas¹ que antecedem a redação de *Clara dos Anjos*, encontra-se uma página que chama a atenção. Nela, uma anotação de 1904 que organiza a cronologia da trajetória de Clara; um primeiro planejamento para o enredo daquele que possivelmente seria o “*Germinal negro*” a que Lima Barreto se referia no seu *Diário íntimo*². O “sopro de epopeia” é marca indelével desse primeiro ímpeto de escritura, esboçado quando o escritor tinha 23 anos de idade. A anotação — transcrita abaixo e reproduzida na sequência — propõe:

Clara _ nasceu em 67 ou 68

68

88

O pai morre em 1887

Clara.

Nasceu _____ 1868

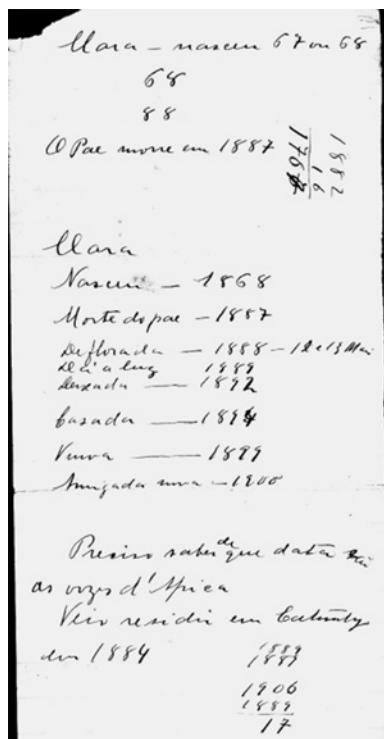
Morte do pai _____ 1887

¹ Disponíveis em <http://objdigital.bn.br/objdigital2/acervo_digital/div_manuscritos/mss1428167/mss1428167.pdf>.

² “Veio-me a ideia, ou antes, registro aqui uma ideia que me está perseguindo. Pretendo fazer um romance em que se descrevam a vida e o trabalho dos negros numa fazenda. Será uma espécie de *Germinal negro*, com mais psicologia especial e maior sopro de epopeia. Animará um drama sombrio, trágico e misterioso, como os do tempo da escravidão” (BARRETO, 2020, p. 32).

Deflorada _____ 1888 __ 12 ou 13 de maio
 Dá à luz _____ 1889
 Deixada _____ 1892
 Casada _____ 1894
 Viúva _____ 1899
 Amigada de novo _ 1900

Preciso saber de que data são as “Vozes d’África”.
 Veio residir em Catumbi em 1884.



Fonte: BARRETO, Lima. *Planos e notas*. Disponível em <http://objdigital.bn.br/objdigital2/acervo_digital/div_manuscritos/mss1428167/mss1428167.pdf>, p. 6.

Nota-se desde então a ambição do escritor; o “defloramento” não como fim da narrativa, tal como se consolidou nas versões posteriores, mas como ponto de partida da série de eventos na vida de Clara — um enredo que comporta décadas da vida da personagem. A gravidez parece ter sido ainda acrescentada posteriormente à anotação, uma vez

que a frase “Dá à luz” aparece em letras menores, enxertada entre “De-florada” e “Deixada”.

Sobre *Clara dos Anjos*, é sempre fundamental destacar a variedade de textos produzidos por Lima que carregam esse mesmo título: a primeira campanha de escritura, um romance (incompleto) escrito em 1904³ — executando basicamente o planejamento do mesmo ano —; um conto de 1919 — cujo manuscrito, ainda em estágio incipiente, se encontra disponível para consulta⁴ —, publicado na revista *América Latina*⁵; o mesmo conto, sem alterações, publicado no volume *Histórias e sonhos*⁶, no ano seguinte; e por fim o romance finalizado em 1922, inteiramente distinto daquele incompleto do começo do século, e publicado após a morte do escritor, entre 1923 e 1924. A edição do romance *Clara dos Anjos* como volume se deu apenas em 1948.

O enredo mais célebre de *Clara* é aquele que ganha forma justamente neste romance publicado de maneira póstuma. Nele, amplia-se o núcleo — bastante restrito — de acontecimentos já estruturados no(s) conto(s) dos anos anteriores: Clara dos Anjos, adolescente de uma família de classe média-baixa, com educação e ambições mediocres, sempre superprotegida pelos pais e por isso ingênua, é seduzida pelo cantor de modinhas Júlio Costa (no conto)/Cassi Jones (no romance). O rapaz é descrito sempre como figura repugnante e, ainda assim, capaz de seduzir recorrentemente as jovens que encontra. O desfecho trágico e anunciado — a gravidez e o abandono à própria sorte — amarra-se com a mesma constatação de Clara diante da mãe — “Mamãe, eu não sou nada nessa vida” (BARRETO, 2010, p. 255), no conto; “Não somos nada nessa vida” (BARRETO, 2017, p. 294), no romance —, assim como mantém-se entre as versões, aponta R. J. Oakley, um “fatalismo amplo e fundo” (OAKLEY, 2011, p. 20).

³ Disponível em <http://objdigital.bn.br/objdigital2/acervo_digital/div_manuscritos/mss1428165/mss1428165.pdf>.

⁴ Disponível em <http://objdigital.bn.br/objdigital2/acervo_digital/div_manuscritos/mss1428141/mss1428141.pdf>.

⁵ Fac-símile disponível em <<http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=331457&PagFis=0>>.

⁶ Disponível em <<https://digital.bbm.usp.br/view/?45000019935&bbm/4786#page/1/mode/2up>>.

A primeira narrativa de *Clara dos Anjos*, o romance de 1904 do qual existem apenas quatro capítulos, estrutura-se por sua vez sobre um sopro épico que foi perdendo fôlego ao longo dos anos. Vera Regina Teixeira, sobre tais refundições de Clara, insiste que “os poucos capítulos alinhavados da versão primitiva são, ainda em 1905, abandonados (...). Embora as ideias ali discutidas voltem a ocorrer em outros escritos, não é senão quinze anos mais tarde, em dezembro de 1919, que a obra ressurge” (TEIXEIRA, 1980, p. 53). Mas a ideia de que o projeto foi abandonado é falsa; Lima tanto faz referência a ele — com Isaías Caminha⁷ —, quanto volta ao projeto em mais de uma ocasião, como demonstram recortes de jornal de 1911 — “O autor destas cartas, segundo os jornais, deflorou onze moças e seduziu uma porção de senhoras” (BARRETO, 2020, p. 77) — e anotação de 1917 em seu Diário: “Para Clara dos Anjos. Ver Correio da Manhã, de 31-5-17” (ibid., p. 89). Há ainda outras anotações no *Diário* que corroboram a ambição desse projeto inicial — é o caso da lista das personagens centrais do romance:

Clara dos Anjos, mulher, mulata, 23 anos. Tenente Frutuoso, do Exército, positivista, etc., noivo de Carlota Sá Bandeira.

Guedes (Camilo da Costa), português, interessado; mais tarde, enriquece, parte pra Europa, onde fica, doando alguma coisa à Clara, sua amiga, com quem tem uma filha (Visconde mais tarde de qualquer coisa).

A gente Sá Bandeira, família de pequeno empregado, da relação de Clara, de quem o pai era padrinho.

Edmundo Neves, *raisonneur*, boas opiniões, apresentado ao Frutuoso. Edmundo Neves é de Minas, placidamente desliza pela vida como empregado dos Telégrafos, ligara-se de amizade com Armando Sá Bandeira, poeta de jornais pequenos e empregado da estrada de ferro.

A velha Cipriana de Sá Bandeira.

David Carvalho casa-se mais tarde com Clara, a quem vem a conhecer na festa dos Cardosos, na Penha, por ocasião do São João. David, sem ofício certo, é tudo, mais ainda jogador, bêbedo, etc. Dá cabo dos 50 contos de Clara.

⁷ Cf. BARRETO, Lima. *Recordações do escrivão Isaías Caminha*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017, p. 288. Já ao final do romance, Isaías Caminha diz que “Cinco capítulos de minha *Clara* já estão na gaveta; o livro há de sair”.

Clara enviava e amiga-se com José Portilho, pedreiro, 50 anos, e, quando sua filha Iracema foge com um cabo de polícia, queixa a esta, relutâncias encontradas, e afinal, abandona-a amigada com este, e prostituição dela e morte na Misericórdia.

José Portilho, envelhecido, não podendo trabalhar; Clara lava e engoma para sustentá-lo, e no terreiro da estalagem em que moram ela canta uma trova qualquer em um belo dia de sol. (BARRETO, 2020, p. 18)

Além disso, em meio às páginas do *Diário*, encontra-se também uma narrativa chamada *Marco Aurélio e seus irmãos*, que começa com uma personagem chamada Tito Brandão da Silva e sua genealogia; o narrador apresenta com detalhes a vasta história familiar dos Brandão, já sobreposta à história do Rio de Janeiro. Em um dos fragmentos apresentados sob esse título, narra-se que “Clara, mãe de Tito, era filha deste Brandão, César. De fato, sua mãe Engrácia, [era] uma cria da casa, nascida e libertada por ocasião da vinda de Inhomirim (...). Clara freqüentara o colégio e tivera a educação comum das moças do seu tempo” (ibid., p. 16). Já aqui há alguns detalhes importantes: a presença de Clara em uma outra narrativa, que a princípio não se chamaría *Clara dos Anjos* e que tampouco seria protagonizada pela adolescente; sua idade avançada, já mãe do personagem com que o texto se inicia; o nome da mãe de Clara sendo Engrácia — nas versões iniciais, a mãe se chama Florência; o nome Engrácia, em *Clara dos Anjos*, aparece apenas no ano de 1919, mas sua origem pode ser rastreada a esse esboço de 15 anos antes. Chama a atenção também o fôlego com que Lima pretendia executar o projeto. Algumas páginas adiante, no *Diário*, *Marco Aurélio e seus irmãos* ganha tanto uma esquematização dos seus principais acontecimentos (ibid., p. 22) quanto uma nova redação (ibid., p. 23).

Como, afinal, esse primeiro ímpeto ficcional — *Marco Aurélio e seus irmãos* — se relaciona com o romance que Lima Barreto passou 18 anos escrevendo? Destaca-se aqui essa primeira campanha de escritura de *Clara dos Anjos*; sublinha-se a permanência de alguns elementos e a transformação de outros. Nota-se que Lima Barreto jamais escreveu apenas guiado por suas angústias e ressentimentos, fazendo da literatura válvula de escape e espaço de confissão, mas como, pelo contrário, o escritor sempre se orientou por convicções estéticas e executou, ao longo da vida, um projeto literário.

O geólogo de cidades

O romance incompleto de 1904 tem em seu primeiro capítulo, já de início, uma longa descrição da constituição espacial do Rio de Janeiro. O olhar em direção à cidade se faz bastante presente nos quatro capítulos que existem da narrativa, e sua primeira frase — “A cidade do Rio de Janeiro é regularmente edificada” (BARRETO, 2020, p. 104) — já dá pista da composição ficcional que Lima Barreto imaginava para essa primeira versão; o romance de 1922 se inicia diretamente com um mergulho no núcleo familiar de Clara, passando à descrição urbana (e apenas do subúrbio) na sequência. O narrador de 1904 destrincha a origem e o processo de construção do Rio:

O quilombola e o corsário projetaram a cidade.

Surpreendida pela fereza das lavras de Minas, que fizeram dela seu entreposto de exportação, a velha São Sebastião aterrou apressada alguns brejos; e todo e qualquer material foi-lhe útil para tal fim. A população, preguiçosa de subir de novo morros, construiu sobre um solo de cisco, e o rei dom João veio descobrir praias e arredores cheios de encantos, cuja existência ela ingenuamente ignorava. Uma coisa compensou a outra; e logo que a Corte quis se firmar e tomar ademanes solenes...

Quem observa uma carta do Rio e tem de sua antiga topografia modestas notícias, define plenamente as preguiçosas sinuosidades das suas ruas e as imprevistas dilatações que elas oferecem. (*ibid.*, p. 104-105)

Há uma profundidade nas apresentações, uma minúcia nas descrições; a consciência histórica diante do espaço que se habita é sublinhada o tempo todo pelo narrador. Essa mesma consciência — histórica, urbana, linguística — reaparece, mais tarde, na boca das personagens. A espacialização da narrativa continua:

Na fisionomia das casas estereotipam-se as coisas da nossa história. Um observador amoroso e perspicaz não precisa ler, ao alto, a data, entre os ornatos de estuque, para saber quando uma delas foi edificada. Esse casarão de dois andares que vemos na Rua do Sabão ou da Alfândega, é dos primeiros quinze anos da Independência. Vede-lhe a segurança afetada; a força demasiada das paredes; a valentia dos alicerces que se adivinha... Quem a fez, sabia das lutas do Primeiro Reinado, vinha seguro de possuir uma terra sua para viver a vida eterna da descendência. O tráfico de escravos imprimiu ao Valongo e aos morros da Saúde alguma coisa de cubata africana, e a tristeza do cais dos

Mineiros é saudade das ricas faluas que não chegam mais de Inhomirim e da Estrela, pejadas de mercadorias.

O bonde, porém, perturbou essa metódica superposição de camadas. Hoje, o geólogo de cidades atormenta-se com o aspecto transtornado dos bairros. (*ibid.*, p. 105)

A figura do “geólogo de cidades” chama a atenção aqui, uma vez que atua como definição do próprio narrador — Lima constrói uma voz que vê cada espaço a partir de sua história e daquilo que representa no contexto social da capital federal. Na sequência, falando das casas amontoadas, “fora de toda a espécie de legislação”, o narrador enfatiza ainda como “a população que as povoa é heteróclita” (*ibid.*, p. 105).

Osman Lins não apenas notou a importância do espaço em Lima Barreto, como escreveu um dos principais estudos sobre o escritor partindo justamente dessa característica de sua ficção — *Lima Barreto e o espaço romanesco* foi publicado em 1976 e afirma como

o espaço, no romance, tem sido — ou assim pode entender-se — tudo que, intencionalmente disposto, enquadra a personagem e que, inventariado, tanto pode ser absorvido como acrescentado pela personagem, sucedendo, inclusive, ser constituído por figuras humanas, então coisificadas ou com a sua individualidade tendendo para zero. (LINS, 1976, p. 72)

Lins tem consciência de explorar um lado obscurecido da ficção do escritor carioca, mas é enfático:

O leitor, familiarizado com a imagem de um Lima Barreto escritor político, afeito às assertivas corajosas, ligado aos homens, interessado em depor sobre seu tempo e assumindo, em face da sociedade, uma posição atuante, inclinar-se-á, talvez, a recusar o vulto desvendado em parte pela nossa análise: mais que político, metafísico, trespassado de dúvidas; transitando no mundo como um estranho; e, principalmente, desconfiado da ação.

Delineada, entretanto, essa outra face do escritor — estranha, talvez, aos seus próprios sistemas de pensamento ou por estes reprimida —, eis que a sua obra, longe de empalidecer, adquire maior profundidade. Uma pintura onde a restauração, por trás dos homens e mulheres até então isolados no primeiro plano, mostrasse-nos a paisagem distante, com um lago um rio. (*ibid.*, p. 49)

De fato, chama a atenção como o entrelaçamento visto por Osman se faz presente, por exemplo, na relação entre a construção espacial e a negritude:

As tavernas se abriam, e os sacolejos dos jacás de uma tropa, voltando do mercado, dava um tom de roça à paisagem urbana. Pretos do ganho, quitandeiros, ainda pretos, passavam. De repente, de uma esquina adiante, veio ter à rua uma leva de escravos, em marcha para a casa de comissão. Eram poucos. Dois ou três guardas bastavam. Uma anafada “crioula”, com o bamboleio dos quadris, polvilhava de sensualidade o grupo a andar. (BARRETO, 2020, p. 108)

Apenas após o estabelecimento cuidadoso das condições espaciais da narrativa, o narrador introduz Manuel Antônio dos Anjos — no manuscrito do conto *Clara dos Anjos* de 1919 o nome Manuel reaparece, sendo então rasurado e substituído por Joaquim. Introduz-se dona Florênciia e então a família é socialmente situada. Destaca-se a maneira como não há qualquer ênfase do narrador nas descrições dos tons de pele das personagens, gesto que é marcante na última versão do romance — a relação com a negritude se dá de outro modo nessa primeira campanha, muito mais no nível dos diálogos. Clara aparece e então ganha espaço na voz do narrador.

“Diverte-te, minha filha, enquanto sou vivo”

A adolescente é introduzida quando espaços urbano e social estão descritos, e já se tem uma noção bastante sólida — especialmente se considerarmos ser apenas um primeiro rascunho — tanto da cidade do Rio de Janeiro quanto da configuração familiar na qual Clara se insere. Ela ganha seus primeiros contornos na esteira da apresentação de Florênciia, sua mãe, que “Não era de festas, dizia, e o que de divertimento ainda lhe pudesse caber, ela, de bom grado, legava à Clara, que, com efeito, não só recebia esse legado, como também concentrava todas as fortes energias de seu pai” (*ibid.*, p. 106). E logo na sequência o narrador desenvolve esse traço de personalidade:

Para Clara (...), a vida não era tão monótona e encarrilhada, como para seus pais. Havia sempre uma diversão, um desvio: por novembro e agosto, e al-

gumas vezes em outros meses, ia às festas em casa do padrinho, onde as suas habilidades de pianista eram gabadas e requeridas. Constituíam esses festeiros a sua forte preocupação. (ibid., p. 106)

O capítulo se desdobra com a apresentação de Carlos Alves da Silva, seu padrinho, e a retrospectiva da aproximação entre Manuel, que era contínuo da Secretaria da Agricultura, e o primeiro oficial da Secretaria do Império, Carlos — que o pai de Clara, já contínuo, conhecera quando ainda amanuense. Os movimentos de recuo em direção ao passado das personagens para posterior retorno ao presente, contextualizando as relações, são abundantes. A anotação que organiza os eventos de *Clara dos Anjos* faz menção às *Vozes d’África* — “preciso saber de que data são as vozes d’África” —, e sua aparição na narrativa de 1904 se faz em momento-chave (ibid., p. 107), neste mesmo contexto: quando Carlos Alves da Silva recita alguns dos versos de Castro Alves, o pai de Clara se sente de algum modo conectado com o homem — “Foi durante esse recitativo que a alma do Manuel dos Anjos se sentiu invencivelmente presa à do amanuense” (ibid., p. 108). E então a força do trecho:

O eito, o tronco, o banzo apavorante, a encher de aluados as melancólicas senzalas, para ele, naquele instante, tiveram existência concreta. Ele os sentiu em si e palpou-os; e, conquanto não houvesse sido escravo, se julgava preso à sorte dos cativos por fortes laços de sangue e raça. (ibid., p. 108)

O toque essencial da dobra temporal que Lima Barreto propõe neste momento da narrativa, após o impacto que os versos provocam em Manuel, é seguir acompanhando Carlos Alves da Silva, mesmo distante dos olhos do contínuo. Em contexto doméstico, à sombra da vida pública, narra-se:

O apaixonado declamador das *Vozes d’África* entrara em casa momentos antes e, ao entrar, mal sabendo que a sua filantrópica tirada lhe valera um compadreco, repreendeu severamente a velha escrava, porque, aquela hora, ainda não tinha aprontado o café matinal. Eram os restos — quem sabe? — das inflamadas estâncias de Castro Alves. (ibid., p. 109)

Há sempre ao menos dois contextos para cada gesto do enredo, e a duplicidade dessa cena é traço fundamental de tal característica nar-

rativa. Movido pelos versos, Manuel elege Carlos Alves da Silva como padrinho de Clara, e é em torno de sua festa de aniversário que esses primeiros capítulos se desenrolam — “Nesse ano, o aniversário natalício do padrinho de Clara prometia ter um brilho desusado. Caindo em domingo, era obrigatório que a festa começasse sábado e durasse se prolongando, até segunda-feira de manhã” (*ibid.*, p. 111).

O pai da adolescente, contudo, amanhece doente. Aqui aparecem características de Clara que gradualmente desaparecerão das narrativas subsequentes: em 1904, Clara dos Anjos tem liberdade, autonomia e protagonismo; em 1922, é ingênua, tímida, sem voz — medíocre. Dona Adélia, esposa de Carlos Alves da Silva, é enfática: “— Demais, acrescentava, você sabe, Carlos, não temos ninguém pro piano. O Zezé toca duas contradanças e mais nada. Sem Clara, filho, não temos festa. Olha bem. Vai até lá” (*ibid.*, p. 111; grifos meus). Clara é a alma da festa; o pai insiste que ela vá ao aniversário do padrinho, e reforça: “— Diverte-te. Diverte-te, minha filha, enquanto sou vivo” (*ibid.*, p. 111). É presságio do destino trágico, gesto que Lima jamais abandonará em sua ficção.

A presença da adolescente na festa reforça essa vivacidade, essa energia; o narrador, contudo, se afasta da figura de Clara — característica muito forte do romance publicado postumamente: a narrativa se organiza sempre em torno da adolescente, que pouco aparece. No segundo capítulo do romance incompleto, dedicado à comemoração do aniversário de Carlos Alves da Silva, o narrador atua como câmera que flutua por entre diversos núcleos de conversa. Captam-se fragmentos daquilo que se discute nas rodas de conversa, e o narrador aproveita para produzir novos recuos em direção ao passado, contextualizando algumas das personagens presentes na festa de aniversário — o médico Francisco Gomensoro, o velho português Monteiro, o doutor Alfredo, o alferes Boaventura Iperoig da Silva. No entrecruzamento de percepções das personagens, o diálogo passa pelo teorema de Fourier (*ibid.*, p. 113), pela Revolução Francesa e Tiradentes (*ibid.*, p. 114), pelo positivismo (*ibid.*, p. 114), pela “alta literatura”: “Dante, Petrarca, Shakespeare...” (*ibid.*, p. 114). O nome de Clara é mencionado brevemente no início do capítulo; durante o diálogo do grupo a que pertencem os homens listados pelo narrador, a única menção à adolescente se dá quando o Monteiro “foi interrompido por um bando de moças, entre as quais ia

Clara. Ele lançou um olhar furtivo sobre o grupo e, quando afastado, recomeçou” (ibid., p. 114). O narrador segue acompanhando a discussão, que passa a tematizar o casamento — todas as versões de *Clara dos Anjos* têm no casamento pilar do enredo. “O velho português (...) preparava-se para contar de um caso escabroso (...). Uma moça e um rapaz, casados de pouco, se separaram, havia dias, com grande escândalo, trazendo a moça uma moléstia horripilante.” (ibid., p. 114-115); Alves da Silva comenta que “O pai (...) deve pesquisar não só a limpeza da família de que procede o noivo, como também lhe incumbe descobrir os costumes íntimos do rapaz, os seus defeitos, etc. Só assim, só assim, repetiu, se evitariam desgraças dessa natureza” (ibid., p. 115). Sugere-se então a interferência do Estado no processo, e Boaventura reage:

O Alferes Boaventura julgava a medida uma exorbitância do Estado, por quanto, afirmou ele, na época de transição em que estávamos, a sindicância, a haver uma, competia às famílias; e quando chegássemos ao regímen normal, em plena sociocracia — então sim! — a situação regular-se-ia perfeitamente com os “casamentos castos”.

(...)

Afinal o doutor Gomensoro indagou:

— Admite, então, o senhor que, enquanto não vem essa época normal, o governo deve consentir nesse contínuo apodrecimento da raça?

— Admito, pois não.

— O senhor admite isso? inquiriu admirado o velho empreiteiro.

— O papel do Estado moderno deve unicamente consistir na manutenção da ordem interna, não intervindo na esfera espiritual de forma alguma, quer seja religiosa, científica, ou mesmo artística, disse Boaventura tal qual como se recitasse um trecho de catecismo. (ibid., p. 115; grifos meus)

E o fecho:

— Você é abolicionista, Boaventura?

— Não sou abolicionista nem escravocrata, como não sou nem a favor nem contra os eclipses. Os acontecimentos sociais regidos como quaisquer outros por leis invariáveis, desvendados pelo maior dos filósofos de sempre, realizam-se independentemente da nossa vontade. É em vão querer ou não querer, respondeu o alferes.

— Eu, cá para mim, sempre quero alguma coisa, atreveu-se a motejar o antigo amanuense. Não quero a abolição, pois trará desastradas consequências econômicas. Deixe os liberais...

— Não se preocupe com liberais e conservadores, interrompeu com fogo o alferes. Quer uns, quer os outros, são incapazes de nos dirigir. Ignorando por completo as leis que regem a atividade do homem no planeta, são perfeitamente inábeis para presidir a passagem do regime metafísico para o positivo, porquanto, segundo afirma uma lei de filosofia primeira, todo intermediário deve se subordinar aos extremos, cuja ligação ele opera. (*ibid.*, p. 116; grifos meus)

Há alguns pontos desse longo diálogo que merecem destaque. Ao longo da conversa, fala-se em “contínuo apodrecimento da raça”; faz-se referência à função do Estado como “manutenção da ordem interna”; Gomensoro afirma que “não quero a abolição, pois trará desastradas consequências econômicas”, e Boaventura menciona as “leis que regem a atividade do homem no planeta”, concluindo que “todo intermediário deve se subordinar aos extremos”. Essa primeira versão de *Clara dos Anjos* tem como marca uma ambição temática de Lima; aparecem entre os personagens, colocados frequentemente em debate, conteúdos de ordem política, cultural etc. que desaparecerão das execuções seguintes do projeto. Antonio Arnoni Prado faz referência a uma “intuição anárquica” de Lima (PRADO, 2004, p. 204)⁸, e de fato é transparente o ímpeto do escritor em recuperar um debate ligado ao lugar do Estado, mas também em estruturar o romance de modo não-hierárquico; a narrativa de Clara é constantemente permeada por outros temas e tramas, ligados ou não à sua trajetória. Desta campanha de escritura, restam menos escolhas de vocabulário, personagens e movimentos do enredo do que temas e angústias que se transformam e reaparecem anos mais tarde (a música, o casamento, a organização familiar, as classes sociais, o racismo); em *Recordações do escrivão Isaías Caminha*, romance de estreia de Lima Barreto, as menções ao anarquismo aparecem de maneira literal, e o debate sobre o Estado e suas funções ganha outra vez algum protagonismo.

O diálogo entre os convidados tem fim com a aparição súbita de dona Florêncio, que vai à festa buscar Clara; a saúde de Manuel piora. “Clara saiu em meio de uma tristeza geral. Levava metade da festa, e

⁸ Arnoni Prado se refere, com o uso da expressão, a uma capacidade de desarticular “os padrões tradicionais do romance enquanto gênero” (PRADO, 2004, p. 204), e pensa na “intuição anárquica” a partir da experiência de leitura de Osman Lins.

com ela o piano também parecia ir” (op. cit., p. 116). O narrador outra vez sublinha a vivacidade, a leveza da adolescente, “alma da festa”. A sequência, por sua vez, constitui exemplo perfeito da ausência de hierarquia entre as personagens: Clara dos Anjos deixa a festa, mas o narrador segue acompanhando as discussões de Carlos Alves da Silva, Francisco Gomensoro, Boaventura etc. Ainda que a anotação no *Diário* oriente a cronologia do romance a partir da vida de Clara, sua trajetória é apenas uma entre aquelas que compõem um feixe de narrativas. Acentuando esse movimento, a narração segue Gomensoro mesmo após o jantar; o médico e sua família se despedem, e, já em casa, o homem chama a atenção da mulher, inquieto. Questionado sobre sua agitação, ele responde:

- É a língua, filha! É a língua!
- Mas que língua é essa?
- A língua em que hei de escrever a minha obra.
- Ué! Pois não é português?
- Em português, sim; eu não sei português...
- Como? Você não fala, já não escreveu alguma coisa, como é, então?
- Falo, escrevo, Genica. Mas a língua que falo não é português, não é nada. É um vazadouro de imundícies, cheio de galicismos, anglicanismos, africanismos, indianismos, cacófatos, cacotenias, erros de regência, o diabo, filha. A obra imperecível deve ser escrita no português de Barros, de Vieira. Como há de ser? Que trabalho! disse o médico com angústia. (ibid., p. 117)

Impossível não enxergar aqui, em 1904, a mesma angústia que aparecerá em Policarpo Quaresma, sete anos mais tarde; a reflexão sobre a língua que se fala no Brasil, sua origem, suas transformações. Gomensoro, por sua vez, aparece em primeiro plano no final do segundo capítulo dessa primeira versão de *Clara*. Recua-se em direção a seu passado, e ao passado de Genica, sua esposa, rastreando sua aproximação e narrando seu casamento. O médico é apresentado como alguém que “lia desordenadamente e doidamente” (ibid., p. 118), mas que “não lia filosofias, nem teorias sociais e muito menos literaturas; e, se por acaso era chamado a falar sobre esses assuntos, a sua lucidez era segura, perfeita, própria, com algo de paradoxal” (ibid., p. 118). Assombrado pela perspectiva de desconhecer a própria língua, Gomensoro vai à cidade no dia seguinte para comprar uma gramática —

O médico, perseguido pela ideia tenaz de uma língua lídima, andou pelas ruas de comércio, buscando nas livrarias a famosa gramática do século XVI. Num sebo da Rua de São José, encontrou, sossegadamente esquecido, um velho exemplar da *Enssynança de bem cavalgar*, d'El Rei dom Duarte e adquiriu-o, para servir de leitura da nova língua que ia estudar, embora o livro fosse do século XV. (ibid., p. 119)

A “nova língua” é tema constante na ficção de Lima; a distância entre a expectativa de uma linguagem literária e a língua compartilhada pelas personagens é fonte de preocupação para o escritor. As refundições a que *Clara dos Anjos* é submetida ao longo dos anos respondem em grande medida à urgência de mútua responsabilidade entre língua e língua — forma e conteúdo.

Gomensoro, no “ponto dos bondes”, encontra o doutor Alfredo, um dos convidados da noite anterior. Outro diálogo longo se desenvolve; busca-se a captura do dinamismo de um Rio de Janeiro em processo de modernização confrontado pela familiaridade dos passantes, as conversas ainda longas que se esquivam da aceleração urbana. Falam sobre Auguste Comte, sobre “A Teoria das Quantidades Negativas”, e sobre o Rio. E então:

- Isso não é terra, doutor. É uma “droga”...
- Porque, porque houve uma pequena interrupção no tráfego dos bondes?
- Não. É tudo! É tudo! Uma cidade feia, suja, esburacada, sem estética, sem parques. Um relaxamento... maldita colônia...

O médico não tinha o que responder e sentia-se constrangido disso. Calou-se. O bacharel, adivinhando-o magoado, virou-se para o Gomensoro e lhe disse confidencialmente:

- Sabe o que nos matou?
- Não, respondeu com simplicidade o paciente esculápio.
- Foi o negro. (ibid., p. 120)

Lima incorpora, na sequência, um discurso científico à fala de Alfredo, que recorre à “Filologia, a Linguística, a Arqueologia, a Pré-História” como justificativa para seu racismo (ibid., p. 120-121). E conclui: “raças inferiores” (ibid., p. 121). Enquanto Alfredo mergulha em seu longo monólogo, Gomensoro percebe outro passageiro no bonde e decide ir até ele — momento-chave dessa primeira versão de *Clara dos Anjos*:

— Desculpe-me..., desculpe-me... Sou médico e o senhor vai perdoar-me... Nunca teve maleita, sezões, febres? O desconhecido voltou-se com ar estúpido e obedientemente respondeu:

- Nunca.
- Tem estado doente?
- Algumas vezes. Tive sarampão, bexigas doidas e que me lembre nada mais.
- Sofre de prisão de ventre?
- Não, senhor.
- É curioso, insistiu o médico. E dores de cabeça tem tido?
- Às vezes, tenho, retrucou o desconhecido um tanto impacienteado.
- Sempre?
- Não, doutor. Uma vez ou outra.
- E seu pai?
- Meu pai, fez aborrecido o interrogado, meu pai teve febres, sezões, malfeitas, prisões de ventre.
- Ah! exclamou o médico satisfeito. Tome quinino, amigo; tome quinino. (*ibid.*, p. 121-122)

O segundo capítulo termina com a despedida de Gomensoro e Alfredo, enquanto o terceiro capítulo — que já se mostra mais esquemático, em processo de escrita — começa com a retomada do diálogo entre o médico e o desconhecido no bonde: “A medicação do doutor Gomensoro não fora milagrosa. (...) De recaída em recaída, ora melhor, ora pior, o ex-voluntário morreu numa quarta-feira de fevereiro, fulminado por moléstia do coração” (*ibid.*, p. 122). O narrador demora para identificar o desconhecido como Manuel Antônio dos Anjos. Executa-se, assim, o primeiro evento da cronologia esboçada antes da campanha de escritura: “O pai morre em 1887”. A vida de Clara muda drasticamente; a adolescente passa a trabalhar em um ateliê de costuras — “onde sua virtude correria menor perigo” (*ibid.*, p. 122) — para suavizar os problemas financeiros da família — “na vida das três mulheres [Florência, Clara e a preta velha] havia fome” (*ibid.*, p. 123). A mãe sofre ao ver a filha, mas conserva a esperança de que “Deus Nosso Senhor havia de ajudá-la! Casaria a filha, estava certa, pobre naturalmente, humilde também, mas seria honesta, honrada” (*ibid.*, p. 122). O narrador sublinha, contudo, como o desespero de Florência cresce até um ponto intolerável, ainda que ela resista ao máximo buscar ajuda —

“que tinham os mais com sua sina? Nada. Devia aguentar-se só” (*ibid.*, p. 123). A mãe de Clara esbarra em Boaventura: novo diálogo longo; o narrador destaca como o alferes

Detestava a riqueza, a burguesia, o fausto; queria a paz universal, mas tinha as pequeninas ideias dos seus companheiros de profissão. O Exército era uma coisa sagrada, intangível — a arca santa da pátria — na sua frase. As concessões especiais de foro, de prisão, de instrução separada, para filhos e netos de militares, ele as achava legítimas, naturais, defendia-as extremamente. (*ibid.*, p. 124)

Lima outra vez incorpora na voz das personagens fragmentos da realidade social do Brasil da época, e compõe um mosaico de percepções sobre a sociedade do período — cada personagem tendo uma experiência individualizada do Rio de Janeiro e, assim, configura-se diante do leitor um quadro vasto e complexo. As personagens presentes na festa de aniversário do padrinho de Clara voltam a circular pelo romance; casos do próprio Boaventura, de Gomensoro, de Alfredo, com quem Florência topa ao visitar Carlos Alves da Silva. Há novas narrativas distantes do núcleo do enredo que atravessam o texto, e recorre o tema do casamento (*ibid.*, p. 126). O capítulo começa a fragmentar-se, e supõe-se que Lima Barreto tenha trabalhado no texto com afínco até este ponto; a partir de então, nota-se uma estrutura mais esquemática — que, até o final do quarto capítulo, apenas se acentuará. Nessa primeira interrupção do fluxo narrativo, Lima insere dois parágrafos de tom completamente diferente daquilo que os precedera:

Andamos pela vida apavorados, trêmulos de medo do futuro e, quando o que se conta no dia seguinte e no de hoje é mediano, nós nos pomos quietos, a olhar os astros, e na nossa alegria há menos palavras que na nossa dor.

O júbilo é interno e tememos que o exteriorizando ele se evole como um perfume sutil, contido em frasco frágil. Clara, sua mãe, e a preta velha, acabados os arranjos domésticos, se puseram sossegadas na porta da cozinha. As fraldas de Santa Teresa cobriu-as com a sua sombra e as três, sentadas no chão, poucas palavras trocavam. Antes, no tempo do contínuo vivo, ele também se sentava e — como homem, andava pelas ruas e lia jornais — tinha sempre o que contar... (*ibid.*, p. 126)

Assim, além da utilização inédita da segunda pessoa do plural — “andamos pela vida apavorados”; “nós nos pomos a olhar quietos” —, os trechos aparecem cada vez mais próximos do esboço. É aqui, contudo, que os eventos organizados na anotação feita no *Diário* começam a aparecer de modo mais transparente; é evidente que, como o escritor não trabalhou nos últimos capítulos da maneira como havia trabalhado nos primeiros, concentra-se em incluir no romance os eventos-chave. Nessa esteira, começam a surgir semelhanças importantes do romance incompleto de 1904 com as versões posteriores.

O processo é projeto

A primeira campanha de escritura de *Clara dos Anjos* termina, de fato, com um capítulo bastante esquemático, fragmentário. Desses fragmentos, contudo, é ainda possível extrair características importantes não apenas da narrativa, mas das ideias de Lima Barreto sobre seu “*Germinal negro*”. Entre os trechos que compõem o quarto capítulo, alguns merecem destaque — especialmente pensando na aproximação à cronologia esboçada no *Diário*. O primeiro deles já mostra o envolvimento de Clara com um rapaz:

Quando Clara desembarcava do bonde, costumava encontrar a babá ou sua mãe que a vinham esperar; nas noites de verão, porém, as duas velhas se poupavam desse trabalho.

Na tarde de segunda feira, nenhuma das duas viera, e Clara, de volta do atelier, andando vagarosamente, muito concentrada nos seus pensamentos, foi surpreendida, logo ao dar os primeiros passos, com o encontro do adolescente que a esperava. A lua brincava nas pontas dos bambus que balouçavam, e a projeção da touceira dividia a rua em duas partes, negra e branca, quase iguais. Era como uma bandeira bicolor estendida e, aos meneios da sebe, ela se agitava tal qual uma bandeira que estivesse desfraldada.

A angústia daqueles três dias de separação atirou-lhe fremente para o rapsodia e se explicaram com palavras entrecortadas pela comoção. Sua mãe, justificava o adolescente, quisera dele uma comissão em Santa Cruz, no curato, e ele fora sem poder avisá-la. Uma carta despertaria suspeitas; não tinha como prevenir; o trem partia cedo, de madrugada, ele foi. (*ibid.*, p. 129)

O adolescente aparece pela primeira vez na narrativa; não se sabe sua origem, suas características, sua relação com a protagonista — Júlio

Costa/Cassi Jones, o sedutor modinheiro das narrativas subsequentes, ocupa o romance tanto quanto, ou mesmo mais, do que a adolescente; acentua-se a diferença de estatuto da sedução nas diferentes versões das narrativas. O capítulo IV segue com a conversa entre Clara e o rapaz:

- Se te vim esperar aqui, dizia ele, foi porque temi que me recebesses mal, e se isso se desse no bonde seria um destempero.
- Oh! Qual! Eu gosto tanto de ti...
- E eu, meu anjo, tanto, tanto... que não sei mesmo...
- Meu Deus, como eu te gosto, tu não me amas mesmo, hein?
- Muito! Muito!

Insensivelmente os dois se foram aproximando, de tal jeito o fizeram que não se poderia dizer bem qual dos dois beijou o outro primeiro. Por alguns minutos estiveram aos beijos, e palavrinhas doces, ditas pela metade, entre-mavam-nos. (*ibid.*, p. 129)

O núcleo de todas as *Clara dos Anjos* publicadas — a sedução da adolescente — já aparece em 1904. O narrador repete o movimento de se afastar da protagonista para seguir outras figuras; aqui, acompanha o rapaz:

Saindo dali, o rapazola conteve a comoção, pois que seria feio ele se apresentar aos outros comovido por ter dado uns beijos numa mulata, e foi ao encontro da roda.

- Então? indagaram em coro.
- Oh! Não conto nada! A mulata está “embeiciada” por mim... Quando me viu... Dá-me um cigarro?
- Toma.
- Quando me viu quase chorou. Caiu que nem um patinho. Quem tem fósforos? (*ibid.*, p. 129)

No dia seguinte, Clara deixa o ateliê mais cedo para encontrá-lo; mostra-se insegura, mas incapaz de se afastar:

Clara se tinha deixado tomar de inércia. Alcoolizada, com as promessas do rapaz e sobretudo aquele seu temperamento de torrão de açúcar, não lhe ajudavam a resistir ao forte querer do adolescente. Ela se sentia arrastada, puxada. Queria despedir-se, mas não podia. O bafo quente do rapaz, a esquentar-lhe a carne palpitante e sequiosa de outra, impelia-a a ir com ele,

ao seu lado, a dar-lhe beijos, abraços; mas, bem depressa, cortando-lhe o frêmito que lhe resolvia as entranhas, surgiam-lhe as recomendações de sua mãe. Então, atemorizada, esforçava-se por despregar-se, por fugir dele, que a prendia magneticamente. Não tinha forças e, amolentada, seguiu-o. Dobrou uma esquina e achou-se num beco. Entrou por uma casa escura, meio suja e, em pé, petrificada, esperou uns instantes que o seu companheiro achasse a chave na algibeira, com a qual abriu a porta do quarto, onde os dois penetraram. Pelas paredes, algumas figuras eróticas despertaram-lhe logo ideias sinistras. Olhou desvairada em roda e na reles cama de ferro, que guarnecia o aposento, sentou-se chorando. Chorava de um choro nervoso, de quando em quando interrompido; quando assim, com os olhos abertos, a lacrimejar, olhava o adolescente em pé, que procurava sossegá-la.

(...)

O adolescente, temendo que a ocasião escapasse, ameigava a rapariga, ora terno, ora áspero, ia empregando o velho arsenal da sedução. Ajoelhou-se, jurou por Deus, sob sua palavra de honra, que se casaria, que não faria a infelicidade dela, e para que esperar mais um mês, um ano, dois, quando ela, agora, poderia felicitá-lo, provar o seu amor por ele. Já fatigada e amaciada com aquelas juras, que lhe saíam bem ao paladar, a mulata sentada na cama ficou sem ação. O rapazola, meio inclinado, beijou-a no rosto pela primeira vez, na segunda no pescoço, desabotoou-lhe o casaco, com um fraco protesto dela, beijou-lhe os seios. A rapariga parecia outra. Não arquejava, trepidava de volúpia, como uma caldeira de vapor. Os olhos cheios brilhavam, parecendo querer ver longínquas regiões, satisfações não vistas e muito desejadas. Entontecida de amor e de desejo, foi deixando, deixando. Quando os beijos deixaram de estalar no quartinho, já eram quase dez horas. (*ibid.*, p. 131).

A sedução acontece no quarto capítulo; na cronologia esboçada, marca-se o dia 13 de maio de 1888 — evidentemente, não à toa. Pela anotação, é apenas o segundo evento na vida de Clara dos Anjos, depois da morte do pai no ano anterior. São mais de cem páginas manuscritas; é impossível não alimentar a curiosidade a respeito de como seria uma versão completa desse romance, caso o escritor tivesse seguido seu planejamento. Ao mesmo tempo, é natural enxergar essa primeira *Clara dos Anjos*, de 1904, como uma etapa do processo de escritura do romance que seria publicado apenas postumamente; mesmo os contos de 1919 e 1920 retrabalham temas, personagens e a língua, constituindo marcas fundamentais do projeto narrativo protagonizado por Clara.

O casamento impossível também já aparece: “Ele e ela, casados... Oh! Oh! E continha a risada. A risada que queria explodir era contida pelo temor do código, do escândalo, da polícia” (ibid., p. 132). Apoiando-se em pilares temáticos, Lima interrompe a redação do romance e retrabalha o projeto durante mais de uma década e meia.

Houve, entre 1904 e 1922, um enxugamento do enredo de *Clara dos Anjos* — fato facilmente verificável pelo cotejo da anotação feita no *Diário* com o romance publicado em 1923-24. Há por trás desse enxugamento, contudo, um outro movimento, muito mais sutil, que conduz as refundições da narrativa. Lima Barreto desenha seu percurso muito a partir de convicções formais. Quando ele afirma seu desejo de escrever o “*Germinal negro*”, fica evidente uma tomada de posição dentro das possibilidades que a literatura oferece. O romance de Zola já ensaiara o retrato de uma sociedade em processo de industrialização, a captura das misérias e o gesto de resistência-reação dos operários. Lima parece ter ambição similar. Sua menção ao *Germinal* ecoa dentro de seu projeto em vários níveis; Osman Lins enxerga

um escritor consciente das desigualdades, das degradações de natureza ética ou estética, um ser humano cheio de fervor, sonhando um mundo menos estúpido e clamando até à morte — sem meios termos, sem frieza, assumindo posições claras, com truculência, com cólera — a sua verdade. (op. cit., p. 25)

Em textos como *Amplius!*, de 1916, e *O destino da literatura*, de 1921, encontra-se um escritor que expõe com franqueza suas ideias sobre literatura, assim como se encontra a consciência de Lima sobre os movimentos de linguagem empreendidos em sua obra ficcional. No primeiro, lê-se:

Se o senhor me cita *Dáfnis e Cloé*, eu cito o *Satírico*; se o senhor me cita a *Princesse de Clèves*, eu lhe apresento *Lazarillo de Tormes*. (...)

Não desejamos mais uma literatura contemplativa, o que raramente ela foi; não é mais uma literatura plástica que queremos, a encontrar beleza em deuses para sempre mortos, manequins atualmente, pois a alma que os animava já se evolou com a morte dos que os adoravam. (...) Eu tento também executar esse ideal em uma língua inteligível a todos, para que todos possam chegar facilmente à compreensão daquilo a que cheguei através de tantas angústias. (BARRETO, 2010, p. 48-49)

O segundo diz que

a arte literária se apresenta com um verdadeiro poder de contágio que a faz facilmente passar de simples capricho individual para traço de união, em força de ligação entre os homens (...).

É por aí, segundo a minha humilde opinião, que devemos orientar a nossa atividade literária e não nos ideais arcaicos e mortos, como este variável e inexato que a nossa poesia, tanto velha quanto nova, tem por hábito atribuir à Grécia. (BARRETO, 2017b, p. 275)

De ambos os fragmentos é possível extrair razões para o enxugamento do projeto *Clara dos Anjos*. Em 1922, Lima termina um romance completamente diferente; não apenas mais breve do que o projeto de 18 anos antes indicava, mas com menos personagens e com um enredo bastante mais simples. Os longos diálogos discutindo Estado, cultura, ciência etc. desaparecem, dando lugar a um narrador que, no plano linguístico, responde em grande medida às personagens. Na última versão do romance, há um didatismo que permeia a voz narrativa, o que reduz as brechas para que o leitor extraia suas percepções de modo autônomo. Em 1904, as características de cada personagem aparecem em seus discursos, repletos de nuances e que invadem o romance; em 1922, a mediação do narrador se faz muito mais frequente, e há constantes juízos de valor; há personagens boas e há personagens más.

Lúcia Miguel Pereira vê na *Clara dos Anjos* publicada postumamente um romance “literariamente inferior ao *Policarpo Quaresma*, ao *Gonzaga de Sá*, ao *Isaías Caminha* e à sua admirável coleção de contos”, e logo em seguida afirma, contudo, que é “um livro sem o qual ficaria incompleta a obra de Lima Barreto, e quiçá menos nítida a sua posição em face da sociedade” (PEREIRA, 2017, p. 29). A afirmação, contudo, é problemática na medida em que Lima já trabalhava em *Clara dos Anjos* quando escreveu o restante de sua obra ficcional. A campanha de escritura de 1904 já havia sido interrompida, e o projeto evidentemente estava, na altura da redação dos outros romances, em maturação. É fundamental perceber que o romance publicado postumamente é um amálgama de convicções linguísticas e de escolhas narrativas — e, justamente por isso, o romance mais barretiano. Lima persegue um projeto durante toda a sua vida, e o romance que mais se aproxi-

ma de sua execução é *Clara dos Anjos*. A adolescente independente e protagonista da versão de 1904 se transforma em uma jovem sem voz, carregada pela malícia dos outros, sempre à sombra de qualquer coisa que não seu próprio trajeto, em 1922. Esta alteração, das maiores que o escritor promoveu no projeto, abre brecha para um narrador mais presente, que empreste sua voz. Tal como neste caso, as alterações de Lima no texto perseguem um ideal de escrita literária, um horizonte da língua — Gomensoro e Policarpo já tinham tocado essa questão, que aparece em *Clara* no nível da estrutura, enquanto forma. Falar em revolta, confissão ou ressentimento é fechar os olhos para a dimensão mais importante da ficção de Lima Barreto; um escritor que passa 18 anos retrabalhando um projeto, rasurando escolhas linguísticas, reformando cronologias e repensando nomes das personagens, certamente não está preocupado em se confessar.

Os manuscritos, cem anos depois

A leitura da ficção de Lima Barreto em conjunto com seus manuscritos ainda é empreendimento raro; enxergar o escritor carioca unicamente a partir de sua ficção tem encontrado obstáculos na espetacularização de sua vida, fazendo dos seus dados biográficos chave de leitura constante. Compreender seu projeto linguístico e dar a dimensão literária que Lima reivindica e merece passa diretamente por retomar uma herança de leitura pavimentada por Osman Lins, que marginaliza dados familiares dos Barreto para pensar a ficção no terreno da ficção. Ainda que seja um passatempo possivelmente divertido para historiadores e antropólogos preencher as lacunas da vida de Lima Barreto com seus textos, e ler literatura a partir de suas mazelas individuais, o escritor carioca oferece campo vasto para se pensar a produção literária do começo do século XX a partir de movimentos narrativos complexos. As publicações recentes de estudos como *Lima Barreto. Caminhos de criação*, de Carmem Negreiros e Ceila Ferreira, e *Lima Barreto em quatro tempos*, de Carmem Negreiros, reforçam a necessidade e a importância de se percorrer o processo criativo de Lima Barreto de forma crítica — seus manuscritos são fonte imprescindível para a compreensão dos movimentos ficcionais empreendidos de *Clara* a *Clara; incipit, excipit*.

Referências

- BARRETO, Lima. *Diário íntimo*. Disponível em <<http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/bn000066.pdf>>. Acesso em 10/09/2020.
- _____. *Clara dos Anjos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017a.
- _____. *Impressões de leitura e outros textos críticos*. Organização de Beatriz Resende. São Paulo: Companhia das Letras, 2017b.
- _____. *Contos completos*. Organização de Lilia M. Schwarcz. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- FERREIRA, Ceila Maria e FIGUEIREDO, Carmem Negreiros de (orgs.). *Lima Barreto, Caminhos de Criação: Recordações do Escrivão Isaías Caminha*. São Paulo: Edusp, 2017
- LINS, Osman. *Lima Barreto e o espaço romanesco*. São Paulo: Editora Ática, 1976.
- NEGREIROS, Carmem. *Lima Barreto em quatro tempos*. Belo Horizonte. Ed. Relicário, 2019
- OAKLEY, R. J. *Lima Barreto e o destino da literatura*. São Paulo: Editora da Unesp, 2011.
- PEREIRA, Lúcia Miguel. Introdução. In: BARRETO, Lima. *Clara dos Anjos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.
- PRADO, Antonio Arnoni. *Trincheira, palco e letras*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.
- TEIXEIRA, Vera Regina. *Clara dos Anjos de Lima Barreto: biópsia de uma sociedade*. In: *Luso-Brazilian Review*, v. 17, 1980.

A REPRESENTAÇÃO DOS ESQUECIDOS NA CRÔNICA “OS QUE COMEÇAM...”, DE JOÃO DO RIO

Isabelle Vitor Pim

(UFRJ)

Durante as duas primeiras décadas do século XX, o Rio de Janeiro vivenciou uma série de transformações urbanísticas que alteraram de forma radical a paisagem urbana e as relações no plano da sociabilidade. Conhecida não accidentalmente como “Bota-abixo”, a reforma encetada sob o comando do prefeito Pereira Passos derrubou a antiga cidade escura e insalubre para colocar no lugar uma metrópole iluminada e convidativa, que mais parecia ter sido importada de Paris. A reforma tinha como principal objetivo elevar o Rio de Janeiro e a paisagem urbana da Capital Federal à condição de cartão postal brasileiro, e para tal, artérias viárias foram abertas, edifícios foram construídos e a cidade virou palco para que o discurso de ordem e progresso (de corte positivista, a informar o próprio nascimento da República) pudesse desfilar.

Essa construção de uma imagem de metrópole moderna capaz de sintetizar e funcionar como emblema de identidade nacional trazia uma dinâmica estruturante própria, alimentada por um movimento de reciprocidade entre o cartão postal e a cidade do Rio de Janeiro. Era uma relação complementar, em que a intenção era elevar o centro da cidade, revitalizado, a cartão postal brasileiro; enquanto isso, o próprio cartão postal retribuía, divulgando a nova cara do Rio pelo mundo afora. De acordo com Marcus Salgado, “o cartão postal desempenhou papel preponderante na construção da imagem da Capital Federal co-

mo metrópole moderna entre os cronistas da chamada belle époque tropical” (SALGADO, 2016, p. 1):

A imagem sugerida pelo termo belle époque evoca abundância de riquezas, beleza arquitetônica à européia, pessoas finas e bem-vestidas freqüentando salas de baile e óperas, uma sociedade glamorosa habitando uma cidade moderna, republicana e ligada nos gritos da moda parisiense. (GALHA, 2008, p. 54)

A reforma iluminou o centro urbano da cidade e deixou às escuras o que não era considerado esteticamente agradável aos olhos do ideal abstrato de civilização moderna. Desta forma, o projeto de revitalização não se estendia às periferias e aos pobres da cidade, ao contrário, a reforma visava esconder esta parte da realidade carioca, excluindo os sujos, pobres e feios de qualquer vislumbre de modernização. O “bota-abaixo” tirou pessoas de suas casas, desempregou algumas e inviabilizou outras de continuarem suas atividades (que eram exercidas em territórios condenados pela reforma urbanística), o que corroborou para o aumento da desigualdade social, que já não era pequena.

Muito embora o mentor da reforma tenha “esquecido” de quem não poderia pagar para entrar nos cafés ou não tinha roupa para caminhar nas grandes avenidas, privando parte da população carioca de vivenciar o espetáculo da modernidade, um autor tratou de incluir os esquecidos na história da *Belle Époque* carioca. João Paulo Alberto Coelho Barreto (1881-1921), mais conhecido pelo pseudônimo João do Rio, deixou significativa produção como cronista e destacou-se nesta modalidade de escrita por seu caráter *flâneur*.

Diante do caráter inovador e surpreendente dos acontecimentos modernos, muitos autores trataram das grandes inovações e dos hábitos que se adaptavam à nova rotina carioca. Entretanto, João do Rio não se contentou com os fenômenos de superfície e retratou em suas crônicas o que acabou por se tornar invisível diante do turbilhão. De acordo com Antonio Cândido, João do Rio dinamizou a vida carioca em suas crônicas, registrando cada mudança, cada novo elemento que surgia na paisagem urbana, pois “nada está desprovido de interesse” (CANDIDO, 1992).

A partir de suas andanças pela cidade do Rio de Janeiro, João do Rio traçou um panorama que descreve não somente as alterações na

percepção e na experiência urbana trazidas pela modernidade implantada pela reforma Pereira Passos, mas também deu visibilidade a minuciosos detalhes citadinos, que sob o olhar atento de um escritor andante, foram inseridos na história da modernização do Rio de Janeiro. De acordo com Raúl Antelo, João do Rio “fez da crônica jornalística uma janela através da qual contemplava as glórias e misérias do Brasil republicano” (ANTELO, 2989)

A *Belle Époque* foi um período efervescente da sociedade brasileira, principalmente no campo estético, cultural e literário. Tudo era inspirador, desde as grandes construções, passando pelos eventos importantsíssimos da alta sociedade, até as lojas francesas abrindo vitrines nas artérias viárias de um cidade que se pretendia moderna. A modernidade precisava ser registrada, era preciso eternizar o café sendo trocado pelo chá, as madames desfilando com seus vestidos volumosos e João do Rio assim o fez. O escritor-*flâneur* não deixou de passear pelos salões bem frequentados e pelas grandes avenidas (como dizia o jornalista Figueiredo Pimentel, o Rio “civiliza-se”), já que, como jornalista de destaque, não poderia ignorar os grandes acontecimentos:

“Tido com o criador da crônica social no Rio, esse jornalista que logo fez escola, tornou-se o eixo de toda a vida burguesa logo após a inauguração da Avenida. Propôs e incentivou a Batalha das Flores no Campo de Santana, o five-o’clock tea, os corso do Botafogo e da Avenida Central, o footing do Flamengo, a Exposição Canina, a Mi-Carême, Ladie’s Club” (SEVCENKO, 2003, p. 54).

Entretanto, como bem ressalta Nicolau Sevcenko, João do Rio destacou-se não por retratar a vida da alta sociedade carioca, mas por destacar, com minuciosa atenção, parte da população que havia sido privada do progresso, pessoas que da Avenida Central tinham no máximo a vista do chão escuro e insalubre dos becos e vielas adjacentes. A escrita de João do Rio focaliza e lança luzes sobre um contingente humano totalmente às escuras diante do desfile do progresso. Como aponta o mesmo Sevcenko, pouquíssimos foram os autores que se dispuseram a retratar o inóspito e insalubre mundo dos esquecidos. A partir desta afirmativa, levando em consideração o caráter inovador e humano do autor, tentaremos entender como se dá a representação dos “esquecidos” por João do Rio, em especial na crônica “Os que começam...”.

João do Rio e a Cidade

João do Rio demonstra em diversos momentos uma enorme intimidade com as ruas cariocas: como não era de seu feitio esperar que os acontecimentos chegassem até ele, costumava ir de encontro às notícias, mantendo uma espécie de compromisso marcado com a rua. Em contínua movimentação pelas ruas cariocas, “devagar e a pé”(RIO, 1908, p. 51), à maneira de um *flâneur*, estava sempre à procura de novos materiais de extração para suas crônicas. Em *A alma encantadora das ruas*, João do Rio destila todo seu amor pela cidade do Rio de Janeiro e sua vida urbana, ora em doses homeopáticas, ora em turbilhões de sentimentos. “Eu amo a rua... os séculos passam, deslizam, levando as coisas fúteis e os acontecimentos notáveis. Só persiste e fica... o amor da rua.” (RIO, [1908], 1995, p. 3). É facilmente perceptível que João do Rio se encantou pelas ruas e tudo que há nelas, não somente pelas grandes avenidas, palácios e automóveis, mas também, e ouso dizer que principalmente, pelos tipos citadinos que a cidade cria. A rua tem o curioso poder de modificar, e até criar tipos sociais, e esse contingente humano multifacetado chamou a atenção do nosso autor:

O Rio tem também as suas pequenas profissões exóticas, produto da miséria ligada às fábricas importantes, aos adelos, ao baixo comércio; o Rio, como todas as grandes cidades, esmiúça no próprio monturo a vida dos desgraçados. [...] Muito pobre diabo por aí pelas praças parece sem ofício, sem ocupação. Entretanto, coitados! O ofício, as ocupações, não lhes faltam, e honestos, trabalhosos, inglórios, exigindo o faro dos cães e a argúcia dos reporters. (BARRETO, 1991, p. 24).

A partir de suas andanças pela cidade, João do Rio desenvolveu um olhar diferenciado em relação a ela: em sua atração pela vida urbana em seus múltiplos aspectos, o autor acabou por presenciar as mazelas que a rua acolhe, o sofrimento que as vielas escondem e, com olhar atento e humano, foi na contramão da maioria dos jornalistas, registrando em sua escrita parte da população que, paradoxalmente, não consumia os jornais da época. Para o poeta e diplomata Ribeiro Couto, João do Rio sabia escutar os mistérios da noite e a imensa queixa dos infelizes, e foi desta forma que escreveu para jornais como *A Tribuna*, *Cidade do Rio*, *O Paiz*, *O Dia* e o tão famoso *Gazeta de Notícias*. Como

afirma Eloísa Barroso, a cidade multifacetada das profundas contradições sociais é descrita muito bem por João do Rio, “o mosaico do modo de vida urbano, constituído pelos pequenos acontecimentos do cotidiano carioca, imbricado de relações afetivas territorializadas formava a estrutura social que compõe a outra cidade do Rio, não registrada nos documentos oficiais.”. (BARROSO, 2012, p. 90).

De acordo com Marcos Scheffel, alguns fatores podem tentar explicar a exclusão dos pobres, sujos e feios da literatura da época: “a distância de determinados bairros e os limitados meios de transporte, o pouco conhecimento dos autores sobre a vida nas regiões afastadas do centro e, até mesmo, o baixo interesse do público leitor por tais assuntos...” (SCHEFFEL, 2013, p. 2). Entretanto, alguns autores escolheram, ainda assim, retratar o excluído e não tão glamouroso cenário por trás da modernidade. Neste sentido, Lima Barreto também se destaca como autor que manifestou empatia e desaprovação com a perspectiva de exclusão social da época, além de, de acordo com Carmem Figueiredo, se inquietar com a herança de tradição e leitura da terra brasileira, o que fica explícito em sua opção por focalizar os esquecidos em obras como *Clara dos Anjos*. Entretanto, diferentemente de João do Rio, Lima Barreto realizou um movimento de migração para o interior da cidade do Rio de Janeiro, retratando o subúrbio carioca, além de escolher focalizar “a invenção do nacional a partir da natureza” (FIGUEIREDO, 2019, p. 145) enquanto João do Rio se concentrou em mostrar o que estava mais perto, porém tão escondido quanto as periferias.

Íntimo das ruas do centro do Rio de Janeiro e muito familiarizado com seus moradores, João do Rio se sentia à vontade para escrever sobre mendigos, prostitutas, crianças pedintes e muitos outros tipos cidadinos pouco atraentes para a grande maioria dos jornalistas da época. Além disso, o público leitor era a elite carioca; assim, se, a princípio, seu público não parecia estar interessado em ler no jornal de manhã uma crônica sobre mulheres mendigas, a escrita de João do Rio, por outro lado, se propunha em apresentar uma imagem dinâmica do modo como se dava o processo de configuração da modernidade na Capital Federal – e isto significava escrever sobre os dois lados da situação: a abundância e a escassez, a riqueza e a miséria, a luz e a treva.

A glória dos Esquecidos

Como aponta Scheffel (2013, p. 2), “a crônica se tornou o veículo por excelência de divulgação de formas modernas de sociabilidade e de exaltação do progresso a qualquer preço”. O veículo de comunicação perfeito para a época era rápido e volátil, eficiente e direto, alcançava as pessoas e falava exatamente o que a classe dominante queria ler, “inseridos nessa atmosfera modernizante, os escritores brasileiros do ‘campo dominante’ foram, em sua grande maioria, porta-vozes das reformas urbanísticas e sociais em curso” (SCHEFFEL, 2013, p. 3). Entretanto, alguns tiveram o olhar sensível para enxergar beleza na escravidão propositalmente esquecida.

“Eu amo a rua” (RIO, [1908], 1995, p. 3). É com essa intimidade que João do Rio inicia a primeira crônica de seu livro *A alma encantadora das ruas*, cujo nome homenageia sua amada, a rua e seus tipos e sua cultura. O livro *A alma encantadora das ruas* foi publicado em 1908 reunindo uma série de crônicas que João do Rio havia escrito para jornais da época em anos anteriores. O livro traça um panorama bastante oposto ao que se costuma ler a respeito da época em que está inserido. A rubrica *belle époque*, como o nome já sugere, pressupõe uma estetização da realidade movida pela prosperidade e pelo progresso, projetando uma imagem de que, na superfície, vivia-se um momento de intensas inovações técnicas e de relações sociais, sincronizado com a estabilização da República, proclamada pouco mais de uma década antes das reformas de Pereira Passos. É o brilho das lâmpadas elétricas, das vitrines, das joias e dos tecidos importados

Contudo, João do Rio não era um cronista que se contentasse com o brilho das superfícies; pelo contrário, sua busca era pelas camadas ocultas da cidade, para “ver o que os outros não podem (não querem) entrever” (RIO, 1995, p. 3). No entender de Raúl Antelo, João do Rio mostra “o autêntico traço de modernidade: o caco, o escombro, o entulho, a poeira” (ANTELO, 1989, p. 10).

Em *A alma encantadora das ruas*, João do Rio reúne suas crônicas em dois grupos, mas inicia o livro com uma única grande crônica que não pertence a nenhum dos dois, “A Rua”. Nela, descreve toda a dinâmica caótica e inovadora da vida urbana carioca, demonstrando a alta estima que o autor tem por ela. A todo tempo lembra como a rua

pode ser acolhedora e ao mesmo tempo cruel; embora seja nela que tudo acontece, é também nela que nada permanece: “eu amo a rua... os séculos passam, deslizam, levando as coisas fúteis e os acontecimentos notáveis. Só persiste e fica... o amor da rua.” (RIO, [1908], 1995, p. 3). O primeiro grande grupo de crônicas é intitulado *O que se vê nas ruas*; nele, João do Rio realiza um trabalho importantíssimo de registrar o que ninguém dava importância, o surgimento de novas e minúsculas profissões, insignificantes e pouco dignas que surgiram com a implantação do progresso “produto da miséria, ligada às fábricas importantes, aos adelos e ao baixo comércio” (RIO, 1995, p. 24).

É no segundo grupo de crônicas (*Três aspectos da miséria*) que se concentra o estudo deste trabalho. Nele, o autor registra os frutos que a progresso cria mas quer esconder. João do Rio caminha pela cidade, vendo e principalmente ouvindo a população esquecida, que, de acordo com Benjamin, a maioria dos cidadãos da cidade grande até vê, mas não se dá o trabalho de ouvir. (cf. BENJAMIN, 1989, p. 225)

A crônica “Os que começam” foi publicada originalmente no jornal *Gazeta de Notícias* no ano de 1904, sob o título “A exploração das crianças”. João do Rio inicia a crônica com uma frase que demonstra sua conexão profunda e humana com as pessoas com as quais ninguém costumava se importar “Não há decerto exploração mais dolorosa que a das crianças” (RIO, 1995, p. 117).

A essa altura, já está bastante claro o panorama urbanístico e social do centro do Rio de Janeiro durante os anos que se referem à *Belle Époque*, logo após a reforma de Pereira Passos. A deslumbrante chegada da modernidade fez surgir tipos não tão atraentes para a ordem social. Além disso, o progresso é uma via de mão dupla: enquanto uns enriquecem, outros submergem na mais triste miséria. Um curioso tipo citadino que ganha destaque a partir deste cenário, ao qual João do Rio dá particular importância, é aquele composto por pedintes e mendigos.

A mendicidade é a exploração mais regular, mais tranquila desta cidade. Pedir, exclusivamente pedir, sem ambição aparente e sem vergonha, assim à beira da estrada da vida, parece o mais rendoso ofício de quantos tenham aparecido; e a própria miséria, no que ela tem de doloroso e de pungente, sofre com essa exploração. (RIO, 1995, p. 111)

Levando em consideração que o “bota-abaixa” derrubou centenas de casas para revitalizar o centro da cidade, o número de pessoas em situação de rua aumentou consideravelmente em pouquíssimo tempo, transformando o ato de pedir em quase uma profissão. Esse notável aumento chamou a atenção do autor-andante, que passou a observar e a escutar essas pessoas. João do Rio conversa, conhece e dá voz aos homens e mulheres que, como um grão de areia, foram esmagadas pela grandiosidade do progresso.

Na crônica “Os que começam”, o autor nos apresenta um quadro humano pungente sobre a realidade de algumas crianças que, por razões diversas, acabam tendo que pedir dinheiro nas ruas. A vida das crianças pedintes é sofrida e miserável, João do Rio vai até elas, e, sem individualizá-las, tenta contar a história de cada uma, em um vislumbre momento de glória para os esquecidos:

Fui encontrar na ponte das barcas Ferry alguns de volta de Niterói. Vinham alegres, batendo com as muletas, a sacolejar os fartos sacos, na tarde álgida. Só nessa tarde interroguei seis: Francisco, antigo peralta da Saúde; Antônio, jovem de dezoito anos, que, graças à falta de uma perna, trabalha desde os doze; Pedro, pardinho crispinhento, que ri como um suíno e é o curador de uma senhora idosa; João Justino, sem um braço, e pequenos Felismino e Aurélio. (RIO, 1995, p. 118)

Desta forma, João do Rio registra a vida de personagens que participaram do processo de modernização do Rio de Janeiro, tipos que surgiram a partir deste processo, mas que não costumavam aparecer no jornal ou nas obras estritamente literárias do período. Como jornalista e *flâneur*, caminhava pelas ruas cariocas fazendo suas investigações – interrogando, como ele mesmo preferia –, mas, sobretudo, conhecendo e dando a possibilidade de voz em uma época em que a modernidade gritava, silenciando tudo que não se encaixava nos moldes da ordem social vigente:

Há no Rio um número considerável de pobrezinhos sacrificados, petizes que andam a guiar senhoras falsamente cegas, pinguistas sem proteção, paralíticos, amputados, escrofulosos, gatunos de sacola, apanhadores de pontas de cigarros, crias de famílias necessitadas, simples vagabundos à espera de complacências escabrosas, um mundo vário, o olhar de crime, o broto das

árvores que irão obumbrar as galerias da detenção, todo um exército de desbriados e de bandidos, de prostitutas futuras, galopando pela cidade à cata do pão para os exploradores. (RIO, 1995, p. 117)

João do Rio retrata uma realidade não muito diferente da atual, um abismo social onde parte das crianças tem acesso à educação, alimentação e direitos, enquanto outras são fadadas à criação das ruas “Se nessas crianças encontramos o abismo da perdição a tragá-las, nos pequenos vemos um grande esboço de todos os crimes.” (RIO, 1995, p. 120). Crianças ora largadas ao acaso da vida, que às vezes aprendem práticas ilícitas e as usam para sobreviver, ora exploradas por adultos de pouco caráter que muitas vezes já foram crianças criadas pelas ruas. Esse ciclo vicioso e cruel, injusto e miserável dá nome à crônica e ressalta uma realidade triste, de possibilidade quase nula de ascensão social.

Da mesma maneira que João do Rio inicia a crônica “Os que começam” com uma reflexão sensível e humana acerca da realidade da população pobre, suja e feia da Capital Federal, cabeça urbana do país, ele termina o texto, deixando uma reflexão aos que são capazes de ainda sentir empatia pelo outro: “O vento fustigava-lhes as carnes seminuas e eles, agarrados uns aos outros, na fraternidade do sofrimento, sem pai, sem mãe, sem amparo, erguiam os olhos para o céu numa angustiosa súplica.” (RIO, 1995, p. 121).

A empatia na literatura

O “homem das multidões” cariocas teve olhos para ver os invisibilizados pelo progresso, teve empatia para ouvir, conhecer e retratar a parte esquecida da cidade do Rio de Janeiro já moderna, o oposto do *glamour*, a mais pura e simples miséria dos infelizes. Para Benjamin, “empatia é a própria essência da ebriedade à qual o *flâneur* se abandona na multidão”. Para Baudelaire, só o homem que passeia pelas multidões com o olhar atento e disposto consegue experimentar verdadeiramente suas delícias, “nem a todos é dado tomar um banho de multidão: fruir a multidão é uma arte”, segundo o autor, a poucos a multidão concede o prazer de “tomar uma barrigada de vitalidade” (BAUDELAIRE, 1980, p. 39)

Como almas errantes que buscam um corpo, penetra, quando lhe apraz, a personagem de qualquer um (...) o passeador solitário adota como suas todas as profissões, todas as alegrias e todas as misérias que as circunstâncias lhe deparam (BAUDELAIRE,1980, p. 39)

Poucos autores tiveram a sensibilidade e o olhar crítico e humano para registrar a pobreza e a miséria que a elite e os governantes insistiam – e insistem – em ignorar e invisibilizar. Isso fica explícito nesta interpelação contundente de Lima Barreto:

O problema social não tem razão de ser aqui? Os senhores não sabem que este país é rico, mas que se morre de fome? É mais fácil estoirar um trabalhador que um larápio? O capital está nas mãos de um grupo restrito e há gente demais absolutamente sem trabalho. (BARRETO, 1991, p. 110).

Além disso, o caminho mais fácil é o do *glamour*, sobretudo para um jornalista. O progresso precisava ser registrado, e havia muitos para fazer isso; neste sentido, o processo de modernização do Rio de Janeiro foi muito bem retratado e representado nos jornais, ficando registrado para sempre na história da cidade. Entretanto, João do Rio, o homem que caminhava, teve olhos para enxergar as miudezas, deu voz aos esquecidos e eternizou também o que as elites dirigentes queriam esconder. Em sua escrita encontramos o registro de um abismo social existente até hoje, derivado da implantação da ordem capitalista urbana na sociedade brasileira.

Talvez a característica mais marcante de João do Rio tenha sido a sua escrita-*flânerie*, diferencial que lhe possibilitou percorrer o labirinto da vida moderna, passando pelas grandes avenidas e pelos becos e vielas cariocas. O abismo social foi registrado por João do Rio, sem que o autor corroborasse para o movimento de exclusão da população economicamente vulnerável.

Considerações finais

A virada do século XIX para o XX significou uma mudança bastante expressiva para a maioria das cidades do mundo. Paris, Londres e Viena já eram consideradas cidades modernas e embelezavam-se mais

a cada dia, o mesmo se verificando, no âmbito tropical, em Buenos Aires. No Rio de Janeiro, o processo se deu de forma menos inovadora, mimetizando capitais, sobretudo a francesa, Pereira Passos implementou uma grande reforma que revitalizou o centro da cidade “maravilhosa”. Acompanhando também os pontos negativos o prefeito parece ter importado juntamente com os *boulevards* o egoísmo e a falta de empatia, de forma que imitou também a desigualdade social causada pelo capitalismo urbano de capitais como Paris.

Nesse momento, a literatura oficial da época estava retratando o advento da modernidade, ora o turbilhão de acontecimentos, ora os detalhes hedonistas de uma cidade moderna:

As mulheres voltaram a descer a saias, cobrindo novamente tudo aquilo que fez o delicioso dos olhos irreverentes e diabolicamente penetrante dos homens. Durante algum tempo, durante o paradisíaco domínio da volante tanga de seda, que fez as vezes da milenar folha de parreira indumentária feminina de pleno século XX . Eva tentou, tentou, esgotando os recursos de que é capaz uma criatura como ela, meio nua, meio vestida, neste mundo de meu Deus. (Revista Fon Fon, 1930, p. 53).

Enquanto isso, em um movimento corajoso e tão inovador quanto a época exigia, João do Rio escolheu focalizar e escrever sobre a pobreza e as pessoas que tinham sido esquecidas nela. Essa busca por um registro social em João do Rio foi fundamental para que hoje possam ser feitas análises críticas do período de modernização do Rio de Janeiro, levando em consideração que, sem textos como os que compõem *A alma encantadora das ruas*, seria difícil encontrar nos escritores da primeira década do século XX uma imagem do processo contraditório de modernização, em que os dois lados de uma cidade dividida, de exclusão e segregação social, são dados a ver.

A análise crítica de uma época é fundamental para que se possa aprender e não repetir os mesmos erros. Assim, textos como os de João do Rio, que tomam como material de extração à realidade socioeconômica oculta por trás de uma reforma que pretendia instaurar a modernidade, mas que gerou miséria e desigualdade, são imprescindíveis para que as gerações futuras tenham um panorama completo da situação, e possam enxergar além do que é criado “para inglês ver”.

Um projeto bastante semelhante à reforma Pereira Passos foi a recente revitalização da área portuária do Rio de Janeiro, que se encontrava em condições análogas ao Rio do século XIX. O prefeito Eduardo Paes botou em prática uma grande obra de um projeto inovador com arquitetura inspirada na Austrália, transformando uma área, antes abandonada, em mais um cartão postal carioca. Entretanto, ainda muito semelhante com o primeiro prefeito, a reforma parou no pé do morro e não visava beneficiar seus moradores, tanto que gastou milhões implantando um novo transporte moderno que interligava os recém criados pontos turísticos, enquanto o teleférico do Morro da Providência continua sem funcionar.

Neste sentido, nossos governantes falharam com a sociedade ao repetir o mesmo erro de um século atrás: hoje, as reformas continuam beneficiando somente os ricos, enquanto os pobres permanecem submersos na precariedade socioeconômica. É por isso que crônicas como “Os que começam...” nunca foram tão atuais e necessárias quanto hoje: é preciso não apenas ver, mas enxergar o que a rua nos fala, pois a miséria grita e é necessário empatia para ouvi-la.

Referências

- ANTELO, Raúl. *João do Rio: o dândi e a especulação*. Rio de Janeiro: Taurus/Timbre, 1989.
- BAUDELAIRE, Charles. *Um lírico no auge do capitalismo*. Trad. José Martins Barbosa e Hermerson Alves Batista. São Paulo: Brasiliense, 1989.
- BARROSO, Eloísa Pereira. A alma encantadora das ruas do Rio de Janeiro. In: *Cordis. Cronistas, Escritores e Literatos*. São Paulo: n. 9, p. 85-116, jul./dez. 2012.
- BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade*. Trad. Carlos Moisés; Ana Maria Ioriatti. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.
- CANDIDO, Antonio et al. A vida ao rés-do-chão. In: *A crônica: o gênero, sua fixação e suas transformações no Brasil*. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1992. p. 13-22.
- CÂNDIDO, Weslei Roberto. *Flashes literários em uma vida vertiginosa, de João do Rio: A cidade vista pela janela de um automóvel*. Baleia na rede, v. 1, ed. 8, 2011.

CRUZ, Heloísa de Faria. *São Paulo em Papel e Tinta: periodismo e vida urbana – 1890-1915*. São Paulo: EDUC; FAPESP; Arquivo do Estado de São Paulo; Imprensa Oficial SP, 2000.

FIGUEIREDO, Carmem Lúcia Negreiros de. Lima Barreto e a paisagem na terra ‘onde tudo o que se planta dá’. In: *Páginas paisagens luso-brasileiras: estudos literários*. Rio de Janeiro: Eduff, 2019.

GALHA, Fernando. *A BELLE ÉPOQUE CARIOWA: Imagens da modernidade na obra de Augusto Malta*. Juiz de Fora: Orientador: Sônia Cristina da Fonseca Machado Lino. 2008. Trabalho de conclusão (Mestrado em História) – Universidade Federal de Juiz de Fora, 2008.

MOREIRA, Álvaro. *A cidade mulher*. Rio de Janeiro: Biblioteca Carioca, 1991

NEEDELL, Jeffrey. *Belle époque tropical: sociedade e cultura de elite no Rio de Janeiro na virada do século*. Trad. Celso Nogueira. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

PINHEIRO , Marta. *A alma encantadora das ruas: o cronista-flâneur no avesso da cidade*. Minas Gerais: Revista Araticum, v. 5, ed. 1, 2012.

QUELHAS, Iza. A cidade nas crônicas de João do Rio. In: *Cadernos do Tempo Presente*, Publicação do Grupo de Estudos Tempo Presente, n. 07. 2012, p. 1-13..

REVISTA FON-FON. Empresa Fon-Fon e Selecta. Rio de Janeiro: 1907/1958.

RIO, João do. *A alma encantadora das ruas*. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura, 1995.

SALGADO, Marcus Rogério Tavares Sampaio. *A metrópole em obras: Literatura e Fotografia na figuração da imagem da cidade moderna no período da Belle Époque tropical*. Londrina: Terra roxa e outras terras: Revista de estudos literários, v. 32, 2016. Disponível em <http://labelleuerj.com.br/sugestoes-de-leitura/>

SCHEFFEL, Marcos Vinícius. *O ideal da idade do ouro na escrita de Lima Barreto*. Porto Alegre: Organon, v. 28, n. 55, p. 87-51, jul./dez. 2013. Disponível em <http://labelleuerj.com.br/sugestoes-de-leitura/>

SEVCENKO, Nicolau. *Literatura como missão: Tensões sociais e criação cultural na Primeira República*. 2ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

SIQUEIRA, Denise. *João do Rio, Repórter da Pobreza na Cidade*. Porto Alegre: Em Questão v. 10, ed. 1, p. 81-93, 2004.

SOLIS, Sidney S.; RIBEIRO, Marcus V. *O Rio onde o Sol não Brilha: acumulação e pobreza na transição para o capitalismo*. Rio de Janeiro:Revista do Rio de Janeiro, n. 1, p. 45-59, dez. 1985.

ONDE O TESTEMUNHO E A LITERATURA SE TOCAM

Thais da Silva César

(UERJ)

Aquele que testemunha tem diante de si uma missão peculiar que, por natureza, já nasce falida: transpor para a linguagem – esse instrumento nosso de cada dia que generaliza para nos possibilitar a convivência – uma experiência única e extraordinária. Como tradutor, ele se submete ao desafio impossível de transferir um evento inenarrável para uma língua que generaliza e compromete a singularidade do ocorrido (SELIGMANN-SILVA, 2008, p. 69); tudo para permitir ao testemunho a dialogicidade que lhe é inerente (SELIGMANN-SILVA, 2008, p. 66).

Como resultado de várias anotações feitas durante a segunda internação de Lima Barreto no Hospital Nacional dos Alienados, entre dezembro de 1919 e fevereiro de 1920, *Diário do Hospício* – escrito, inicialmente, a lápis em setenta e nove tiras de papel ora pautado, ora sem linha alguma, rascunhadas tanto na frente quanto no verso – já traz no seu próprio processo de escritura a dialogicidade premente do testemunho.

E, se ele nasce como desafio impossível, é a dialogicidade que motiva quem testemunha a buscar estratégias narrativas para lidar, ainda que parcialmente, com o excepcional e inenarrável daquilo que se pretende dizer. Sendo o que merece testemunho caracterizado, em princípio, por uma excepcionalidade que exige ser relatada (SELIGMANN-SILVA apud GINZBURG, 2008, p. 64), em *Diário do Hospício*, o narrador utiliza o gênero diário – que, em geral, serve à narrativa do ordinário – para traduzir uma experiência extraordinária: a de se

ver, apesar de lúcido, trancado num hospício. Soma-se a essa extraordinariedade o isolamento do narrador diante de um tribunal social, diante do qual parece buscar uma autoabsolvição (HIDALGO, 2008, p. 228). Acrescenta-se o fato de ele ter sido levado ao hospício de modo humilhante pelas mãos da polícia, o que é retratado na passagem: “Não me incomodo muito com o Hospício, mas o que me aborrece é essa intromissão da polícia na minha vida” (BARRETO, 2017, p. 34), e as suas outras passagens por internações, o que consta em “Da outra vez que lá estive me deram essa peça do vestuário que me é hoje indispensável” (BARRETO, 2017, p. 34); “Da outra vez, fui para a casa-forte e ele me fez baldear a varanda, lavar o banheiro, onde me deu um excelente banho de ducha de chicote” (BARRETO, 2017, p. 36); “Esta passagem várias vezes no Hospício e outros hospitais deu-me não sei que dolorosa angústia de viver que me parece ser sem remédio a minha dor” (BARRETO, 2017, p. 67); ou ainda “Na outra casa de saúde em que estive (...)” (BARRETO, 2017, p. 90). Finalmente, tudo isso somado a um não pertencimento do narrador nem aos lúcidos de fora nem aos internos de dentro do hospício; e tem-se o testemunho de *Diário do Hospício*.

Digo com franqueza, cem anos que viva eu, nunca poderão apagar-me da minha memória essas humilhações que sofri. Não por elas mesmo, que pouco valem; mas pela convicção que me trouxeram de que esta vida não vale nada, todas as posições falham e todas as precauções para um grande futuro são vãs (BARRETO, 2017, p. 67).

Se dentro de um conjunto de medidas sanitárias para o Rio de Janeiro, “o bota-abixo” implementado em 1903 por Pereira Passos modernizou a cidade e trouxe o progresso, era no hospício que restava depositado aquilo que ficou excluído do projeto de nação de um Brasil recém-saído da escravidão e que tinha pressa em apagar o seu passado: pobres, pretos, mulheres, imigrantes, alcoólatras, criminosos, ociosos, temperamentais e os doentes, ou ainda, qualquer outro que se desviaisse do referencial de normalidade e perturbasse a ordem social. Em sua narrativa, Lima Barreto parece intuir que a função do hospício era muito mais excluir do que tratar, local onde jaziam os despojos da faxina urbana feita nas grandes avenidas da Primeira República...

Sem fazer monopólio, os loucos são da proveniência mais diversa, originando-se em geral das camadas mais pobres da nossa gente pobre. São de imigrantes italianos, portugueses e outros mais exóticos, são os negros, roceiros, que teimam em dormir pelos desvãos das janelas sobre uma esteira esmolambada e uma manta sórdida; são copeiros, cocheiros, moços de cavalariça, trabalhadores braçais. No meio disto, muitos com educação, mas que a falta de recursos e proteção atira naquela geena social (BARRETO, 2017, p. 38).

Uma vez que, segundo Salgueiro (2012, p. 293), uma característica presente em vários testemunhos é o vínculo estreito com a história e para Hidalgo (2008, p. 237), a obra oferece “um diagnóstico às avessas” em que o hospício é visto sob o olhar do interno; em *Diário do Hospício* são problematizadas as certezas da ciência frente à loucura, a construção do saber psiquiátrico, o racismo e a arbitrariedade das internações da época. Podendo o testemunho ser considerado “como o vértice entre a história e a memória, entre os ‘fatos’ e as narrativas (...)” (SELIGMANN-SILVA, 2010, p. 6), a ele também é possível “escovar a história a contrapelo” (BENJAMIN, 1987, p. 225), construindo uma narrativa que diverge do discurso generalizante, enquanto desconstrói a história oficial; motivo pelo qual *Diário do Hospício* adquire força política e cumpre um papel ético, mesmo tendo sido escrito num ambiente que tendia a disciplinar¹ os corpos e, portanto, solapar qualquer força política.

Também conforme Salgueiro (2012, p. 292), uma outra característica de vários testemunhos é o abalo da hegemonia do valor estético sobre o valor ético, posição também de Seligmann-Silva (apud Ginzburg, 2008, p. 64), para quem “a memória do testemunho desconstrói a história oficial, e a presença do estético pode cumprir um papel ético”. Não se filiando à concepção de arte pela arte, o testemunho reivindica uma conexão ética, em nome da qual ele pode transgredir os modos canônicos de entendimento da qualidade estética, bem como exigir um distanciamento com relação a estruturas unitárias e homogêneas (SELIGMANN-SILVA apud GINZBURG, 2008, p. 62). Em *Diá-*

¹ Segundo Foucault (2014, p. 214), a disciplina “é o processo técnico unitário pelo qual a força do corpo é com o mínimo ônus reduzida como força “política”, e maximalizada como força útil”.

rio do Hospício, isso se dá através de uma narrativa em que se diluem as fronteiras entre ficção e não ficção, num estilo despojado, fluente e coloquial que não hesita em tocar de modo crítico em temas delicados de que o cânone da época fugia. Na tentativa de alcançar um inenarrável, Lima vai tatear novos caminhos, pois aqueles conhecidos e gerais não poderiam servir à singularidade da sua experiência. Se o testemunho permite o abalo do estético em favor do ético, Lima vai “rasgar o suporte da literatura ficcional, danificar a sua moldura (a ilusão da ficção, a interdição da união vida-obra), numa procura desesperada por novas formas de expressão” (HIDALGO, 2008, p. 240).

Enquanto para os discursos higienistas e eugenistas da época, a causa da loucura estava associada à inferioridade racial, ao alcoolismo ou à história familiar dos pacientes, Lima Barreto – pobre, mulato, bêbado a-social – era, segundo Hidalgo (2008, p. 228), o “ponto de interseção dos clichês do hospício”. Ao iniciar a narrativa com “Estou no Hospício ou, melhor, em várias dependências dele (...)” (BARRETO, 2017, p. 34), o narrador denuncia a tentativa de fragmentação da subjetividade dos internos pelo hospício, com a estratégia de fazê-los pertencer a vários ambientes e torná-los meras peças numa engrenagem muito maior – que já no ritual de chegada estava em pleno funcionamento, e de que participavam os internos, a polícia, os alienistas e os guardas – alimentada pela própria sociedade e mesmo pelas famílias que entregavam os seus a ela....

Tiram-nos a roupa que trazemos e dão-nos uma outra, só capaz de cobrir a nudez, e nem chinelos ou tamancos nos dão. (...)Deram-me uma caneca de mate e, logo em seguida, ainda dia claro, atiraram-me sobre um colchão de capim com uma manta pobre, muito conhecida de toda a nossa pobreza e miséria (BARRETO, 2017, p. 34).

Os guardas em geral, principalmente os do Pavilhão e da seção dos pobres, têm os loucos na conta de sujeitos sem nenhum direito a um tratamento respeitoso, seres inferiores, com os quais eles podem tratar e fazer o que quiserem (BARRETO, 2017, p. 66).

Imerso num lugar onde a docilização dos corpos funcionava com toda a sua potência, ao escrever *Diário do Hospício*, Lima, mesmo num lugar em que “seus méritos de escritor pareciam nada valer” (BARRE-

TO, 2017, p. 39), preserva uma parte de sua subjetividade como inexpugnável pelo ambiente de aniquilamento e dessubjetivação do hospício através do seu testemunho por meio do diário.

O testemunho e o diário são dispositivos que surgem na literatura dentro deste embate entre este Eu moderno e o Mundo, sobretudo quando o mundo se apresenta como uma manifestação violenta. Testemunho e diário são marcas ou pegadas do indivíduo na era da sua desaparição. Este indivíduo precisa se apegar a um Eu que ele está recriando e reafirmando tanto quanto lhe é permitido por um mundo que o puxa, se não para o extermínio, ao menos para o anonimato e para a sua insignificância (SELIGMANN-SILVA, 2010, p. 9).

Se para Lejeune (2008, p. 261; 284-286), o verdadeiro diário é fragmentado, descontínuo, repetitivo, redundante, alusivo e lacunar; na engrenagem do hospício que fragmenta cada vez mais uma subjetividade por si só não coesa, o diário, por sua natureza, mostra-se capaz de acolher e transpor esses estilhaços em sua própria fragmentação. Mesmo as repetições e lacunas do gênero se coadunam na narrativa incompleta e inconstante do testemunho, pois se a tradução da experiência extraordinária não pode ser feita, sequer assimilada de modo pleno, as características do diário funcionam como traços indicativos dessas lacunas e ausências, e mesmo a ruminação alucinatória do diarista serve como uma tentativa de tornar possível o entendimento ou superação do narrado pelo testemunho.

Antevistas algumas das artimanhas e ardis do poder psiquiátrico logo nas primeiras anotações do narrador, como se as antevendo pudesse resistir a elas, a marcação temporal que caracteriza o diário é essencial e funciona como resistência para esse testemunho. Se o diário se agarra à data, numa tentativa de balizar o tempo, e começa quando “os vestígios em série querem apreender o tempo em pleno movimento (...)” (LEJEUNE, 2008, p. 296), não é fortuita a opção do autor por um gênero que tem o tempo como referência, num lugar em que ele parecia não passar, o que está presente em “Hoje é segunda-feira. Passei-a mais entediado do que nunca. Li o Plutarco, mas não tive ânimo de acabar com a leitura da vida de Pelópidas” (BARRETO, 2017, p. 70), ou ainda “O dia é de tédio e eu procuro meios e modos de fugir dele, de voltar-

-me para mim mesmo e examinar-me. Não posso e sofro” (BARRETO, 2017, p. 77), ou mesmo onde se vivia a aguardar a hora das refeições.

Vive-se aqui pensando na hora das refeições. Acaba-se o café, logo se anseia pelo almoço; mal se sai deste, cogita-se imediatamente no café com pão; à uma hora, volta-se e, no mesmo instante, se nos apresenta a imagem do jantar às quatro horas. Daí até dormir, são as horas piores de passar (BARRETO, 2017, p. 102).

Se a fragmentação do diário dialoga diretamente com uma subjetividade que a engrenagem psiquiátrica tentava cada vez mais fragmentar; a sua marcação temporal é o que vai possibilitar ao narrador um tempo diferente do tempo do hospício. Uma vez que para Salgueiro (2012, p. 292), a vontade de resistência é uma característica presente em muitos testemunhos, a datação funciona como resistência, seja ao tempo imposto e docilizado do hospício, ao alcoolismo cujos delírios foram causa da internação, ou mesmo à possibilidade de contágio pela loucura alheia. Num lugar em que o tempo parecia não passar, a referência temporal do diário fornece ao narrador a garantia de sua passagem e o desafio de resistir a mais um dia.

Para se defender da tentativa de homogeneização do hospício, não é em vão que o narrador se aferre aos estilhaços do seu passado, juntando-os aos fragmentos do seu presente por meio das várias lembranças, numa espécie de tentativa desesperada de não se esquecer de quem era, o que vai torná-lo repetitivo e redundante e criar uma narrativa instável e imprecisa, ratificando sua opção pelo diário, capaz de refletir toda essa fragmentação na sua própria forma.

Além de aferrar-se ao tempo do diário e ao passado como resistência, o narrador vai se aferrar a sua voz de autor; é ela que lhe vai conferir uma legitimidade que o hospício insistia em tentar tomar, é ela que lhe torna possível, de algum modo, resguardar certa individualidade num ambiente que tendia a aniquilá-la e, é para resguardar a sua voz de autor que o narrador se ombreia a grandes escritores, como Cervantes ou Dostoiévski...

Da outra vez, fui para a casa-forte e ele me fez baldear a varanda, lavar o banheiro, onde me deu um excelente banho de ducha de chicote. Todos nós

estávamos nus, as portas abertas, e eu tive muito pudor. Eu me lembrei do banho de vapor de Dostoiévski, na *Casa dos Mortos*. Quando baldeei, chorei; mas lembrei de Cervantes, do próprio Dostoiévski, que pior deviam ter sofrido em Argel e na Sibéria (BARRETO, 2017, p. 36).

Ao comparar a sua experiência de interno com a de outros escritores, o narrador tenta fazer caber seu sofrimento no sofrimento de outrem, encontrar um modo de narrá-lo por caminhos conhecidos por Cervantes ou Dostoiévski; em vão, porque não é possível a tradução absoluta do testemunho. Para Seligmann-Silva (2008, p. 67), “o testemunho de certo modo só existe sob o signo de seu colapso e de sua impossibilidade”, o que se coaduna a Benjamin (1987, p. 198), que tratou desse colapso ao escrever sobre a impossibilidade de se comunicar com palavras uma experiência traumática em “no final da guerra, observou-se que os combatentes voltavam mudos do campo de batalha não mais ricos, e sim mais pobres em experiência comunicável”. A singularidade do testemunho vai desafiar a linguagem, constructo de generalidades feito de universais, corroendo sua relação com o simbólico (SELIGMANN-SILVA, 2008, p. 72).

Também segundo Seligmann-Silva (2000, p. 85-92), a literalidade das recordações que compõem uma experiência extraordinária é marcada por um excesso de realidade capaz de beirar o insuportável. Por esse motivo, a imaginação deve vir em auxílio daquilo que escapa ao conceito, pois o que transcende a verossimilhança e não pode ser apresentado ou representado diretamente exige uma reformulação artística através de imagens, comparações e outros artifícios (SELIGMANN-SILVA, 2016, p. 380), posição que é complementada por Ginzburg (2008, p. 64), para quem “a escrita do testemunho não se restringe ao depoimento direto, mas deve passar por elaboração atenta dos recursos de linguagem escolhidos”.

Assim, o narrador de *Diário do Hospício*, para lidar com todas as suas excepcionalidades – dentre as quais a de não pertencer à sociedade (seja a dos lúcidos de fora ou a dos loucos de dentro) e de, estando lúcido, ver-se internado num hospício – recorre à literatura, por meio do diário, para mediar esse testemunho. Mesmo com todas as limitações e riscos de se traduzir uma experiência única para uma linguagem que

precisa generalizar para se fazer entender, para suportar o insuportável e narrar o inenarrável, sem que a narrativa crua demais se torne também ela insuportável (seja para quem narra, seja para quem lê), a dialógicidade do testemunho transforma esse narrador num incansável caçador de recursos de linguagem e estratégias narrativas. Uma delas é recorrer à ficcionalização, quando, na obra, ele se refere a um filho e a uma mulher que nunca existiram – respectivamente em “Meu filho ainda não delira; mas a toda a hora espero que tenha o primeiro ataque...” (BARRETO, 2017, p. 78) e “Minha mulher faz-me falta, e nestas horas eu tenho remorsos como se a tivesse feito morrer” (BARRETO, 2017, p. 78), ou ainda, quando se refere a si mesmo como Tito Flamínio, como se talvez fosse mais fácil falar de si mesmo na voz de um terceiro para tornar o insuportável e o inenarrável mais suportável e narrável.

Estava deitado no dormitório que me tinham marcado e ele chegou à porta e perguntou:

- Quem é aí Tito Flamínio?
- Sou eu – apressei-me (BARRETO, 2017, p. 66).

A ironia de certas passagens de *Diário do Hospício* tenta, até mesmo, avizinhar-se de alguma justiça ao aproximar internos e alienistas, ora os colocando no mesmo nível como em “Outra coisa que me fez arrepiar de medo na Seção Pinel foi o alienista” (BARRETO, 2017, p. 44), ora invertendo a suposta ordem natural das coisas. Assim, se na passagem abaixo Lima aproxima o alienista do louco ao chamá-lo de “mais nevrosado do que eu”; na seguinte, atenta para a importância que um louco dava ao seu anel de doutor, o que traduz, portanto, uma necessidade de consertar as injustiças do hospício, aproximando e subvertendo suas hierarquias por meio da narrativa, já que isso seria impossível na prática.

Não lhe tenho nenhuma antipatia, mas julgo-o mais nevrosado e avoado do que eu. É capaz de ler qualquer novidade de cirurgia aplicada à psiquiatria em uma revista norueguesa e aplicar, sem nenhuma reflexão preliminar, num doente qualquer. É muito amante das novidades, do *vient de paraître*, das últimas criações científicas ou que outro nome tenham (BARRETO, 2017, p. 45).

Contudo, um deles, bacharel, o mais mudo de todos, na sua insânia, não se esquecera do anel simbólico e, com um pedaço de arame e uma rodelas não sei de quê, improvisara um, que ele punha à vista de todos, como se fosse de esmeralda (BARRETO, 2017, p. 58).

Uma outra estratégia do narrador é o humor utilizado, por exemplo, ao contar o modo como os guardas retiraram um interno que estava no porão em “Um pequeno meteu-se no porão, armou-se de tijolos e ameaçou não sair de lá. Os guardas entraram lá com escudos de travesseiros” (BARRETO, 2017, p. 94); ou ao escrever sobre a sobriedade que havia em algum dos internos em “Um maluco vendo-me passar com um livro debaixo do braço, quando ia para o refeitório, disse: – Isto aqui está virando colégio” (BARRETO, 2017, p. 94); ou mesmo, ao narrar a resposta de um interno que, com “propriedade e urbanidade”, respondeu a alguém que lhe havia repreendido o choro “- O senhor nada deve observar-me porque não sabe quais são os meus sofrimentos”(BARRETO, 2017, p. 91). Nem mesmo o próprio narrador escapa a esse humor tragicômico em “Ri-me mais que nunca quando, percebendo tudo isto, lembrei-me que me supunha um homem do povo e capaz de lidar e viver com o povo. Concluí que nem com ele, nem com ninguém” (BARRETO, 2017, p. 94); como se houvesse um vértice onde humor e sofrimento se aproximassesem de modo insólito; talvez, tanto quanto literatura e testemunho.

Seja porque o irredutível² da literatura pode mais facilmente dialogar com o inenarrável do testemunho, seja porque o narrador se ombreia aos grandes escritores e mesmo o seu sofrimento não pode ser banal; não é em vão que algumas de suas metáforas recorram a obras literárias; por exemplo, quando compara o lugar em que estava a uma “geena social” em “No meio disto, muitos com educação, mas que a falta de recursos e proteção atira naquela geena social” (BARRETO, 2017, p. 38), ou mesmo a uma “bolgia do inferno”...

Paro aqui, pois me cансo; mas não posso deixar de consignar a singular mania que têm os doidos, principalmente os de baixa extração, de andarem nus.

² Segundo Morin (apud SANTOS, 2012, p. 380), “enquanto a ciência moderna produz um conhecimento fragmentado e compartimentado sobre o homem, transformando-o em objeto e “cortado em pedacinhos”, a literatura, ao contrário, permite a inclusão de todas as dimensões da subjetividade”.

Na Pinel, dez por cento assim viviam, num pátio que era uma *bolgia* do Inferno. Por que será? (BARRETO, 2017, p. 41)

Se fica evidente que comparar o seu sofrimento ao de Cervantes e Dostoiévski ilustra o desejo do narrador de estar entre os grandes e se, para Salgueiro (2012, p. 293), um dos traços que podem caracterizar um testemunho é o sentimento de vergonha pelas humilhações e pela animalização sofridas; para lidar com a humilhação de se encontrar entre os despojos da faxina urbana da Primeira República, o narrador recorre às metáforas, seja quando se utiliza do verbo “laçar” para aludir ao seu encaminhamento ao hospício, como se estivesse se referindo a um garrote; seja quando se compara a um peru, porco ou burro...

Este senhor Carlos Ventura é um velho homem, tem uma venda na rua Piauí, em Todos os Santos, fornece para a nossa casa, e foi com auxílio dele que me conseguiram laçar e trazer-me até o Hospício (BARRETO, 2017, p. 35).

Voltei para o pátio. Que coisa, meu Deus! Estava ali que nem um peru, no meio de muitos outros, pastoreado por um bom português, que tinha um ar rude, mas doce e compassivo, de camponês transmontano (BARRETO, 2017, p. 36).

Se foi o choque moral da loucura progressiva de meu pai, do sentimento de não poder ter a liberdade de realizar o ideal que tinha na vida, que me levou a ela, só um outro bem forte, mas agradável, que abrisse outras perspectivas na vida, talvez me tirasse dessa imunda bebida que, além de me fazer porco, me faz burro (BARRETO, 2017, p. 46).

Num ambiente que animaliza, mesmo o narrador se refere aos internos que o rodeiam como animais, como em “(...) e a frequência é dos delirantes, que lá vão dar pasto a seu delírio (...)” (BARRETO, 2017, p. 83), quando usa a expressão “dar pasto”, e em “(...) e figurava no Hospício como um cãozinho de estimação de todos” (BARRETO, 2017, p. 90).

Ainda na busca pelos recursos de linguagem capazes de traduzir sua experiência, ao descrever a arrogância da ciência que mais promete do que cumpre, o narrador faz uso de imagens em “Até hoje, tudo tem sido em vão, tudo tem sido experimentado; e os doutores mundanos ainda gritam nas salas diante das moças embasbacadas, mostrando os colos e os brilhantes, que a ciência tudo pode” (BARRETO, 2017, p.

55); o que também ocorre quando descreve o modo como se sentia, em que não lhe basta se referir à loucura, mas é preciso designá-la como “polar” e “turva” bem como a ele como um explorador das regiões árticas que se houvesse deixado mergulhar de vontade própria numa noite infinita.

Eu quisera a resplandecência da glória e vivia ameaçado de acabar numa turva, polar loucura. Polar, porque me parecia que nenhuma afeição me aquecia, e turva, pois eu não via, não comprehendia nada em torno de mim. Eu me comparava a um explorador das regiões árticas, que tivesse durante anos atravessado florestas lindas, cascatas, céus epinícios, lagos de anil, mares de esmeralda, nessas paisagens mais belas da terra, as suas servências mais majestosas, e se houvesse de *motu proprio* atirado às *banquises* do polo e se deixasse mergulhar na sua noite imensa que, para o meu caso, era infinita (BARRETO, 2017, p. 79).

Se o narrador compara o hospício à morte, seja ao utilizar a palavra “catacumba” em “Sairei desta catacumba, mas irei para a sala mortuária que é minha casa” (BARRETO, 2017, p. 77-78), seja ao escolher a palavra “cemitério” em “Esperando a sua morte próxima, a família levou-o para casa. Vai mudar de cemitério – coitado!” (BARRETO, 2017, p. 86); noutras vezes reconhece que a morte seria melhor que o hospício, em “Estou seguro que não voltarei a ele pela terceira vez; senão, saio dele para o São João Batista que é próximo”. (BARRETO, 2017, p. 35) ou “Suicidou-se no Pavilhão um doente. (...) Se voltar a terceira vez aqui, farei o mesmo” (BARRETO, 2017, p. 68). Semelhante ou pior que a morte, a experiência do hospício parece ser um lugar de tanto sofrimento que lhe faltam palavras, motivo pelo qual busca continuamente a metáfora ideal capaz de traduzi-la, sem alcançá-la. Ao fim, transparece o seu desejo de viver em “Não quero morrer, não; quero outra vida” (BARRETO, 2017, p. 46) ou “Não quero, entretanto, morrer; queria outra vida (...)” (BARRETO, 2017, p. 67). Não antevendo, porém, possibilidade de viver essa outra vida tão desejada e, como se tateando uma descrição do quanto insuportável era o seu desespero, a morte é metáfora recorrente; seja para se equiparar ao hospício, seja para se apresentar como uma opção melhor; sempre, porém, numa tentativa de auxiliar a narrativa de seu testemunho. Para Seligmann-Silva (2000, p. 90), narrar essa experiência extraordinária deve ser visto como uma forma de

esquecimento e “fuga para frente” em direção à palavra, um mergulhar na linguagem através da qual se busca a libertação daquilo que se testemunha e, talvez isso se relate ao fato de o narrador recorrer tanto à morte, quando, em outras passagens, queria era viver; ele parece estar em busca desse esquecimento e dessa “fuga para frente”. A esperança desse esquecimento é o que pode justificar todo esse esforço de elaboração narrativa – que perpassa a ficcionalização, a ironia, o humor e o emprego de metáforas e imagens – de uma experiência que, por si só, é inenarrável, pois a narrativa, segundo Seligmann-Silva (2008, p. 66), possibilita estabelecer uma ponte com “os outros”, resgatando o narrador do sítio da sua outridade. Nessa impossibilidade de estabelecer-se de modo pleno, nessa distância entre o que se pretende narrar e o que se narra; lá moram os silêncios advindos da incompletude do testemunho, os quais o diário tão bem acolhe com suas lacunas e alusões.

Em latim, segundo Seligmann-Silva (2016, p. 373-374), pode-se denominar o testemunho com duas palavras: *testis* e *superstes*. Enquanto a primeira indica o depoimento de um terceiro, a segunda indica a pessoa que atravessou uma provação, o sobrevivente. A noção de testemunha como terceiro anuncia o tema da verificação da “verdade”, trazendo à luz o fato de que o testemunho por definição só existe na área enevoada pela dúvida e pela possibilidade de mentira; e a acepção de testemunho como sobrevivente indica a categoria excepcional do “real” que o testemunho tenta dar conta *a posteriori* – nos dois casos entretanto, o testemunho tenta narrar uma experiência e é alcançado pela mesma afirmação e negação do “real”, ou aproximação e distanciamento, que, de certa forma, também habita a literatura.

A narrativa de *Diário do Hospício* oscila entre *testis* e *superstes*, onde o narrador às vezes se apresenta como um terceiro que presencia algo que ocorre aos outros e noutras vezes como um partícipe, o que talvez seja reflexo da sua mesma condição *testis* e *superstes* em relação à loucura em que, se ele assumia ter sido internado por delírios alcoólicos, sua narrativa é extremamente sóbria...

De mim para mim, tenho certeza que não sou louco; mas devido ao álcool, misturado com toda espécie de apreensões que as dificuldades de minha vida material há seis anos me assoberbam, de quando em quando dou sinais de loucura: delírio (BARRETO, 2017, p. 34).

A posição do narrador oscila entre ser distante, como quem observa a cena de fora – seja quando se utiliza da caricatura e da sátira para descrever os outros internos de forma até mesmo grotesca para marcar a distância que o separa do entorno, seja quando, mesmo dentro da cena, marca essa distância pela ficcionalização em que se torna um outro – e entre ser partícipe, quando a narrativa transborda a angústia e o desespero frente às humilhações sofridas, vendo por vezes a morte como a melhor opção. Ao se referir a um interno de apelido Gato que tinha manias de grandeza como “o Gato, o Marquês de Gato” ou “o Gato, o nobiliárquico Gato” (BARRETO, 2017, p. 87), tem-se um exemplo desse modo grotesco de o narrador se referir aos internos, afastamento que marca a diferença entre ele e os que o cercavam. A passagem a seguir contém uma amostra da oscilação *testis-superstes*, pois ao dizer que passa como um ser estranho entre mais de uma centena de homens há um afastamento, que logo se transforma numa aproximação, quando o narrador repara que são esses homens seus semelhantes; tal aproximação, porém, não se mantém e logo advém novo afastamento, quando ele se refere a si mesmo como um ser vivente e aos internos como sombras, o que parece se manter até o fim do parágrafo para logo oscilar novamente em vários momentos ao longo da narrativa. Na segunda passagem, há um dos comentários sarcásticos do narrador sobre um dos internos, o que marca seu distanciamento em relação a ele e, na terceira, há uma aproximação entre ele, que se apresenta de dentro da cena narrativa, e seu entorno.

Estou entre mais de uma centena de homens, entre os quais passo como um ser estranho. Não será bem isso, pois vejo bem que são meus semelhantes. Eu passo e perpasso por eles como um ser vivente entre sombras – mas que sombras, que espíritos?! As que cercavam Dante tinham em comum o *stock* de ideias indispensável para compreendê-lo; estas não têm mais um para me compreender, parecendo que têm um outro diferente, se tiverem algum (BARRETO, 2017, p. 47).

Diz-se conhecido em toda a parte, no Chile, na Argentina, mas nada sabe do Rio de Janeiro. De repente, porém, conta que já esteve aqui, que já foi preso no estado de sítio da vacina obrigatória com Jacques Ourique (BARRETO, 2017, p. 61).

Penso assim, às vezes, mas, em outras, queria matar em mim todo o desejo, aniquilar aos poucos a minha vida e sumir-me no todo universal. Esta passa-

gem várias vezes no Hospício e outros hospitais deu-me não sei que dolorosa angústia de viver que me parece ser sem remédio a minha dor (BARRETO, 2017, p. 67).

Essa oscilação entre *testis* e *superstes* ocorre mesmo na descrição do ambiente, em que, logo no início, ele parece descrever a cena com objetividade para depois se ver tragado por ela, o que na passagem seguinte se dá a partir de “através das grades do manicômio”.

O Hospício é bem construído e, pelo tempo em que o edificaram, com bem acentuados cuidados higiênicos. As salas são claras, os quartos amplos, de acordo com a sua capacidade e destino, tudo bem arejado, com o ar azul dessa linda enseada de Botafogo que nos consola na sua imarcescível beleza, quando a olhamos levemente enrugada pelo terral, através das grades do manicômio, quando amanhecemos lembrando que não sabemos sonhar mais... (BARRETO, 2017, p. 40).

Jeanne Marie Gagnebin (apud Salgueiro, 2012, p. 285) amplia a definição de Seligmann-Silva, que abarca *testis* e *superstes*, para considerar a testemunha solidária, que é “aquele que não vai embora, que consegue ouvir a narração insuportável do outro e que aceita que suas palavras levem adiante, como num revezamento, a história do outro (...). Ora, se a necessidade de testemunhar passa pela premência de contar aos outros e torná-los participantes, um testemunho escrito traz implícita a busca de um leitor. Assim, em “Os leitores hão de dizer que não era possível encontrar isso numa casa de loucos” (BARRETO, 2017, p. 59), ao se dirigir de modo explícito aos leitores, o narrador os torna testemunhas solidárias.

Buscar a dialogicidade do testemunho entre seus leitores parece natural e coerente a quem atribuiu à literatura um poder quase divino. Ao escrever “Ah! A Literatura ou me mata ou me dá o que eu peço dela” (BARRETO, 2017, p. 36), o narrador parece antever essa espécie de poder da literatura que toca um lugar inalcançável a outros saberes e que, talvez, só mesmo ela pudesse lhe oferecer o que ele buscava. É de alguma parte desse lugar inalcançável que o diário possibilita a narrativa do testemunho de Lima Barreto, ao menos daquilo que é possível narrar; a voz do narrador parece vir de um lugar insólito em que o inenarrável

do testemunho e o irredutível da literatura se tornam cúmplices através da imaginação. E é o diário que possibilita, ainda que de modo parcial, esse encontro sublime; de modo parcial, porque, a despeito de todas as estratégias do narrador para tornar seu testemunho essa espécie de ponte capaz de salvá-lo pelo entendimento do outro; àquele que passa por este evento extraordinário, segundo Seligmann-Silva (2008, p. 69), restará sempre “este estranhamento do mundo advindo do fato de ele ter morado como que ‘do outro lado’ do campo simbólico”. Se a Lima resta saber-se para sempre incompreendido; a nós, que possamos lhe estender a mão enquanto viramos as suas páginas, sendo ao menos testemunhas solidárias na pequena parte da sua dor que nos é possível alcançar.

Referências Bibliográficas

- BARRETO, Lima. *Diário do Hospício; Cemitério dos vivos*, São Paulo, Companhia das Letras, 2017.
- BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito de história. In: _____ *Obras escolhidas: Magia e Técnica, arte e política* – Ed. Brasiliense, 1987, p. 197-198; 222-234.
- FOUCAULT, Michel. O Panoptismo. In: _____ *Vigar e Punir: nascimento da prisão*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2014, p. 190-219.
- GINZBURG, Jaime. Linguagem e trauma na escrita do testemunho. *Conexão Letras*, Porto Alegre, v. 3, n. 3, p. 61-66, 2008.
- HIDALGO, Luciana. A loucura e a urgência da escrita, *Alea: Estudos Neolatinos*, Rio de Janeiro, v. 10, n. 2, jul-dez 2008. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1517-106X2008000200005&lng=en&nrm=iso> Acesso em: 18 de jun. 2020.
- LEJEUNE, Philippe. Diários e blogs. In: _____ *O pacto autobiográfico: de Rousseau à Internet*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008, p. 255-369.
- SALGUEIRO, Wilberth. O que é literatura de testemunho (e considerações em torno de Graciliano Ramos, Alex Polari e André Du Rap). *Matraga*, Rio de Janeiro, v.19, n.31, jul/dez 2012. Disponível em: <<https://www.e-ublicacoes.uerj.br/index.php/matraga/article/view/22610>> Acesso em: 18 de jun. 2020.
- SANTOS, Maria Inês. Loucura e literatura: a dimensão social da loucura e sua representação na narrativa de Lima Barreto. *Rev. Humanidades*, Fortaleza, v. 27, n.2, jul/dez. 2012. Disponível em: <<https://doi.org/10.5020/23180714.2012.27.2.372-382>> Acesso em: 20 de jun. 2020.

SELIGMANN-SILVA, Márcio e NESTROVSKI, Arthur (org). A História como trauma. In:_____. *Catástrofe e Representação*. São Paulo: Escuta, 2000, p. 73-98.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Narrar o trauma – A questão dos testemunhos de catástrofes históricas. *Psic. Clin.*, Rio de Janeiro, vol.20, n.1, 2008. Disponível em: <<https://www.scielo.br/pdf/pc/v20n1/05.pdf>> Acesso em: 20 de jul. 2020.

_____. O local do testemunho. *Tempo e Argumento Revista do programa de Pós-Graduação em História*. Florianópolis, v.2, n.1, p. 3-20, jan./jun.2010. Disponível em: <<https://www.revistas.udesc.br/index.php/tempo/article/view/1894/1532>> Acesso em: 20 de jul. 2020.

_____. (org). O testemunho: entre a ficção e o “real”. In:_____. *História, memória, literatura: o testemunho na Era das Catástrofes*. Editora Unicamp, 2016.



Tendências literárias *fin-de-siècle*

AUTORES FRANCESES N'A PROVÍNCIA DO PARÁ: GUY DE MAUPASSANT E EMILE ZOLA NO PERIÓDICO PARAENSE

Amanda Gabriela de Castro Resque

(UFPA)

Introdução

É indiscutível a grande influência que a imprensa teve na popularização da prosa ficcional ao longo do século XIX, pois ao trazer a prosa seriada em suas páginas os jornais não só conseguiam aumentar o número de vendas das suas edições como também proporcionavam o contato da população menos abastada com o novo gênero que então ganhava espaço na elite europeia, oportunizando, assim, o “cultura-mento” desejado pelo governo da época para o seu povo.

A tendência de publicações ficcionais iniciada em Paris, França, pelo jornalista Emile Gerardin (1806-1881), chegou ao Brasil e à Província do Grão-Pará na segunda metade dos Oitocentos. Para alavancar as vendas de seu periódico, o jornalista decidiu publicar romances em “fatias” com o intuito de despertar a curiosidade de seu público fazendo com que eles recorressem à folha no dia seguinte para descobrir o desfecho da narrativa. Após a intuição do supracitado jornalista ter se provado correta com o salto quantitativo nas vendas dos exemplares de seu jornal, que costumava ser de 70.000 exemplares, pulando para 200.000 exemplares (SERRA, 1997, p. 19), outros periódicos adotaram tal artimanha, entre eles *A Província do Pará*.

Em março de 1876, entrou em circulação *A Província do Pará*, folha fundada por Joaquim José de Assis, Francisco de Souza Cerqueira e Antônio José de Lemos, todos membros ativos do Partido Liberal,

partido para o qual o periódico autodenominava-se órgão oficial (RO-CQUE, 1976, p. 19).

A partir de sua quarta edição, o periódico apresentou a seção “Folhetim”, na qual foram divulgados escritos direcionados exclusivamente para o espairecimento de seu público leitor. Ao longo dos anos o jornal inaugurou outras seções com o propósito de propalar a prosa ficcional, são ressaltaveis: “Sciências, Lettras e Arte”; “Variedade”; “Literatura”; “Solicitados”; e “Miscellânea”.

Em relação quantitativa, a autoria de nacionalidade francesa recebeu grande destaque nas seções d’*A Província do Pará*; entre os autores mais divulgados e comentados é possível destacar Émile Zola (1840-1902) e Guy de Maupassant (1850-1893), autores consagrados e expoentes de movimentos vanguardistas nos Oitocentos Ocidental.

Essa pesquisa objetivou verificar quais os contos que *A Província do Pará* divulgou de autoria de Zola e Maupassant, bem como verificar tais contos nas biografias dos autores com o intuito de constatar se os leitores do periódico paraense possuíam contato concomitante com a publicação de tais obras na França.

Sendo uma pesquisa de caráter exploratória bibliográfica e documental, nossos primeiros passos foram relacionados à verificação dos contos assinados por Zola e Maupassant nas páginas do periódico *A Província* disponíveis em microfilmagens no CENTUR, após tal averiguação recorremos à pesquisa bibliográfica pertinente ao desenvolvimento da pesquisa.

Em relação ao desenvolvimento deste trabalho, a priori, apresentaremos o periódico supracitado com o intuito de situarmos os leitores em volta da força política e cultural que a folha paraense possuiu e ainda possui, explanaremos em relação aos dois autores estudados no referido artigo e, no último momento, exporemos os dados localizados durante a pesquisa documental – os escritos assinados por Guy de Maupassant e Emile Zola n’*A Província*.

O periódico

Fundada em 1876 por Joaquim de Assis, Francisco de Souza Cerqueira e Antônio José de Lemos *A Província do Pará* segue, entre interrupções e recomeços, publicando até os dias atuais. O jornal se consa-

grou como um dos periódicos de maior força tanto no âmbito cultural quanto no político da Região Norte do Brasil.

Por autodenominar-se como o órgão oficial do Partido Liberal e ter dedicado colunas à propagação dos ideais liberalistas e posteriormente republicanas, bem como de notícias de interesses dos dirigentes do Partido Liberal, além de assuntos políticos que estavam em pauta em sua contemporaneidade, a folha paraense teve enorme destaque no campo político dos Oitocentos paraense. Além do supracitado, desde seus números iniciais *A Província* também dedicou muitos espaços a publicações de escritos destinados ao deleite de seu público leitor, desde piadas e charadas até romances em folhetim, que estavam em voga no período histórico em pauta.

A fundação d'*A Província do Pará* adveio da amizade entre Joaquim de Assis, Francisco de Souza Cerqueira e Antônio José de Lemos. Dr. Assis e Lemos se conheceram ocasionalmente em uma loja maçônica, posteriormente firmaram sua amizade em reuniões do Partido Liberal em que Dr. Assis já possuía renome. Essa aproximação resultou na exoneração de Lemos do cargo que ocupava no governo, com o intuito de compensar essa perda, Dr. Assis ajudou a eleger Lemos deputado do Pará e também convidou-o para auxiliá-lo no jornal que lançaria junto de Cerqueira (tipógrafo): *A Província do Pará*.

Sobre o funcionamento d'*A Província* nesse primeiro momento:

[...] dr. Assis era o chefe político de prestígio, o homem do dinheiro [...], Francisco de Souza Cerqueira era o homem das oficinas: cuidava da parte tipográfica. Ainda novo, de descendência humilde, impôs-se, contudo, pelos seus conhecimentos gráficos, pelo seu bom gosto, pela sua liderança junto aos tipógrafos. E Antônio Lemos era o homem de gerência, cuidava da parte comercial e também colaborava na parte redacional. Isso nos primeiros tempos. (ROCQUE, 1976, p. 16)

O fato de advogar em prol da causa liberal e ser um jornal, a princípio, com ideais políticos, não o impediu de tratar de assuntos de todas as ordens e de interesse público, por essa razão *A Província* apresentou em suas páginas espaços destinados desde assuntos políticos a publicação de piadas. Sua força cultural deveu-se às seções voltadas exclusivamente ao entretenimento do público, dentre eles destacamos a seção

“Folhetim”, coluna utilizada para a publicação de prosas ficcionais em “fatias”, criação do francês Emile de Girardin (1806-1881); espaço destinado ao lazer e um dos principais vetores no aumento de consumo da prosa de ficção, uma vez que o jornal era um suporte literário mais acessível que o livro – que possuía um alto custo –, como afirmou Tânia Rebelo Costa Serra (1997):

Chegamos finalmente, ao século XIX e, mais precisamente, ao ano de 1836 na França. Em Paris, o jornalista Émile Girardin tem uma ideia (sic) que se provará genial: a fim de aumentar a vendagem de seu jornal, *La Presse*, pede a alguns romancistas que publiquem, em capítulos, no seu periódico. Sua intuição prova-se correta; em um ano, a tiragem do jornal pula de 70.000 para 200.000 exemplares. Utilizando técnica muito próxima do melodrama popular [...] o romance em folhetim começa a ser devorado pela massa de operários em busca de divertimento para um dia-a-dia estafante [...]. (SERRA, 1997, p. 19)

Afirmação essa em concordância com o que mostrou Marlyse Meyer (1996):

A imprensa popular que de Paris irradiava para a província e para os mais escondidos recantos, chegando até a atravessar os mares, espalhando as imitações da vida no romance e sua folhetinização nas notícias, essa avalanche de publicações seriadas constituíram muitas vezes a única biblioteca particular das camadas subalternas [...]. (MEYER, 1996, p. 228)

Além da seção “Folhetim” *A Província* também destinou outras colunas para a publicação da prosa de ficção, como a “Revista Litteraria”. Por conta desse grande espaço que os escritos tiveram nas páginas do periódico a gama de autores que circularam nas páginas do jornal foi diversificada, dentre os quais, por questões quantitativas, destacamos as autorias brasileiras, portuguesas e francesas, em que é acrescentável salientar *A Província do Pará* e seu papel na divulgação da prosa ficcional para os leitores do Pará oitocentista.

A relação entre literatura e imprensa era frutífera para ambos os lados, pois trazia mais leitores aos jornais, conseguia mais anunciantes e colaborava com a popularização e visibilidade de autores dos mais diversos gêneros recreativos. O resultado dessa união foi a ampla divulgação de prosa ficcional na imprensa.

Émile Zola

Autor francês percussor do Naturalismo, Émile Edouard Charles Anttonie Zola nasceu em 2 de abril de 1840 e faleceu 29 de setembro de 1902. Era filho de um engenheiro italiano, cresceu em Aix-Provence onde estudou no *Collége Bourbon* e seguiu para Paris, ao completar dezoito anos, para retomar seus estudos. Iniciou sua vida literária ao escrever para jornais como o *Controversial*, momento em que já demonstrou seus ideais revolucionários ao publicar artigos em que criticava Napoleão III.

Em vida, demonstrou grande engajamento político publicando artigos como “*J'accuse*”, carta publicada na primeira página de um periódico parisiense, destinada ao então presidente da França, Felix Faure, em que acusou o governo de precipitar-se ao condenar um oficial do exército por traição. Coberto por polêmicas e mistérios até seu falecimento, Émile Zola escreveu sobre o que era considerado de mais sujo e promíscuo da sociedade parisiense.

Alcançando enorme sucesso ainda em vida, o autor colheu os frutos de seu sucesso conseguindo o feito de sobreviver da pena, não precisando trabalhar para o governo como era costume na época. Ao decorrer de sua vida literária lutou contra as concepções românticas da sociedade, como falou no artigo “O Ódio”, publicado n'A *Província do Pará*, em que se disse contra tudo o que há de justo e bom existente na sociedade.

Idealizador e principal expoente do Naturalismo, é importante mencionar a saga da família Rougon-Macquart, escrita e publicada de 1871 a 1893 e composta por vinte romances, como principal feito de sua vida literária. Entre os principais romances da saga estão *O Ventre de Paris* (1873) e *Germinal* (1885), o qual foi publicado na seção “Folhetim” do periódico *A Província do Pará* em período concomitante ao seu lançamento na França e, também, tendo sua venda em livro divulgada nas páginas do periódico supracitado.

Além de autor de romances naturalistas, Zola escreveu diversos contos de cunho voltado para o Romantismo, os quais seus estudiosos afirmam inspiração em nomes como de Victor Hugo (1802-1885); além de escrever sua prosa ficcional, Zola também foi autor de diversos artigos críticos.

Com enorme destaque no território brasileiro, Émile Zola teve suas obras acrescentadas aos catálogos das mais variadas editoras por ser um sucesso certo de vendas, como afirmou Cláudia Poncioni (1999). No Brasil, sua obra circulou em suas edições originais, em francês, e em traduções portuguesas e brasileiras. Além de somar ao leque de escritores que publicavam em livros, as obras de Émile Zola também foram veiculadas de forma seriada em periódicos nacionais nos últimos anos do século XIX e nos primeiros do século XX.

Indo contra o imposto culturalmente na cena literária ocidental, Silvio Romero (1978) apontou que Émile Zola compôs seu romance experimental como uma adaptação de estudos do médico Claude Bernad (1813-1878) e do naturalista Hippolite Taine (1828-1893). Essa invenção confrontou-se com a concepção romântica, assumindo uma postura vanguardista, Romero também afirmou que o autor foi um observador das características físicas e psicológicas de suas personagens.

Sobre o naturalismo de Zola, Sílvio Romero, em “Sobre Émile Zola” (1978), pontuou que o Naturalismo não é/era a antítese do Romantismo, mas sim o contrário ao subjetivismo e idealismo proposto por esse movimento e, em relação a Zola, acrescentou que

Dentre todos os secretários do naturalismo, o mais célebre, o mais popular é sem contestação o autor de *Nana*. Três circunstâncias contribuíram especialmente para isto: – a nitidez de seu espírito lógico e lúcido que o levou a tirar as últimas consequências do sistema; a fibra batalhadora de seu temperamento que o levou a acentuar na crítica as novas doutrinas; – a forma que escolheu para suas produções, a mais em harmonia com os gostos do tempo, – o romance. (ROMERO, 1978, p. 83)

No território brasileiro essa novidade estética ganhou adeptos que passaram a encarnar o Naturalismo Regional, em *História Concisa da Literatura Brasileira* (1975) Alfredo Bosi afirmou que esse Naturalismo brasileiro abordou a seca e o cangaço e, assim, passou a dar uma forma literária à região e aos fatos. Dentre os influenciados pelo Naturalismo de Émile Zola, destacamos João Marques de Carvalho (1866-1910), intelectual paraense, escritor de romances e colaborador d’*A Província do Pará*.

Deduziu-se que o favoritismo por publicações que tendem ao Naturalismo no periódico supracitado deveu-se ao fato de nomes como o jornalista Marques de Carvalho incorporarem-se à redação d'*A Província*. Podemos observar tal fato pela presença de obras assinadas por autores como: Guy de Maupassant (1850-1893), Paul Alexis (1847-1901) e Eça de Queirós (1845-1900), todos condizentes com as ideologias vanguardistas ao qual Zola foi precursor.

Guy de Maupassant

Henri René Albert Guy de Maupassant nasceu em 1850 e faleceu em 1893, foi romancista, contista, cronista, poeta e jornalista francês, além de ser considerado como o inaugrador do terror psicológico,

[...] Maupassant fecha atrás de si um ciclo do fantástico material, ligado a objetos e símbolos tradicionais do gênero, e abre o da sondagem psíquica. [...] Geralmente ele possui voz narrativa para relatar a sua versão da história, em contos de estruturas complexas, muito bem trabalhadas pelo escritor [...] (NEVES, 2012, p. 116).

Aproximou-se de Gustave Flaubert (1821-1880) durante a infância, desenvolvendo uma relação de tutor e pupilo, posteriormente estreitando-se para amizade; o autor de *Madame Bovary* (1856) acabou por inserir Maupassant nos seus ciclos sociais parisienses, momento em que estreitou relações com grandes nomes da literatura francesa, dos quais é possível destacar Emile Zola (1840-1902), fundador do Naturalismo.

Todavia, é importante frisar que apesar de possuir uma forte ligação com o grupo do Naturalismo de Zola, Maupassant defendeu durante toda sua vida a liberdade estética, livre de escolas literárias, buscando sempre assinalar sua independência artística, como afirmou Angela Neves (2012, p. 297).

Guy de Maupassant começou sua carreira escrevendo artigos para jornais parisienses, sua primeira tentativa foi como cronista do jornal *La Nation* no final de 1876, bem como algumas experiências em escrever artigos para *La République des Lettres*, sob o pseudônimo Guy de Valmont.

No início de 1880 Maupassant passou a publicar seus escritos no periódico *Gil Blas* (1879-1938), no qual permaneceu até o final da mesma década. Nesse jornal, o autor supracitado assinou seus textos com o pseudônimo “Maufrigneuse”, publicando por volta de 75 crônicas (NEVES, 2012, p. 287). Outros grandes jornais que tiveram contribuições de Guy de Maupassant no mesmo período foram: *Le Figaro* (1826-atualmente), *L'Echo de Paris* (1884-1938) e *Le Gaulois* (1868-1929).

Por escrever para diversificados jornais com os mais diferentes públicos, Guy de Maupassant aderiu à diversidade ao compor suas obras, fato expressado principalmente nas temáticas de suas prosas, as quais variavam desde histórias de amores mal resolvidas até mortos que voltavam à vida. Ao produzir prosas ficcionais, principalmente para periódicos, o autor incorporou algumas das características típicas do veículo aos seus escritos, entre as quais sobressai a brevidade. É destacável também o humor e o sarcasmo que permaneceram nas produções do autor não apenas em seus contos, mas também em seus romances.

Em vida, Maupassant se dedicou à boêmia e a escrever para os jornais, deixando um legado de mais de 300 contos e 200 crônicas, inaugurando o que é considerado em nossa contemporaneidade como o terror psicológico, além de ser considerado por muitos estudiosos como “pai” do conto fantástico.

Além de tal acervo, a produção maupassantiana serviu de inspiração para os outros campos das artes, no meio cinematográfico é destacável os filmes “A vida de uma mulher” (Stéphane Brizé, 2016), inspirado em *Une vie* (1883), “Bel Ami – O Sedutor”, de (Declan Donnellan, 2012); e “Bola de Sebo”, filme soviético em preto e branco e mu-
do (Mikhail Romm, 1934).

Resultados

Durante as pesquisas documentais realizadas nas edições do jornal disponíveis em microfilmagens no Laboratório de Linguagens da Faculdade de Letras da UFPA e na seção de microfilmagens do CENTUR, verificamos a ocorrência de contos e romances de autorias atribuídas a Guy de Maupassant e Emile Zola. A explanação dos dados localizados

ocorrerá seguindo a ordem de contos e depois romances, esses escritos serão apresentados de maneira cronológica de acordo com suas publicações nas páginas d'A Província do Pará. A priori, organizamos os dados em duas tabelas – uma para contos e outra para os romances – para então debatermos a respeito deles.

Tendo em vista o postulado, é frisável salientarmos que foram localizados 6 contos de Guy de Maupassant e 4 de Emile Zola no período entre 1880 e 1890, sendo eles:

CONTOS			
Título	Autor	Data	Seção
No cerco de Paris	Emile Zola	09 de abril de 1880	Folhetim
Simplício	Emile Zola	19 e 20 de abril de 1881	Folhetim
Simplício	Emile Zola	31 de outubro / 03 de novembro de 1886	Folhetim
Os morangos	Emile Zola	02 de dezembro de 1886	Folhetim
O pão maldito	Guy de Maupassant	22 de maio de 1887	Revista Litteraria
A felicidade	Guy de Maupassant	02 de fevereiro de 1888	Folhetim
Adeus	Guy de Maupassant	04 de março de 1888	Folhetim
A lua	Guy de Maupassant	22 de julho de 1888	Folhetim
A morta	Guy de Maupassant	09 de junho de 1889	Folhetim
Uma viúva	Guy de Maupassant	09 de julho de 1889	Folhetim

O primeiro escrito dos supracitados autores publicado n'A Província do Pará foi de Emile Zola, o conto "No cerco de Paris" esteve na seção "Folhetim" em 09 de abril de 1880 e abordou o relacionamento do casal Jayme e Magdalena. A moça foi descrita como moribunda e pálida que por justamente possuir tais características acabou por despertar o interesse amoroso em Jayme. Por ser adoentada, Magdalena falece rapidamente após o casório com Jayme, que ao ver-se viúvo caiu em estado de insatisfação passando a viver a base das recordações do amor que possuiu, ao recusar-se afastar de onde viveu com sua amada, onde também fora enterrada, Jamie passou a viver em uma pequena cabana localizada no centro da guerra Franco-Prussiana. Com o desfecho triste de sua história de amor, Jayme acabou morto com 20 tiros

no meio de um confronto em Clamart. É salientável pontuar que esse confronto de fato existiu, servindo como inspiração para Zola compor sua ficção. “O Cerco de Paris”, título dado ao conto, foi uma das batalhas mais conhecidas e que possuíram maior repercussão da guerra Franco-Prussiana.

O segundo conto publicado também foi de autoria atribuída a Zola, “Simplício” foi publicado em 19 e 20 de outubro de 1881, sem tradução assinada, e em outubro e novembro de 1886, tradução assinada por Marques de Carvalho. Sendo o único escrito publicado mais de uma vez no periódico, “Simplício” apresentou algumas divergências nas duas traduções, todavia, os descordos presentes diziam respeito as questões gerais dos textos ou a forma como cada tradutor “percebeu/entendeu” termos, não alterando a essência da história. Tal narrativa fez parte da compilação *Contes à Ninon*, primeiro livro de Émile Zola, publicado em 1864.

Publicado em 02 de dezembro de 1886, “Os Morangos” foi o quarto conto de Emile Zola publicado n’A *Província*, originalmente no livro de contos *Nouveaux Contes à Ninon* (1876) e a segunda tradução do autor assinada por Marques de Carvalho. Em “Os Morangos” narrou-se a história de Ninon e sua busca por morangos. O início da história consistiu em explanar em como a mocinha seguiu seu caminho em um bosque, reparando nas tonalidades do céu e do ar puro que a cercava fazendo reflexões sobre isso, até chegar aos seus desejados morangos.

Em 22 de maio de 1887 o quinto conto – e quarto inédito – foi publicado na seção “Revista Litteraria” do supracitado jornal; de autoria atribuída a Guy de Maupassant “O pão maldito” foi propalado originalmente com o título de “*Le pain maléfique*” no jornal francês *Gil Blas*, em 29 de maio de 1883, compôs a coletânea de narrativas *Les soeurs Rondoli* de 1884. A narrativa contou a história de um pai e três filhas bem como seus dramas familiares, contendo muitos contratempos e as famosas reviravoltas do destino, mas alcançando o final feliz esperado.

“A felicidade”, publicado na seção “Folhetim” em 02 de fevereiro de 1888, foi o segundo conto maupassantiano nas folhas d’A *Província do Pará*, pertencente a antologia *Contes du jour et de la nuit*, de 1885.

A narrativa possui características amorosas em que o foco é uma conversa entre um viajante e um casal de idosos, se fossemos seguir as nomenclaturas em relação ao estilo do conto, poderíamos pontuar que se tratou de uma narrativa de costumes.

Publicado em 04 de março de 1888, na seção “Folhetim”, a narrativa “Adeus” ocupou o rodapé da segunda página do jornal. A trama se desenvolve durante uma conversa entre dois amigos de idades avançadas, os quais se intitulam como velhos. O enredo consiste em ambos contando algumas aventuras amorosas, entretanto, a história se concentra mais em um caso específico de um dos personagens, o sr. Carnier. O conto abordou a perspectiva da futilidade e do grande valor que a sociedade parisiense destinava às questões frívolas da vida, como a beleza exterior.

O conto “A Lua”, publicado em 22 de julho de 1888, na seção “Folhetim”, ocupou o rodapé das segunda e terceira páginas da edição. A narrativa possui caráter religioso e girou em torno de um clérigo e uma de suas beatas, também publicada com o título de “Noite de Luar”, a prosa ficcional compôs o livro póstumo *Le Pere Milon*.

Dentre os contos de Guy de Maupassant que circularam nas páginas d’*A Província do Pará* o mais conhecido do acervo do autor é “A morta”, publicado em 09 de junho de 1889 na seção “Folhetim”. O conto abordou a vida de um viúvo, tratando desde quando ele apaixonou-se por sua finada mulher, seu casório, vida conjugal e falecimento da esposa; o grande desenrolar do enredo ocorreu no primeiro dia de Finados em que o protagonista foi ao túmulo de sua amada pois, então, situações sobrenaturais ocorreram. “A Morta” circulou primeiro no jornal *L'Echo de Paris* em 31 de maio de 1887 e fez parte da antologia *La main Gauche*, de 1889.

A narrativa “Uma viúva” ocupou espaço no jornal em 09 de julho de 1890, na seção “Folhetim”, na primeira página do periódico. Porém, a edição se encontra muito avariada e a leitura completa do conto tornou-se dificultosa. Publicado primeiramente no *Le Gaulois* em 1882, a prosa esteve no livro *Clair de Lune*, de 1883.

Em relação aos Romances, seguindo a cronologia de publicações dos autores no periódico *A Província do Pará*, apresentamos a tabela a seguir, que será explanada com mais detalhes ainda nesta seção:

ROMANCES			
Título	Autor	Data	Seção
A estufa	Emile Zola	11 e 12 de março de 1880	Folhetim
Germinal	Emile Zola	1 de janeiro, 15 de março e 17 de março de 1885	Sciencias, Letras e Artes
L'ouvre	Emile Zola	1886	Folhetim
O Sonho	Emile Zola	24 de agosto a 21 de dezembro de 1888	Folhetim
O Sonho	Emile Zola	11 de janeiro de 1889	Folhetim
Forte como a Morte	Guy de Maupassant	11 de agosto a 16 de novembro de 1889	Folhetim

O primeiro escrito do supracitado gênero a circular nas páginas d'A *Província do Pará* foi de Emile Zola sob o título de "A Estufa". De fato, a prosa é um fragmento extraído do Romance *O Regabofe* (1871), segunda história da saga dos *Rougon*. A publicação ocorreu entre os dias 11 e 12 de março de 1880, nove anos após sua publicação em livro na França.

Fragmento do romance *Germinal* (1885) também foi oferecido pelo periódico *A Província* ao seu público no mesmo ano de publicação da obra no formato livro na França. Tal fato ocorreu para, justamente, divulgar a obra que era lançamento tanto na Europa quanto no Novo Mundo. Pelo mesmo motivo, no ano seguinte, fragmento de *L'ouvre* (1886) foi publicado no jornal em pauta.

O único romance publicado integralmente pela folha paraense de autoria atribuída à Emile Zola foi *O Sonho*; alegando tradução própria, o periódico publicou a obra entre 24 de agosto de 1888 e 11 de janeiro de 1889 na seção "Folhetim". É frisável pontuar que o supracitado texto faz parte da saga dos *Rougon-Macquart* e que a publicação da obra n'A *Província* teve início no mesmo ano em que o romance foi publicado originalmente.

Ainda no ano de 1889 ocorreu a publicação integral do romance *Forte como a Morte* (1889) de autoria de Guy de Maupassant. Publicado na seção "Folhetim", o romance ocupou a primeira página das edições do jornal nesse período, também é importante frisar que a publicação

do escrito na folha paraense ocorreu no mesmo ano de lançamento da obra em formato de livro na Europa.

Considerações finais

Em relação aos resultados alcançados até o presente momento, verificamos seis contos de autoria de Guy de Maupassant e cinco contos de autoria de Emile Zola, em relação aos romances, três fragmentos de autoria de Zola e dois romances completos, um de cada autor, foram publicados n'A *Província do Pará*. É interessante acrescentar que apesar dos autores serem contemporâneos, bem como circularem no mesmo ciclo literário, tiveram seus escritos publicados em momentos diferentes, pois enquanto a maior concentração numérica de prosas assinadas por Zola ocorreu no início de 1880, as de autoria de Maupassant se concentraram nos últimos dois anos da década.

Avaliamos a pertinência de nossos estudos pautadas na grande importância que os autores representam a literatura ocidental bem como em apesar de sua canonicidade pouco serem estudados na região amazônica, além de que é importante frisarmos, também, que estamos passando por um momento histórico conturbado, que tem em si uma grande necessidade de compreensão pelo imaginário (SERRA, 2012, p. 12), em que se regularizam as incertezas advindas de um dia-a-dia estressante e repleto de dúvidas, que é próprio de uma situação de caos. Sendo assim, esperamos que o estudo do nosso passado auxilie, ainda que em pequena medida, a compreensão da nossa atualidade.

Referências

- BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1974.
- MEYER, Marlyse. *Folhetim: uma história*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- NEVES, Angela das. *Contistas à Maupassant: a recepção crítica de Guy de Maupassant no Brasil*. Tese de Doutorado, São Paulo, Universidade de São Paulo – USP, 2012.
- _____. Releituras de Guy de Maupassant. In: *Letras Françaises*, Araraquara: Unesp, n.9, p. 23-40, 2008.

_____. Guy de Maupassant, um iluminista das Letras Francesas. *Cadernos de Pós Graduação em Letras* (online), v. 2P. 1-13, 2012.

PONCIONI, Cláudia. *Emile Zola em português*: um estudo das traduções de *Germinal* no Brasil e em Portugal. São Paulo: Annablume, 1999.

ROCQUE, Carlos. *História de A Província do Pará*. Belém: Mitograph, 1976.

ROMERO, SÍLVIO. Sobre Émile Zola. In: CANDIDO, Antonio (Org.). *Sílvio Romero*: teoria, crítica e história literária. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos; São Paulo: EDUSP, 1978.

SERRA, Tânia Rebelo Costa. *Antologia do romance de folhetim (1839 a 1870)*. Brasília: Ed. UNB, 1997.

AUGUSTO DOS ANJOS NA IMPRENSA DA *BELLE ÉPOQUE* CARIOWCA

Denise Carneiro Nazareth

(UERJ)

O contexto social e cultural da *Belle Époque* carioca

A produção literária brasileira do início do século XX poderia ser considerada eclética. No espaço cultural, circulava uma literatura herdada do final do século XIX, conhecida como “naturalista na ficção, parnasiana na poesia e materialista em filosofia” (BOSI, 2017, p. 262). Essas características encontraram, no início do século XX, a predominância do culto exacerbado à forma, do rebuscamento e do preciosismo verbal de Olavo Bilac, Coelho Neto e Ruy Barbosa, assim como uma literatura que não girava em torno do cânones acadêmico. Autores como Lima Barreto e Augusto dos Anjos precisavam conquistar a atenção do público e o espaço na sociedade, por conta própria, já que não contavam com as benesses da Academia Brasileira de Letras (ABL).

Esses aspectos impregnava um meio intelectual artificialmente afrancesado. Os grandes intelectuais brasileiros estavam voltados para o fluxo cultural proveniente da Europa. Joaquim Nabuco (1998, p. 27), por exemplo, que havia retornado de uma viagem à Europa, afirmou que “[...] o espírito humano, que é um só e terrivelmente centralista, esta[va] do outro lado do Atlântico”.

A cidade do Rio de Janeiro, que na época era a Capital Federal, foi palco de grandes transformações políticas e sociais. Tudo nela copiava Paris. A *Belle Époque* havia chegado à cidade. Mas o que significa *Belle Époque*? O termo francês pressupõe tanto uma característica cronológica, dos anos 1870 a 1914, mas também um conceito de natureza

sociológica e psicológica, sendo um período de grande complexidade de valores culturais, estéticos e artísticos.

Em 1904, o prefeito Pereira Passos inaugurou a Avenida Central, e “o novo cenário grandioso e eloquente pedia novos figurinos” aos moldes parisienses (SEVCENKO, 1999, p. 16). Os homens da imprensa francesa, que desembarcaram no Rio de Janeiro do século XIX, ajudaram na circulação de periódicos do seu país e influenciaram nossa imprensa. Os principais jornais copiavam o comportamento da imprensa parisiense, a ponto de José Veríssimo, aos moldes de Sainte-Beuve, cujos ensaios saíam às segundas-feiras (*Causeries de lundis*), publicar seus textos nesse mesmo dia da semana.

Nos salões sociais, o bom gosto e a compostura eram fundamentais para a aceitação das obras por parte de uma sociedade acostumada à literatura amena, que ficou conhecida como “literatura sorriso da sociedade” (PEIXOTO, 1940, p. 5). Essa expressão remete à ideia de literatura como algo superficial a espelhar uma sociedade sem preocupações. A concepção de literatura como o sorriso da sociedade ia ao encontro da ideia de literatura e crítica como atividades lúdicas, não profissionais. Afrânio Peixoto (1947, p. 140), que idealizou a expressão, afirmou que “felizmente para nós as letras foram sempre aqui, menos que uma carreira, uma diversão ou adereço”.

Para termos ideia da superficialidade do meio intelectual da época, vejamos alguns detalhes referidos por Francisco de Assis Barbosa:

Em junho de 1912, o que realmente empolgava as rodas literárias era a ideia de Medeiros e Albuquerque para que se levantasse no Rio de Janeiro uma estátua a Eça de Queiroz (...). Entrevistas de Coelho Neto, Bilac, Alberto de Oliveira, Paulo Barreto, Filinto d’Almeida e Félix Pacheco enchiam colunas de jornais, a respeito de assunto tão palpitante. (...) A Sra. Nair de Teffé (...) dava recitais de poesia francesa no ‘five-o’clock tea’ do Clube dos Diários. Quanto a livros de poesias, a atenção dos grandes nomes estava toda voltada para as Rimas, de Aníbal Teófilo; Miriam, de Adelmar Tavares; Estos e Pausas, de Félix Pacheco, cujo conteúdo não destoava dos padrões oficialmente consagrados. (ANJOS, 1971, p. 313-315)

“A consolidação de uma estética ligada ao movimento academicista ganha impulso em fins do século XIX, para se afirmar definitivamente

te no cenário artístico nacional nas duas primeiras décadas do século XX" (SILVA, 2011, p. 33). A literatura aceita pela sociedade da época girava em torno do considerado "bom gosto" pela ABL. "Fato é que a fundação da Academia Brasileira de Letras (...) influiu decisivamente na vida dos escritores. Há de se ter compostura, tato, bom gosto e bom senso" (DA MATTA, 2003, p. 268).

É nesse cenário que, a 6 de junho de 1912, surgiu a poesia de Augusto dos Anjos.

A rejeição da poesia de Augusto dos Anjos no cenário da *Belle Époque* carioca

A lírica augustiana distanciou-se das estrelas de Bilac e das pombras de Raimundo Correia. Um poeta que escreve "Amo o esterco, os resíduos ruins dos quiosques" (ANJOS, 1994, p. 195) "produzia um impacto desagradável em toda a camarilha intelectual, dominada pelo bovarismo da época". Seus versos não apresentavam os quesitos de compostura para frequentar os debates na Livraria Garnier (ANJOS, 1971, p. 313).

A rejeição aos seus versos iniciou-se mesmo antes da publicação de sua obra. "Nenhum editor quisera publicar o seu manuscrito" (ANJOS, 1971, p. 319), que acabou financiado por seu irmão Odilon dos Anjos.

Francisco de Assis Barbosa (idem, p. 318) menciona a "imagem do poeta desanimado, descrente, vencido, com o livro *Eu*, embaixo do braço, sem despertar os interesses que previra de longe".

O poeta não passou despercebido pela crítica.

Otto Maria Carpeaux (1995, p. 11-12) afirmou que "Ninguém compreendeu o poeta, ninguém lhe leu os versos nos cafés superficialmente afrancesados do Rio de Janeiro", rejeição que não se restringiu ao ambiente da cidade do Rio de Janeiro. Aonde chegassem, os versos do poeta eram "fulminados impiedosamente com as setas envenenadas da zombaria e do remoque" (DUQUE-ESTRADA, 1912).

João Alphonsus (1941) escreveu que, assim que chegou a Leopoldina, Augusto dos Anjos distribuiu exemplares de seu livro *Eu* entre seus novos conhecidos. Um grupo costumava se reunir à noite, na casa do juiz da comarca, para ler os versos do poeta, que era alvo de risos ho-

méricos, a ponto de chamarem a atenção das pessoas que transitavam na rua, próximo à casa do juiz.

E como não rir de versos como, “É a Morte – esta carnívora assanhada –”? (ANJOS, 1994, p. 286). O poeta possuía uma veia humorística, desconhecida pela crítica de sua época, e que já havia se manifestado quando da publicação de seus versos, entre 1908 e 1910, no jornalzinho *Nonevar*, que circulava na Paraíba.

Conta-nos Francisco de Assis Barbosa (ANJOS, 1971, p. 319) que Órris Soares e Heitor Lima caminhavam pela Avenida Central, quando se encontraram com Olavo Bilac, que, ao perceber a tristeza dos dois amigos, perguntou o que havia acontecido, sendo informado por estes da morte de Augusto dos Anjos. Diante do desconhecimento do Príncipe dos Poetas, Heitor Lima recitou alguns versos do poema “Versos a um coveiro” do poeta paraibano, tendo Bilac comentado: “[...] fez bem em morrer. Não se perdeu grande coisa”.

Se o episódio não é *vero*, é bem *trovato*.

Augusto dos Anjos estava longe de ser o poeta da moda, como acontecera com Charles Baudelaire e *As flores do mal*, na Paris do final do século XIX.

A 27 de junho de 1912, o poeta escreveu à sua mãe: “Meu livro tem produzido um verdadeiro escândalo nesta terra. Discutiram-no até na Câmara dos Deputados [...]” (ANJOS, 1994, p. 736-737).

Quando da primeira edição de *Eu*, as obras recém-lançadas eram apresentadas ao público pelos grandes jornais e revistas, que seguiam uma proposta crítica descritivo-especulativa. Essa proposta, surgida no século XIX, rejeitou “[...] a tirania das regras eternas” (LANSON apud ARAÚJO, 2013, p. 217). Mas quando “a parte do absoluto diminui, aquela do relativo aumenta; e com ela, consequentemente, a dificuldade de formular em crítica” (BRUNETIÈRE apud ARAÚJO, 2013, p. 217).

Os primeiros críticos, que recepcionaram Augusto dos Anjos, tiveram dificuldades em ler sua poesia, tão singular para a época. Para tentar explicá-la aos leitores dos principais jornais e revistas, eles usaram como parâmetros duas propostas nas quais a crítica literária havia se desdobrado.

A recepção da poesia de Augusto dos Anjos pela crítica impressionista

A primeira proposta é a crítica com viés impressionista, que se pautava no pensamento de que “[...] tanto para a literatura como para a arte, não se pode eliminar a obra, depositária e reveladora da individualidade” (LANSON, 1912, p. 391).

Essa crítica era publicada, inicialmente, nos rodapés dos jornais, por isso ficou conhecida como crítica de rodapé. O objetivo não era fazer uma análise profunda da obra, mas simplesmente apresentá-la a um público de perfil heterogêneo. Eram crônicas, textos ligeiros, em que os críticos expressavam suas opiniões.

Diante de versos inusitados, os comentários da crítica, que mais se assemelhavam a palpites, foram os mais diversos.

Medeiros e Albuquerque (COUTINHO, BRAYNER, 1973, p. 150) afirmou que os versos do poeta paraibano eram “prosaicos”; Agripino Grieco (idem, p. 146) qualificou o poema “O Morcego” de “robusto”; e Tristão de Athayde (idem, p. 130-131) confessou ter dificuldade em “[...] aceitar a técnica convulsionada e bárbara com que o poeta trabalhou [...]”.

Alguns críticos, como João Ribeiro (idem, p. 120), chegaram a atribuir a Augusto dos Anjos uma suposta tuberculose, que nunca acometeu o poeta.

Esse perfil crítico está de acordo com o pensamento de Anatole France (1844-1924). O teórico francês defendeu e praticou o impressionismo, afirmando que “não existe crítica objetiva e que [...] a crítica é [...] uma espécie de romance para uso de espíritos avisados e curiosos, e todo romance, convenhamos, é uma autobiografia” (FRANCE, 1950, p. 3).

A nosso ver, essa “crítica egotista”, procurou na poesia de Augusto dos Anjos características de sua própria formação intelectual e moral. Essas características influenciaram seu juízo de valor, pois, para a teoria que defende o impressionismo, o crítico “[...] não faz no fundo senão a história de sua alma para si mesmo, faz ao mesmo tempo a história dos sentimentos mais originais de sua geração, e compõe desse modo um fragmento [...] da história moral de sua época” (LAMAÎTRE, [18--?], s/p).

Parece-nos que a formação mais tradicional dos primeiros críticos, característica intrinsecamente ligada ao subjetivismo, influenciou a

maneira como o poeta paraibano foi lido. Os primeiros críticos que recepcionaram Augusto dos Anjos tiveram sua formação acadêmica em fins do século XIX, quando a retórica e a poética começaram a ceder espaço para o estudo da história da literatura, especialmente, da literatura brasileira. O perfil conservador ainda estava presente, numa época em que, a proposta impressionista considerava que, “o bom crítico [era] aquele que narra[va] as aventuras de sua alma em meio às obras primas” (FRANCE, 1950, p. 3). Nessa época não se exigia formação específica voltada para a crítica literária.

O conceito de “distância estética”, de Hans Robert Jauss (1994, p. 32-33) seria uma maneira de tentarmos compreender os motivos da rejeição à lírica de Augusto dos Anjos. Ele comprehende o período entre a expectativa preexistente de recepção de uma obra e a aparição desta. Entendemos que esse conceito tem relação com a formação dos críticos. Aqueles que rejeitaram a poesia de Augusto dos Anjos teriam o horizonte de expectativa girando em torno do que Hans Robert Jauss (*ibidem*) denominou “arte culinária” ou “ligeira”. Esse tipo de arte apresenta uma “distância estética” curta. A poesia de Augusto dos Anjos exigia uma mudança de horizonte de expectativa para a qual os críticos não estavam preparados. Estes proferiram, então, seus juízos de valor com base em determinado padrão estético considerado absoluto, simplesmente por sua condição de predominância e pela formação que receberam.

Sem qualquer compromisso com teorias e métodos, a crítica impressionista faz um juízo de valor com base em um certo ideal de beleza tomado para si. Para essa crítica, a poesia augustiana deveria ser “imagem do que a [...] alma [do crítico] imagina” (STAËL apud ARAÚJO, 2013, p. 226). Daí, encontrarmos comentários subjetivos, como, “versos detestáveis” (COUTINHO; BRAYNER, 1973, p. 190) e “o *Eu* é um livro, cuja primeira leitura [...] parece insuportável” (ANJOS, 1994, p. 50).

Essa proposta fracassou em explicar a poesia de Augusto dos Anjos e não contribuiu para que o público pudesse comprehendê-la e transitar por ela livremente, gerando rótulos, como “poeta da morte, da podridão, do escarro”, que perduram até os dias atuais.

Por outro lado, a crítica se desdobrou numa segunda proposta, que buscou se desviar do viés impressionista, adotando postulados da ciência, especialmente, da psicologia, sociologia e biologia.

A recepção da poesia de Augusto dos Anjos pela crítica científica

A decadência da economia açucareira e as ideias liberais, abolicionistas e republicanas substituíram, na Inteligência nacional, a ênfase outrora dada ao “nacionalismo crônico e às vezes agudo” (BOSI, op. cit., p. 163), por um pensamento que girava em torno das teorias positivistas e evolucionistas.

“Comte, Taine, Spencer, Darwin e Haeckel foram os mestres [...] de homens [como, Tobias Barreto, Martins Júnior e Sílvio Romero], que viveram a luta contra as tradições e o espírito da monarquia” (idem, p. 173) e que encontraram, nos paradigmas científicos daqueles, as armas para suas críticas ao ideário romântico.

“Positivismo, evolucionismo, darwinismo, crítica religiosa, naturalismo, scientificismo na poesia e no romance, [...] novos processos de crítica e de história literária: [...] tudo então se agitou [...] [em nosso país]” (ROMERO apud BOSI, 2017, p. 176).

A chamada “geração de 1870”, influenciada pelo pensamento positivista, procurou levar para a literatura e para a crítica uma postura objetiva, característica da ciência.

Do ponto de vista da literatura, o positivismo buscava colocar lado a lado literatura e sociedade, “num espectro ideológico que ia, numa vertente científica, de Spencer a Darwin, e, numa vertente artística, de Taine a Guyau” (COUTINHO, SODRÉ, PACHECO apud SILVA, 2011, p. 39).

Para termos ideia da influência dos postulados científicos na crítica, listamos alguns exemplos:

Joaquim Nabuco (1998, p. 76), afirmou achar-se, “em crítica literária, [...] todo imbuído de Sainte-Beuve, Taine [e] Scherer”.

Araripe Júnior (1889) chegou a publicar uma crônica jornalística, que intitulou “Estética e eletricidade”, e Silvio Romero (1909) empregou o termo “estoliteratura”, em seu ensaio “Da crítica e sua exata definição”, expressão que se assemelha à “estopsicologia”, usada pelo crítico de perfil científico Émile Hennequin.

Esses exemplos traçam breve perfil da crítica científica, que receptionou a poesia de Augusto dos Anjos.

A 18 de junho de 1912, o *Jornal do Comércio*, edição vespertina, trazia, na coluna “Notícias literárias”, um ensaio assinado por J.L.

(iniciais de João Luso, pseudônimo do escritor português Armando Erse), que lança mão da psicologia para recepcionar a poesia augustiniana. O crítico escreveu: “[...] a primeira impressão de autoidolatria de Augusto dos Anjos a partir do título *Eu*, em letras vermelhas, na capa do volume, cede lugar a um sentimento de autoanálise ‘impassível e implacável’ por parte do poeta, ‘dentro dos princípios científicos a que sujeitou sua inspiração’, com um resultado pessimista, hiperbólico e ‘febril’”.

Órris Soares (COUTINHO, BRAYNER, 1973, p. 111) afirmou que “o *Eu* é [o poeta], sua carne, seu sangue, seu sopro de vida”, e Lêdo Ivo (idem, p. 326) entendeu que “a poesia do lírico paraibano é a exposição de uma personalidade, a exibição de uma psicologia”.

Tasso da Silveira (idem, p. 130) afirmou que “Augusto dos Anjos teve duas dores profundas. Foi o indivíduo que uma fatalidade orgânica e uma trágica concepção do mundo irremissivelmente abateram e que atravessou a existência carregando a tristeza de sentir a própria ruína inevitável”.

Parece-nos que não era apenas Joaquim Nabuco (op. cit, p. 76) que “em crítica, achava-se todo imbuído de Sainte-Beuve, Tainer e Scherer”.

José Lins do Rêgo (COUTINHO, BRAYNER, 1973 p. 167) mencionou que “A vida [do poeta] poderia ser contada através de sua infância no Pau-d’Arco. [...] Lendo-o era o Pau-d’Arco que eu lia – era o pai [...] um desajustado como o filho”, análise crítica que vai ao encontro do pensamento de Saint-Beuve (In SOUZA, 2011, p. 523), que defendia ser necessário “[...] tanto quanto possível, [o crítico estar] informado sobre as origens, sobre o parentesco imediato e próximo de um escritor eminente [...]”.

O teórico francês prescrevia, como metodologia da análise crítica, um questionário, que nos parece ter sido seguido pelos críticos de Augusto dos Anjos. Vejamos algumas perguntas do famoso questionário de Sainte-Beuve e, na sequência, iremos relacioná-las aos comentários da crítica:

a) – “O que pensava [o poeta] sobre religião?”. Antônio Torres (COUTINHO, BRAYNER, 1973, p. 99) afirmou que “Augusto dos Anjos, segundo parece, não cria em Deus [...]. Já Wilson Castelo Branco

(idem, p. 310) entendeu que “[...] há momentos [...] em que esgotados os limites da ciência, o poeta volve-se para Deus, qualquer que seja o seu Deus [...], seu olhar busca algo transcendente à precária condição humana”;

b) – “Como [o poeta] se sentia afetado pelo espetáculo da natureza?”. Gilberto Freyre (idem, p. 137) afirmou que “Augusto dos Anjos não foi afetado pela natureza tropical. Afastou-se dela o quanto pode”;

c) – “Como se comportava com relação a mulheres?”. Órris Soares (idem, p. 117) escreveu que “[...] na poesia de Augusto nota-se a ausência de uma clave: – a do amor”.

As respostas a esse questionário ajudariam o crítico a fazer o retrato do poeta. João Ribeiro (ANJOS, 1994, p. 73), por exemplo, concluiu que Augusto dos Anjos era “Materialista, professava a filosofia do mais abstruso ateísmo”.

Reconhecemos que o aspecto da crítica jornalística era noticiário, e que seu objetivo era, simplesmente, a apresentação dos livros para um público heterogêneo. Ao buscar os referenciais analíticos nos postulados da ciência, a crítica evaziou-se do conteúdo, e não serviu, apesar de não ser esse o seu objetivo, de base para a ciência.

Medeiros e Albuquerque (ANJOS, 1994, p. 89), ao descrever o poeta paraibano como “um caso patológico em toda a extensão da palavra”, talvez tenha se baseado no estudo por parte de Licínio dos Santos, publicado em *A loucura dos intelectuais*, no ano de 1914, para o qual Augusto dos Anjos havia respondido a um inquérito, para fins de identificação de eventual moléstia psiquiátrica. A crítica orientou-se pelos postulados científicos, mas estava longe de “fazer ciência”, pois não havia comprovação, apenas hipóteses, que não ajudaram a compreender a obra augustiana.

Humberto Nóbrega (1962, p. 34), que escreveu um livro intitulado *Augusto dos Anjos e sua época*, afirmou com muita propriedade:

Esse mau vezo de julgar pelas aparências foi comum à chamada crítica científica, que pretendeu transportar para a arte os processos e métodos das ciências naturais [...]. Para tais críticos, toda manifestação de talento era sintoma de nevropatia [...]. O diagnóstico varia com a especialidade do crítico: enquanto uns falam em tuberculose, morfeia, [...] psicastenia, outros opinam pela esquizofrenia, delírio onírico, paranoia.

Concordamos com Lucia Helena (HELENA, 1984, p. 29) de que “tentando ler no texto poético [...] o íntimo [de Augusto dos Anjos], a crítica promoveu a morte do poema na vida do poeta”.

Conforme observou Luiz Costa Lima (Apud CAIRO, 1996, p. 52), “na crônica cabe a palavra fácil, comovente, a eloquência bacharelesca [...] destinada a comover o grande público”.

Hoje em dia, soa-nos diferente a crítica que privilegiou as características dos periódicos e a personalidade e vida do poeta em detrimento da análise literária pela obra em si. Mas era esse o perfil da época.

Augusto dos Anjos moveu-se contra a maré consagrada dos movimentos literários conhecidos. Sua poesia, lastreada de tradição e originalidade, causou rebuliço em sua época. Até hoje cria polêmica, com a disputa da Paraíba, a reclamar seus restos mortais que estão em Leopoldina, Minas Gerais. Mas o verdadeiro corpo do poeta é sua obra, dissecada, até hoje, pelos críticos ávidos em decifrá-la.

Conforme escreveu Alexei Bueno (1994, p. 45), “a fortuna crítica de Augusto dos Anjos é tão vasta quanto desigual, havendo um consenso quanto ao fato de a quantidade superar a qualidade nesse conjunto”. De fato, nenhuma das posições críticas conseguiu esgotar sua poesia.

Teria havido equívoco crítico? Antônio Houaiss (1964) acreditava que sim.

Entretanto, as primeiras críticas foram relevantes ao passarem as primeiras impressões acerca da obra augustiana. Apesar de estas análises terem sido consideradas como “subcrítica” por Fausto Cunha (ANJOS, 1994, p. 166), entendemos que elas estão marcadas por certa ingenuidade, muito mais do que inépcia. Ficou evidente a dificuldade da crítica dos anos 1910. Os críticos tentaram, sem sucesso, domar a ferocidade do poeta paraibano.

Não podemos esquecer que o período em que a obra de Augusto dos Anjos surgiu não era caracterizado pela quebra de velhos padrões. Logicamente, a análise mais tradicional limitou a observação dos primeiros críticos, prejudicando suas conclusões. Estes se basearam em fórmulas estabelecidas pelos seus antecessores e pelo contexto da época, o que nos parece natural.

Acreditamos que existem pontos de contato entre a obra e o poeta, mas não temos como determiná-los com precisão. Não há como

conhecer o íntimo do poeta paraibano. Não é tão simples montar um diagrama de Venn e identificarmos a interseção entre vida e obra.

Enquanto os enigmas biográficos seguem, e as impressões, aos moldes da primeira crítica tentam solucioná-los, a cada olhar ajusta-se o foco da lente que nos faz melhor compreender a poesia de Augusto dos Anjos, que sobrevive através de sua arte, gerando um misto de sensações, ao longo dos anos.

Referências

ALPHONSUS, João. Augusto dos Anjos em Leopoldina. *A Manhã*, Rio de Janeiro, 30 nov. 1941, Autores e Livros. Suplemento literário, p. 327. Disponível em:< <http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=066559&pasta=ano%20194&pesq=Augusto%20dos%20Anjos>. Acesso em: 28 abr. 2020.

ANJOS, Augusto dos. *Eu, outras poesias, poemas esquecidos*. 31. ed. Rio de Janeiro: São José, 1971.

_____. *Toda a poesia*. 3. ed. São Paulo: Paz e Terra; 1995

ARARIPE JÚNIOR. Estética e eletricidade. *Novidades*. Rio de Janeiro, 24 set. 1889. Disponível em:< <http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=830321&pesq=%22Est%C3%A9tica%20e%20eletricidade%22>. Acesso em: 26 jun. 2020.

ARAÚJO, Nabil. Da teoria como resposta: a modernidade crítica e o (ter) lugar da teoria literária. In: CECHINEL, André (Org.). *O lugar da teoria literária*. Florianópolis: EdUFSC; Criciúma: Ediunesp, 2016. p. 179-215.

_____. De Robespierre a Kant: Madame de Staël e a “revolução alemã” da crítica francesa. *Calígrama*, v. 18, n. 1, p. 211-236, 2013.

BUENO, Alexei. (Org.). *Augusto dos Anjos: obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

CAIRO, Luiz Roberto Velloso. Araripe Júnior: um Taine às avessas? *Organon*: Revista do Instituto de Letras da UFRGS, Rio Grande do Sul, v. 10, n. 24, 1996. Disponível em:< <https://seer.ufrgs.br/organon/article/view/28689>. Acesso em: 15 ago. 2020.

COSTA LIMA, Luiz (Org.). *Teoria da literatura em suas fontes*. 3. ed. 2. v. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.

COUTINHO, Afrânio; BRAYNER, Sônia. (Org.). *Augusto dos Anjos: textos críticos*. Brasília: Instituto Nacional do Livro, 1973.

BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. 51. ed. São Paulo: Cultrix, 2017.

Carpeaux, Otto Maria. *História da literatura ocidental*. 3. ed. Brasília: Senado Federal, Conselho Editorial, 2008. 4 v. p. 17.

DA MATTA, Carmen da. “O Rio de Janeiro na literatura: Rio de Janeiro, solo configurador da literatura nacional”, *Revista Rio de Janeiro*, n. 10, maio-ago. 2003, p. 259-278.

DUQUE-ESTRADA, Osório. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 17 jun. 1912. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=089842_02&pasta=ano%20191&pesq=augusto%20dos%20anjos. Acesso em: 24 abr. 2018.

FRANCE, Anatole. *Oeuvres completes illustrées*. Tradução de Kamila de Oliveira Carvalho, com supervisão de Maria Elizabeth Chaves de Melo. Paris: Calmann-Levy, 1950. v 6 (La vie littéraire; première série / deuxième série), p. 3-11.

HELENA, Lucia. *A cosmo-agonia de Augusto dos Anjos*. 2. ed. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro; João Pessoa: Secretaria da Educação e Cultura da Paraíba, 1984

JAUSS, Hans Robert. *A história da literatura como provocação à teoria literária*. Tradução de Sérgio Tellaroli. São Paulo: Ática, 1994.

JAUSS, Hans Robert et al. *A literatura e o leitor: textos de estética da recepção*. Coordenação e tradução de Luiz Costa Lima. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979, p. 43-82.

JUNIOR, Araripe. Estética e eletricidade. *Novidades*. Rio de Janeiro, 1889. Disponível em:< <http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=830321&pasta=ano%20188&pesq=Estetica%20e%20eletricidade%20araripe%20junior&pgfis=2817>>. Acesso em: 15 ago. 2020.

LOPES, Oscar. *O país*. Rio de Janeiro, 9 jun. 1912. A semana. “Disponível em:< http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=178691_04&pasta=ano%20191&pesq=%22Augusto%20dos%20Anjos%22>. Acesso em: 15 mai. 2020.

LUSO, João. *Jornal do Comércio*. Rio de Janeiro, Edição vespertina. Notícias literárias. Disponível em:< <http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=111988&pasta=ano%20191&pesq=%22Augusto%20dos%20Anjos%22>>. Acesso em: 15 mai. 2020.

NABUCO, Joaquim. *Minha formação*. Brasília: Senado Federal, Secretaria Especial de Editoração e Publicação, 1998. Disponível em:<<http://www2.senado.leg.br/bdsf/handle/id/1019>>. Acesso em: 30 jul. 2020.

NÓBREGA, Humberto. *Augusto dos Anjos e sua época*. Edição da Universidade da Paraíba: João Pessoa, 1962.

O príncipe dos poetas brasileiros: grande concurso de Fon-Fon. *Fon-Fon*, Rio de Janeiro, 0016(1), 19 abr. 1913. <http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=259063&pasta=ano%20191&pesq=pr%C3%ADncipe%20dos%20poetas>. Acesso em: 29 jul. 2020.

PEIXOTO, A. *Panorama da literatura brasileira*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1940.

_____. *Poeira da Estrada: ensaios de Crítica e de História*. Rio de Janeiro: W. M. Jackson, 1947, p. 140.

ROMERO, Silvio. Da crítica e sua exata definição. *Revista Americana*. Rio de Janeiro, 1909. Disponível em: <<https://bibdig.biblioteca.unesp.br/bitstream/handle/10/25974/da-critica-e-sua-exacta-definicao.pdf?sequence=4&isAllowed=y>>. Acesso em: 15 ago. 2020.

SEVCENKO, Nicolau. *Literatura como missão: tensões sociais e criação cultural na Primeira República*. São Paulo: Brasiliense, 1999.

SILVA, Maurício. “Flores, acrósticos, gaiterices...”: ideologia academicista e literatura brasileira pré-modernista. *Todas as letras – Revista de língua e literatura*. Universidade Presbiteriana Mackenzie. São Paulo, 2011. v. 13, n. 1, 2011, p. 33-43.

SOUZA, Roberto Acízelo Quelha de (Org.). *Uma ideia moderna de literatura: textos seminais para os estudos literários (1688-1922)*. 2. ed. rev. 2. v. Chapecó (SC): Argos, 2011.

POR TRÁS DAS MÁSCARAS: INTERTEXTUALIDADE E RESSONÂNCIAS TEXTUAIS EM JEAN LORRAIN E JOÃO DO RIO

Graziela Almeida

(UFRJ)

As últimas décadas do século XIX trouxeram impactos significantes na vida política, econômica e social na Europa, assim como no resto do mundo. Em meio ao caos estratosférico inaugurado, a população tomava consciência de uma terminalidade iminente, descendente com a chegada de um novo século. O prognóstico dessa ruína finissecular caracterizou-se, sobretudo, pela descrença na ciência, no descrédito à corrente positivista, no esquivamento dos ideais humanitários e progressistas etc. No âmbito literário, observa-se o nascimento de uma vertente ancorada na primazia dos princípios estéticos, cujo valor máximo era o culto à beleza. O Decadentismo, estética finissecular por excelência, pregava valores como o hedonismo, o cinismo, o estetismo, o artificialismo, o mundanismo e etc. Nesse culto ao belo, os escritores decadentistas rejeitaram toda e qualquer obra que apreciasse os valores morais do homem, expurgando, assim, a correntes realista-naturalista.

Ao mesmo tempo que os meios artístico e literário denunciavam uma nova estética, a esfera social foi marcada por intenso momento de euforia e efervescência, iniciado nas últimas décadas do século XIX e cujo fim aconteceu com a chegada da Primeira Guerra Mundial.

A *Belle Époque*, como é chamado o período compreendido na virada entre os séculos XIX e XX, foi marcada pela hegemonia cultural

francesa como paradigma de moda, costumes, novos estilos de vida e também poses estéticas. É a época do advento de dispositivos e aparelhos técnicos nunca vistos na história da humanidade, como o cinematógrafo, o telégrafo, o telefone, o automóvel etc.

A ilusória estabilidade da *belle époque* teve efeitos não só nas grandes capitais europeias, como também do outro lado do Oceano. O Rio de Janeiro, na época capital da recente República, traçava para si uma imagem de cidade em que, mesmo em sintonia com a modernidade das grandes cidades americanas (Washington e Buenos Aires), mantinha em Paris o paradigma urbanístico hegemônico. O prefeito do então Distrito Federal, Pereira Passos, empunhou-se em modernizar a antiga colônia portuguesa de acordo com os padrões estéticos europeus. Para isso, foi necessária toda uma operação de reengenharia urbana, com a demolição de antigos casarões e casebres, e a derrubada do morro do Castelo, que, trouxeram consigo, a reboque das políticas públicas higienistas e do cientificismo racista, a remoção das populações economicamente vulneráveis e, no campo da cultura, o cerceamento das manifestações populares de matrizes africanas.

Na *belle époque* carioca, as demolições de habitações coletivas permitiram o alargamento das ruas, facilitando a circulação dos primeiros automóveis que começavam a aparecer em cena. A Avenida Central, atual Rio Branco, representou o marco inicial das reformas urbanísticas – exercendo o papel de uma *Champs Elysées* da Capital Federal, com seu traçado a facilitar o escoamento de mercadorias vindas no *dernier bateau* europeu e, assim, a promover o surgimento de uma vida comercial e cultural intensa. Nesse cenário, o estilo arquitetônico *Art Nouveau* encarregou-se do traçado estético impresso nas modernas edificações. Para o projeto de nação remodelada – que se desenhava com a exclusão das camadas desabastecidas de poder financeiro, em prol de um pequeno grupo economicamente dominante que acompanhava o ritmo acelerado das inovações recém chegadas (o gozo e a fruição dessa modernidade que se anunciava tinham um explícito corte de classe e étnico-racial) –, a Capital Federal, após as transformações urbanísticas, contrastava com sua antiga imagem de feições coloniais, mas mantinha dinâmicas econômicas de exclusão visíveis a olho nu.

Em meio à vigência de tais processos socioculturais é que se desenvolve a obra de Paulo Barreto, ganhando espaço nas colunas de jornais com suas crônicas-reportagens que investigavam os dois lados da cidade, em sua oscilação extrema: a pobreza e a riqueza, o palacete e a rua. Com o intuito de registrar o dia a dia nas ruas (o ‘cinematógrafo das letras’, como proporia em *Cinematógrafo*), o cronista flana entre as ruas da cidade, apresentando as faces opostas do Rio de Janeiro, que coexistiam no mesmo espaço e no mesmo tempo. Ao colaborar com sua proposta personalíssima de crônica-*flânerie*, João do Rio torna-se fundamental para a consolidação desse novo gênero literário – a crônica moderna, nascida no rodapé dos jornais e capaz de mobilizar a pena dos mais importantes escritores brasileiros já no século XIX, de Alencar a Machado de Assis, passando por Macedo e Manuel Antônio de Almeida.

Homem do seu tempo, João do Rio foi um ávido leitor da literatura finissecular francesa, em particular dos autores identificados como decadentistas, entre os quais Jean Lorrain (1855-1906), oscilando entre os lugares de depravação e a estufa da opulência. Com uma literatura ancorada nas flanagens pelo *bas-fond* parisiense e suas gírias, os percursos de Lorrain podiam incidir tanto sobre os salões mais luxuosos da sociedade (com sua apologia ao mundanismo e ao artificialismo), como se fazer a partir da frequentação, noite adentro, de bares e cabarés, bai-les de carnaval, ambientes clandestinos para consumo de drogas etc. A recorrência de temas sádicos e de traços caricaturais na escrita mostra como o escritor francês desejava fazer um retrato da decadência, putrefação e degenerescência da sociedade parisiense em fins do século XIX. Em Jean Lorrain e em sua obra, encontramos uma síntese dos temas caros ao decadentismo e a ampla utilização das estratégias inerentes ao dandismo e à *flânerie*, transpostos ao plano do texto por meio daquilo que na época se chamava de *écriture artiste*.

No diálogo que se estabelece entre as obras desses dois autores, observa-se o efeito da intertextualidade, sobretudo no campo temático, uma vez que João do Rio trabalha com temas que já haviam sido elaborados literariamente por Jean Lorrain em seus contos. Por meio de um gesto comparatista, este artigo se empenha em constatar a existência de vínculos intertextuais entre as obras dos dois autores e em entender como se processa tal vinculação.

O decadentismo em Jean Lorrain e João Do Rio

Surgido e desenvolvido na França ao longo do século XIX, o decadentismo se caracterizou por uma visão de mundo combativa e irônica, marchando na contramão da moral e dos costumes burgueses, propondo, assim, uma espécie de evasão voluntária como forma de resposta ao *modus operandi* das sociedades industriais modernas. Certo grau de desilusão com a existência nas sociedades que ingressavam na modernidade industrial fez com que a geração de final do século buscassem na arte, por vezes de forma veemente ou mesmo exagerada, o refúgio para a aventura do ser. Sacrificando a realidade ao artifício, o homem permitiu-se, em alguns casos, ao uso e ao interesse por substâncias alteradoras do consciente – uma vez que elas poderiam ser instrumentalizadas de forma filosófica e estética para desvendar os segredos profundos da alma, um ‘eu’ resguardado até o momento.

No campo especificamente literário, a partir da década de 1880, verifica-se um relativo distanciamento da estética naturalista, pelo menos no tocante à valorização do artifício e da estética urbana, em detrimento do meio natural. Esse culto ao artifício é um dos traços identitários da estética decadentista e apresenta ressonâncias filosóficas. No que diz respeito ao belo e sua fruição, aos decadentistas a natureza não parecia mais capaz de manter o monopólio como paradigma estável de beleza; assim sendo, “não poderia ela mesma ser bela nem incitar à beleza. Não tendo vontade nem consciência, ela também não possui uma tensão para a produção do belo” (BOLLON, 1993, p. 205). Além do culto ao artifício, o decadentismo apresentou outras peculiaridades, a saber:

(...) tematização da queda e da impotência, como denúncia da crise espiritual e artística do período; irrupção de misticismo bizantino, com pendor pela magia, pelo satanismo e pelas manifestações menos ortodoxas de cristianismo, paganismo e demais caminhos do conhecimento esotérico; empenho na aquisição do dado psicológico e obsessão por estados de consciência alterados (nevrose, prostração, doenças nervosas de fundo hereditário, psicopatologias, hipnose, drogas); exploração das fronteiras entre vida e arte (tanto pelo caminho do dandismo, inclusive como atitude textual, como pelo envolvimento com seitas esotéricas e por conversões espetaculares, como a de Huysmans); prática de novas estratégias formais (poema em prosa; imbricações em texto da *flânerie* e dos exercícios de subarqueologia urbana;

pastiche e rasuras múltiplas, resultado numa ‘estética de estéticas’), sob o regímen semiótico da inversão (“avessismo”), em trajetória sínica descendente, abissal, vertical. Cumpre, portanto, explorar as ressonâncias de cada um dos elementos que compõem a matriz. (SALGADO, 2007, p. 19)

O decadentismo apresenta dois avatares que sintetizam o modo de existência estético do artista do período: o *flâneur* e o *dândi*. O primeiro estava empolgado em rondar pelas ruas da cidade, com destino incerto e aberto às ocorrências do acaso; observador arguto, o *flâneur* faz da cidade um retrato de suas investigações. Com gosto e estilo refinados, além de deter os códigos sociais do artificialismo e do mundanismo, o *dândi* era sempre visto ao lado de grupos elitistas nos salões nobres, uma vez que a sua “companhia era sempre prazerosa, um sujeito que conhecia os verdadeiros segredos da vida elegante” (LEVIN, 1996, p. 49). Com um intelecto superior e um analista do seu tempo, conhecedor de diversos assuntos e com um figurino extravagante, o *dândi* concorre para que sua imagem seja impossível de imitações. Com seus trejeitos próprios, numa forma de transgredir os artificialismos da época, o *dândi* critica os frívolos valores burgueses, “pois com seu vestuário ele consegue concretizar uma revolta nacional contra a vulgaridade da época” (LEVIN, 1996, p. 40). Condenado a esse mundo artificial, já que “somente as aparências diferem os homens entre si; e elas são artificiais, resultado de uma criação, de um objetivo, de um verdadeiro destino” (BOLLON, 1993, p. 185), o *dândi* era aquele cujo

Requinte era uma conquista, o avesso brilhante [...] de um profundo e quase irremediável niilismo intelectual e moral, como se eles tivesse ‘dado a volta’ ao mundo e que ao desespero e ao vazio que sua lucidez lhes trouxera, eles tinham decidido, escolhido opor uma espécie de “gaia da ciência”, da vida delicadamente desiludida: a Beleza – essa maneira de celebrar o mundo em sua aparência, e mesmo como pura aparência, lhes servia de modo de vida e de ética, de ideologia, e constituía para eles sua única, última moral [...]. (BOLLON, 1993, p. 181)

Sendo escritores a vivenciar o imaginário cultural da *belle époque*, ainda que em posições sistêmicas e estabelecidos em campos culturais de magnitude diversa, Jean Lorrain e João do Rio incorporaram as ten-

dências estéticas anunciadas pelo decadentismo finissecular. Dândis no estilo de vida e de escrita, ambos partilhavam o gosto por vestimentas peculiares e extravagantes. O culto narcísico do dândi fez com que Baudelaire considerasse sua manifestação como uma espécie de religião. Jean Lorrain, assim como João do Rio, adota um “ideário cujo princípio era mostrar a rebeldia de maneira intelectualmente refinada” (LEVIN, 1996, p. 49). Com uma postura que se pretende revestida de valores aristocráticos (uma espécie de aristocracia do espírito), vida e ficção do escritor francês se fundem na mesma pessoa:

Em primeiro lugar, o culto a si mesmo, constitui uma característica do Dândismo que, em Jean Lorrain, aparece de forma acentuada em relação aos demais escritores decadentistas. Vale frisar que em nenhum outro escritor decadentista houve uma confusão tão acirrada entre o personagem e o próprio escritor, também dândi. (TAVARES, 2005b, p. 1)

Em fluxo pelas ruas da cidade, o *flaneur* perambula por bulevares, becos e vielas, captando e anotando o movimento nesses espaços, sem deixar passar batido os detalhes. Movido por uma curiosidade em descobrir e relatar o que se desenrola nesses territórios coabitados por camadas sociais diferentes, o escritor decadentista proporciona ao leitor relatos de um submundo até então inimaginável na mente burguesa. Como aponta Levin (1996, p. 147): “as perambulações do *flâneur* pelos lugares sombrios, pelos sítios recônditos cujo acesso é muito difícil, aproximam o ofício do repórter à experiência dos escritores finisseculares como Jean Lorrain, por exemplo, que tematizou a cidade de Paris em vários romances”.

Assim como João do Rio, o decadentista Lorrain, cujas obras mantém influências de escritores como Edgar Allan Poe, Charles Baudelaire, Oscar Wilde e Hoffmann, frequentou dois ambientes da sociedade parisiense, por assim dizer, o luxo e o lixo. À margem do *bas-fond* e da elite intelectualizada, seu legado o torna um eminente escritor do período: “escritor decadentista por excelência, figura mercurial entre a lama do cais e o *grand salon* parisiense, entre o argot dos apaches e marinheiros e o esotérico idioleto literário da França finissecular” (SALGADO, 2012, p. 9). Assim sendo, o Rio de Janeiro está para João do Rio, assim como Paris para Jean Lorrain.

Essa convergência entre Jean Lorrain e João do Rio, que se verifica não só no programa estético do decadentismo de rasura das fronteiras entre vida e arte, mas também no campo específico da escrita, visto que o diálogo intertextual entre os dois autores e suas obras pode ser encontrado em vários níveis: nas semelhanças estilísticas, na mistura de humor com discursos irônicos sobre o cinismo mundano e fortes críticas à sociedade da época; nas escolhas dos temas transgressivos de suas narrativas etc.; além de serem fundamentais no papel de intitutores da crônica social moderna. João do Rio recorre à caricatura para escrever suas obras e abusa de efeitos estéticos e diversas referências explícitas ou implícitas, assim como faz Jean Lorrain, que utiliza elementos estilísticos no momento de criação dos seus textos:

Uma outra particularidade de Jean Lorrain é o recurso da caricatura e do narcisismo, muito frequentes nos seus textos, além da ironia e da sátira. Ele usa inúmeros recursos estilísticos (pastiche, paródia), epígrafes de grandes expoentes da poesia e da prosa do seu tempo, abusa de intertextualidade, cita e faz referências a personagens de seu tempo e fatos (como por exemplo, o caso Dreyfus), subverte a sintaxe (em *Monsieur de Bougrelon*, por exemplo). (TAVARES, 2005a, p. 3)

Com uma predileção evidente para temas que coloquem em cena o mundanismo, o submundo, a perversidade e a degradação, visto que esses ambientes “os faz circular mercurialmente, entre luxo e lixo, pelos cenários mundanos de café-concerto, cassino e *grand-salon*” (SALGADO, 2009, p. 286), os textos de Lorrain e os do cronista carioca dialogam acerca de uma produção baseada nesses temas. Em ambos, encontraremos contos sobre o sadismo e a morbidez; certos de que seus escritos situam-se na fronteira entre o universo fantástico e o mundo real. O cronista da *belle époque* ressalta a futilidade de uma minoria social frente ao modernismo alçado em terras cariocas; João do Rio lança críticas irônicas para o estado da então capital do país, apoiando-se no mesmo discurso usado por Jean Lorrain:

Do mesmo modo que Jean Lorrain, João do Rio é extremamente irônico. João do Rio, nesse mesmo conto, faz ironia e deboche com as siglas e marcas de fábrica, aborda a futilidade, a tagarelice das moças que tinham como meta

passar de automóvel com os seus parceiros e ironicamente ele as batiza de as mulheres do século XX! E no final do automóvel evolui para ser simplesmente o Satanás, é o traço de fino e intelectual humor, típico do Dândismo e do Decadentismo. (TAVARES, 2005a, p. 5)

Se o cenário para a criação das obras é a cidade – Rio de Janeiro ou Paris –, o contexto em que se desenrolam é o carnaval. A produção dos dois escritores da *belle époque* tem uma preferência por relatar os acontecimentos na época carnavalesca. E, nesse momento, é bastante propício o uso de máscaras. Por trás dessa lógica, existe uma explicação plausível para o mascaramento. O dândi, por natureza, já tinha o hábito de encobrir-se, vivendo nesse mundo de aparências, na superficialidade. No ocultamento de sua *persona*, a vida íntima e o mundo sensível devem permanecer em constante sigilo, pois ele “só deve deixar este refletir a parte que ele quer oferecer aos olhares dos outros”, logo “o dândi só é dândi porque ele permanece, porque ele sabe permanecer fachada e apenas fachada” (BOLLON, 1993, p. 184). Além do que,

Qualquer recurso a uma possível ‘profundidade’, ameaçando a perfeição de sua imagem, de sua aparência, faz rachar estas e com o tempo as decompõe. Forçado à frivolidade, forçado à aparência, forçado à imagem, sua imagem, da beleza pura inexplicada, o dândi não poderia ter uma verdadeira personalidade sob a máscara. (BOLLON, 1993, p. 185)

Na literatura, o mascaramento encobre os segredos pessoais dos personagens, suas hipocrisias, oculta doenças e mascaram as identidades (inclusive sexuais). O enigmático suplanta a verdadeira identidade das personagens. Em certos contos, o uso de máscaras encobre as lesões causadas na pele por doenças como a sífilis e a varíola, permitindo a personagem curtir o carnaval sem que sua enfermidade seja descoberta. Frequentadores tanto da alta roda, como dos becos mais perigosos, tanto Lorrain quanto João do Rio recorrem às máscaras sem descrição, como é percebido pela ocultação de seus nomes de nascimento. Os pseudônimos por eles adotados visam esconder suas personalidades por detrás de suas falsas assinaturas, além de criar um jogo de ‘esconde-esconde’ com o leitor. Essa prática de dissimulação de identidades

não era considerada negativa, pois era comum nos círculos literários franceses e brasileiros.

O poder de atração de Duval sobre os aspectos comportamentais do escritor da *belle époque* carioca é notório, e verifica-se sob diversos ângulos:

A verdade é que, se houve uma *Wildemania* na *belle époque* brasileira, podemos dizer que ela foi concomitante ao culto ardente de Jean Lorrain nos altares seletos da geração 1900. Prova disso é João do Rio, em quem os biógrafos e a crítica não hesitam em aninhar, nas genealogias literárias, para juntos dos paradigmas do texto decadentista conforme prescrito por Lorrain. O interesse por máscaras (e por conseguinte o carnaval), drogas, *bas-fond* e crônica compatibiliza de imediato os dois escritores. (SALGADO, 2012, p. 12)

Conforme tentaremos provar daqui para frente, neste artigo, no plano textual as obras dos dois escritores estabelecem uma relação intertextual tão forte e explícita, que podemos considerá-la como elemento estruturante do texto.

III. A tramação intertextual de dois contos

Para a teoria da intertextualidade – de origem bakhtiniana e desenvolvida por Julia Kristeva –, os textos são compostos a partir de relações de troca e permutações de textos anteriores. Um texto é formado por palavras, pensamentos e ideias provenientes de um sistema múltiplo de operações que lhe são anteriores. Segundo Julia Kristeva, que introduz oficialmente o termo intertextualidade nos anos de 1960, o sentido do termo é expresso da seguinte forma: “todo texto se constrói como um mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de um outro texto” (apud Samoyault, 2008, p. 16). Ou seja, pode-se dizer que todo texto é um apanhado de textos anteriores, uma releitura empregada de empréstimos.

Contudo, a relação de reconhecimento da presença de um ou mais textos em outro, só é possível pelo conhecimento de mundo do leitor; a correspondência entre os textos permite que o leitor faça as suas associações mediante à sua memória subjetiva: “sua identificação depende da cultura e da sagacidade do leitor, o que torna a relação intertextual aleatória”(SAMOYAULT, 2008, p. 52). Ou seja, um texto produz sig-

nificância a partir do momento em que seu sentido é compreendido no ato de leitura; o leitor reproduzirá as associações graças à intertextualidade – nada mais que “um conjunto de pressuposições de outros textos” (SAMOYAULT, 2008, p. 26). Logo, um leitor assíduo de Jean Lorrain, ao se deparar com um texto de João do Rio, reconhecerá nele, fragmentos, recortes ou conexões com a leitura do escritor francês.

Gérard Genette, ao limitar o sentido usual da intertextualidade, passa a classificá-la em dois tipos: relação de co-presença e relação de derivação. O primeiro caso se refere às noções de citação, referência, alusão e plágio; o segundo, paródia e pastiche, que são práticas intertextuais importantes para o elo de partida entre Lorrain e João do Rio – nesse caso, o pastiche. Essa forma de derivação se caracteriza pela utilização de uma obra literária ou procedimento de criação artística, sem haver citação. O pastiche é responsável pela deformação do texto, porém, sem transformá-lo, como é o caso da paródia. Nas palavras de Samoyault:

Com mais frequência lúdica, a visada do pastiche pode revelar-se mais séria, no exercício de estilo que ela permite: ao se imitar um autor, não somente se aprende a escrever, mas libera-se também das influências mais ou menos conscientes que se pode ter sobre seu próprio estilo. (SAMOYAULT, 2008, p. 55)

À título de comparação, é importante reparar como João do Rio adota o mesmo estilo de escrita observado nos contos de Jean Lorrain: o discurso indireto livre. Nos fragmentos abaixo, toma-se nota do dialogismo, polifonia de vozes que ressoam na narrativa. A voz do narrador se mescla com a da personagem; entretanto, por mais que dialoguem entre si, ambas as vozes permanecem distinguíveis. Paulo Barreto é atraído pelo modo de escrita de Paul Duval para escrever seus contos, buscando mimetizá-lo. Verifica-se, então, o pastiche sendo realizado como uma relação de derivação proveniente da intertextualidade. No conto “Dentro da noite”, o cronista mistura a voz do narrador com a da sua amada:

Ela estremeceu, suspirou. Eu tive logo um relaxamento de nervos, uma doce calma. Passara a crise com a satisfação, mas sobre os meus olhos os olhos de Clotilde se fixaram enormes e eu vi que ela comprehendia vagamente tu-

do, que ela descobria o seu infortúnio e a minha infâmia. Como era nobre, porém! Não disse uma palavra. Era a desgraça. Que havia de fazer?... (RIO, 2002, p. 22)

Em Jean Lorrain, no conto “A vingança do mascarado”, é constatado o mesmo efeito de escrita, também utilizado pelo carioca:

Seria essa virtude que a fez respingar no mais aceso da batalha? Ou, sobre-excitada pelo prazer, pela música, pela luta e pelo ruído, teria obedecido, apenas, a uma agressiva nervosidade de matrona! O que é fato, é que, em plena avenida da Gare, em meio de uma chuva de *confetti*, ela se voltou fúria, que parecia uma leoa, contra dois corpulentos dominós de cetim, que estavam parados atrás dela, e, engalfinhando-se no capuz do mais baixo, gritava: – Patife! Atrevido! Há mais de uma hora que me importunas! (LORRAIN, 2012, p. 28)

O pastiche é um dos inúmeros dispositivos incrementados na escrita do cronista da *belle époque* carioca, através do contato com o seu contemporâneo Duval, permitindo um notável grau de intertextualidade entre ambas as obras. Com uma leitura abarrotada de elementos perversos, macabros e hedonistas, os temas circundam entre a alta roda dos salões e os locais miseráveis, acrescidos com doses de escárnio e humor. Assim, João do Rio reproduz uma literatura semelhante a do francês Lorrain:

A análise mais detida no estudo comparativo entre textos de ambos fatalmente revelará articulações e empréstimos intertextuais definidos a partir do dia-pasão *lorrainiano*. É o caso de *Correspondência de uma estação de cura* (1912), obra de João do Rio que reedita as rubricas propostas por um texto-tutor de Lorrain, a saber: *Madame Monpalou* (1904). (SALGADO, 2009, p. 284)

Os contos que serão analisados – “A vingança do mascarado” e “O bebê de tarlatana rosa” – são indícios dessa notória interferência que procedeu na virada do século.

Com as duas narrativas se desenrolando na época carnavalesca, os contos são narrados em primeira pessoa. O primeiro parágrafo, desses dois textos, já atenta o leitor para uma obra cujo enredo da trama é o carnaval; assim, o uso de máscaras se faz imprescindível. Nos dois con-

tos, o narrador afirma que irá relatar uma história de máscaras, vivências pessoais narradas subjetivamente; a convergência entre as duas referidas obras é notória. Em “O bebê de tarlatana rosa”, a personagem de Heitor de Alencar começa a falar sobre a época de intensa alegria, para um grupo de amigos reunidos na sala de um gabinete no Rio de Janeiro:

– Oh! Uma história de máscaras! Quem não tem na sua vida? O carnaval só é interessante porque nos dá essa sensação de angustioso imprevisto... Francamente. Toda a gente tem a sua história de carnaval, deliciosa ou macabra, álgida ou cheia de luxúrias atrozes. Um carnaval sem aventuras não é carnaval. Eu mesmo este ano tive uma aventura... (RIO, 2002, p. 120)

Em “A vingança do mascarado”, a semelhança – não só no início do conto –, é visível em relação a João do Rio, uma vez que o narrador inicia relatando o fascínio com o qual as histórias de máscaras são capazes de proporcionar tamanha aventura. Da mesma forma que Heitor de Alencar, Maxence de Vergy irá descrever um acontecimento que foi presenciado por ele, no ano anterior, na cidade de Nice:

História de máscaras! Sei-as trágicas. Vi, mesmo, ainda este ano, desenrolar-se uma aventura misteriosa. Pelo maior dos acasos, tinha sido, o ano passado, testemunha do começo dessa aventura, de forma que assisti ao primeiro e ao quinto ato, e, por sinal, em uma região que é a menos própria para enquadrar uma ação pungente. Uma região com o cenário mais alegre e mais banal, mais ruidoso e mais cheio de sol, de todo o mundo: na própria cidade da folia e da ópera-bufa, em pleno carnaval de Nice. (LORRAIN, 2012, p. 25)

Visto que os dois contos relatam experiências com figuras mascaradas, será examinado seus efeitos; pois, embora sejam semelhantes, os contextos apresentam sutis diferenças

Em “O bebê de tarlatana rosa”, Heitor de Alencar, um rapaz de bons antecedentes, relata sua aventura de carnaval, com um grupo de amigos, nas saídas aos bailes e clubes da Capital Federal. Numa dessas idas, ele decide de ir com os companheiros a um baile numa área carente da cidade. O subúrbio em contraste com a cidade remodelada:

Naturalmente fomos e era uma desolação com pretas beiçudas e desdentadas esparrimando belbutinas fedorentas pelo estrado da banda militar, todo o

pessoal de azeiteiros das ruelas lóbregas e essas estranhas figuras de larvas diabólicas, de íncubos em frascos de álcool, que têm as perdas de certas ruas, moças, mas com os traços como amassados e todas pálidas, pálidas feitas de pasta de mata-borrão e de papel de arroz. (RIO, 2002, p. 122)

Nesse baile público do Recreio, Heitor conhece o bebê de tarlatana rosa. Com uma beleza agradável, a bebê possuía o nariz encoberto por um tecido rosa, de tarlatana: “Só postiço trazia o nariz, um nariz tão bem feito, tão acertado, que foi preciso observar para verificá-lo falso” (RIO, 2002, p. 122). Depois de mais alguns encontros inesperados no carnaval, o desejo ardente pela bebê faz com que o narrador, movido num súbito instante de curiosidade, arranque-lhe o falso nariz no último dia de festa. Contudo, o resultado tem feito negativo:

Então, sem poder resistir, fui aproximando a mão, aproximando, enquanto com a esquerda a enlaçava mais, e de chofre agarrei o papelão, arranquei-o. Presa dos meus lábios, com dois olhos que a cólera e o pavor pareciam fundir, eu tinha uma cabeça estranha, uma cabeça sem nariz, com dois buracos sangrentos atulhados de algodão, uma cabeça que era alucinadamente – uma caveira com carne... Desapeguei-a, recuei num imenso vômito de mim mesmo. Todo eu tremia de horror, de nojo. (RIO, 2002, p. 126)

Com raiva, Heitor afasta-se do bebê – evitando, assim, que o guarda na esquina viesse interrogá-los sobre o ocorrido, e corre para chegar logo em casa: “Quando parei à porta de casa para tirar a chave, é que reparei que a minha mão direita apertava uma pasta oleosa e sangrenta. Era é o nariz do bebê de tarlatana rosa...” (RIO, 2002, p. 127). Assim é terminada a aventura de carnaval relatada pelo narrador da história, Heitor de Alencar, causando uma sensação de mal-estar entre àqueles que se dispuseram a ouvi-lo.

Em “A vingança do mascarado”, Maxence de Vergy descreve a sua aventura, no ano anterior ao momento do relato, numa ida à batalha de mascarados nas ruas de Nice. No entanto, o verdadeiro motivo de ter ido assistir, fora o prazer de festejar ao lado das máscaras, era o de observar um casal de meia idade que, vindos de Toulouse e estando hospedados no mesmo hotel do narrador, estavam na cidade para curtir o carnaval: “Iam a todas as festas, corsos, batalhas de flores e bailes de máscaras” (Lorrain, 2012, p. 28). Vergy descobre que os Campalou

não têm filhos e desfrutavam de boas condições financeiras, por isso vinham todos os anos passar o carnaval em Nice. Seguindo-os, pois, nessa multidão de mascarados, o narrador constata uma confusão envolvendo Madame Campalou e dois homens mascarados. Essa estava se engalfinhando contra um dos homens que estava importunando-a há uma hora. Com isso, trava-se uma luta corporal: Madame Campalou tenta arrancar-lhe a máscara; tendo obtido sucesso, o homem desmorona com o rosto coberto de sangue. Ávido por notícias sobre o rosto desfigurado, o narrador descobre que os homens eram americanos; e, receia-se, que nessa confusão, o olho esquerdo do estrangeiro corra o risco de perder a visão.

No ano seguinte ao acontecimento, Vergy estava hospedado, de novo, no mesmo hotel que os Campalou. Todavia, uma epidemia, provavelmente de varíola, amedrontava a população local; a madame Campalou estava preocupada com o contato infeccioso da doença. Dois americanos vieram hospedar-se no mesmo hotel, provavelmente os mesmos envolvidos na confusão do ano anterior. No entanto, um deles estava acometido pela doença. Quando todos saem para curtir a batalha de mascarados e confetes, um desses americanos hospedados se vingam de madame Campalou:

Madame Campalou, esta volta-se involuntariamente para dois dominós vermelhos que tinham surgido por detrás dela. [...] Embaraçada, esboçou um gesto de defesa. Um dos mascarados cingiu-lhe o corpo com um braço e madame Campalou, hipnotizada, sufocou um grito de terror. O outro dominó tinha a máscara. Uma face purulenta, coberta de crostas, tendo no lugar do olho esquerdo um buraco vermelho e sangrento, inclinou-se para ela, murmurando: – A varíola, minha senhora, a varíola negra em pessoa. Aqui a tensões... [...] Madame Campalou baqueou e caiu inerte. Por sua vez, levaram-na para a farmácia. Morreu nessa mesma noite, sem ter recuperado os sentidos, com uma congestão cerebral. (LORRAIN, 2012, p. 31)

O conto termina com a opinião do narrador acerca do incidente: “Não é uma bela vingança de máscara?” (Lorrain, 2012, p. 31).

Uma interpretação possível sobre “O bebê de tarlatana rosa” seria a de que, o bebê, assim como o americano contaminado pela epidemia de varíola, também estivesse infectado, só que pela sífilis. O Rio de

Janeiro, antes das transformações urbanas, era a morada de epidemias contagiosas devido ao alto grau de insalubridade. Doenças como a sífilis, a depender do seu estágio, causavam deformidades na pele, boca e nariz do indivíduo. Diante desse quadro epidêmico, Levin elucida: “Problemas básicos de higiene e saúde não eram sanados, como o caso do abastecimento de água que se mostrava sem solução desde 1890, contribuindo para as constantes epidemias de varíola, febre amarela, tuberculose e malária” (1996, p. 21).

Diferentemente do conto de Lorrain, cujo personagem assume estar infectado pela varíola; João do Rio não faz menção à saúde do bebê de tarlatana, não se sabe se o motivo que o levou ao usar o nariz positivo, seja devido à doença. O que é certo afirmar é que, quando ambas as máscaras são retiradas nos contos, a narrativa atinge o clímax, pois a revelação dos rostos deformados causa horror; já que marcha na contramão dos padrões de normalidade. O uso da máscara permitiria tanto o americano, quanto o bebê de tarlatana, a possibilidade de estarem inseridos no meio que desejam adentrar, para poderem gozar durante os festejos; ambos usariam disfarces que, possibilitariam curtir os dias de carnaval, sem que suas deformidades no rosto sejam expostas. Logo, a máscara teria por função resguardar segredos, pois, “ela mostra escondendo o que, ao contrário, o rosto esconde ao mostrar” (BOLLON, 1993, p. 221). Sendo uma festa democrática, o carnaval abriria espaço para todos se divertirem, interditando a revelação de confidências por meio de disfarces. O bebê de tarlatana, num tom de desculpa, lamenta pelo ocorrido e se justifica em seguida: “Perdoa! Perdoa! Não me batas. A culpa não é minha! Só no carnaval é que eu posso gozar. Então, aproveito, ouviste? Aproveito. Foste tu que quisestes...” (RIO, 2002, p. 126). Como é constatado, o pastiche é o elemento principal de elo intertextual operante entre os contos dos dois escritores.

O tema do carnaval, subversor de normas padrões, abre caminho para todos participarem da festa; todos podem se entregar à perversão – como o bebê de rosto cadavérico e o mascarado americano infectado pela varíola. Como festa democrática, o carnaval permite a inserção de todos através da máscara; possibilitando que o enigmático mascarado tenha suas interrogações ocultadas pelo disfarce típico da comemoração.

Como se percebe, é evidente a relação intertextual que se estabelece entre os contos analisados. Além dos aspectos biográficos, João do Rio produz textos sobre as máscaras e carnaval, assim como o escritor francês, expoente do decadentismo europeu, Jean Lorrain.

Conclusão

A partir das reflexões reunidas nesse estudo analítico do corpus, o leitor perceberá como a contribuição da cultura francesa para a *belle époque* carioca operou sob diversas instâncias no cotidiano das primeiras décadas do século XX, seja nas construções de edificações ao estilo *Art Nouveau*, seja nos trajes vigorosamente requintados, seja nos modos de ocupação do espaço ou no culto elitista de gostos e sensações refinados. As relações entre os dois países, e suas respectivas formas de organização sociocultural, se encontravam estritamente encorpadas no âmbito artístico e social. Estilo, visão de mundo e questões poéticas que preocupavam os autores franceses finisseculares, passaram a receber respostas e, registrar ressonâncias no campo cultural brasileiro, no qual se viram transportadas correntes estéticas vigentes no período, dentre eles, o movimento em questão neste estudo, o Decadentismo.

O interesse pelo tema carnavalesco ocorre através da preferência dos escritores decadentistas pelos espaços públicos, como cenários de circulação de pessoas de classes sociais diferentes, suspendendo, ou pelo menos aparentando suspender, de forma temporária, a ordem social. Essa suspensão da ordem social pode ser encontrada no carnaval. A festa dos mascarados era um convite à alteridade, já que qualquer um poderia ser o que quisesse durante os dias do festejo. Diante desse simulacro, entra em cena o decadente mascarado escondendo-se por detrás de uma aparência forjada, condenada a um mundo frívole.

Jean Lorrain foi um dos escritores finisseculares que tematizaram, em seus textos, o carnaval. Bastante lido nas primeiras décadas do século XX pelos cariocas, o escritor francês alcançou a fama na época com textos de depravações e morbidez. Sem pudores, o decadentista, frequentador da vida boêmia na Paris finissecular, se torna o esteta do seu tempo com sua valorização da beleza convulsiva, do esteticismo, do Dândismo e do sibaritismo. Refletor do momento, Lorrain transgrediu

os valores burgueses na forma de se vestir e de se portar em sociedade, incluindo aí sua escrita. Seu legado rendeu bons frutos na capital do Brasil na virada do século. Lido e conhecido pelos escritores brasileiros, pode-se dizer que Paul Duval exerceu um forte poder de atração na vida e na obra de Paulo Barreto, já que a última apresenta relações intertextuais diretas com a de Lorrain.

A desigualdade advinda das transformações urbanísticas e sanitárias no Rio de Janeiro, então Capital Federal, não acolheu a todos da mesma forma. Desse contraste entre abastados e miseráveis, João do Rio, suscitado por uma vontade de investigar todos os meios distintos passíveis de informações, assume sua posição de flanar pela cidade. Esse era o papel do *flaneur*. Contudo, em meio à essas andanças pelo espaço urbano, o carioca não deixou de lado toda a pompa e rigor por meio das vestimentas extravagantes. Esse era o dândi. Vertentes do decadentismo, João do Rio e Jean Lorrain incorporaram esses trejeitos na arte das flanagens pelo *bas fond* parisiense de um lado, e carioca do outro, com seus figurinos escandalosos.

Pela análise dos contos, fica claro a existência de vigorosa relação de intertextualidade entre as obras de Lorrain e João do Rio. Um texto não se constrói sozinho, conforme Julia Kristeva anuncia; no caso dos exemplos desse estudo, os contos de João do Rio se constroem sob a lógica intertextual, tomando textos de Lorrain como ponto de partida ou chegada. “O bebê de tarlatana rosa” pode ser visto sob o prisma de um mosaico do conto “A vingança do mascarado”, o que fica claro se o leitor estiver familiarizado com os contos de Lorrain. Comprova-se, então, a partir da análise do corpus, para além das aproximações biográficas e socioculturais, que as obras de João do Rio e de Jean Lorrain estabelecem entre si relações de intertextualidade, sobretudo no plano temático (carnaval e máscara).

Referências bibliográficas

BOLLON, P. *A moral da máscara: merveilleux, zazous, dândis, punks, etc.* Trad. Ana Maria Scherer. Rio de Janeiro: Rocco, 1993.

LEVIN, O. M. *As figurações do Dândi – um estudo sobre a obra de João do Rio*. 0. ed. Campinas – SP: Unicamp, 1996.

- LORRAIN, J. *A vingança do mascarado*. Trad. Marcus Salgado. São Paulo: Antiqua, 2012.
- RIO, J. *Dentro da Noite*. São Paulo: Antiqua, 2002.
- SALGADO, M. *A vida vertiginosa dos signos*. São Paulo: Antiqua, 2007.
- _____. ‘Mercúrio em traje de gala para baile de máscara’. In: COUTINHO, Luiz Edmundo Bouças; MUCCI, Latuf Isaías.. (Org.). *Fulgurações: parcerias textuais e o decadentismo*. 1a. ed. Rio de Janeiro: Confraria do Vento, 2009, p. 279-289.
- SAMOYAULT, T. *A Intertextualidade*. Trad. Sandra Nitrini. São Paulo: Hucitec, 2008.
- TAVARES, L. S. M. *Jean Lorrain, o escultor da máscara e João do Rio, o flâneur da Belle Époque: dois Dândis transgressores da Modernidade*. Garrafa, Faculdade de Letras – UFRJ, v. 3, 2005a.
- _____. *Um convite à literatura crepuscular francesa com Jean Lorrain, o ourives da máscara e do artifício*. Cadernos Neolatinos (UFRJ), Faculdade de Letras da UFRJ, v. N° 3, p. 1-4, 2005b.

ANTIGÊNERO: O CONTO DE FADA AO AVESSO NAS HISTÓRIAS DE NESTOR VICTOR

Roberto da França Neves

(UFRJ)

Considerações iniciais – Nestor Victor um pensador eclético

Nestor Victor (1868-1932) foi um dos principais articuladores do cenário cultural brasileiro no final do século XIX e início do XX. Foi um autor extremamente importante para a sua geração de escritores. Colaborou para que vários poemas de Cruz e Sousa, o maior poeta simbolista brasileiro, não ficassem perdidos, além de ter divulgado obras dos autores engajados numa maior sensibilidade de escrita. Ele colaborou com artigos e ensaios para o conhecimento de muitos autores do movimento simbolista por um público que não estava acostumado às ideias estéticas. Teve contato com diversos artistas e intelectuais de diferentes tendências e fez amizades, independentemente do posicionamento artístico. Ele incorporou no seu livro de contos, *Signos* (1897), muitas tendências do pensamento da época e também os diferentes modelos de escrita: o pensar schopenhaueriano, o pensar nietzschiano, o pensar gótico, o pensar simbolista, o pensar naturalista etc. Entre todas essas vozes estão também o pensar segundo a grande ideia dos contos de fada. Acerca dessa miscelânea de vozes que se apresentam ao leitor através do narrador, retomamos Bakhtin (1993), que compreendeu que cada grupo social consegue se definir socialmente com o seu próprio estilo e assim produzir uma identidade cultural (*Ibid.*, p. 97):

As correntes literárias e outras, os meios, as revistas, certos jornais, e mesmo certas obras importantes e certos indivíduos, todos eles são capazes, na me-

dida da sua importância social, de estratificar a linguagem, sobrecarregando suas palavras e formas com suas próprias intenções e acentos típicos e, com isto, torná-las em certo medida alheias às outras correntes, partidos, obras e pessoas.

Victor levou em consideração o conceito de fada como “*atitude humana*” (COELHO, 1991a, p. 11).

A história dos contos de fada

Charles Perrault teria deixado um legado de histórias para crianças que mais tarde estimulou a recepção de narrativas curtas que vieram a se chamar contos de fada. O autor, que era lido no Brasil desde os românticos (BROCA, 1979, p. 97), publicou o livro de contos infantis chamados *Histórias da mamãe gansa*. A partir do século XIX, através dos irmãos Jacob e Wilhelm Grimm, estas histórias passaram a ser veiculada como se fossem histórias para crianças. Os contos de fada não surgiram separados de outros gêneros; inseridos dentro de um gênero mais amplo que convencionamos chamar de modo mais genérico como contos infantis. Os contos maravilhosos estavam agregados aos contos de fadas; não havia distinção entre eles e somente mais tarde a crítica fez esta distinção: “Como veremos mais adiante, nessa primeira seleção de Perrault, temos seis contos de fadas e dois contos maravilhosos. Mas, naquele momento, não havia distinção de espécie entre eles. Eram todos igualados como *Histórias e contos do passado* que ficaram famosos como *Contos da mamãe gansa*” (COELHO, 1991a, p. 68-9). Com as iniciativas desses colecionadores de histórias encantadas, muitos folcloristas passaram a coletá-las em seu meio até o momento em que se adaptou ao artifício literário. Embora os contos de fada tenham características peculiares, eles compartilham de algumas características dos contos maravilhosos, entre elas a presença de personagens mágicos: anões, duendes, bruxas, reis, animais que se metamorfossem em humanos etc.

Tanto os contos de fadas quanto os contos maravilhosos contêm o elemento maravilhoso. É preciso notar que por mais que haja uma diferença fundamental entre eles os dois modelos são compostos por seres mágicos. Também as fábulas também compartilham esses elementos,

especialmente Esopo: “Um escravo grego chamado Esopo, tão comum como homem que em nossos dias passa pela rua, mas que tinha seu gênio próprio, inventou fábulas nas que havia lugar para o maravilhoso: animais e elementos que raciocinavam como se fossem humanos, personificações de coisas abstratas e de seres históricos sobre uma massa humana anônima: pescadores, trabalhadores, artesãos, soldados” (MANTOVANI, 1959, p. 15).

Como bem observado na obra *Sobre as fadas*, Fryda Mantovani, que realiza uma biografia das fadas, não reduz o gênero às fadas, mas tenta criar um relato da história do gênero compreendendo todas as suas manifestações. Por outro lado consegue imaginar a presença das fadas em gêneros que não são contos de fada como, por exemplo, as fábulas e os gêneros orais das ruas e praças do renascimento:

Por isso paradoxalmente, e à medida que iam incorporando-se à literatura escrita, as fadas e sua existência se tornam cada vez mais legendárias. Porque, durante Humanismo e o Renascimento, entram e saem do pensamento dos homens: seu veículo é a imaginação popular, as fábulas e os exemplos que se narram na rua, no mercado, na praça (MANTOVANI, 1959, p. 17).

É preciso ter em mente que os personagens típicos dos contos de fada aparecem nos contos maravilhosos: “São narrativas [contos maravilhosos] que, sem a presença de fadas, via de regra se desenvolvem no cotidiano mágico (animais falantes, tempo e espaço reconhecíveis ou familiares, objetos mágicos, gênios, duendes etc)” (COELHO, 1991a, p. 14). Por isso mesmo as histórias se confundem entre os gêneros: “Como sabemos, essas duas denominações vêm sendo utilizadas, indistintamente, para rotular os milhares de narrativas que constituem o acervo da chamada Literatura Infantil Clássica (Chapeuzinho Vermelho, Branca de Neve, O pequeno Polegar etc)” (Ibid., p. 12).

Os contos de fada tiveram entrada no Brasil no século XIX através de edições estrangeiras, principalmente portuguesas, e já fascinavam o público ao lado de outros trabalhos dedicados ao público infanto-juvenil. Em 1896, surge a primeira edição brasileira com o livro *Contos da carochinha*: “Contos da Carochinha foi a primeira coletânea brasileira de literatura infantil organizada com a expressa intenção de traduzir em linguagem brasileira os contos infantis que circulavam em várias

coletâneas estrangeiras ou em traduções portuguesas” (COELHO, 1991b, p. 215-6).

As principais características dos contos de fada

Marie-Louise Franz (2018) procurou reconstituir os principais estudos sobre os contos de fada a partir do século XIX, optando por aquele que torna o gênero único em relação à comunicação de um conteúdo da psique humana. Há mensagens que não podem ser traduzidas pela zona do intelecto e transformadas em organismos conscientes, como se fossem objetos bem definidos pela racionalidade da linguagem. Os arquétipos são assim: “Segundo Jung, as concepções de cada arquétipo são, na sua aparência, um fator psíquico desconhecido, e por isso não há possibilidade de traduzir seu conteúdo em termos intelectuais” (FRANZ, 2018, p. 9). O conto de fada é uma das manifestações poéticas que trata o arquétipo de um modo todo especial: “os contos de fada espelham a estrutura mais simples, mas também a mais básica – o esqueleto – da psique” (Ibid., p. 33). Podemos entender o conceito de arquétipo justamente como este esqueleto da psique. É importante constatar o testemunho de uma linguagem universal da psique humana neste gênero: “Eu ouvi, certa vez, um missionário das Ilhas dos mares do Sul dizer que a maneira mais simples de entrar em contato com os habitantes de lá era contando contos de fada. É uma linguagem que todos entendem” (Ibid., p. 35).

A finalidade dos contos de fada, pelo menos de boa parte deles, é promover a integração entre a consciência e os determinantes psíquicos de que ele dispõe, determinantes estes que não estão em suas mãos num dado momento de sua existência (uma espécie de inconsciência). Trata-se de fazer o indivíduo tornar-se aquilo que ele é em sua essência mais profunda. Ao falar de consciência, é importante lembrar que aqui o ego se torna arquétipo: “As pessoas tendem a pensar no meu ego e não percebem que nós consideramos o ego também uma estrutura geral e um arquétipo” (FRANZ, 1985, p. 23). Jung nomeia o conceito como *self*, esta “totalidade psíquica de um indivíduo e também, paradoxalmente, o centro regulador do inconsciente coletivo” (FRANZ, 2018, p. 10).

A autora tenta demonstrar que este gênero resolve o velho dilema da inadaptação do indivíduo à sociedade porque organiza o estado per-

feito entre o ego humano e o arquétipo. Sendo a totalidade psíquica do ser, o *self*, o “centro regulador do inconsciente coletivo”, o personagem pode representar o arquétipo. Exatamente por isto que ocorre nestas histórias uma restauração da situação social necessária à salvação da coletividade, ou melhor, o herói representa aquilo de que uma coletividade precisa, devido ao sucesso de sua conquista. Esta perfeita adequação entre ego e arquétipo evita, assim, a neurose, ou o conflito interior entre a necessidade de superação social e a personalidade. Bruno Bettelheim (1980) vai ao encontro de Franz, ao declarar que os contos de fada são histórias que contêm códigos secretos para o amadurecimento e a independência psicológica da criança, diante do desafio dos problemas vitais da existência, gerando segurança e conforto nas ações. Ambos estão teoricamente amparados pela psicologia junguiana no entendimento de que nesse gênero as condições do heroísmo são toda a representação da conquista e superação social do indivíduo nas suas ações. É sintomática a afirmação: “Os temas dos contos de fada não são fenômenos neuróticos” (*Ibid.*, p. 27). Possuímos certa concepção de estabilidade emocional provocada pelos contos de fada, em decorrência provavelmente do final feliz que ocorre no final das histórias (quando ele ocorre).

Outro componente fundamental perseguido nessas obras é a busca da interação entre o masculino e o feminino. Nesse sentido, tomamos as palavras de Bettelheim para a construção da harmonia entre o feminino e o masculino:

Este processo de crescimento começa com a resistência contra os pais e o medo de crescer, e termina quando jovem encontrou verdadeiramente a si mesmo, conseguiu independência psicológica e maturidade moral, e não mais encara o outro sexo como ameaçador ou demoníaco, mas é capaz de relacionar-se positivamente com ele (*Ibid.*, p. 20).

Louvamos o importantíssimo trabalho crítico de Coelho (1991a), que separa o conto de fada do conto maravilhoso, a partir de um amplo legado cultural de histórias ditas maravilhosas. O conto de fada emerge a nossa consciência, no século XIX, através da intenção de se realizar como literatura infantil; no entanto, a sua estrutura aparece em tempos remotos em várias civilizações sob outros moldes destinados a todas às

idades: “com relação à gênese da Literatura Popular /Infantil ocidental, sabe-se que está nas longínquas narrativas primitivas, cujas origens remontam a fontes orientais bastante heterogêneas” (COELHO, 1991b, p. 13). Causa-nos certo embaraço que fábulas, contos maravilhosos e contos de fada compartilhem dos mesmos personagens; qualquer rigor de separação é uma exigência moderna. Todavia, assim faremos. Os contos maravilhosos, embora contenham o ambiente mágico, são dotados de sensualidade, apego ao sensorial e paixão efêmera, enquanto o conto de fada deve fundamentalmente estabelecer a ligação entre o feminino e o masculino e a valorização do amor espiritual. A pesquisadora também desvenda a questão da vitória do jovem diante de provas, de modo a conquistar a coligação com o gênero feminino: “A efabulação básica do conto de fadas expressa os obstáculos ou provas que precisam ser vencidas, como um verdadeiro ritual iniciático, para que o herói alcance sua autorrealização existencial, seja pelo encontro do seu verdadeiro eu, seja pelo encontro da princesa, que encarna o ideal a ser alcançado” (COELHO, 1991a, p. 13).

Nestor Victor realiza uma readaptação de alguns contos de “forma simples”, transformando-os em “formas artísticas ou literárias”. Alguns contos teriam uma imagem de lendas, histórias populares de tempos imemoriais, mas são desconcertados pelo aplaínamento artístico do autor: eis o caso de hibridização. É bastante sutil a metamorfose e bastante sintomática para o paradoxo entre o conto de fada e o seu avesso. É preciso considerar as palavras de Gilberto Teles, na introdução da obra de Campos (1977, p. V-VIII), nessa direção do conto performático, separando o conto folclórico do literário. Por último é fundamental esclarecermos que o conto de fada nasce agregado ao mito, à fábula e a outros discursos congêneres, até mesmo o religioso. Todavia, caracterizamos o conto de fada como um discurso gerado no inconsciente, pautado no plano real, definido por um acontecimento que busca a felicidade concreta e a harmonia com o social. O mito, por outro, por esclarecimento, é taxativo, pessimista e se realiza com o sobrenatural. Bastam para o conto de fada estas características, não sendo necessária a presença de fada ou de outros seres mágicos (BETTELHEIM, 1980).

O narrador em alguns contos de *Signos* se entrega totalmente ao sonho das histórias absurdas, ao narrar o dilema de seus personagens

quanto à vida e ao acariciá-los com uma linguagem afetiva em suas desilusões. O mundo feérico se faz presente e seres semelhantes a magos, duendes, bruxas e anões irão adornar a luta pela sobrevivência dos seres na batalha contra o mal. O artista trabalha a construção do gênero, no entanto irá desconstruí-lo porque seus personagens não alcançam a harmonia com a sociedade nem a integração com o feminino.

A tragédia e desintegração nos contos: o avesso

A ficção moderna dispõe de um magnífico cruzamento de estilos em sua essência, conforme foi explicitado por Bakhtin (1993). Sua obra *Questões de Literatura e de Estética* reconhece os modelos estratificados do discurso no meio social, como são os contos de fada e os dota de certa complexidade com outros modelos: “Ele se entrelaça com eles em interações complexas, fundindo-se com uns, isolando-se de outros, cruzando com terceiros; e tudo isso poder formar substancialmente o discurso, penetrar em todos os seus estratos semânticos, tornar complexa a sua expressão, influenciar todo o seu aspecto estilístico” (Ibid., p. 86).

Nesse vetor, é importante frisar o já citado trabalho de Mantovani (1956, p. 9-33) que entrelaça as histórias com personagens mágicos a determinado apanhado histórico das aventuras de adolescentes na literatura. Ela, para acentuar esta relação, percebe o pleno ar libertário através dos adolescentes e a sua presença na literatura “todos os desejos, as curiosidades, as estranhas alianças de um mesmo sexo, as tímidas atrações e as rejeições, os amores incestuosos, as violências, o asco, a devoção até o sacrifício e o crime, aparecem com adolescente na literatura deste século” (Ibid., p. 32). Dessa forma, já temos o amálgama entre o paradigma da juventude do século XIX e o modo de ser dos conto de fada.

Os protagonistas dos contos de Victor experimentam a flor da juventude e mantêm a esperança dos sonhos juvenis, castos e ingênuos, o que deve nos fazer levar em conta que os leitores de suas histórias, o suposto público-alvo, eram os jovens que sonhavam se casar e aspiravam à esperança da felicidade no consórcio amoroso. Os estranhos seres de “Fatalidade!...” são jovens extremamente belos e sábios, parecidos com que deveriam ter sido Adão e Eva, segundo a narrativa bíblica. Em “Agonias”, os padres parecem adolescentes a ponto de as

moças não os identificarem como celibatários: “uma fisionomia tão feliz de adolescentes” (Ibid., p. 28). Em “O máscara”, o desconhecido, que se aproxima do narrador para conversar com ele, apresenta-se com ares infantis: “Tinha uns ares tão inofensivamente brincalhões que me ia tirando o tédio e ia comunicando-me uma animação jovial” (Ibid., p. 35-6). O príncipe, mais que jovem, vivia em devaneios como deveriam viver as leitoras da sua história: “Olvério era ainda um adolescente a sonhar” (Ibid., p. 43). E as moças se sentiriam amadas como se fossem amadas pelo príncipe encantado, quando se revela o frescor da beleza adolescente no rosto da amada do príncipe: “O redondo daquele rosto fresco e rosado, e o brilho daqueles olhos pretos, junto à candura que ela tinha no todo, foram amados pelo príncipe Olvério.” (Ibid., p. 45). Já em “A vitória”, a virgindade da moça revelaria a sua juventude e o frescor da beleza juvenil: “E aquele corpo de virgem tremia no ardor daquela loucura que lhe ia pelo sangue todo!” (Ibid., p. 55); no entanto, mais que isso, o narrador enfatiza como signo a sua juventude, em correspondência com tudo que temos visto na obra: “paixão que lhe nascia do sangue moço” (Ibid., p. 56). Gavita é uma linda adolescente, pronta para se tornar mulher, em quem as leitoras também deveriam se espelhar: “Seus quinze anos são como os quinze degraus de ouro de um pedestal que ela levou a subir sorrindo” (Ibid., p. 117). Até o Bruce, embora já tivesse seus trinta anos, não deixou de ter os encantos juvenis, no intuito de inspirar cumplicidade aos olhos daquelas que aguardam a paixão. Em alguns momentos de sua sanidade mental, a proximidade do amor o fazia ter o rosto adolescente: “Ele sentia-se com vinte anos agora” (Ibid., p. 184). Quando se mantinha ligado ao amigo Ernesto, ele rejuvenesceu: “como que uma aurora lhe vinha despontando no íntimo, que lhe causava um susto delicioso, uma qualquer coisa que de coragem virgem que pressente pela primeira vez o amor” (Ibid., p. 153). Em “Alegria fúnebre”, a única exceção seria uma senhora paraguaia com seu companheiro negro, também idoso; no entanto, um grupo de adolescentes aparece para dar a história um frescor de juventude, condizente com tudo que dissemos acima (Ibid., p. 111-4).

A transgressão dos contos é de certo modo um ritual de passagem para o mundo adulto; a transgressão e o castigo também são conceitos

recorrentes nesses contos. Há leis que impedem a liberdade do ser. Vejamos os contos. O príncipe seria punido por pena de morte caso ultrapassasse a linha demarcada das regras da família real; deveria ficar guardado em seu aposento: “Mais de um exemplo de punição cruenta conhecia Olvério para temer-se de que nem ele próprio fosse isento de penas, se se afastasse uma linha da conduta nesse ponto ordenada.” (Ibid., p. 43). O casal de “Fatalidade!...” eram “rebeldes” aos olhos do Amor, a aguardar “o mais tremendo dos castigos” (Ibid., p. 11). O avô de Hirânio já havia descumprido as leis da sua cidade: “tinha por antepassado um réprobo célebre” (Ibid., p. 19). Ele seria a personificação do movimento anarquista, que tinha por base a desobediência a todos valores do passado: “aquele maldito era a própria Anarquia caminhando” (ibid.). Bruce também seria um um desajustado da sociedade: “Vinham-lhe pensamentos de anarquista à cabeça. Bombas de dinamite rodavam em trajeto sinistro pelo ar.” (Ibid., p. 182). Ele sentia-se como o próprio diabo em determinado momento: “Mas, mau grado seu, a alma, como um diabo desobediente, pertinaz, sorrateiro, ficava a pôr pedra sobre pedra, até construir o seu negro castelo...” (Ibid., p. 175). É nessa ambientação de transgressão juvenil que habitam as histórias de Nestor Victor; estão na tradição do conto de fada, pois este exige um ritual de passagem que reivindica a transgressão. Não deixemos de lado o fato de que neste momento eles estão diante da prova que harmonizará o *self* com o arquétipo: “A efábulaçāo básica do conto de fada expressa o obstáculos ou provas que precisam ser vencidas” (COELHO, 1991a, p. 13). Apesar de se levar em conta essa característica fundamental do conto de fada, o que de fato ocorre é a negação do mesmo. Também estão inseridos no ambiente da tragédia moderna. Consideramos a evolução do conceito de tragédia para a “tragédia burguesa” (LESKY, 1976, p. 26), onde não há heróis, mas seres decadentes, que não apenas se veem como desgraçados, mas perdem as esperanças de um mundo coeso: “o que temos de sentir como trágico deve significar a queda de um mundo ilusório de segurança de segurança e felicidade para o abismo da desgraça iniludível” (Ibid.) Os contos alicerçam plenamente este conceito de tragédia burguesa.

Firma o conto de Victor o compromisso estético com a tragédia, repercutindo traços da *Poética*, de Aristóteles. Por exemplo, da soli-

dão que os personagens trágicos sofrem, compartilham também os de *Signos*. A seguir, em itálico, as palavras que conotam a resistência dos protagonistas, que em conjunto dão ênfase à luta pela existência: “E o amor *a crescer!*” (VICTOR, 1897, p. 49), em “Olvério”; “Vão ver o padre Honório que *agoniza*.” (Ibid., p. 28), em “Agonias”; “O Amor (...) *jurou vencê-los*” (Ibid., p. 11), em “Fatalidades!...”; “Eu acho que o senhor tem espírito, disse eu, *animando-o*” (Ibid., p. 38), em “O máscara”. Assim por diante, eles representam a saga do personagem trágico em sua batalha fatal contra o destino. A noção de tragédia, de fato, transfigurou-se das obras específicas para implantar-se na parceria entre autor e leitor, a partir da incorporação dos seus traços (WILLIAMS, 2002, p. 34):

Desse modo, examinar a tradição trágica não significa necessariamente interpretar um único corpo de obras e pensamentos ou perseguir variações em sua suposta totalidade. Significa olhar crítica e historicamente para obras e ideias que têm algumas ligações evidentes entre si e que se deixam associar em nossas mentes por meio de uma única e poderosa palavra.

Tentando o pesquisador responder a definição do trágico, traz à luz vários conceitos adquiridos pela palavra com tempo, alcançando também o sentido simplificado da catástrofe já em Aristóteles, quando afirma que Eurípides é o mais trágico dos gregos por causa do detalhe disforme no destino fatal das personagens (LESKY, 1976, p. 29). Já nos contos de Victor o que ocorre além da luta das suas personagens contra a ruína dos seus objetivos é o conceito de *catástrofe*, que aparece acenando para o conceito na poesia trágica. Todos sucumbem ou se arruínam no projeto de resistência. Os mancebos morrem juntos e apaixonados: “Mortos à míngua, foram encontrados hirtos nos braços um do outro, sorrindo com se ainda vivessem e se sentissem felizes” (Ibid., p. 26). Um bom padre parte desse mundo: “Calou-se depois, fechou os olhos e foi serenamente morrendo” (Ibid., p. 29) e o crucifixo na capela parece agonizar ainda mais diante da despedida dos que amam os pobres: “Parecia que só então se estava na realidade assistindo à legítima agonia do Grande-Mártir...” (Ibid., p. 30). O narrador, que por um momento achou ter a revelação da verdade sobre a comunhão dos seres no universo,

parece depois suicidar-se no esgotamento da existência: “Eu fiquei sozinho (...) e aos poucos me fui mergulhando no meu tédio, de novo...” (Ibid., p. 40). A morte emocional do príncipe que somente se veria amado por sua condição privilegiada da camada social também contém o mesmo apelo: “O príncipe Olvério morreu de nojo” (Ibid., p. 52). A moça apaixonada, quando alcança o êxito do amor correspondido, não vê mais sentido para seu amor, fazendo perecer seus sentimentos no ato de adormecer, que conota mais uma vez a arquitetura do aniquilamento: “pensando sem querer naquele beijo ruim que recebera do outro, (...) ela adormeceu nos braços do seu amor” (Ibid., p. 61). O doutor Camilo, que tanto tentou disciplinar com modos civilizados a sua inculta terra natal, desiste do projeto e anuncia uma viagem que tem o mesmo sentido de esgotamento vital das energias: “Entrava o estio: ele anunciou-lhes que partia para uma vilegiatura” (Ibid., p. 85). O marido de uma velha paraguaia morre fatalmente, enquanto esta não pôde intervir para a sua saúde e sobrevivência: “Os vizinhos encontraram-no frio, trataram de vesti-lo com uma farda esfrangalhada que havia no fundo de uma caixa, avisaram a polícia e esta o expediu para o necrotério” (Ibid., p. 114-5). Uma linda moça, amada por sua família, Gavita não se dá conta de que o primo que a amava em segredo cai em desgraça por não ver a sua paixão correspondida: “Gavita não parecia dar por tal. Era pouco impressionável, felizmente. Ao contrário, talvez não tivesse o coração em completo repouso, porque, nessas últimas linhas, por modos indiretos, (...) ele dizia uma espécie de adeus, falava numa desgraça iminente” (Ibid., p. 129). Como já passaremos adiante para a faceta do conto folclórico, fantástico, o chamado “de fada” nas histórias de Victor, devemos mencionar a relação da tragédia com a transcendência, na definição de Lesky; para ele, citando Karl Jaspers em sua obra *Da verdade*, a tragédia é uma alegoria da abstração muito além do caos de um indivíduo (JASPERS *apud* LESKY, p. 43): “Não há tragédia sem transcendência”.

Sobre o fracasso dos personagens nos contos é preciso dizer que esse fator atende à manifestação do conteúdo abstrato transcendente da ficção simbolista. Jean Moréas (*apud* GOMES, 1984, p. 68-9) afirmou em “O Simbolismo”: “A prosa-romance – novelas, contos,

fantasias – evolui num sentido análogo ao da poesia”. O que acontece na ficção é a inserção da personagem num contexto de degeneração ou desarmonia e isso como se fosse um invólucro sensível para a transcendência de uma verdade terrível, produto da realidade mais essencial:

A concepção do romance simbólico é poliforma: às vezes, uma personagem única se move em ambientes deformados por suas alucinações exclusivas, seu temperamento; nessa deformação jaz o seu único *real*. Seres com gestos mecânicos, siluetas obscuras agitam-se ao redor da personagem única: para ela são pretextos para sensações e conjecturas (*Ibid.*).

A prosa seria matéria para a especulação de ideias, conjectura de pensamentos, evasões, reflexão sobre a vida e sensações transcendentais. Tal posição bem se aproxima do ficcional de Victor. Já que “todo o simbolismo postula a existência de um mundo transcidente” (MORETTO, 1989, p. 32), tal fator acabou sendo almejado pelo autor brasileiro, devido ao traço comum que herda dos mestres franceses do simbolismo. Em cada conto, um sentimento de epifania a seu modo é bem acentuado; ou seja, sempre um ar de revelação se fará presente. Entretanto, tal verdade não é nada confortante; ao contrário, um clima de instabilidade e pessimismo predomina.

Podemos ressaltar temas que se associam à instabilidade da neurrose: “culto da dor, masoquismo, macerações atmosferas de delírio e suicídio, crença na magia e nas transcendências irrationais, tudo isso compõe o fundo de *Signos*” (MOISÉS, 1985, p. 145). Victor vai construir personagens doentios, entes desajustados do padrão de racionalidade. Desse modo, não há heróis, ninguém representa o arquétipo da sociedade construída.

Primeiramente, é assaz curioso que o autor tenha escrito quatro histórias curtas, típicas do universo maravilhoso dos contos de fadas, e misturado essas narrativas a outras (de outros gêneros), com as quais aparentemente se relaciona. Contudo, é bastante sintomático que todos os personagens das onze narrativas (incluindo os contos de fada) são jovens que, ou desprezam o amor real, ou são afetados por um amante pelo qual é rejeitado, refletindo a propagação da praga da apatia na humanidade. Fica explícito que, em sintonia com os contos

de fada, a maioria dos contos revela o problema da união do masculino com o feminino, que, nesse caso particular do universo de *Signos*, não é bem-resolvido, trazendo à tona questões da androginia e da inadaptação dos jovens à vida conjugal. Revelará com isso o fracasso da união entre o masculino e o feminino, exatamente o contrário do cerne dos contos de fada.

O conto de fada em “Hirânio e Garba”

Com o tempo, algumas narrativas de *Signos* tornam-se semelhantes àquelas que os pais contam para acalantar o sonho de seus filhos à noite. De modo direto, no conto “Fatalidade!...”, o pai se dirige a uma filha para contar a sua história com sabor irreal, fantástico (Ibid., p. 10). Em “Hirânio e Garba”, é dito que os pais contavam para seus filhos a memória de uma transgressão cometida pelo avô do protagonista, Hirânio, com a intenção de adormecer seus filhos com pavor e terror: “Este era aquele de quem os pais falavam em tom misterioso aos filhos para adormecê-los com medo” (Ibid., p. 19). Parece recriar nos contos a ambição do ritual de narrativas de terror contadas por pais e avós às crianças.

O conto “Hirânio e Garba” narra a história de um casal de jovens que transgride as absurdas leis ancestrais da cidade e são punidos com o afastamento do convívio social. Na verdade, o grau de inverossimilhança da história e de irracionalidade do sistema jurídico e dos costumes da cidade oculta qualquer tentativa de realidade por trás do mundo mágico. O que se proíbe é tão absurdo e bizarro no contexto pragmático, uma vez que não se encontra cidade ou civilização que funcionasse dessa maneira, que deve nos induzir a proposta do aspecto maravilhoso. Morkoma é uma cidade desconhecida que não encontra equivalente no plano real. A história faz o leitor adentrar no mundo do sonho.

Observe abaixo a construção paulatina do ritual de transgressão do conto pela proibição, sem qualquer justificativa plausível, como a nos acostumar com irracional, agregado a um impulso poético (ou poemático): a força negativa do advérbio “não” ou pronome “ninguém”, para enfatizar o paralelismo (mais ou menos bem dosado) da proibição a atos naturais, estilo próprio das leis do Pentateuco (e certo ar de prosa

poética que alcança a atmosfera do poema em prosa). Observa a negação em itálico para a construção do tabu:

Ninguém nesse país dava um passo sequer que não o subordinasse a um metro estabelecido. *Não* se dizia uma palavra senão em seu tempo, seguindo-se com fidelidade as leis estatuídas para isso. Um homem *não* havia que se arriscasse a um ato que os mais com longo hábito *não* tivessem sancionado (VICTOR, 1897, p. 15-6).

Os contos de fadas, segundo Franz, estão relacionados ao desafio dos personagens diante do destino.

Outros elementos de irracionalidade e tabu se somarão a esses acima. Jovens e moças tinham cada qual o seu próprio caminho, sem que pudesse olhar diretamente nos olhos um do outro ou se aproximar além de trinta metros. Caso avistasse alguém que lhe despertasse simpatia, o jovem deveria participar aos pais, que fariam a reunião com a família da pessoa interessada. A partir das leis dadas, o absurdo passa para o comportamento e convívio humano. Nessa cidade, reforça-se a presença do tédio e da inverossímil esterilidade, a fim de preparar o leitor para premência daquebra do tabu: “No entanto, não é necessário dizer que nessa terra o tédio e a esterilidade imperavam porque ali nem o amor pudera viver” (VICTOR, 1897, p. 16). A própria inexistência da poesia e do amor torna-se também significante, pois reforça o absurdo de um lugar assim – afinal que lugar pode viver sem poesia e sem amor? – e é enfatizado por outro trecho que redundantemente evoca sentido semelhante, sem novidade, como que falando a espectadores que têm toda a paciência para ouvir: “Assim, morrera o amor, porque a poesia deixara de ser o seu divino apanágio” (VICTOR, 1897, p. 17). Outro elemento relacionado ao absurdo do amor impossível: “Este esplêndido deslumbramento dos olhos apaixonados era coisa desconhecida entre aquele povo” (Ibid., p. 17).

No reino de Morkoma os seres eram proibidos de sonhar – em tom de sublimidade. Isso desmistifica a racionalidade dos valores, ao apresentar uma sociedade que só faz sentido na transfiguração de outra, no plano da imaginação e na suposição do mundo irreal. Poderíamos nos perguntar: em qual mundo as pessoas deixariam de sonhar? No entanto, o próprio irreal se realiza com o sentido mais comum dos

contos de fadas: o sonho: “Às vezes, pensando, ele ficava com medo ao voltar de seu pensamento, porque se animara a sonhar, fato estranho no mundo de Morkoma e que ele suspeitava ser um crime” (VICTOR, 1897, p. 21).

Passamos para outra fase do absurdo inverossímil: o comportamento completamente passivo dos seres daquela cidade, sem qualquer questionamento ao poder e aos costumes. O narrador vai enfatizar os costumes absurdos como fixos, assim como as leis da natureza são aceitáveis sem questionamento:

Mas tudo vinha assim assentado de tão longa data que não se achava a menor dificuldade no cumprimento dessas leis. Elas eram observadas tão naturalmente, quase, como nós nos equilibramos para conservar-nos de pé ou a pedra se precipita para chegar ao solo (VICTOR, 1897, p. 16).

Hirânio e sua ascendência sofrem castigos severos e insanos que devem fazer o leitor indagar sobre o absurdo de tal situação. Era proibido de sentar-se à mesa comum da cidade; todos lhe viravam o rosto quando o viam na estrada. A perversidade do povo contra Hirânio ganha contornos de exagerada insanidade: o jovem era radicalmente vigiado por toda a sociedade. Como era hábito contar estórias de ninar para crianças, os pais de Morkoma contam a estória do ato imprudente do avô de Hirânio para fazer seus filhos dormirem com medo. Todos esses dados se amontoam no horizonte de irracionalidade e de inverossimilhança. Essa redundância de irracionalidade faz-nos remeter para o jogo figurativo da tautologia, para a relevância do signo, da palavra, da reflexão, como que havendo certo encantamento na própria narração, com toda a paciência de uma narrativa lenta.

Tudo isso deveria fazer com que Hirânio e Garba se tornassem heróis nesse meio, legitimando o arquétipo interiorizado neles.

Para que o estado dos jovens punidos reflita a meditação sobre a perversidade do sistema, há, até mesmo, referência à anarquia personificada, “Anarquia”, como a propulsora dos atos transgressores, para qualificar Hirânio. O seu avô, que primeiro havia cometido a transgressão, era um ser maldito: “aquele maldito antes era a horrorosa Anarquia caminhando” (VICTOR, 1897, p. 19). Em outro parágrafo,

é dito algo para reforçar essa rebeldia maligna, a motivação anárquica do seu ato, elo com o diabo: “por uma inexplicável desordem, e um afã diabólico” (VICTOR, 1897, p. 19). Nesse sentido, isso não deixa de ser uma referência ao movimento anarquista, que contestava a organização social imposta; e uma motivação maligna no enredo pode entrelaçar satanismo, comportamento doentio, e crítica aos valores. Nessa crítica aos valores, não há arquétipos essenciais para fazer o jovem feliz e realizado, exatamente o contrário dos contos de fada. Ao mesmo tempo em que o texto se remete a eles, essencialmente se afasta num notável paradoxo do nihilismo.

Os comportamentos e leis nos levam para a seguinte meditação: que as leis coletivas são cruéis e perversas, encenando a crítica aos valores da civilização e da sociedade conservadora. Descortina, de modo mais veemente, esse trabalho ficcional, por outro lado, a faceta dos artistas que se sentem expulsos da realidade social (MOISÉS, 1985, p. 6, 12); é uma representação da injustiça e do divórcio entre indivíduo e sociedade.

O conto de fada em “Olvério” e “Fatalidade”

Em “Olvério”, narra-se outra história de luta pela sobrevivência ambientada em reinos distantes e num tempo não verificável. Eis o enredo: o príncipe, por não suportar a bajulação dos seus servos e a vida artificial que tinha, desiste de viver no palácio, renegando todo o aparato de submissão e de luxo. Esse universo não encontra equivalente no tempo e no espaço: não se remete a algo paralelo no mundo real. Se nos contos de fada é típico que os homens simples do povo ascendam ao reinado, neste conto moderno o nobre renega a sucessão do trono e o reinando fica sem herdeiro: “De uma maneira geral, podemos concluir que se num conto de fada um homem simples se torna rei, isso reflete um processo de renovação da consciência coletiva a partir de uma parte da psique” (FRANZ, 1985, p. 39).

Distanciado da realidade imediata, no conto os hábitos e costumes dos súditos do reino são relatados como se coisas estranhas e absurdas fossem naturais: “Nem conhecia o moço o que vinha a ser o ruído dos passos sobre o assoalho. Mal se levantava de seu curul, havia uma luta entre os súditos, disputando cada qual a honra de se fazer capa-

cho para o príncipe passar por cima” (VICTOR, 1897, p. 41-2). Somos transportados para o mundo do fantástico ou do maravilhoso, pois não nos habituamos com esses comportamentos. A substância feérica se estabelece e Olvério vai cada vez mais se parecendo um personagem encantado dos contos de fadas.

Ainda mais: embora não haja seres mágicos, os súditos bajuladores se tornam como um desses seres graciosos do conto de fadas com suas disformidades físicas, no caso, um mico com a face boa dilatada até as orelhas. Perceba a fina ironia do narrador em relação ao gênero:

Quase que ele não conhecia senão duas expressões na fisionomia humana: a do respeito vil e a da bajulação alvar. Se no semblante não anunciaava muita bonança, estavam aqueles súditos aos pés dele, numa atitude de condenados, com os olhos baixos e ombros penitentes, tressuando bestice e submissão do seu todo. Se por acaso, no entanto, manifestava o príncipe um leve desejo de divertir-se, mal formulando o projeto de um gracejo qualquer, ei-los que os tinha de boca dilatada até as orelhas, num sorriso de micos, como se ali mesmo já fossem morrer de prazer e bestice (Ibid., p. 42).

Os contos de fada vieram dos sonhos e as ilusões amorosas de Olvério se parecem com algo no contexto do sonho: “Olvério era ainda um adolescente a sonhar” (Ibid., p. 43). Victor substitui fadas e bruxas por uma família que desfaz o namoro da filha, como aqueles personagens que maliciosamente corrompem as investidas dos heróis: “Contudo tinha (Fenema) a graciosa cabecita segura, e naquele país as boas filhas usavam também de obedecer a seus pais” (Ibid., p. 46).

Relações sociais corrompidas num universo de bajulação em que ninguém tem valor por seu próprio mérito: superar este mundo é o desafio de Olvério. Ele se disfarça de homem comum, a fim de habitar entre os seus súditos e não ser mais reconhecido, adquirindo um modo moderado de viver. Adquire uma outra identidade. A sua intenção é tentar colocar à prova a lealdade das pessoas e a legitimidade das relações humanas: se seus servos o amam por suas qualidades natas ou pela obrigação da lei. Seus planos são frustrados no fim; são, por outro lado, o pano de fundo da impossibilidade de se contrair relações

genuínas, o que se acomoda à representação da crítica à civilização. Uma grande verdade no fim surge como um fluído transcendido da história: as pessoas amam ou admiram as outras pela satisfação dos interesses e pela obrigação do sistema. Não há espiritualização, não há apelo ao sensorial, não há lição de moral.

O tédio, com sua consequente tentativa de superação, entra em cena como o sentimento propulsor da transgressão do príncipe, ou da tentativa de superar um conflito acerca de sua identidade: “Desde cedo aborreceu-se o moço daquela triste fabricação de miseráveis que era o seu único ofício. Pudesse ele, e tão indignos costumes de pronto desapareceriam ao seu mando” (Ibid., p. 42).

O narrador desconstrói o conto de fada. Desmistifica-se todo o encantamento dos sonhos, levando esse modelo discursivo mais uma vez ao seu avesso. Em itálico as palavras que vulgarizam a experiência mágica e o amor:

Correu de novo os olhos pela cena que tinha presente: viu Fenema naquela posição tão ridícula, babando-lhe aos pés, viu aquela multidão já querendo estalar de prazer e bestice, e, embora não se creia, a história conta que ali, em desespero, o príncipe Olvério *morreu de nojo* (VICTOR, 1897, p. 51-52).

Quando Victor explora algum ponto de sensualidade em “Hirânio e Garba” e “Olvério”, devemos entender que o narrador tem como objetivo desconstruir a interligação do feminino com o masculino, como acontece na estrutura análoga dos chamados contos de fada. Já em “Fatalidade!...”, o narrador usa o contato sexual como punição para os seres que não querem se amar (representar a unificação do feminino com o masculino): “Despiu-os de tudo! Nus e assombrados, inteiramente nus, de espírito e de físico, como dois esqueletos irrigários, ficaram se contemplando. (...) eles uniram-se miseráveis em um amor cru, indecente e negro” (Ibid., p. 13-4). Ele promove o choque entre o pensar sensorial do conto maravilhoso com sua sensualidade típica das *Mil e uma noites* e o conto de fada com sua tentativa de aproximar os jovens pelo afeto. A sexualização destrói qualquer tentativa de validação do amor espiritual.

Os contos de Victor tomam o paradigma dos contos de fada, aceitam para os seus componentes mais exuberantes, no entanto, acabam

se constituindo como antítese ou anomalia deles. O autor tem consciência de que artificializa o conto de fada e que, além de alterar o original, insere os questionamentos da sua visão de mundo, assim como fazem até mesmo os criadores modernos do gênero: “Os contos de fada ‘escritos’ por um autor não são genuínos, pois até certo ponto contêm o problema deste” (FRANZ, 1985, p. 109). Ele se apropria dos principais adereços da literatura infantil nos contos de fada, para elucidar o problema cultural do jovem infantilizado e imaturo. Cabe, em outra oportunidade, um estudo mais aprofundando para averiguar como esses contos se prestam a toda uma crítica cultural da recepção do gênero iniciado por Charles Perrault e pelos Irmãos Grimm no tocante à remodulação pelos critérios da moralidade cristã, já que “podemos dizer que o cristianismo excluiu por completo o princípio feminino em sua representação inferior” (Ibid., p. 95).

Referências

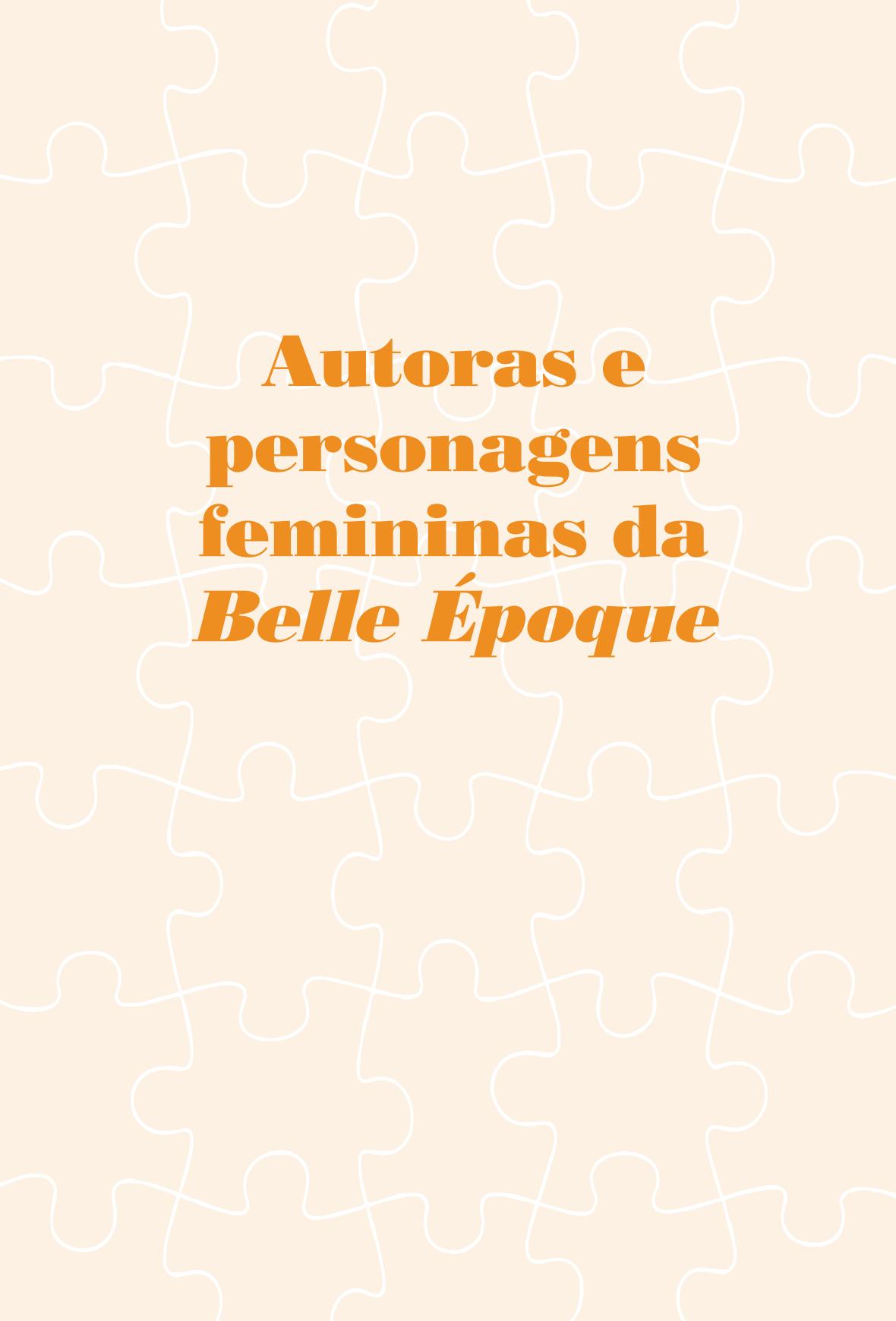
- BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e estética (A teoria do Romance)*. Tradução: Aurora Fornoni Bernardini et alii. São Paulo: Unesp, 1993.
- BETTELHEIM, Bruno. *A psicanálise dos contos de fadas*. Tradução: Arlene Cetano. São Paulo: Paz e Terra, 2001.
- BROCA, Brito. *Românticos, pré-românticos, ultra-românticos: Vida literária e romantismo brasileiro*. São Paulo: Polis, 1979.
- COELHO, Nelly Novaes. *O conto de fadas*. São Paulo: Ática, 1991a.
- _____. *Panorama histórico da literatura infantil/ juvenil: Das origens indo-europeias ao Brasil Contemporâneo*. São Paulo: Ática, 1991b.
- FRANZ, Marie-Louise von. *A interpretação dos contos de fada*. Tradução: Maria Elci Spaccaquerche Barbosa. São Paulo: Paulus, 2018[1990].
- _____. *A sombra e o mal nos contos de fada*. São Paulo: Paulinas, 1985.
- GOMES, Álvaro Cardoso. *O simbolismo: uma revolução poética*. São Paulo: Edusp, 2016.
- LESKY, Albin. *A tragédia grega*. Tradutor: J. Guinsburg et al. São Paulo: Perspectiva, 1976. p. 17-118.
- MANTOVANI, Fryda Schultz de. *Sobre las hadas*. Buenos Aires: Editorial Nova, 1959.

MOISÉS, Massaud. *História da literatura brasileira – Simbolismo*. São Paulo: Cultrix, 1985.

MORETTO, Fulvia M. L. *Caminhos do Decadentismo Francês*. São Paulo: Perspectiva: Editora da Universidade de São Paulo, 1989.

VICTOR, Nestor. *Signos*. Rio de Janeiro: Tipografia Correia, Neves C., 1897.

WILLIAMS, Raymond. *Tragédia moderna*. Tradução: Betina Bischof. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.



Autoras e personagens femininas da *Belle Époque*

LÉSBLIA E O SUICÍDIO DE PROTAGONISTAS NA FICÇÃO BRASILEIRA DE AUTORIA FEMININA DA *BELLE ÉPOQUE*

Daniele Ribeiro dos Anjos

(UFRJ)

Durante a *Belle Époque* no Brasil, entre os anos de 1880-1920, período de grande efervescência cultural e econômica, a sociedade modernizou-se com tal rapidez que muitas mulheres, majoritariamente brancas de classes mais abastadas, com grau considerável de educação formal – pois as negras e pobres há muito trabalhavam para seu sustento – viram oportunidades para inserir-se no mercado de trabalho. No entanto, os mecanismos de controle da sociedade vigente ainda não lhes permitiam abdicar integralmente da rotina matrimonial e doméstica; a elas cabia o dever do recato no domínio privado. Aquelas que ousavam ultrapassar as atividades domésticas pagavam determinados preços pelo comportamento desviante, em geral submetidos a punições, simbólicas ou factuais.

No campo da literatura, existiram mulheres corajosas o suficiente para transitar em meio ostensivamente masculino. São os casos de Albertina Bertha, Júlia Lopes de Almeida, Gilka Machado, Emília Freitas, Carmen Dolores e Maria Benedita Bormann, por exemplo. Todas, em algum nível, enfrentaram dificuldades no âmbito social e profissional apenas pelo fato de serem mulheres e escritoras. Graças a elas, foi possível observar o crescente número de mulheres que começaram a publicar em jornais ou livros, abrindo espaço para que a escrita se tornasse uma possibilidade de profissionalização.

Em suas narrativas e poemas, tais escritoras, em sua maioria, abordavam temas relacionados ao cotidiano feminino, percorrendo desde o ambiente doméstico e matrimonial até níveis cada vez mais profundos da relação com o trabalho externo. No caso de Emília Freitas, não há destaque para o cotidiano feminino, no entanto, a autora o contempla obliquamente na contextualização das personagens.

As protagonistas, geralmente representando a classe média e abastada, apresentavam um perfil essencialmente rebelde e transgressor, ainda mantendo uma postura física e social que preservasse alguns costumes como, por exemplo, a fineza, a bondade, a sensibilidade, os bons modos e a formação cultural, o que possibilitou às autoras desferir, mais ou menos sutilmente, críticas e questionamentos ao papel social das mulheres.

Alguns escritores já haviam se debruçado sobre o tema, como Machado de Assis. No estudo realizado por Cintra (2015), a autora afirma que “Machado de Assis retrata em diversas obras personagens que desafiam e colidem com a estrutura vigente”, em obras como *Dom Casmurro* (1889), *Memórias Póstumas de Brás Cubas* (1881) e *Quincas Borba* (1891). Como exemplo, Cintra apresenta o caso de Capitu, que “cuida das despesas da casa desde a morte da mãe, briga por seu amor por Bentinho e, no final da obra, pede a separação, sendo, portanto, um grande expoente dessa nova possibilidade de ser mulher no Brasil dessa época.”

No entanto, o olhar feminino acerca de suas próprias problemáticas é de fundamental importância para adensar certos questionamentos, a exemplo de refutar o casamento como única via de felicidade feminina, disseminando, em contrapartida, a reivindicação de melhores oportunidades de estudo, a valorização da inteligência, maior participação produtiva e financeira e a liberdade de expressão .

Em *O suicídio*, Durkheim (2000) o entende como um fenômeno social. Através da configuração de uma sociedade, é possível observar comportamentos suicidas semelhantes e recorrentes. O tipo que nos interessa abordado por Durkheim é o suicídio egoísta, no qual o indivíduo não sente conexão e integração com o meio social, os planos e ideais não correspondem aos valores vigentes. Dessa forma, quando o projeto individual, essencialmente frágil e não mais integrado ao sistema

ma social, se desintegra, surge a predisposição ao suicídio, o que ocorre com algumas protagonistas de autoria feminina da literatura brasileira da *Belle Époque*.

Nesse recorte, é possível observar um perfil suicida de mulheres impossibilitadas, entre as quais destacamos as protagonistas dos romances *Exaltação*, *A rainha do ignoto* e *Lésbia*.

No caso de Ladice, protagonista de *Exaltação*, 1916, da autora Albertina Bertha, o desejo de se casar somente por amor é impossibilitado pelo costume da época, pois cabia aos pais a escolha do cônjuge. Ladice, inclinada a seguir os próprios desejos como, por exemplo, preferir os estudos filosóficos e intelectuais às tarefas domésticas, encontra no amante Teófilo aquilo que nunca obteve no casamento. No entanto, Ladice acaba sendo extremamente sensibilizada ao ler, por coincidência, o apelo da esposa de Teófilo em carta, pedindo que o marido volte para seus braços e o da filha. A protagonista se dá conta de que nunca o terá da forma como deseja, visto os dois serem comprometidos.

O texto aponta para um suicídio não explícito, pois o romance termina quando Ladice retira-se para o quarto avisando ao marido que não a interrompa. Destacada do corpo do texto, deparamo-nos com a carta de despedida endereçada a Teófilo, afirmado que, quando este a receber, ela já não estará mais viva. Infere-se, portanto, que Ladice suicidou-se. Com isso, a protagonista evita que o adultério seja descoberto, atendendo indiretamente ao apelo da outra mulher por empatia feminina, enquanto o amante permanece em posição estável, sofrendo nenhuma punição por seu comportamento igualmente adúltero.

Em *A rainha do ignoto*, 1899, romance gótico de Emília Freitas, a figura da rainha, eventualmente citada como Diana, comanda um reino secreto de mulheres, que executam todas as atividades necessárias ao funcionamento da sociedade, desde médicas a navegadoras, por exemplo. A maioria delas foi resgatada em situação de abandono, violência doméstica ou outras dificuldades. No entanto, mesmo realizando inúmeros atos solidários, a rainha não consegue livrar-se da dor do não pertencimento, familiar e social, o que a conduz a suicídio lento e doloroso, definhando de tristeza nos últimos capítulos até se automutilar e morrer. Seu reino secreto habitado somente por mulheres desaparece ao fim da narrativa fruto de desastre natural, o que, simbolicamen-

te, pode representar o desmoronamento do esforço feminino mesmo quando poderoso.

No estudo realizado por André (2018), no artigo “Literatura e suicídio: alguns operadores de leitura”, o autor alerta sobre os equívocos em abordar o suicídio de forma esquematizada. Sobretudo em uma obra literária, ele pode carregar diversas interpretações de acordo com a especificidade de cada texto, pois, em alguns casos, há cenas explícitas do suicídio e, em outros, o ato não é descrito ou fica apenas subentendido. Por isso, mesmo que as protagonistas citadas anteriormente tenham optado pelo autoaniquilamento, como o suicídio reverbera dentro de cada obra é muito específico e vai além de questões sociais e de gênero. Esse viés de leitura é de imprescindível importância para compreender os costumes e as formas de controle de padrões desviantes da época. No entanto, a interpretação literária a respeito das motivações do suicídio em perfis femininos deve integrar outras camadas.

Para evidenciar isso, este estudo analisa mais detalhadamente o suicídio da protagonista Lésbia, do romance de mesmo nome de Maria Benedicta Bormann, privilegiando a cena em que ele se desenvolve e as ações envolvidas no processo, que é explícito, o que indica uma possível interpretação em que o suicídio equipara-se simbolicamente ao parto e chancela o nascimento da imortalidade de Lésbia enquanto escritora, em um contexto em que ela é protagonista de seu sucesso, o que, neste caso, atribui ao suicídio uma outra característica além de punição.

O motivo primordial para a escolha desse romance se deve ao fato de ele ser categorizado por romance de artista, ou *Künstlerroman*, de modo que os temas tratados se harmonizam às tentativas e dificuldades das escritoras em participar da produção literária na época da *Belle Époque*. No resenha de Campello à obra de LONTRA (2004) sobre “O *Künstlerroman* de autoria feminina: a poética da artista em Atwood, Tyler, Piñon e Valenzuela”, a autora salienta que o que está em jogo na maioria das obras compostas pela criação artística feminina, “é precisamente a expressão e o desejo de recusar o silêncio”. Nesse sentido, os inúmeros desfechos destinados às protagonistas que ousam romper barreiras podem “representar um ato de rebeldia, de protesto mudo, de rejeição ao mundo androcêntrico e à estrutura social que lhe exige submissão e dependência”.

Ademais, ciente dos vários desdobramentos possíveis do suicídio da protagonista no âmbito social e de gênero, este texto também se propõe a apresentar outras possíveis reflexões acerca do autoaniquilamento de Lésbia, de modo a problematizar algumas questões, como, por exemplo, a punição do comportamento desviante das mulheres, a velhice como empecilho ao amor e à intelectualidade, a naturalização do casamento e da maternidade e a luta contra o sofrimento.

O suicídio da protagonista em *Lésbia, de Maria Benedita Bormann (Délia)*

Lésbia foi escrito em 1884 e publicado em 1890, no Rio de Janeiro. Com narrador em terceira pessoa, a trama principal envolve a vida da protagonista Arabela e seu desenvolvimento como escritora, que, ao atribuir para si mesma o pseudônimo Lésbia, realiza um gesto de batismo em relação ao nascimento de sua persona artística. *Lésbia* é, portanto, um livro dedicado à vida de uma romancista brasileira do final do século XIX. O texto expõe inúmeros preconceitos sociais vivenciados pelo feminino, com o recorte específico da classe média, que buscava espaço no efervescente mercado de trabalho, com o objetivo de afirmar-se em carreiras profissionais.

Adotar um pseudônimo de origem romana no século XIX, anteriormente à instituição da República, costumava demonstrar o posicionamento político republicano do autor. Para além disso, o pseudônimo “Lésbia” é uma referência literária à Safo de Lesbos, ilustre poetisa da Grécia antiga, imortalizada por Catulo, poeta latino do período romano, que buscava cantar seu amor por Clódia em nome da poetisa grega.

De acordo com Telles, 1998, p. 8, o pseudônimo Lésbia “esboça o traçado de uma genealogia própria, imaginária, uma genealogia feminina que tem início com a poeta Safo, passa pela personagem romana Délia e as denominadas Safos dos séculos subsequentes [...]. Dessa forma, no romance de Bormann, a referência feminina será novamente imortalizada, em um cenário onde Lésbia é protagonista de seu sucesso, sem precisar ter o nome e inteligência cantados por uma figura masculina como Catulo, por exemplo, que possui apenas função secundária no romance.

A protagonista Arabela enfrentou diversos empecilhos no mundo editorial ao tentar inserir-se no mundo literário, advindos do julgamento de empregados das editoras que, por vezes, faziam-na constranger-se. Também passou por desavenças na vida pessoal. Optou por separar-se informalmente do marido por não mais amá-lo, o que para a época era um escândalo, sendo atacada pelas pessoas e, eventualmente, pela crítica, quando precisava encontrar desculpas para desvalorizar os textos publicados por Lésbia. Passou também por uma segunda desilusão amorosa, ao descobrir que o novo pretendente, Sérgio de Abreu, frequentava casas noturnas. A partir deste momento, a protagonista decide canalizar energias somente para a carreira literária. Desde então, a vida pessoal de Arabela e sua *persona* artística, Lésbia, passam por diversas situações de alternância e fusão, entrecruzando-se em grande parte do enredo, rompendo a linha imaginária entre vida e arte.

A relação de Lésbia com os homens acaba tornando-se fonte de inspiração para a criação de perfis masculinos em suas obras literárias; a protagonista passa a tomá-los por objetos de estudo, analisando-lhes comportamentos e trejeitos à guisa de interesse profissional, para aprimoramento do caráter psicológico de suas obras. No entanto, Bormann não se atém apenas a um tipo masculino, como, por exemplo, o hegemônico do provedor da família, figura de poder e liderança. A autora apresenta diversos tipos de masculinidade, com figuras de homens vingativos, brutos, condescendentes, infiéis, humildes, trabalhadores, respeitosos e sensíveis, capazes de cultivar relações saudáveis e de admiração mútua para com as mulheres. Bormann se recusa, portanto, a definir posições estáticas de gênero.

Em contrapartida, há pouquíssimas personagens femininas: a própria protagonista, que carrega traços de independência intelectual, financeira e moral; a mãe, pouco explorada, mas que aparenta ser convencional; a tia e filhas, parentes interesseiras e avarentas; e Heloísa, que aparece já no fim da narrativa, figura doce, jovial e romântica que anseia, desde a adolescência, pelo casamento com o primo Alberto.

Apesar das inúmeras desmotivações, Lésbia chega ao ápice enquanto escritora, fruto de seu talento e dedicação. Ao ser agraciada por um

jogo na loteria, conquista um elegante palacete no Rio Comprido, que lhe oferece aconchego, estabilidade, bem-estar e maior prestígio social.

Lésbia constrói para si um gabinete, espaço sagrado destinado apenas aos estudos e à escrita, em máxima simbologia de um lugar genuinamente profissional e particular. Batiza-o com as palavras de Horácio, “*Non omnis moriar*”, significando a imortalidade do escritor, visto que ele não morrerá de todo, pois parte de sua obra sempre estará viva. Esta frase será relembrada por Catulo após o suicídio da protagonista, ao constatar que a amada sobrevive nas criações.

O suicídio é desencadeado principalmente pela figura de Alberto e Heloísa. Lésbia e Alberto acabam se apaixonando, deixando-a atordoada com a diferença de idades, cerca de 20 anos, com a traição afetiva em relação a Catulo e com a descoberta do noivado entre os jovens citados anteriormente. Quando Heloísa a visita para suplicar a Lésbia que deixe Alberto, pois o amor era seu único bem, a protagonista, sensibilizada com os empecilhos à nova felicidade amorosa, decide efetivamente autoaniquilar-se.

O enredo de *Lésbia* concentra-se em sua vida dos dezoito anos até cerca dos quarenta, idade aproximada de sua morte. A informação prévia sobre o suicídio nos é dada pela própria autora no início do livro, em “Ao leitor”, após citar *Os sofrimentos do jovem Werther*.

Bormann afirma que “Lésbia também termina pelo suicídio, e longe de ser um ato irrefletido ou violento, é antes a consequência fatal do seu tormentoso e accidentado viver.” (BORMANN, 1998, p. 33), uma vez que a protagonista esgota todas as possibilidades de vivências que se lhe afiguram, seja pelas relações afetivas, pela jornada espiritual, carreira, criação artística e desafios, pois, “[...] sendo a protagonista uma mulher de letras, a vida desta abrange maior âmbito e mais peripécias do que a existência do comum das mulheres.” (BORMANN, 1998, p. 34).

O suicídio acontece no palacete de Lésbia, durante o amanhecer, dentro de uma banheira do toalete localizado no térreo, onde a protagonista corta os pulsos em cena explícita:

Apoiando-se à secretária, tentou escolher o gênero de morte que menos lhe repugnasse; rejeitou o punhal como brutalmente frio, o revólver por indiscreto, o veneno pela lentidão do efeito e incerteza do resultado e afinal optou pela escolha de Sêneca. (BORMANN, 1998, p. 247).

Bormann escolhe iniciar o parágrafo com “Apoiada à secretária”, o que pode significar não apenas o ato em si de escorar-se, mas também a metáfora de recorrer ao suporte textual como a melhor forma de autoaniquilar-se. Influenciada pela Antiguidade Clássica, Lésbia recorre a Sêneca, o que nos permite inferir que haja apreço aos princípios filosóficos do estudioso, uma vez que Lésbia despede-se, no parágrafo anterior, dos móveis, dos recantos, e de todos os objetos ali dispostos em seu gabinete, formas significativas das preciosidades materiais que ela conquistou ao longo de sua existência.

Além de renunciar aos bens materiais, Lésbia, ao optar por suicidar-se, escolhe também não colocar em primeiro plano seus desejos, como, por exemplo, a paixão, ultrapassando os afetos. O parágrafo também denota certa frieza em abordar o assunto, como se houvesse calma e certa preparação mental para a morte.

O desenvolvimento a partir desse viés de leitura pode ser muito ríco, no entanto, não podemos descartar o autoaniquilamento de Lésbia como escolha, uma vez que esse pensamento é racionalizado por ela, preparado conforme seu desejo e há muito cogitado.

Após decidir pelo caminho de Sêneca, Lésbia desce do gabinete ao quarto de banho, ladrilhado de mosaico, no qual alguns raios solares já entravam pela claraboia. Vemos nesse trecho o movimento de queda ao mesmo tempo em que o sol está emergindo. O mosaico caracteriza-se por fragmentos dissonantes, geralmente com mais de uma cor, em alto contraste, evidenciando em imagem a construção do texto. O que está em jogo neste capítulo é o caráter dual do suicídio: punição, pelos comportamentos socialmente desviantes, e renovação, por agregar um valor subversivo, no qual Lésbia renascerá.

A protagonista carrega um bisturi, instrumento fálico que será retomado mais à frente. O instrumento possui semelhanças à sensação tátil de segurar uma pena de escrita, no modo de manusear. O resultado por eles obtido, a tinta pela pena e o sangue pelo bisturi, evocam o preço do sacrifício do escritor: sua labuta e sua seiva.

A partir desse momento, o suicídio, que é descrito de maneira forte, detalhada e explícita, ganha uma dimensão simbólica, que culminará em um parto, do qual nasce a imortalidade de Lésbia como escritora e artista. Para verificar-lo, é necessário analisar com cautela

o local em que ocorre o suicídio e observar também a transformação de Lésbia em ser divino, levando em consideração toda genealogia feminina construída pela evocação da poetisa Safo, pelas referências à Antiguidade Clássica.

“A um canto, estava o banheiro de mármore, em forma de concha, tendo em frente um grupo de náiades, de ondulantes dorsos, em provocante postura, com enigmático sorriso das estátuas.” (BORMANN, 1998, p. 247). “O banheiro de mármore” entende-se por uma banheira. O mármore foi um material muito utilizado na arquitetura romana como forma de prestígio social. Com ele lapidaram-se objetos de decoração e esculturas artísticas. Muitos desses ornamentos decoraram templos, igrejas e cemitérios com representações divinas. Após essa breve pintura de um local clássico, deparamo-nos com o formato em concha da banheira, como uma espécie de receptáculo, o que nos remete à imagem do nascimento de Vênus, como no quadro de Botticelli, com a figura da deusa nua em cima de uma concha, na superfície do mar, pois Lésbia entra na banheira. Em frente à banheira, há uma escultura misteriosa de náiades¹, figuras mitológicas que povoam os rios e os mares e possuem alguns dons de cura e da profecia. Essas ninfas não podiam ter filhos entre sua espécie aquática. Além disso, em certos casos, puniam com a morte aqueles que se banhavam em suas águas.

Como as náiades estão presentes no local onde Lésbia comete suicídio, há a possibilidade de pensar a morte como punição, de um ponto de vista social e de gênero, por Lésbia não se enquadrar aos comportamentos normativos: escritora, sem filhos, não se casou novamente, apesar de ter um companheiro de longa data, Catulo. Lésbia é, portanto, uma transgressora. No entanto, subversiva e contrariamente às náiades, Lésbia dará à luz ao seu filho, a imortalidade, o que pode estar em correlação com a aproximação entre a imagem de Vênus, deusa do amor e da fertilidade, à Lésbia, em processo simbólico de divinização.

“Despiu-se Lésbia, resvalando-lhe as vestes docemente ao longo do corpo, como que afagando os egrégios contornos da encantadora criatura.” (BORMANN, 1998, p. 247). Seu corpo é afagado pelas rou-

¹ CAVALCANTI, Raïssa. *Mitos da Água: as imagens da alma no seu novo caminho evolutivo*. Editora Cultrix. 1998. p. 205-220.

pas que caem, deixando-a nua, como veio ao mundo. O afago pode ser assemelhado aos ventos soprados por Zéfiro, dando continuidade à imagem do nascimento de Vênus. A palavra “criatura” reforça a ideia de criação, o que pode contextualizar-se com o próprio nascimento da persona “Lésbia”, que se vale do engenho artístico como profissão. Nesse sentido, a morte começa a se encaminhar para um nível mais sublime, com a aproximação de Lésbia à deusa do amor e da fertilidade. Essa associação é de fundamental importância, principalmente pela fertilidade, que também é um contraponto à Lésbia, visto que não gerou filhos, para culminar no parto simbólico que virá a seguir:

Depois de amornar o banho, resoluta cortou as veias da prega do braço, lançando longe o bisturi e conservando o ferimento debaixo d’água, logo carminada pela abundância daquele generoso sangue, que aviventara o gênio. (BORMANN, 1998, p. 248).

Este parágrafo denota ao mesmo tempo um certo conforto e frieza por, de um lado, amornar a água para ajuste da temperatura ao seu corpo e, de outro, pela atitude fria e rápida em cortar as veias do braço. Pela imagem cortante, podemos associar o local da incisão ao parto feito em/por outra parte do corpo que não a vagina. Lésbia lança o bisturi a certa distância e, como associamos o bisturi à pena de escrita, pode-se considerar o descarte do objeto ao encerramento artístico da protagonista. Esta ação também retoma ao nascimento de Vênus pelo instrumento cirúrgico ser de caráter fálico, associando-se ao lado masculino da fecundidade, como os testículos de Urano jogados no oceano. O objeto fálico cumpre o seu papel, ao passo que a banheira carregada de sangue se torna um grande útero. O sangue que aviventara o gênio de Lésbia, gênio responsável pela sua trajetória de júbilos artísticos, será o mesmo responsável por fecundar em outro nível a intelectualidade da protagonista, visto que “do teu aniquilamento brotarão júbilos e venturas!” (BORMANN, 1998, pg. 231).

Aljofrou-lhe a fronte frio suor, sentindo ela indizível aflição, algumas náuseas e um começo de síncope, esforçando-se em vencer o alquebramento, esvaziou um pouco o banheiro, retemperou a água e apoiou fortemente a nuca na saliência do rebordo, cerrando as pálpebras e suportando intolerante ansiedade. (BORMANN, 1998, p. 248).

Seguindo a proposta sugerida por este texto, os sintomas apresentados pela protagonista são bem semelhantes aos sintomas de gravidez, começando pelo início da gestação com náuseas e desmaios, depois, no final, com a liberação do líquido amniótico (rompimento do saco gestacional), ao esvaziar um pouco a banheira, e, em seguida, a posição corporal rígida, ao apoiar a nuca contra o rebordo e fechar os olhos com força, num último gesto imerso em ansiedade, aguardando a interrupção da dor, ao qual grita: “- Catulo!... Alberto!...”, em último sinal do parto.

Mesmo morrendo, continuou o fecundo cérebro a laborar; divisando talvez esplêndido fantasma, disse:

– Fama e Glória! Insaciáveis Messalinas, afaguem a outros como me afgaram a mim!... (BORMANN, 1998, p, 248).

Como um fantasma a surgir entre os últimos sinais da vida de Lésbia, aparecem as insaciáveis Fama e Glória, com maiúscula, corporificando entidades. A protagonista, com sua visão de mundo de continuidade do fluxo das coisas, pede a elas que possam beneficiar aos outros como beneficiaram a si mesma, expondo também seu caráter universalista e empático.

Bormann relaciona a Fama e a Glória a Messalina, Imperatriz do antigo período Romano. Messalina é lembrada historicamente pela reputação de ter sido sexualmente insaciável, por cultivar muitos adultérios e por ter conspirado contra o marido, Imperador Cláudio. Messalina foi sentenciada à morte com a possibilidade de suicidar-se, porém, não conseguiu realizar tal ato e foi executada pelo guarda que a capturou. Nesse sentido, Bormann apresenta um lado sombrio da fama e da glória, no qual há um preço alto a se pagar para alcançá-las; no caso de Lésbia, cobraram-lhe a vida.

No meio daquela angústia física, como que se volatilizava a matéria impregnando à alma infino gozo, uma espécie de influência narcótica, povoada de gentis quimeras.

Dentre brumas, viu ela surgir um bando alado, adejando-lhe em torno e reconheceu os perfis dos seus heróis e heroínas, das caras criações tão amadas, que a vinham saudar nos umbrais da eternidade. (BORMANN, 1998, p, 248).

Em meio aos sentidos alterados, entre a contraposição da angústia física da morte e o gozo das visões angelicais, vemos o corpo de Lésbia desmaterializar-se.

Para a recolha de seu espírito, aqueles que vêm resgatá-la são “os perfis dos seus heróis e heroínas”, criados por ela mesma durante a vida artística. Registre-se que “[...] um bando alado adejando-lhe em torno[...]]” também compõe o cenário de *O nascimento de Vênus*, de Botticelli. Lésbia pinta o quadro de seu suicídio permeado pela fertilidade que a fez criar e que, em contrapartida, também a criou.

Antes de efetivamente morrer, Lésbia, sorrindo, murmura uma “pungitiva estrofe de Lermontof”. Tal poema apresenta um caráter pessimista e um tanto conformista, uma última contrariedade de Lésbia e sua última afirmação da morte.

“Extinguiu-se a voz, cessou o sangue de correr, morreu a ave canora da Brasília terra: à imortalidade pertencia Lésbia!” (BORMANN, 1998, p. 249). Através do parto simbólico, a protagonista alcança a imortalidade, concebida por ela mesma.

Bormann não encerra o enredo de *Lésbia* com o suicídio. Descobrimos que, após algumas horas, os empregados do palacete encontram, por meio da cadela Juriti, o cômodo em que a patroa estava, com água ensanguentada escorrendo pelo vão da porta. Chamam então Catulo e o Dr. Luiz Augusto, médico e antigo amigo da protagonista, para socorro.

Há na cadela certa proximidade simbólica com a ave Jandaia, de *Iracema*: as duas ecoam aos outros a morte das companheiras e representam a fidelidade, que é uma das características mais fortes de Lésbia. É esta responsabilidade que a faz sentir-se culpada e sofrer ao apaixonar-se novamente depois de um relacionamento de dez anos, pois, assim, sente que sua prometida fidelidade a Catulo possa se romper:

Sentindo-se quase perdida, não sabendo mais para quem apelar, conspirou-se contra o mísero Catulo, exprobando-o *in petto* por não saber prendê-la, alian-do assim a injustiça à ingratidão e ao olvido, arrependendo-se incontinenti da sua iniquidade e jurando tudo sacrificar-lhe. (BORMANN, 1998, p. 184).

Catulo é quem primeiro a analisa. Desesperado, primeiro tenta recobrá-la à vida. Vendo a impossibilidade do ato, resigna-se e, com

frieza de incredulidade, banha a amada e a veste “livrando-a, mesmo inerte, de todo olhar profano” (BORMANN, 1998, p. 252).

Catulo é o responsável pelo primeiro banho pós “nascimento imortalizante” de Lésbia. As palavras escolhidas por Bormann em meio às atitudes de Catulo e a forma como ele a vê conferem a Lésbia seu novo caráter elevado, como, por exemplo, em “forma divina” e “augusta fronte”. Bem a propósito, à medida que as obras inéditas da protagonista são publicadas, Catulo morre e segue em direção à amada nos umbrais da eternidade. Já Alberto permanece estável em seu papel, demonstrando as diferentes medidas das ações e escolhas entre os gêneros.

Conclusão

Lésbia não admitia sacrifícios, entendendo a vida, as paixões, o amor e as tristezas em seus excessos: “Sei querer com afinco, por isso, não simpatizo com o renúnciamento que muito me custaria [...].” (BORMANN, 1998, p. 130). A protagonista não admitiria, portanto, uma vida sem o esgotamento afetivo que nutriu por Alberto, tampouco viveria sem a possibilidade de expressar toda sua criação artística já em colapso, devido ao decadentismo do intelecto pelo passar dos anos, crença em que a mesma acreditava e enfatizava veemente no final do enredo. Desta forma, Lésbia encontra na morte o fim de seus sofrimentos, encerrando-se ainda em fama e glória artística, conservando sua fidelidade a Catulo e a seus posicionamentos morais.

A protagonista segue, portanto, em direção à imortalidade e posteridade, em um contexto em que o corpo feminino, que foi recorrentemente asfixiado, se reconhece como fonte de poder, independência e emancipação.

Em contrapartida, não há como negar a amplitude dos possíveis desdobramentos do suicídio da protagonista na obra, principalmente se o observarmos sob o ponto de vista social e de gênero, pois a autora deixa vários indícios da morte como punição aos comportamentos femininos desviantes, ao abordar a impossibilidade amorosa e evidenciar os sintomas depressivos desenvolvidos por Lésbia no decorrer da trama.

Referências

- ANDRÉ, William. *Literatura e suicídio: alguns operadores de leitura*. Acta Scientiarum. Language and Culture, v. 40(2), e37413, 2018. Disponível em: <<http://www.periodicos.uem.br/ojs/>>. Acesso em: 19 de mai. de 2020.
- BERTHA, Albertina. *Exaltação*. Organizadora Anna Faedrich. Porto Alegre: Gradiva, Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional, 2015.
- BORMANN, Maria Benedita Câmara. *Lésbia*. 2 ed. Introdução de Norma Telles. Florianópolis: Editora Mulheres, 1998.
- BOTTICELLI, Sandro. *O nascimento de Vênus*. Têmpera sobre tela, 172.5 x 278.5 cm.
- BRANDOLT. Marlene Rodrigues. *Sob o olhar de Maria Benedita Bormann*. Revista Educação e Linguagens, Campo Mourão, v. 3, n.5. Julho a dezembro de 2014. Disponível em: <<http://www.fecilcam.br/revista/index.php/educacaoe linguagens/article/viewFile/673/409>>. Acesso em: 19 de mai. de 2020.
- CAMPELLO, Eliane T. A. *O suicídio em contos de Maria Benedita Bormann*. Interdisciplinar. V. 3, n. 3. Janeiro a junho de 2017. Disponível em: <<file:///C:/Users/anjos/Downloads/1084-Texto%20do%20artigo-2972-1-10-20130724.pdf>>. Acesso em: 19 de mai de 2020.
- CARVALHO, Naire Belarmino de; TABAK, Fani Miranda. *A construção da imagem feminina em Lésbia, de Maria Benedita Bormann (Délia)*. Revista Querubim, Rio de Janeiro, Ano 08 nº 16. Fevereiro de 2012. p. 133-140.
- CAVALCANTI, Raïssa. *Mitos da água: as imagens da alma no seu novo caminho evolutivo*. Editora Cultrix. 1998. p. 205-220.
- CINTRA, Lilian Garcia de Paula. *A mulher brasileira do século XIX: um olhar machadiano*. Psicologado [S. l.]. (2015). Disponível em <<https://psicologado.com.br/abordagens/psicologia-analitica/a-mulher-brasileira-do-seculo-xix-um-olhar-machadiano>>. Acesso em 22 Set 2020.
- DURKHIEM, Émile. *O suicídio: estudo de sociologia*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- EHRHARDT, C. *Messalina e a sucessão a Cláudio*. Antichthon, 1978, 12, 51-77. doi: 10.1017/S0066477400002550. Disponível em: <<https://www.cambridge.org/core/journals/antichthon/article/messalina-and-the-succession-to-claudius/9824A53329BCBFDB93E687C52174F731>>. Acesso em: 19 de mai. de 2020.

FREITAS, Emilia. *A Rainha do ignoto: romance psicológico*. Florianópolis: Editora Mulheres, 2003.

GOETHE. *Os sofrimentos do jovem Werther*. 1 ed. São Paulo: Martin Claret, 2002.

LONTRA, Hilda O. H. Eliane T A. Campello, *O Künstlerroman de autoria feminina: a poética da artista em Atwood, Tyler, Piñon e Valenzuela*. Interfaces Brasil/Canadá, Rio Grande,n.4, 2004. Disponível em<<https://periodicos.ufpel.edu.br/ojs2/index.php/interfaces/article/view/6490>>.Acesso em: 16 set 2020.

REBELLO, Ivone da Silva. *Lésbia: a inspiração romântica de Catulo*. Disponível em: <<http://www.filologia.org.br/viicnlf/anais/caderno12-16.html>>. Acesso em: 19 de mai. 2020.

SILVA, Evander Ruthieri da. *De leões sem garras e homens eruditos: visões do masculino em Lésbia (1890), de Maria Benedita Bormann (Délia)*. ArtCultura, Uberlândia, v. 19, n. 34, p. 197-214. Janeiro a junho de 2017. Disponível em: <<http://www.seer.ufu.br/index.php/artcultura/article/view/40089>>. Acesso em: 19 de mai de 2020.

TELLES, Norma. *Délia: Maria Benedita Bormann*. Publicação eletrônica. Disponível em: <http://www.normatelles.com.br/maria_benedita_bormann.html>. Acesso em: 19 de mai. de 2020.

TELLES, Norma. *Délia: “uma intuição do instante”*. Publicação eletrônica. Disponível em: http://www.normatelles.com.br/delia_a_intuicao_do_instante.html. Acesso em: 19 de mai. de 2020.

A PROPAGANDA FEMINISTA NO BRASIL: UM ESTUDO SOBRE TERESA FRANCO E A COLUNA “DE PASSAGEM”

Luzia Ribeiro de Carvalho

(UERJ)

Amortalha tecida por Penélope em *Odisseia* seja talvez a trama mais conhecida do mundo Ocidental. A esposa do herói Ulisses, que aguardava ansiosamente pelo seu retorno após a Guerra de Troia, tecia dia a dia, com paciência e sabedoria. Séculos mais tarde, a paciência e a sabedoria, a astúcia e perseverança de Penélope servem de inspiração para as mulheres do século XIX e início do XX, que criaram importantes redes de comunicação, verdadeiras tramas para que pudessem impulsionar a propaganda feminista e para que agora, no século XXI, as mulheres possam ocupar todos os espaços da sociedade.

Falar sobre as mulheres que escrevem e se destacam em suas profissões nos dias de hoje parece algo extremamente normal. Elas são colunistas, repórteres, âncoras de renomados jornais, médicas, empresárias, podem ser tudo o que quiserem, apesar das dificuldades de ocuparem alguns postos e da renda desigual, porém, nem sempre foi assim. A normalidade que parece exalar dos textos jornalísticos de hoje foi uma conquista lenta e gradual que se deu através das redes de sociabilidade, das tramas criadas pelas associações e ligas femininas. Assim, mantinham umas com as outras comunicações através de cartas, por exemplo. Essas trocas formam uma intensa rede para a propagação das causas feministas. As mulheres precisavam de apoio mútuo num momento em que a influência de uma poderia significar a

promoção e a propaganda de várias outras e das principais ideias pelas quais elas lutavam.

Houve uma época em que a literatura feminina era pejorativamente conhecida como “obra de senhoras”¹, ou seja, seriam textos que deveriam transmitir a sensibilidade feminina, enquanto que, aos homens, era-lhes reservado o domínio da inteligência. Assim, podemos ver o quanto a literatura de autoria feminina era colocada como menor em relação à de autores masculinos. Foi através dos jornais que essas mulheres começaram a ganhar espaço e puderam se tornar reconhecidamente autoras, tecendo de forma lenta e gradual a rede que compôs os anos finais do século XIX e iniciais do século XX. Afinal, era mais fácil enviar um pequeno texto para um editor de um periódico do que publicar um livro. A autora Isabel Lousada (2010) chama a atenção para a contribuição da imprensa como um importante “amplificador da voz feminina”. A palavra escrita foi de grande importância nesse momento em que as mulheres começaram a ocupar os espaços na imprensa diária. A visibilidade que essas primeiras mulheres tiveram na imprensa periódica contribuiu para a propaganda das lutas e reivindicações, estimulando assim, a convocação de novas vozes para o movimento feminista.

Tentando desvendar alguns fios dessas redes, debruçamo-nos sobre a produção de Teresa Franco, ou Serrana², pseudônimo utilizado talvez por residir na Covilhã, região da Serra da Estrela em Portugal. São poucas as informações sobre sua vida pessoal e, até o momento, só foi possível rastreá-la até 1916, ano em que foi uma das responsáveis pela seção “Através do Mundo”, no *Boletim Oficial do Conselho Nacional das Mulheres Portuguesas* (1914-1916). Com o pseudônimo Serrana escreveu para *A mulher e a criança* (1909-1911), jornal da Liga Republicana das Mulheres Portuguesas e *A Madrugada* (1911-1918). Como Teresa Franco, localizamos suas colunas em outros periódicos:

¹ De acordo com o livro *Percursos no feminino*, de Maria Graciete Besse (2001), a escrita feminina foi frequentemente apontada como uma escrita de emoções, o que corroborava com o papel de submissa em uma sociedade na qual as mulheres deveriam agir e aceitar com passividade seu lugar. Assim, obras destinadas às senhoras seriam aquelas que manteriam esse *status quo*, permanecendo apagadas ao longo de sua história.

² Pseudônimo utilizado por Teresa Franco em algumas publicações, mas revelado na homenagem recebida na edição de n.º 654 de 01/01/1913 do periódico *Portugal Moderno*.

o primeiro no Rio de Janeiro, o *Portugal Moderno*³, onde nos anos de 1912 e 1913 assinava a coluna “De passagem”, e o segundo na Ilha dos Açores, em Portugal, a *Revista Pedagógica* (1906-1916), colaborava com a coluna “Notas duma feminista” e “Notas de uma feminista” entre 1911 e 1914.

Para que as mulheres pudessem conquistar lugares na sociedade da época, elas uniram-se e reuniram-se em grupos e associações, assim ocupando alguns dos espaços públicos e lutando juntas por direitos. Elas passaram a se movimentar. Saíram, viajaram, migraram e participaram da mobilidade urbana dos séculos XIX e XX. A historiadora Michelle Perrot chama a atenção para os espaços que foram conquistados pelas mulheres, de onde partiram do papel de vítimas e tornaram-se “mulheres ativas, nas múltiplas interações que provocam a mudança” (Perrot, 2019, pág. 15). Essas mudanças e interações começaram a ser sentidas e percebidas com mais força e vigor com a participação de mulheres na imprensa.

Ao longo do século XIX, as publicações destinadas à leitura feminina traziam moda, beleza e regras de comportamento. Em sua maioria eram assinadas por homens, porém havia mulheres que atuavam como colaboradoras nos jornais e que gradativamente abriram espaço para a escrita feminina, ainda que, em alguns casos, sob o disfarce de pseudônimos masculinos. Guiomar Torresão, por exemplo, utilizava o pseudônimo de Delfim de Noronha ao colaborar como ficcionista, poeta, dramaturga e ensaísta para a revista *Ribaltas e Gambiarra*⁴ (1881), editada por Henrique Zeferino, e apenas mais tarde assinou o próprio nome nessa publicação, tal como Antônia Gertudes Pusich, a primeira mulher a assumir a redação de um periódico em Portugal, em 1849.

Os periódicos de mulheres criados a partir do século XIX partiram de uma necessidade de conquista por direitos. O direito à educação, à profissão e, posteriormente, ao voto foram algumas das principais

³ Jornal fundado em 1899. Em 1908 uniu-se ao *União Portuguesa* para fundarem o malogrado *Diário Português*. A publicação do *Portugal Moderno* é retomada em 1909. A Fundação Biblioteca Nacional possui os exemplares até o de 31/12/1913. O jornal continuou ao menos até 1916, mas não foi possível localizar outras edições em arquivos e bibliotecas.

⁴ <http://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/FichasHistoricas/RibaltaseGambiarras.pdf>, acessado em 26/09/2020.

bandeiras femininas do período. Ao se falar desses periódicos há de se destacar que o direito à educação foi uma das primeiras reivindicações, uma vez que a sociedade burguesa lhes atribuiu o papel de responsáveis pela educação dos filhos, mas, para que pudessem ministrar uma educação mais efetiva, deveriam ter o direito de frequentar escolas, daí decorrendo o direito de possuir uma profissão (inicialmente apenas as relacionadas com a vida doméstica). O direito ao voto, luta que foi amplamente divulgada, inicia-se no final do século XIX, um momento em que o sufragismo foi a grande temática de luta feminista.

Voltando-nos para Portugal, esse viveu momentos de instabilidade política na virada do século XIX para o XX. A primeira década do século XX marca a instituição da República Portuguesa, em 05 de outubro de 1910. Dentre alguns dos fatores que podem ser salientados como impulsionadores do fato há questões de ordem política, social e cultural. De uma forma breve e sucinta é importante lembrar que o movimento republicano era fragmentado, sendo caracterizado por profundas divergências ideológicas, fundadas, algumas delas, num período anterior à própria República.

A proclamação da república leva vigor às lutas feministas, aumentando o movimento a favor da emancipação da mulher, entendido como tomada de consciência do valor da pessoa, como definição do seu papel na sociedade e como contestação e revisão de preconceitos e limitações até aí impostos à mulher. O feminismo português é um movimento que progressivamente toma corpo com a república.

João Esteves, historiador e pesquisador da história das lutas femininas em Portugal, explica que na segunda década do século XX houve um maior envolvimento das mulheres portuguesas na defesa do republicanismo, o que para elas trouxe uma maior dimensão política e capacidade de reivindicar direitos.

Já em agosto de 1908 começaram as movimentações para a criação da Liga Republicana das Mulheres Portuguesas, que veio a ser a primeira organização portuguesa que “procurou conciliar a intervenção política com reivindicações feministas”, para assim “orientar, educar e instruir, nos princípios democráticos a mulher portuguesa e promover a revisão das leis na parte que interessa especialmente a mulher e a criança”. (Esteves, 1991, pág. 25)

Adelaide Cabete, Maria Veleda, Carolina Beatriz Ângelo e Ana de Castro Osório foram algumas das importantes fundadoras da Liga. Em discurso proferido na sessão do primeiro aniversário da Liga, Ana afirma que “a obra da Liga tem sido orientar a mulher, levá-la para o seu resgate, trabalhar pela educação e proteção da criança. E assim temos cumprido...” (OSÓRIO apud ESTEVES, 1991, p. 29). Essa ideia de resgatar e orientar a mulher movimentou a propaganda feminista, pois, através das colunas publicadas, era possível conhecer um pouco mais das vitórias e conquistas das mulheres.

No início do século XX, muitas mulheres migraram acompanhando seus familiares. Com o intuito de não perder os vínculos com Portugal, eram criadas associações e casas portuguesas que se espalhavam principalmente pelo Rio de Janeiro.

Em pesquisa realizada por Eduardo da Cruz em catálogos do Real Gabinete Português de Leitura e da Biblioteca Nacional, foi verificada a existência de pelo menos 64 títulos de periódicos publicados pela colônia portuguesa no Brasil apenas no século XIX, o que nos leva a crer que a propaganda portuguesa era muito forte e que a vontade de manutenção dos valores nacionais deveria ser mantida. Como afirma o pesquisador,

Os periódicos dos imigrantes lusos tinham, em geral, uma proposta clara: além de lutar em defesa dos interesses de seus patrícios no Brasil, o conjunto de todo o conteúdo do jornal reconstitui de certo modo o imaginário nacionalista português na ex-colônia. (Cruz, 2016).

Nesse momento, destaca-se a figura de Ana de Castro Osório (1872-1935), portuguesa e republicana que defendia “com suas ações de propaganda os direitos das mulheres, como a educação e a instrução, o sufrágio, o divórcio, a independência econômica, incluindo o acesso a diversas profissões” (CRUZ, 2016). Ana nasceu de uma família culta e de posses, o que a possibilitou estudar. Casou-se com Paulino Gomes de Oliveira, jornalista e escritor que, após a proclamação da república, veio a ser cônsul no Brasil, na cidade de São Paulo, sendo acompanhado pela esposa e filhos. No Brasil, Ana de Castro Osório, em 1911, passa a assinar uma coluna semanal no periódico *Portugal Moderno*, do Rio

de Janeiro, do qual já era colaboradora enviando textos de Portugal. Esse jornal criado em 1899 por Luciano Fataça, português tinha como principal proposta a defesa dos direitos dos portugueses no Brasil e a tentativa de integração da colônia (CRUZ, 2016). Nesse sentido, Ana de Castro faz uma defesa dos direitos das mulheres portuguesas. Sua primeira coluna com o título de “O problema feminista” é publicada em 1910. Com a participação mais efetiva de Osório no periódico, outros nomes surgem na cena editorial, escritoras portuguesas, convidadas pela feminista, como por exemplo, Maria O’Neill e Alice Moderno, que publicaram nessas páginas algumas poesias, Maria Evelina de Souza, diretora da *Revista Pedagógica*, que enviava notícias dos Açores, e Teresa Franco, essa, assinante de uma coluna na primeira página chamada, “De Passagem”, objeto de nossa análise nesse trabalho.

Teresa Franco nasceu na Covilhã, interior de Portugal, em 03 de janeiro do ano de 1887, filha do boticário Antônio Franco e de Maria Cândida de Nazareth Teixeira. De acordo com seu registro no livro paroquial, seu batizado foi realizado “por necessidade”, o que leva a crer que nasceu com a saúde debilitada. Seu padrinho foi o comerciante Silvério José Teixeira de Azevedo, que nos anos entre 1886 e 1888 foi conselheiro do Banco da Covilhã. Teresa estudou no antigo Colégio das Doroteias, fechado com a república portuguesa. Apesar da vida fora da capital portuguesa e da carreira na imprensa de Portugal, muitos detalhes sobre sua vida pessoal e alguns de seus pseudônimos só puderam ser localizados graças a uma homenagem que a escritora recebeu na edição n.º 654 do *Portugal Moderno*, acompanhado a publicação de seu retrato (fig. 1). Ao longo dos anos de 1912 e 1913 encontramos 84 colunas assinadas por ela no periódico carioca.

De acordo com as informações que constam na edição em sua homenagem, Teresa recebeu uma primorosa educação que “durante anos teve em sua própria casa de família professores e professoras nacionais e estrangeiros, que lhe ministram variada e primorosa educação literária” (*Portugal Moderno* 14:654, 01 jan. 1913, p. 1)⁵⁶, tendo assim uma ex-

⁵ Optamos por atualizar a ortografia dos textos publicados na imprensa periódica, para mais facilmente aproximá-los dos(as) leitores(as) contemporâneos(as).

⁶ A edição de número 654 aponta também que Teresa lecionava línguas no Instituto da Covilhã, além de ser a responsável pela educação de suas irmãs mais novas.



Portugal Moderno ano 14 edição nº 654 de 01 de janeiro de 1913, p. 1.

tensa colaboração em jornais feministas portugueses e internacionais. Nem sempre assinava seu nome de batismo, sendo conhecida também como Serrana ou Violante, dentre outros, segundo a homenagem.

O Almanaque das Senhoras, os jornais *A Madrugada*, *A Mulher e a Criança*, *Alma Feminina: Boletim Oficial do CNMP* e a *Revista Pedagógica* são alguns dos periódicos identificados com colaboração de Teresa Franco. De acordo com Esteves, a produção jornalística da escritora portuguesa foi bem extensa, vindo a ser através de seus pseudônimos ou com assinatura própria a terceira maior colaboradora do periódico *A Madrugada* contando 12 colaborações⁷ (Esteves, 1991, p. 159). Ainda eram desconhecidas dos investigadores portugueses as publicações de Teresa no *Portugal Moderno* dos anos de 1912 e 1913.

De publicação bissemanal, o periódico da colônia portuguesa, que passou a assumir os ideais republicanos após a mudança de regime em Portugal, trazia na primeira página a assinatura de Teresa que versava sobre os principais temas relacionados aos pleitos da Liga Republica-

⁷ Quadro XXIII, pág. 159. Teresa ficou atrás apenas de Fazenda Júnior com 21 publicações e Maria Veleda com 20, assinando 10 colaborações com o pseudônimo de Serrana e 2 como T. Franco.

na das Mulheres Portuguesas. A coluna “De Passagem” trouxe para o jornal carioca uma marca mais forte do feminismo, já presente em alguns textos de Ana de Castro Osório, por ser voltada para a divulgação dos movimentos feministas e das conquistas e realizações de mulheres ao longo do mundo. Teresa escrevia sobre as vitórias de mulheres que viajavam da China à América do Norte, não se atendo exclusivamente a vida portuguesa. Dando como marca de suas colunas uma ideia de feminismo mais internacionalizado, a escritora ocupava boa parte de suas colunas relacionadas aos acontecimentos na França e na Inglaterra ligados diretamente ao sufragismo.

Sua primeira coluna apresenta o que será o conteúdo das colaborações: “Ligeiras notas, impressões colhidas ‘de passagem’ para um futuro ainda distante: aí vão como um feixe de saudades, com destino às queridas irmãs brasileiras.” (*Portugal Moderno* 13:595, 8 jun. 1912, p. 1). É como se cada publicação representasse um passo no caminho para uma sociedade mais igualitária, mais humanista, interligando mulheres de diversas nacionalidades.

Sem perder o tom feminino, ela costumava iniciar suas colunas com um ar poético, uma doce introdução para que chegasse ao objetivo de sua narrativa. Para Teresa as mulheres “trazem consigo uma salutar e consoladora confiança na formosa missão que a mulher tem a desempenhar nos destinos desta velha pátria de legendários heróis e grandes heroínas.” (*Portugal Moderno* 13:595, 8 jun. 1912, p. 1). Logo, apesar do ar cosmopolita de seus assuntos, suas intenções reforçavam, junto à comunidade portuguesa no Brasil, a ideia do heroísmo dos “barões assinalados” (Camões, I, 1, v.1) lusitanos, ao mesmo tempo em que altera essa imagem ao incluir as mulheres nesse passado nacional.

A propaganda feminista pode ser apontada como uma das ideias centrais das colaborações de Teresa Franco para o *Portugal Moderno*. Ela discute temas como a educação e instrução da mulher e da criança, o alcoolismo, a prostituição e o tráfico de mulheres brancas, a independência econômica, a conquista de direitos, além do sufrágio feminino, este como uma de suas maiores intervenções.

A propaganda feminista nas colaborações de Teresa passava por diversas áreas de atuação. Ela levava ao conhecimento do público leitor, sobretudo às leitoras, as conquistas de atrizes, escritoras, médicas, etc.

Onde houvesse uma conquista de mulher, seja ela qual for, esta ganharia espaço nos comentários de Teresa Franco, como nos elogios profridos às escritoras Maria da Cunha, Branca de Gonta e Maria O’neill:

Em tempos que vão longe a mulher escritora era um ser anômalo constantemente alvo de... picadas de vespas ou zangados – as abelhas tinham mais que fazer – mas hoje esse preconceito passou de moda. Maria da Cunha, Branca de Gonta e Maria O’Neil, para não alongarmos a série, que artistas supremas! Os seus lindos versos merecem beijos perfumados a flor de laranjeira e só deveríamos lê-los em pleno luar ou à branca luz do claro dia, não querendo fazer uma profanação. Eles cantam a Alma Portuguesa, amorosa e magnífica. (*Portugal Moderno* 13:607, 20 jul. 1912, p. 1)

Ao defender que “abelhas tinham mais que fazer”, Teresa Franco indica que os ataques às escritoras que ousavam publicar suas obras não vinham de mulheres trabalhadoras, que provavelmente exultariam com o sucesso de outras. Além disso, afirma que o “preconceito passou de moda”, como forma não apenas de se precaver, como de formar opinião de leitores e leitoras que não deveriam menosprezar produções de mulheres.

Florence Nightingale é exemplo de mais uma das mulheres que Franco trazia para instrução e divulgação da colônia portuguesa no Rio de Janeiro. Enfermeira voluntária na Guerra da Crimeia, em 1854, tornou-se ícone para as feministas inglesas. Como afirmam Costa R, Padilha MI, Amante LN, Costa E, Bock LF, “Ela quebrara o preconceito que existia em torno da participação da mulher no Exército e transformara a visão da sociedade em relação à enfermagem e ao estabelecimento de uma ocupação útil para a mulher.” (2009, p. 662). Para Teresa, “Florence Nightingale foi o protótipo da mulher que se vota a um pensamento sublime sem nunca se deixar abater por sarcasmos vis e estulta maledicência. Agora é compreendida e admirada em todo o universo.” (*Portugal Moderno* 13:641, 16 nov. 1912, p. 1).

Na edição de nº 604 do *Portugal Moderno*, Teresa descreveu conquistas femininas tanto de portuguesas quanto de estrangeiras. Levar esses assuntos ao conhecimento principalmente de mulheres que viviam no Brasil era a forma possível de, no início do século XX, motivá-las à luta feminista ao celebrar as vitórias que ocorriam. “Lady Butler,

a genial pintora”, descrita assim por Teresa, abre espaço para que na coluna possam ser feitas reflexões sobre o direito ao voto. Assim como Lady Butler, na Inglaterra, e MMe. Curie, na França, seriam expoentes da capacidade intelectual que essas e outras mulheres tinham e não havia justificativa razoável para afastá-las do direito ao voto. Para corroborar com sua afirmação, ela cita um “inteligente homem público americano”, que:

(...) constatando que nos seis Estados onde as mulheres votam a sua ação tem sido bem faceja disse que no seu entender: aqueles ou aquelas que julgam o sufrágio feminino provocador. De mudanças profundas nas relações fisiológicas, no instituto humano e na conduta geral dos seres, são loucos ou cegos. A igualdade política não traduz identidades sociais. (*Portugal Moderno* 13:604, 10 jul. 1912, p. 1)

Provavelmente por Teresa Franco fazer parte da Liga Republicana das Mulheres Portuguesas, a educação e a instrução da mulher e da criança, por exemplo, seriam temas recorrentes em suas colunas. Na edição de 12 março de 1913, a colunista expõe as dificuldades de uma mãe em alimentar seu filho, o pequeno Eloy, de apenas cinco anos. Sem se furtar da oportunidade, transcreve um trecho de uma obra da poetisa americana Ella Wheeler Wilcox (1850-1919) “*There is no looking down or up/ Between us: eye looks straight in eye/ Born equals, so we live and die.*” (*Portugal Moderno* 14:674, 12 mar. 1913, p. 1)

As mulheres do início do século atuavam em pouquíssimas profissões, sendo-lhes outorgada como papel principal na sociedade o de cuidar dos filhos. Assim, poucas conseguiam acesso a funções que ainda eram consideradas como quase que reservadas para homens. A polícia poderia ser um desses exemplos. Para Teresa Franco, a capacidade, a perspicácia e a sutileza das mulheres em conduzirem investigações eram melhores do que muitos homens. Cita o quanto insubstituíveis estão se tornando na Alemanha e na América, por exemplo, onde com seu “zelo carinhoso que lhe é natural” estão ganhando espaço e confiança na função policial, o que “certamente levaria a palma ao mais astuto Sherlock Holmes”, continua ainda “insubstituíveis quanto ao tráfico das brancas e vigiando (...) as crianças empregadas por várias instituições próprias. É a mãe ainda e sempre”. (*Portugal Moderno* 14:652,

15 jan. 1913, p. 1). A última frase é uma crítica aos que diziam que as mulheres deixariam abandonados seus filhos e seus lares para trabalharem. No Brasil, a primeira mulher a ingressar na polícia ocorreu apenas no ano de 1955⁸, em Portugal, no ano desde 1930⁹ elas podem ingressar nas forças policiais.

O elevado grau de analfabetismo das mulheres no final do século XIX e início do século XX tornou-se uma das maiores preocupações das mulheres e da Liga, chagando a ocupar praticamente todos os periódicos que tinham como objetivo divulgar a causa feminista. “A instrução-educação será um dos campos de atuação privilegiado pela Liga Republicana das Mulheres Portuguesas num país onde segundo o censo de 1900, havia 85% de mulheres analfabetas”. (Esteves, 1991, p. 75). Teresa Franco manifesta na coluna de agosto de 1912 a preocupação com o acesso das mulheres a educação, caminho, para a obtenção de outros direitos civis. Sobre a fundação de uma escola em Lisboa comenta:

As nossas queridas conterrâneas dia a dia vão serenamente descobrindo as brilhantes facetas do seu talento e derramando suavíssima luz neste mar proceloso que a vida é em alguns momentos. Projeta-se a fundação em Lisboa de uma escola doméstica, cabendo tão excelente iniciativa à Associação de Propaganda Feminista que, além de outros intentos que jamais poderemos louvar excessivamente, deseja formar um corpo de professoras idealmente instruídas e preparadas para no país irmão e nas nossas colônias lecionarem segundo a moderna pedagogia. Seguindo D. Ana de Castro Osório, a primeira feminista portuguesa, inquestionavelmente, as mulheres lusas procuram ser as mais cultas e as mais laboriosas. (*Portugal Moderno* 13:617, 24 ago 1912, p. 1)

Além do destaque dado à ação de Ana de Castro Osório, companheira de jornal, defende outra associação feminista que trabalhava em

⁸ De acordo com o sítio da Associação dos Oficiais, Praças e Pensionistas da Polícia Militar do Estado de São Paulo, Hilda Macedo foi a primeira mulher a ingressar nas forças policiais no Brasil. Disponível em: <https://www.aopp.org.br/mulheres-policiais-militares-65-anos-de-historia-realizacoes-e-conquistas-em-sao-paulo/>

⁹ Emília da Conceição Pereira foi recrutada em 1930 para a PSP de Lisboa, desempenhando funções de vigilância de mulheres e crianças, serviços assistenciais, revista de meretrizes e gestão operacional de chamadas telefónicas policiais. Fonte: Polícia de Segurança Pública (PSP) Lisboa. Disponível em: <https://www.noticiasaoiminuto.com/pais/970038/sabe-quem-foi-a-primeira-mulher-policia-portuguesa>

prol da educação das mulheres. Esta deveria ser oferecida para além da boa administração do lar, deveria fazer parte das preocupações com a terra e com as imigrações masculinas, uma vez que essas mulheres ao ficarem sozinhas deveriam ter o mínimo de instrução para administrar suas vidas e seus lares na ausência dos homens.

Não só para as raparigas que procuram uma remuneradora profissão como para as filhas de grandes agricultores, aqueles cursos são vantajosos, diz uma autoridade nesses assuntos. Não nos ficaria mal a nós portugueses uma adaptação desses cursos às exigências do meio que já são bem claras, com o êxodo masculino. (*Portugal Moderno* 14:680, 02 abr 1913, p. 1)

Seguindo o tema educação das mulheres e imigração, a colunista recupera a preocupação, manifestada por Ana de Castro Osório na conferência proferida sobre *O urbanismo e o regresso à terra*, feita a pedido da Liga no Atheneu Comercial de Lisboa, de que “ainda não há muito tempo que a emigração, a fértil, generosa recompensa dos nossos lindos campos aos seus semeadores e o grande impulso que o elemento feminino, devidamente preparado, havia de trazer aos progressos da nossa agricultura”. Na matéria a seguir, Teresa Franco cita a importância das escolas agrícolas e exemplifica com a realidade belga sobre o assunto.

A Bélgica tem escolas de ensino hortícola para mulheres. E na Inglaterra, como já tivemos ocasião de notar, essas instituições são modelares e utilíssimas. É ali ministrada instrução teórica e prática, em cursos de dois a quatro anos, sendo o último para se dedicarem exclusivamente à especialidade que desejem. Aprendem jardinagem ou culturas hortícolas, embalagem e preparação de flores e legumes para os mercados, avicultura, apicultura, ciência doméstico-agrícola, etc. (*Portugal Moderno* 14:680, 02 abr 1913, p. 1)

Naquela época, o sexo feminino aglutinava atributos de pureza, docura, moralidade cristã, maternidade, generosidade, espiritualidade e patriotismo, que, entre outros, colocavam as mulheres como responsáveis por toda beleza e bondade que deveriam impregnar a vida social. Teresa, mesmo sendo uma mulher do século XIX, vivenciando sua juventude no início do século XX, enxergava as mulheres de seu tempo como verdadeiras lutadoras e vitoriosas. Tendo comentado em

suas colunas os mais diversos assuntos relacionados ao universo feminino, tratou de maneira cuidadosa sobre um dos temas mais delicados e conturbados do período, o sufrágio feminino.

Em Portugal, em 1822, foi solicitada pela primeira vez o direito ao voto para as mulheres que fossem mães de seis filhos legítimos, mas, de acordo com a cronologia apresentava por Maria Reynolds de Souza, a proposta não foi nem admitida para a discussão¹⁰. Passados quase 100 anos, em 1910, a Liga Republicana das Mulheres Portuguesas entregava ao Governo da República uma petição pedindo o voto para toda a mulher comerciante, industrial, empregada pública, administradora de fortuna própria ou alheia, diplomada com qualquer curso científico, literário ou escritora. Um importante grupo inspirava mulheres a lutarem por direitos, era o grupo que ficou conhecido como As Sufragistas Inglesas. Das 84 colunas de Teresa analisadas, 36 estão relacionadas com as causas sufragistas, ou mencionando países que já desfrutavam do voto feminino ou criticando governos por ainda manterem a proibição. Destas, 16 tratam especificamente do tema das Sufragistas Inglesas.

O direito ao voto feminino foi uma das batalhas mais conhecidas das mulheres inglesas. Suas atuações eram noticiadas em diversos periódicos na época. Conforme explica a historiadora Isabel Lousada, na primeira década do século XX, as notícias sobre o sufragismo veiculavam uma imagem negativa para as mulheres.

A alusão aos desacatos e aos distúrbios por elas desencadeados em Inglaterra é também encontrada nos periódicos em Portugal, denunciando um pendor anti-sufragista. A figura feminina mais fortemente atacada era precisamente a presidente e fundadora da WSPU, Emmeline Pankhurst (1858-1928). (Lousada, 2015 pág. 127)

A luta das sufragistas inglesas era noticiada em grande parte dos veículos de comunicação da época. Uma busca rápida à Hemeroteca da Biblioteca Nacional Brasileira retrata a forma depreciativa e misógina

¹⁰ O deputado brasileiro Domingos Borges de Barros foi o responsável pelo pedido feito às Cortes Gerais, Extraordinárias e Constituintes da Nação Portuguesa em 22 de abril de 1822.

com que alguns dos editoriais abordavam o tema. A conhecida revista carioca *Fon-Fon* (1907-1958), publicou na coluna “Notícias Internacionais” de 10 de setembro de 1910 uma nota sobre o falecimento de Anna Bieber-Boehm (1851-1910) como sendo “uma notável sufragista, no mundo das reivindicações feministas de toda a Europa” e mais adiante chama a atenção para a diferença entre uma sufragista e uma sufragete afirmado que este apelido seria reservado para “inglesas do feminismo, decididas a recorrer (...) aos mais bizarros e violentos meios, para obterem aqueles contestados direitos políticos”, enquanto o termo sufragista seria para “todas as feministas que no voto, veem o meio para obter aquelas reformas sociais e civis que as mulheres inutilmente reclamam”. (*Fon-Fon* 04:37, 10 set 1910, p. 3)

No contexto da Primeira Guerra Mundial (1914-1918), a revista *Fon-Fon* noticiou no ano de 1915 sobre uma manifestação que liderada por Emmeline Pankhurst (1858-1928) contava com a presença de quarenta mil mulheres e que foram seguidas por mais de cem mil pessoas para uma sessão com o governo inglês para tratar da fabricação de munições. Embora a nota chame a atenção para as contribuições patrióticas da Sra. Pankhurst como uma “boa cidadã” ao convocar mulheres “voluntárias e capazes” para trabalharem nas fábricas de munição, o que levará a “vitória da Inglaterra”. A “Generala das sufragetes”, expressão que abre a nota rememora que a militante pelo voto feminino seria inesquecível “pelas violências utilizadas para demonstrar o seu direito ao voto”. (*Fon-Fon* 09:40, 02 out 1915, p. 8)

A ligação de Teresa Franco com a causa sufragista, além de poder ser observada ao longo de suas colunas, também fica clara pela homenagem que recebeu da União das Sociedades Sufragistas Inglesas, que declarara numa “longa carta, quanto se julgava reconhecida pela sua boa e valiosa propaganda, e incitando-a a prosseguir” (*Portugal Moderno* 14:654, 01 jan. 1913, p. 1). Sua propaganda sobre as sufragistas inglesas era feita com o objetivo de instruir as mulheres sem o preconceito com que o tema era tratado, uma vez que outros veículos não cumpriam esse papel. Era comum em suas colunas também a comparação entre os direitos conseguidos pelas feministas inglesas e as portuguesas e as lutas que uniam as duas nações. Na edição de nº 617, a colunista expõe o evidente e indiscutível progresso da causa da mulher portu-

guesa “neste país do sol e dos laranjais floridos. A República não poderia ficar alheia às modernas teorias sociais” (*Portugal Moderno* 13:617, 24 out. 1912, p. 1). Assim, republicanismo e feminismo surgiam como propostas que se apoiavam mutuamente em prol da modernização da sociedade portuguesa.

A divulgação de notícias e de informações era feita também pela narrativa dos acontecimentos. A escritora portuguesa divulgava para as mulheres da colônia quais eram as últimas e atuais conquistas das feministas.

Nos últimos sete anos uma sociedade exclusivamente feminina – a União Social e Política das mulheres inglesas – efetuou mais de 100.000 “meetings” em prol do sufrágio. Em um deles, no Hyde Park, em 21 de Junho de 1908, assistiram nada menos de quinhentas mil pessoas. As associações constitucionais organizaram por seu termo 50.000 outros comícios. De 1866 a 1879 foram apresentadas ao governo e ao parlamento 9.000 petições com três milhões de assinaturas. Só um apelo aos membros da Câmara, em 1896, foi assinado por duzentas e cinquenta mil mulheres. Obtiveram de 450 atuais deputados a promessa de favorecerem a aprovação do sufrágio feminino. E as sufragetes, ou membros da união citada, já contam mil prisões e nada as atemoriza – como prova *d'endurance*, é notável e indiscutível. E acabou-se a vertigem, com o espaço. (*Portugal Moderno* 13:650, 18 dez 1912, p. 1)

A resistência feminina em Portugal ganhou aliados com a fundação do Partido Republicano. Dirigentes como Bernardino Machado, Magalhães Lima e Antônio José de Almeida “afirmaram a relação entre o ideário democrático e o feminismo, propondo a igualdade política para as mulheres”. (Souza, 2013, pág. 31) Nesse contexto, as mulheres republicanas portuguesas, como os textos de Teresa Franco exemplificam, lutavam, reclamavam, pleiteavam direitos. A criação das associações contribuía para a discussão de temas relacionados à política, educação ou direitos civis e ocuparam lugar em veículos de comunicação. Na edição de abril de 1913 a escritora comemorava o aniversário de fundação da Liga Republicana.

A Liga Republicana das Mulheres Portuguesas festejou há dias o quarto aniversário da sua existência. Ao saudarem as propagandistas da atual forma

de governo, pelas razões especiais ou naturalmente mais compatíveis com as aspirações feministas em Portugal – a opinião é livre – os oradores inscritos acentuaram a missão de coragem e fervor inconcusso que, na época difícil da sua fundação, se impôs aquela coletividade e quanto às mulheres republicanas se têm devotado, num lapso de tempo relativamente curto, a nobre causa das reivindicações femininas – meu Deus! como isto assusta certas pessoas. (*Portugal Moderno* 14:682, 09 abr 1913, p. 1)

Diferentes grupos se formaram nesse período, com propostas distintas, mas o ideal feminista pairava sempre entre elas. Algumas reclamavam de direito ao voto para *todas* as portuguesas, como defendia Maria Veleda, que queria que todas pudesssem votar ou esse direito não seria essencial para a emancipação das mulheres. Já Ana de Castro Osório acreditava que muitas mulheres eram analfabetas e influenciadas pelo clero, assim, defendia o direito restrito ao voto.

A república, tão sonhada pelas feministas para ampliação de seus direitos, chegou à Portugal acompanhada pela imprensa feminina que reivindicava a instrução da mulher como condição indispensável à sua emancipação. Embora houvesse participação feminina na imprensa anteriormente, foi no contexto finissecular que a causa feminista ganhou as páginas dos periódicos de forma a intensificar a contribuição delas na vida política e social do país. O imaginário da época reconhecia a função formadora da mulher, por isso ampliava seu poder na esfera doméstica e enfatizava sua capacidade de intervenção moralizadora na sociedade, mas também projetava vozes que clamavam por mais do que sua atuação na esfera privada, denunciavam a discriminação sexual e reivindicavam o sufrágio feminino. Teresa Franco foi uma dessas vozes que clamavam e questionavam. Até o momento nossa pesquisa não conseguiu desvendar os fios da vida de Teresa e pouco sabemos de sua biografia, porém, através das publicações em jornais feministas, sobretudo no periódico da colônia portuguesa no Rio de Janeiro, é possível afirmar que ela possuía uma enorme capacidade de através da palavra reforçar as linhas que uniam as mulheres na busca por seus direitos.

Ao escrever para o jornal *Portugal Moderno*, Teresa Franco ganhou visibilidade entre os portugueses do Brasil, sendo elogiada por sua habilidade em lutar pelos direitos das mulheres. Para Luiz Lúcio,

pseudônimo utilizado por Antônio Luiz de Bessa¹¹, no jornal *O Pharol* (1876-1933), defende que Teresa escrevia com “admirável singeleza e erudição” (*Pharol* 48:3, 04 jan 1913, p. 1). Na mesma coluna demonstra grande conhecimento sobre as escritas femininas e suas autoras:

Parece, enfim, que a mulher vai conquistar o voto em Portugal. Sou dos que desejam a mulher votante, mas com restrições, como os homens. O sufrágio universal é inadaptável, por engano. A iniciativa está feita na República Portuguesa. As propagandistas já são bastante. Ana de Castro Osório, Maria Velleda, Teresa Franco, Maria Evelina, Alice Moderno e tantas outras, não descansam. Maria Velleda, nas conferências e na imprensa; Maria Velleda, nas conferências e na imprensa, como no livro; Teresa Franco, na imprensa; Maria Evelina como educadora; Alice Moderno, pelo seu valor e pelo exemplo; Ana de castro Osório, como dirigente e inquebrantável demolidora, líder querida e respeitada por seus pares. (*Pharol* 48:3, 04 jan 1913, p. 1).

O feminismo propagandeado por Teresa Franco era combativo e emancipador. Seus textos davam um tom cosmopolita a um periódico voltado para assuntos nacionalistas. Sua passagem pela formação cultural da colônia portuguesa no Rio de Janeiro do início do século XX não deve ser ignorada. Suas colunas, escritas a partir do interior do país, traziam às portuguesas residentes no Brasil uma campanha mundial e que deveria ser praticada pelos imigrantes também.

Teresa Franco inscreve-se, portanto, na escrita jornalística, na construção dos sentidos do feminino e na manifestação de que as mulheres poderão vir a se tornar grandes protagonistas da vida política e social. Seu desejo de futuro nos inspirou nesta pesquisa. Na sua passagem pela edição de setembro de 1912, aponta que a luta feminina “na impossibilidade de vencer aos primeiros passos todos os lacerantes obstáculos da vereda ainda quase intransitável” segue caminhante, persistente e “que

¹¹ Antônio Luiz Bessa nasceu em Amarante, Portugal em 1894. Imigrou para o Brasil com sua família em 1906, instalando-se em Juiz de Fora. Formou-se em Ciências Comerciais, mas foi reconhecido por sua atuação junto à imprensa periódica mineira, tornando-se redator-chefe do Estado de Minas e da Folha de Minas. Dentre alguns de seus livros, destacam-se *História Financeira de Minas Gerais* e *70 anos de República*. Entre os anos de 1961 e 2017, a Biblioteca Pública de Minas Gerais chamava-se Biblioteca Pública Estadual Luiz de Bessa. Faleceu em 1968.

a pouco a pouco se ameniza e alarga” (*Portugal Moderno* 13:627, 29 set 1912, p. 1).

Terminamos essa breve apresentação nas palavras de Teresa Franco:

Houve outrora um rei poderoso – velho estribilho que a pena evocou, maquinalmente, extraordinário como as fascinantes e longas narrativas que embalaram a nossa infância. E porque não diremos, atualizando: houve outrora um poderoso rei chamado Preconceito que, nos seus absurdos decretos, inferiorizava desdenhosamente as súditas, por mais reverentes e submissas que fossem... Nem inteligência, critério ou vontade firme ele reconhecia às pobres criaturas. Mas, pouco e pouco, a ditadura feroz caiu em desuso e (...) as descendentes das antigas e fieis vassalas são hoje admiradas pela sua energia e perseverança inquebrantáveis. (*Portugal Moderno* 13:650, 18 dez 1912, p. 1)

Referências

ANASTÁCIO, Vanda. 2012. O que é uma autora? Reflexões sobre a presença feminina no campo cultural luso-brasileiro antes de 1822. *Matraga*, Rio de Janeiro: UERJ, vol. 18, Julho/Dezembro, 2011 [publicada em 2012], pp. 215-224. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/matraga/article/view/26069>. Acessado em 24/09/2020.

CASTRO, Zília Osório de; ESTEVES, João; MONTEIRO, Natividade (coord.). *Mulheres na 1ª República. Percursos, Conquistas e Derrotas*. Lisboa: Edições Co-libri, 2011.

Costa R, Padilha MI, Amante LN, Costa E, Bock LF. *O legado de Florence Nightingale: uma viagem no tempo*. Texto Contexto Enferm, Florianópolis: 2009 Out-Dec; 18(4): 661-9 <https://www.scielo.br/pdf/tce/v18n4/07.pdf>. Acessado em 25/07/2020.

CRUZ, Eduardo da. *Mulheres e feminismo no Portugal Moderno (1899-1913)*. Rio de Janeiro: FBN, 2016. Disponível em: <https://www.bn.gov.br/producao/documentos/mulheres-feminismo-portugal-moderno-1899-1913>. Acessado em 14/09/2020.

ESTEVES, João. Teresa Franco [verbete]. in: CASTRO, Zília Osório de; ESTEVES, João (Dir.). *Dicionário no Feminino (séculos XIX-XX)*. Lisboa: Livros Horizonte, 2005.

_____. Serrana [verbete]. in: CASTRO, Zília Osório de; ESTEVES, João (Dir.). *Dicionário no Feminino (séculos XIX-XX)*. Lisboa: Livros Horizonte, 2005.

LOUSADA, Isabel. “*Entre Marias, Ana. De Castro Osório, Entre Correspondências*”. *Anais do VII Seminário Internacional Mulher e Literatura*. Caxias do Sul: UCS, 2015.

_____. “Imprensa: amplificador da voz feminina”. CASTRO, Zília Osório; ESTEVES; João; MONTEIRO, Natividade (coords.). *Catálogo do Seminário Mulheres na 1ª República. Percursos, conquistas e derrotas*. Lisboa: Edições Colibri, pp. 41- 48, 2011. Disponível em <https://novaresearch.unl.pt/en/publications/pim-prensa-amplificador-da-voz-femininap>. Acessado em 18/08/2020.

_____. *Vozes e ecos de sufragistas britânicas em Portugal*. Lisboa: Gaudium Sciendi, 2015. pp. 122-143. Disponível em: <https://doi.org/10.34632/gaudiumsciendi.2015.2866>. Acessado em 14/09/2020.

MORÃO, Paula. *Imagens do feminismo: fantasias e fantasmas*. Romântica Revista de Literatura. Lisboa: Edições Colibri. 2003.

PERROT, Michelle. *Minha história das mulheres*. Tradução Angela M. S. Côrrea. São Paulo: Contexto, 2007.

SOUZA, R. Maria. *A concessão do voto às portuguesas: breve apontamento*. Comissão para a Cidadania e a Igualdade de Género Lisboa, 2013.

Periódico consultado

PORUGAL MODERNO. Rio de Janeiro:1912-1913

AS MULHERES MODERNAS DE ENERVADAS: UMA ANÁLISE DAS PERSONAGENS FEMININAS DA OBRA DE CHRYSANTHÈME

Maitê Queiroz Ramos

(UFRJ)

Maria Cecília Bandeira de Melo Vasconcelos (1870-1948) foi romancista, cronista e jornalista carioca. Filha da grande jornalista Emília Moncorvo Bandeira de Melo, que assinava sob o pseudônimo de Carmen Dolores, Cecília Vasconcelos seguiu, com êxito, os passos maternos na produção ficcional em um momento em que essa atividade ainda era exercida majoritariamente por homens.

Cecília Vasconcelos foi mais conhecida, no início do século XX, como Madame Chrysanthème ou apenas Chrysanthème. A escritora valia-se de um pseudônimo inspirado na obra ficcional *Madame Chrysanthème*, do francês Pierre Loti. A trama original aborda a breve relação amorosa atípica entre um marinheiro francês que aporta em Nagasaki e se envolve com uma jovem gueixa apelidada por Chrysanthème. Essa personagem é o estereótipo da mulher submissa, extremamente silenciosa e silenciada. Cecília de Vasconcelos apropria-se ironicamente da imagem dessa moça recatada para satirizar sua assinatura em histórias femininas irreverentes e bastante transgressoras para o patriarcado de sua época.

A autora publicou mais de 1.500 crônicas nos principais jornais e revistas veiculados no Brasil, no início do século XX, entre os quais se destacam: *A Imprensa*, *O Paiz*, *Correio Paulistano*, *O Mundo Literário*,

Única, Diário de Notícias, O Cruzeiro e Gazeta de Notícias. Além disso, escreveu obras infantis, romances, contos, novelas e textos teatrais. Dentre seus volumes publicados estão: *Flores modernas* (1921), *Enervadas* (1922), *Gritos femininos* (1922), *Uma estação em Petrópolis* (1923), *Uma paixão* (1923), *Mãe* (1924), *Memórias de um patife aposentado* (1924), *Almas em desordem* (1924), *Vícios modernos* (1925), *História de São Paulo* (1926), *Matar!* (1927), *Minha terra e sua gente* (1929), *O que os outros não veem* (1929), *A mulher dos olhos de gelo* (1935), *Cartas de amor e de vício* (1935) e *A infanta Carlota Joaquina* (1936).

Chrysanthème denunciava alguns dos confrontos que uma mulher moderna sofria em meio a um mundo que evoluía drasticamente. Seus livros tratam de diversos tipos femininos do *fin-de-siècle*, que vão desde as tradicionais boas esposas e mães ternas às divorciadas, sensuais, histéricas, drogadas, homossexuais. Sua irreverência se dá em oferecer uma perspectiva feminina sobre protagonistas mulheres. Passa, então, a existir, em meio à circulação editorial brasileira, uma autora irreverente, que aborda temas socialmente incômodos, e ainda mais quando expostos sob tinteiro feminino.

Com isso, será possível observar que as personagens de *Enervadas*, apesar de serem fictícias, são verossímeis. Essas mulheres, silenciadas, deprimidas, insatisfeitas, são um recorte das melindrosas brasileiras, da submissão dos papéis, no enredo e na vida, que couberam às jovens damas. Com a profundidade de um olhar da protagonista Lúcia, narrado em primeira pessoa, o leitor se aproxima da mente moderna de uma mulher ambiciosa e que busca, assim como suas amigas, o prazer.

Ao observarmos os estudos do panorama da literatura brasileira do final do século XIX, entre os anos 1850 até meados de 1900, pouco se eternizaram, no cânone ou na memória, grandes nomes femininos. Hoje em dia, há uma tentativa de resgate de algumas escritoras que foram fundamentais para a construção e formação da literatura no Brasil, bem como primordiais para a compreensão de uma escrita em um período histórico conturbado.

Se no passado muitos nomes da literatura escrita por mulheres demonstravam ser sinônimo de luta para a ocupação de um local que não era propício, hoje em dia o cenário se encontra ainda em lento progresso. O cânone literário ainda possui, em sua maioria, nomes

masculinos, fato que reforça e demonstra os desafios encontrados pelo público escritor feminino em conseguir estabelecer-se em prestígio com o mesmo espaço que há para obras literárias confeccionadas por homens.

Em meio a uma modernidade avassaladora, observa-se o impacto disso nas artes. É tempo de ruptura, de reconstruir uma identidade nacional legítima, romper com a tradição e com os padrões vigentes. Enquanto em Londres a presença de Virginia Woolf vem quebrar paradigmas tradicionais, expondo a necessidade de um espaço físico e crítico da mulher no cenário literário, na França temos Simone de Beauvoir, liderando novas correntes políticas e sociais que impulsionavam a visibilidade e os direitos feministas. Na América Latina, a pintura de Frida Kahlo surpreende o público, com sua paleta de cores vibrantes e seus notáveis autorretratos. A tendência desse período, nas artes, é avançar, inovar, transgredir, romper com um padrão artístico tradicional.

No entanto, pouco se fala sobre a produção de ficção escrita por mulheres desse período, sobretudo as mulheres que possuíam um alcance popular, que eram lidas por um público feminino, pelas donas de casa, *coquettes*, jovens, mães e senhoras. Chrysanthème foi um desses nomes que atingiu grande alcance do público, seja em suas colunas semanais em periódicos compartilhando conselhos de moda, textos de cunhos religiosos ou transgredindo barreiras sociais por meio de seus romances.

Enervadas

O livro de Chrysanthème foi publicado em 1922 pela editora Leite Ribeiro e em 2019 foi reeditado pela Carambaia. O sucesso da obra foi tamanho que os exemplares dessa última edição já se esgotaram na editora e em livrarias, encontrando-se apenas raros volumes em sebos virtuais.

Como o título da obra já anuncia, *Enervadas* terá como trama principal a juventude de cinco moças, cujos conflitos e problemas as condicionam ao diagnóstico de histéricas ou enervadas. O livro se inicia, na primeira página, com Lúcia, a protagonista, recebendo a grave notícia de Dr. Maceu Pedrosa:

– Minha senhora – declarou-me ele, depois de me ter fixado longamente com um olhar estranho, que luzia através dos vidros redondos do seu *pince-nez* de tartaruga –, o que a transtorna assim tão profundamente, a faz rir, andar e chorar sem motivo, o que a impele a amar e a odiar, o que a impulsiona hoje para o bem e amanhã para o mal, o que a obriga a procurar sempre novas sensações e frequentes emoções, o que a torna, enfim, senhora de uma alma complicada e ansiosa, é que a minha deliciosa cliente é uma “enervada”. (CHRYSANTHÈME, 2019, p. 7)

Reparemos então que Lúcia não é apenas narrada como uma enervada, mas diagnosticada, sob pretexto científico e com laudo médico, apesar de faltarem explicações lógicas para isso, havendo como base para tal conclusão apenas uma única conversa. Portanto, a protagonista, assim como sua amiga Laura, é apresentada como portadora de uma síndrome nervosa. No entanto, com o decorrer da história, o leitor vai conseguindo compreender as aflições dessas mulheres julgadas como desequilibradas.

O diário de Lúcia é dividido em duas partes, e por isso esse marco é fundamental para a compreensão de mudanças que uma mulher sofre na sociedade da época. O primeiro segmento é narrado em *flashback*, quando Lúcia expõe fatos do passado, a origem de seus casamentos. Já na parte posterior, no presente da enunciação, os acontecimentos se desdobram como se tudo o que foi escrito previamente deslegitimasse a nova fase da protagonista, porque nesse novo momento da narrativa ela sofre uma regeneração moral em seu novo matrimônio.

Além disso, há uma drástica mudança do espaço físico também. A protagonista, que antes vivia em uma grande chácara no Rio Comprido, passa a morar, no segundo ato, em uma casa pequena no Catete. Essa alteração residencial de Lúcia age como espelho de suas vivências: o que antes era uma esfera pública, recheada de danças, *flirts*, liberdade, sonhos e transgressões, agora se resume a uma vida privada, de esposa, doméstica e devotada a um homem. Desse modo, a casa de Lúcia tem seu tamanho diminuído, assim como seus anseios e sua visão de mundo.

Essa mudança não se dá apenas no campo espacial, ela se desenvolve também na escrita da protagonista, já que, na parte posterior da obra, o estilo se pavoneia em palavras requintadas, distantes do pro-

saísmo direto que dominava no segmento anterior do romance. Por isso, não por acaso, a primeira parte é descrita de modo mais vulgar, demonstrando maior sinceridade, liberdade de pensamentos e insatisfações de uma jovem do início do século XX.

O último aspecto radical dessa transição é a troca de cônjuges. Júlio, o primeiro marido de Lúcia, é substituído no enredo, após um sofrido divórcio, por Roberto. A perspectiva de um olhar emancipatório como o da protagonista é anulada, e o domínio – e até mesmo certo desprezo – que Lúcia tinha por Júlio é bruscamente subvertido por uma adoração quase religiosa a Roberto. O novo marido é evocado como Deus, capaz de conduzi-la à salvação moral. Em decorrência disso, Lúcia atribui sua cura psíquica ao novo matrimônio.

A trama oferece, portanto, um conflito maior que outros. É notório que o tema mais angustiante para a protagonista é o casamento e divórcio. Como a protagonista é também a narradora, esses assuntos tornam-se mais criticados e vivenciados do que as demais problemáticas que circundam suas amigas. Por isso, sob extrema influência social, Lúcia se vê pressionada a ser uma mulher exemplar e para isso precisa casar-se, na primeira fase da obra, com Júlio. Maria Ângela D'Incao, em um de seus estudos sobre o matrimônio na burguesia afirma que:

O casamento entre famílias ricas e burguesas era usado como um degrau de ascensão social ou uma forma de manutenção do status (ainda que os romances alentassesem, muitas vezes, uniões “por amor”). Mulheres casadas ganhavam uma nova função: contribuir para o projeto familiar de mobilidade social através de sua postura nos salões como anfitriãs e na vida cotidiana, em geral, como esposas modelares e boas mães. Cada vez mais é reforçada a ideia de que ser mulher é ser quase integralmente mãe dedicada e atenciosa, um ideal que só pode ser plenamente atingido dentro da esfera da família “burguesa e higienizada”. Os cuidados e a supervisão da mãe passam a ser muito valorizados nessa época. (D'INCAO *apud* PRIORE, 2011, p. 229).

Ao analisar o seu novo casamento, a narradora perde a tristeza de ser mulher. No entanto, a sua narrativa sugere, nas entrelinhas, que Lúcia se transformou em uma mulher submissa ou louca. O seu desejo

ardente sexual de mulher moderna, que antes se encontrava declaradamente pelos personagens masculinos, agora consta somente em seu imaginário de mulher recatada e submissa.

Com isso, Lúcia passa a reafirmar, com frequência, que seu esposo é uma ótima companhia. Essas repetições permitem a leitura de que a personagem feminina está com sua lucidez comprometida, já que narra, com ênfases desmedidas, uma mentira para que o leitor se convença de que ela não foi socialmente rejeitada após o divórcio e que agora possui valor por estar ao lado de um novo homem:

Sim, eu amo Roberto, eu o amei ontem, eu o amarei sempre. Quero amá-lo, é necessário que eu o ame, que me sujeite ao seu domínio, que me curve ao seu poder de homem. Farei calar a essa maldita psicologia que inutiliza todos os bons esforços que surgem em mim e tornar-me-ei uma criatura normal, uma mulher feliz. (CHRYSANTHÈME, 2019, p. 112)

Tal leitura pode ser comprovada pelo fato de o amor de Lúcia por Roberto nascer no pedido de casamento, com a promessa de cura. Em detrimento disso, nesse instante, a noiva declara que entende e sente o amor sincero de um homem por uma mulher, como se o sentimento pressupusesse a redenção feminina:

Uma chave range na fechadura e, enquadrado pelo umbral da porta, Roberto, grande, forte, com sua chama de bondade nos olhos amarelos, aparece. Num grito ergo-me da cadeira e corro a ele. Com os braços em torno do seu pescoço que cheira à saúde eu lhe digo alto, muito alto, escondendo os meus olhos molhados, de pranto de alegria na onda de sua cabeleira espessa: – Oh! Meu amor, eu juro que te amo! E eu era sincera..... (CHRYSANTHÈME, 2019, p. 135)

Além disso, esse fato que ilustra a reviravolta comportamental de Lúcia torna-se justificativa para viver com o novo marido. Ela não é convicta em suas explicações e, por isso, promove uma suspensão, por meio das exageradas reticências que esse amor pelo seu novo marido pode ser questionado. A protagonista se refere, significativamente, muitas vezes, ao seu novo companheiro como amigo, o que revela os sentimentos da narradora por ele: sua amizade, gratidão e companhia, mas em momento algum nenhum desejo sexual.

As mulheres modernas de *Enervadas*

Dentre os temas mais abordados nas obras de Cecília Vasconcelos, destaca-se a irreverência de suas mulheres. Sejam elas mães, avós, figuras históricas ou ficcionais, meretrizes, dançarinas, boas esposas, carochinhas pudicas, mães sozinhas ou libertinas, transpiram incômodos há muito silenciados.

Em *Enervadas*, essas mulheres são diferenciadas dos homens de modo um tanto categórico. O elenco masculino do romance é identificado de forma racional e prático, sendo associados por suas funções sociais. Júlio é dançarino e ridicularizado por isso, Pedro é psiquiatra, Jerônimo é padre, Nelson pianista, Georges Denis pintor, Dr. Maceu e Dr. Armando são médicos e Roberto é advogado. Infere-se, com isso, que a profissão é fator fundamental para a definição da importância do burguês. No entanto, quando se trata das mulheres, as caracterizações são bem diferentes.

O elenco feminino é basicamente composto por Lúcia, Margarida, Maria Helena, Magdalena e Laura. As jovens moças não são apresentadas por profissões, talentos ou ocupações. Elas são descritas por seus temperamentos, nervos, vícios e analisadas por Lúcia sob crivo emocional e psicológico, o que torna esses tipos mais interessantes do que os da ala masculina. Constam ainda da obra os nomes de Kate e Gertrudes, que possuem menos evidência, mas que têm participação interessante. Kate não possui influência na vida da protagonista, mas muito contribui para a narrativa do perfil de Maria Helena e Gertrudes é a única mulher que não é categorizada por seus nervos, já que diferentemente das outras é apresentada por sua função de criada de Lúcia, na segunda fase do romance. Desse modo, Kate e Gertrudes são exceções singulares do quadro de personagens femininas.

Essa divisão sexista, realçada por Chrysanthème, é tema muito presente em estudos antropológicos. Para Pierre Bourdieu:

[...] As próprias mudanças da condição feminina obedecem sempre à lógica do modelo tradicional da divisão entre o masculino e o feminino. Os homens continuam a dominar o espaço público e a área de poder (sobretudo econômico, sobre a produção), ao passo que as mulheres ficam destinadas (predominantemente) ao espaço privado (doméstico, lugar da reprodução) em que se perpetua a lógica da economia de bens simbólicos, ou ainda aos

universos da produção simbólica (áreas literária e artística, jornalismo etc.). (BOURDIEU, 2019, p. 154)

É importante frisar que as personagens de Cecília Vasconcelos, malgrado a índole libertária, representam dramas comuns à maioria das mulheres, mesmo as mais conservadoras. Os sofrimentos das amigas melindrosas merecem ser, por isso, evidenciados em uma análise da obra, possibilitando uma leitura metonímica de perfis que denunciam chagas ainda abertas derivadas de um patriarcado opressor.

Começando por Margarida, há nessa figura a boa amiga de Lúcia e também mãe de vários filhos, pessoa de pouca vaidade e esposa submissa aos caprichos do marido; ela representa o modelo tradicional de como uma mulher deve se portar na sociedade. Por apresentar esse perfil previsível, é a amiga que possui menos evidência na obra, já que não é uma enervada, mas resignada a seus papéis subalternos. Contudo, no final da obra, seu nome paira nas entrelinhas comparativas de Lúcia e exerce um papel fundamental para a compreensão da mudança da personalidade da protagonista. Assim como Laura é a semelhança de uma postura do que Lúcia era ao início da narrativa, Margarida será o exemplo de mulher que a protagonista seguirá.

Maria Helena vem dar voz às mulheres homossexuais, transgressoras e deprimidas. O conflito basilar dessa personagem jamais é abordado como o impasse social ou a aceitação de sua orientação sexual na sociedade. O cerne de suas dores não se desmembra da preocupação com a sua imagem perante uma sociedade antiquada. Corajosa, excêntrica e destemida, Maria Helena sofre por amores homoafetivos não correspondidos. É interessante notar que em nenhum momento a personagem sofre diretamente por um homem.

No entanto, quando a amiga de Lúcia se envolve afetivamente com Kate, finalmente observa-se Maria Helena, a mulher mais independente do patriarcado no romance, sofrendo pelo abandono da amada, que a deixa para fugir com um homem. Eis a importância da pequena participação de Kate na obra: é vítima de uma sociedade falocêntrica. A jovem fugitiva não suporta a pressão de quebrar as regras heteronormativas e cede aos caprichos e proposta de um homem qualquer. Portanto, Maria Helena é peça-chave para a leitura e representação de

uma mulher moderna. Nota-se que ela possui motivos concretos para ter aversão aos homens, por eles serem figuras que seduzem suas companheiras para uma vida tradicional e conservadora, afastando suas amadas pretendentes.

Magdalena Fragoso é uma figura potente. Seu nome e a problemática principal de sua vida não são ligados aos homens, mas à depressão. A alcunha dessa personagem revela o humor ácido e divertido da autora, que reforça nominalmente o desequilíbrio dessa mulher, já que ela possui essa alcunha satírica, nome bíblico que corresponde à mulher corrompida, somada ao em seu sobrenome que sugere uma ideia de aspereza. É a figura feminina que se droga, inala alguns entorpecentes e ainda exibe sempre um aspecto de flor doente. É interessante observar a influência dessa amiga na vida de Lúcia, que lhe oferece os alucinógenos como única maneira possível de suportar suas dores existenciais.

O papel de Magdalena é um dos únicos do romance que estão totalmente desvinculados da presença masculina. Ela vive imersa em suas próprias dores, em sofrimentos e angústias que são narradas, por Lúcia, com a naturalidade de uma mulher que comprehende outra. É uma personagem com pouca visibilidade, mas nem por isso desimportante. Sua participação na trama serve de mau exemplo para a nova versão moralista de Lúcia, na segunda fração do livro. Além disso, Magdalena apresenta uma amizade pontual com a protagonista, como uma opção de companhia conveniente para os momentos de tédio, tal como o consumo de drogas entorpecentes.

Laura Ferraz é a única amiga de Lúcia já previamente diagnosticada como enervada. Ela possui características muito parecidas com a imagem que o leitor vai desenhando da protagonista: ambas as figuras são exibidas, cheias de caprichos e de irritações. Laura é o estereótipo de uma mulher moderna, transgressora, sedenta pelo prazer e de uma sinceridade voraz. Ela se mantém descrente de um amor sincero dos homens e faz uso dessa convicção para viver uma vida de prazeres.

Sedutora e cética, Laura compete com as mulheres e vê os homens como instrumento para o prazer, de modo frio e racionalizado. Essa personagem exibe características muito similares às da protagonista que conhecemos ao início do livro. No entanto, o que as difere, no decorrer da trama, são as diferentes escolhas que fazem e os rumos

opostos que os destinos tomam. Com o tempo e a mudança brusca do comportamento de Lúcia, a protagonista passa a enxergar os posicionamentos e escolhas de Laura como atitudes perversas e cruéis. Desse modo, torna-se essencial para a compreensão não apenas do panorama de uma mulher ousada no romance, mas de suma importância na construção da protagonista, uma vez que no início da obra apoia o comportamento de Laura e depois, no auge de seu recente conservadorismo, desaprova as atitudes da amiga.

Lúcia, assim como seu grupo, não possui um nome despretensioso. Não por acaso, a raiz de sua alcunha remete à luz, já que o leitor de antemão sabe do seu quadro de uma possível doença e acompanha as dificuldades psíquicas de uma mulher. Há, portanto, um nítido trocadilho com a palavra lucidez. Conforme o decorrer da trama, Lúcia tem sua consciência oscilante, repleta de desejos reprimidos e frustrações amorosas. Com isso, sua sensatez vai sutilmente sofrendo modificações para o enquadramento do que se espera de uma boa mulher na sociedade.

Ainda se tratando de Lúcia, podemos observar que seu nome é revelado apenas na página 43, quando o primeiro marido, Júlio, a chama, pois até então não havia uma apresentação por parte da narradora. O fato, muito significativo, demonstra que Lúcia vincula sua identidade a uma evocação masculina. Esse detalhe reforça a ideia de que para a sociedade burguesa do início do século XX, para uma mulher possuir reconhecimento e ter dignidade, ela necessita do aval de homem que a legitime.

Em 1981, Eliane Vasconcellos Leitão, afirma em *A mulher na língua do povo* que:

A identidade da mulher é dada através do homem com quem está relacionada. Não lhe é permitido ter autonomia devido ao rígido papel que a sociedade lhe atribui, ou seja, ser a outra metade do homem, seu parceiro sexual, e reproduutora da espécie. Para a nossa cultura, ela nasceu para ser esposa e mãe, sendo que, hodiernamente, numa tentativa de libertação, a mulher lançou-se à vida profissional, mas mesmo assim qualquer referência feita ao sexo feminino continua envolvendo o nome do homem ao qual se encontra ligada. Se for casada, seu nome estará unido ao do marido; se for solteira, ao do pai. [...] (LEITÃO, 1981, p. 52-53)

As personagens mais marcantes são as que possuem alguma insatisfação com o patriarcado opressor vigente. Desse modo, há uma resistente tentativa de suas personagens se adequarem aos bons costumes da época ou de romperem e transgredirem as exigências que as mulheres sempre foram submetidas.

Nesse ínterim, Rosa Gens se expressa acerca do universo feminino de *Enervadas*:

Observa-se que as personagens femininas produzidas pela escritora não agem segundo as convenções, desfilam pelas ruas do Rio de Janeiro surpreendendo os passantes, usam o sexo como elemento de poder, utilizam drogas. No entanto, sua elaboração ficcional continua esquemática, sem complexidade psicológica. Pela leitura dos títulos dos seus volumes e dos anúncios que os veicularam nos jornais, fica patente o propósito da autora de atingir um grande número de leitores a partir de uma estratégia de sedução pelo apelo ao erótico, ao moderno, ao violento. (GENS, 2016, p. 1112)

Com isso, é possível observar que a ruptura com uma sociedade antiquada é um tema que, além de ser caro e urgente a Chrysanthème, é também uma fórmula de sucesso para vendas dos exemplares. Nesse sentido, nota-se que as personagens femininas de *Enervadas* agem como instrumentos problematizadores de algumas tensões como o homem *versus* Deus, pecado *versus* prazer, masculino *versus* feminino, loucura *versus* sanidade, felicidade *versus* submissão.

Referências

- BOURDIEU, Pierre. *A dominação masculina*. 15^a ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2019.
- D'INCAO, Maria Ângela. Mulher e família burguesa. 10^a ed., 1^a reimpressão. In DEL PRIORE, Mary. *História das mulheres no Brasil*. São Paulo: Editora Contexto, 2011.
- GENS, Rosa. Cecília Vasconcelos e as modernas mulheres: a figuração de Chrysanthème. XV ABRALIC: *experiências literárias textualidades contemporâneas*, 2016
- LEITÃO, Eliane Vasconcellos. *A mulher na língua do povo*. Rio de Janeiro: Achiamé, 1981.
- VASCONCELOS, Cecília. *Enervadas*. São Paulo: Carambaia, 2019.

A POLÊMICA PUBLICAÇÃO DO LIVRO DE UMA SOGRA NA IMPRENSA OITOCENTISTA: DISCUSSÕES DIVERSAS SOBRE A QUESTÃO DO AMOR NO CASAMENTO

Marina Pozes Pereira Santos

(UERJ)

Em outubro de 1895, Aluísio Azevedo publicou no Rio de Janeiro o seu último romance *Livro de uma sogra*, pela Livraria Moderna, do editor Domingos de Magalhães. Na época, a obra escandalizou a imprensa e a sociedade do início da *Belle Époque* com a audácia de suas propostas sobre o problema do amor no casamento, rendendo-lhe críticas e acusações de imoralidades. Renomados críticos literários do período, como Arthur Azevedo (1855-1908), Manuel Ferreira Garcia Redondo (1854-1916), Machado de Assis (1839-1908) e Valentim Magalhães (1859-1903) dividiam opiniões opostas sobre a obra, ora apoando a audácia de suas propostas sobre a questão do amor no casamento, ora rejeitando-as de forma veemente.

As opiniões sobre o romance na imprensa abrangiam vários aspectos da obra, como: as suas qualidades literárias; a ruptura com o modelo naturalista das obras consagradas do autor, relacionando-a a um estudo psicológico, voltado para a análise da evolução e do esgotamento do amor físico no casamento. Além disso, destacavam-se o modelo conjugal proposto pela obra, suas teses e suas teorias, suas impraticabilidades e os seus riscos na prática; a censura à leitura pelas mulheres e críticas ao papel das sogras no matrimônio. Opiniões que enfatizavam

os seguintes tópicos antipartriares da obra: a imoralidade da posse e da convivência constante no casamento e a inconstância do amor físico no matrimônio.

Na coluna da *Semana Litteraria, d'A Noticia*, do dia 23 de setembro de 1895, Valentim Magalhães apontava diferenças no modelo naturalista de Aluísio Azevedo. Para o literato, o romancista inaugurou um novo estilo com o *Livro de uma sogra*. Diferente do *Mulato* e do *Cortiço*, Aluísio se opusera ao Naturalismo, sem intenções de fisiologismo e, por vezes, se aproximando de uma pura especulação psicológica:

o Aluisio Azevedo que n'elle encontramos não é mais o do *Mulato*, nem mesmo o do *Cortiço*; é um Aluisio novo, surpreendente, inaugurando uma maneira desconhecida, revelando uma face inedita do seu vigoroso talento. Não ha no *Livro de uma sogra* preocupação de Naturalismo, nem intenções de physiologismo. É um livro de pura especulação psychologica, um estudo cerrado e forte do eterno problema do amor no casamento. Aluisio, acompanhando a evolução moderna do romance, desinteressou-se do lado exterior e material dos actos para penetrar-lhes as causas; e da realidade só tomou os factos captaes, necessarios á sua analyse transcendent. (MAGALHÃES, 1895, p. 1)

Portanto, conforme o desenvolvimento moderno do romance, Aluísio distanciava-se do lado exterior e material dos atos e aprofundava-se nas suas causas, promovendo uma análise transcendente de acordo com “a *Physiologia do casamento*, de Balzac, os livros de Henri Beyle e Bourget sobre o amor, as peças de Dumas filho e algumas outras obras celebres” (MAGALHÃES, 1895, p. 1). Neste sentido, o autor promovia “uma explanação documentada da sentença de Beaumarchais – O casamento é o túmulo do amor” (MAGALHÃES, 1895, p. 1). Assim, segundo Valentim, Aluísio Azevedo identificava no livro duas causas para a morte do amor no casamento: a posse e a convivência constante, dado que

o amor pouco tempo sobrevive á posse no seu estado matrimonial, porque este, facilitando-a completamente, traz a saciedade, e estabelecendo uma communhão absoluta de habitos, gostos, necessidades, fraquezas, defeitos, pela convivencia quotidiana, tira completamente ao amor a idealidade e o encanto que lhe são essenciaes. Para Aluisio o amor conjugal pôde se defi-

nido com a *boutade¹* de Cosal no livro de Bourget “l'haine entre deux accouplements”. Não admite que seja amor o sentimento que une marido e mulher, depois de apagada a lua de mel, quando começa – a gestação do primeiro filho. (MAGALHÃES, 1895, p. 1)

Dessa forma, a posse e a convivência quotidiana provocavam o desgaste do amor no casamento. A posse, facilitada pelo estado matrimonial, levava o casal à saciedade, diminuindo-lhes o desejo. Já a convivência constante, permitindo a partilha diária de hábitos, gostos, necessidades, fraquezas e defeitos, acabava por dissipar integralmente a fantasia, a ilusão e o encanto da paixão inicial entre os pares.

Em seguida, o crítico propunha uma distinção entre o amor puro, o verdadeiro sentimento de humanidade elevado ao seu mais alto nível, e o amor físico ou instinto de procriação, “aquele que Nysteu define como “o conjunto de phenomenos cerebraes que constituem o instincto sexual” (MAGALHÃES, 1895, p. 1). Portanto, o amor físico, que promove a união dos casais, não poderia existir sem a ilusão, estando fadado à morte no matrimônio, na medida em que o casamento se constitui a própria desilusão:

Durante o namoro homem e mulher procuram enganar-se mutuamente, creando, à força de artifícios, bellezas e encantos que não têm: uma vez casados e passado o primeiro período, em que esta mystificação perdura, a certeza da posse e a convivencia constante fazem cahir todas essas illusões voluntarias e o amor muda-se em habito, o embevecimento³ e o entusiasmo extinguem-se, a obrigaçao sucede á loucura. Ora, se o fim do casamento é procrear e “procrear bem”, e estando provado ser o amor condição indispensavel á boa procreação, de duas uma – ou repellir o casamento ou impedir que elle mate o amor. (MAGALHÃES, 1895, p. 1)

Destarte, restava a descoberta de um meio de impedir que “as galés do matrimonio, como diz Balzac, matem o amor” (MAGALHÃES, 1895, p. 1). Este achado caracterizava o objetivo principal do *Livro de uma sogra*. Neste sentido, o romance constituía-se uma obra moral que almejava preservar o casamento, ameaçado pela posse e convivência

¹ Uma piada inesperada e original, que muitas vezes requer um paradoxo.

² Ódio entre dois acoplamentos.

³ Encantamento.

constante do modelo conjugal tradicional. Todavia, a escolha pela preservação do casamento, livre dos riscos da posse e da convivência constante, não foi uma opção fácil e simplesmente assumida nas páginas do romance. A personagem Olímpia, antes de chegar a sua conclusão, analisou e estudou as diferentes formas de ligações amorosas entre homem e mulher na sociedade, considerando sempre as suas vantagens e desvantagens para o sexo feminino.

Na visão de Olímpia, o concubinato tinha a desvantagem de fechar para a mulher as portas da sociedade, negando-lhe todos os gozos sociais lícitos e expondo-a à ignomínia da social. Ele representava a escravização da mulher e a mantida sob a órbita da submissão e da dominação masculinas, o que estranhamente, no seu parecer, trar-lhe-ia vantagens domésticas e representava condição para a sua felicidade. Já no casamento, a mulher era a senhora, e o homem, reduzido ao papel de “bom marido”, o escravizado.

O concubinato, ao contrário do casamento, representava uma livre escolha para a mulher, unicamente impulsionada pelos seus sentimentos. Nele, a mulher tinha a felicidade garantida por meio da superioridade do amante e da submissão das suas vontades em favor dos interesses e das aspirações públicas do homem. Neste sentido, no amante, a mulher não procurava um “bom marido”, mas um homem que a amasse e que lhe fosse superior. O amante, assim, seria mais apto para promover a felicidade da mulher, visto que ele a amaria como senhor e não como escravo.

No entanto, o concubinato traria grandes desvantagens para a mulher, coibindo-a do exercício de seus direitos naturais e até mesmo de receber a consagração da maternidade ao privá-la dos gozos e das regalias que o casamento proporciona à mulher, pois a sociedade nega formalmente a toda mulher não endossada por um representante legítimo “os bailes, o lírico, a estação em Petrópolis, as águas de Caxambu, os domingos de corrida, o jogo, os jantares diplomáticos, a palestra e a convivência enfim com o escol da sociedade” (AZEVEDO, 2001, p. 57).

Destarte, a solução para a felicidade da mulher seria o caso em que o marido fosse ao mesmo tempo amante da mulher casada, como Virgílio foi, durante um certo tempo de Olímpia. Ambos se casaram por amor e ela reconhecia nele um ente superior e sentia-se feliz em pre-

cisar da sua proteção. No entanto, esta condição não impediu que o casal se sentisse farto um do outro até o momento em que se separaram definitivamente, com a viagem de Virgílio para o exterior, conforme as ordens do Estado. Até então viviam como dois desgraçados que se amaldiçoavam, cada um no segredo da sua íntima miséria.

Assim, na visão de Valentim Magalhães, dona Olímpia, a sogra do romance, que, tendo casado por amor, não fora feliz no casamento, resolveu evitar semelhante infortúnio para sua filha Palmira. Para tanto, ela executou um plano conjugal que “consistia em impedir a coabitacão completa da filha e do genro, sobretudo em certas épocas e durante os períodos gestatorios, para conservar entre elles o conjunto de encantos e illusões que constituem o amor.” (MAGALHÃES, 1895, p. 1). Conquanto, sem retirar a validade das ideias do romance, Magalhães questionava a praticabilidade e a eficácia do plano de Olímpia. Para o crítico, o plano era somente possível no caso e nas circunstâncias supostas pelo romancista na construção da personagem Olímpia, uma sogra rica e habilmente filósofa:

Não quero contestar a efficácia do sistema; unicamente obtempero⁴ a sua impraticabilidade. No caso e nas circumstâncias supostas pelo romancista, ele não é impraticável; mas isso é uma exceção. Quando não se tem sogra rica e astutamente filósofa, como se há de ter duas casas – uma para o marido e outra para a mulher – e fazer viagens á Europa e aos Estados Unidos, quando a cara metade accusa os primeiros syptoms da gravidez, para não vel-a inchar como um balão? Note-se que eu accepto e applaudo quase todas as idéas e conceitos deste livro. Elle revela uma observação e uma intuição da verdade realmente espantosas. Apenas entendendo que o auctor resolveu o problema porque o caso do seu romance é muito especial, muito fóra do comum. (MAGALHÃES, 1895, p. 1)

Em seguida, ainda no mesmo artigo, Valentim pontuava que o assunto do livro era por demais delicado para ser discutido em público, convidando o autor para um encontro particular, onde eles pudessem discutir livremente sobre a obra. Um romance inconveniente e impróprio para a discussão em público devido às convenções e aos precon-

⁴ Ponderar.

ceitos da sociedade da época, o que justificava a hipocrisia daqueles que o condenavam.

O diabo do assumpto é demasiado escabroso⁵ para se discutir em publico, não porque seja immoral, mas porque vivemos no meio de um formigueiro de convenções e preconceitos, de uma vida feita de mentira e hypocrisia, em que se tem o direito de pensar o que se quizer, com a condição de só dizer o que a sociedade julga conveniente. Por isso, meu caro Aluisio, convido-te a jantar commigo em certo restaurante da rua Direita, onde sei fazer-me servir menos mal: entre a sopa e o queijo debateremos livremente esta interessantíssima questão. (MAGALHÃES, 1895, p. 1)

Todavia, Valentim Magalhães discordava do romance em alguns pontos, argumentando a invalidade das suas conclusões, como o tédio mútuo entre casais compatíveis e a analogia do casamento com refeições rotineiras:

Resumirei, aqui, o que penso do teu livro, como fundo, que, se nem todas as suas conclusões são verdadeiras, são-n'o entretanto as premissas; é que tu argumentaste viciosamente em alguns pontos. Por exemplo, do facto de succumbir o amor á trivialidade e aos pequeninos desencantos da vida commun, no ram-ram quotidiano e no desalinho da alcova, concluiste que entre os conjuges se estabelece um enojo mutuo, um rancor mesclado de desprezo. E isso é falso nos *ménages felizes*⁶; isto é, n'aquelles em que não ha incompatibilidade de caracteres. O amor, sem mais nada, cede o logar ao que se chama “amor conjugal” – que é um affecto calmo e profundo, tendo por base a dedicação e o reconhecimento, e por crosta o habito, especie de canja de arroz, mas em que, de vez em quando, se encontra um naco de fiambre. Certo que se Romeu casasse com Julieta não iria mais furtar-lhe beijos ao luar, marinhando por uma escada de seda, com risco de partir as costelas ou de apanhar [ilegível] estocada, mas, apezar dos [ilegível] mais sensaborias da gravidez do primeiro romeuzinho, não havia de perder todo o antigo fogo sagrado em que ardera pela sua Julieta adorada. (MAGALHÃES, 1895, p. 1)

Mesmo se opondo a estes pontos, Valentim Magalhães, ao final do seu artigo, ressaltava que o *Livro de uma sogra* poderia chamar-se *O Paradoxo sobre o casamento*, conforme divulgado pelo crítico Caldas

⁵ Complicado, difícil e complexo.

⁶ Casamentos felizes.

Vianna (1837-1891), numa sessão de anônimos do *Jornal do Commercio* – identidade posteriormente revelada por Arthur Azevedo num artigo no jornal *O Paiz*, do dia 24 de setembro de 1895. Valentim compartilhava a opinião de Caldas Vianna apenas atentando para a condição de que esse paradoxo fora amassado com muitas verdades: “Disse um critico do *Livro de uma sogra* que ele poderia chamar-se “O paradoxo sobre o casamento”. Talvez; mas com a condição de se reconhecer que esse paradoxo foi amassado com muitas verdades.” (MAGALHÃES, 1895, p. 1). Verdades estas que tornaram o romance inconveniente e impróprio para a discussão em público devido às convenções e aos preconceitos da sociedade da época.

De acordo com esta sessão de anônimos do *Jornal do Commercio*, do dia 18 de setembro de 1895, o *Livro de uma sogra*, na visão do crítico Caldas Vianna, poderia ter como subtítulo “Paradoxo sobre o casamento” porque o autor do romance argumentou exclusivamente sobre a difícil sobrevivência do amor no matrimônio. Era uma matéria que Aluísio Azevedo enfrentou com rara audácia de pensamento e de expressão, agitando o temeroso problema ao criar:

uma hypothese original e imprevista. Não admitindo que nesse vínculo do casamento, tal como socialmente se acha elle constituído, o amor se possa exercer dentro delle com continuidade e intensidade permanente – condição absoluta da felicidade conjugal – por isso que a coabitação continua, incessante, de todas as horas e de todos os momentos, é um agente fatal e inevitável da dissolução do sentimento, um elemento irremediavelmente dispersor. (*Jornal do Commercio*, do dia 18 de setembro de 1895)

Entretanto, o suposto autor anônimo também destacava a impraticabilidade da proposta do romance, dado que “o romancista fantasia para a sua these (!) um caso inteiramente novo e singular [...] e não uma solução, porque [...] não é elle infelizmente susceptível de uma generalização prática e só pode ter cabimento nos domínios da fantasia” (*Jornal do Commercio*, do dia 18 de setembro de 1895). Aspectos que retomavam os pareceres de Valentim Magalhães sobre as inviabilidades dos planos de Olímpia.

Em seguida, o articulista descrevia as desilusões de Olímpia com o casamento. Ela, uma senhora de níveis moral e intelectual elevados,

casada com um homem por amor, que havia sido, como o marido, irreparavelmente infeliz no casamento, posto que

após o matrimonio as risonhas esperanças de felicidade que embalarão o seu coração de donzella, não tardarão em se desmentir amargamente no casamento, no qual ella e seu marido havião posto um mundo inteiro de sonhos fagueiros e esperanças [...]. O casamento fora bem cedo transformado em uma miséria pura e irreparável para ambos, cuja causa está “na força exageradamente contractiva, constringente de todas as horas e momentos, sem deixar tempo ao desejo de se estimular e de renascer, o casamento breve lhes esgotará as energias, lhes dissolverá pela acção do habito, do convívio contínuo, todas as reservas de sentimento, que como as forças da natureza, preciso de ser poupadadas. O casamento que os unira, estreita mas fugitivamente, os havia agora separado para sempre, pondo entre elles o abysmo insuperável do tedio, do desejo para sempre morto. (*Jornal do Commercio*, do dia 18 de setembro de 1895)

Tentando evitar semelhante infortúnio para a filha Palmira, prestes a se casar com o homem que amava, Olímpia, agora separada de Virgílio, idealizava um modelo matrimonial em que estivesse ausente a coabitacão contínua do casal no casamento. A filha aceitou obedientemente o modelo da mãe. Já para o genro, “amorpho como caracter e moldavel a uma vontade superior” (*Jornal do Commercio*, do dia 18 de setembro de 1895), coube o cumprimento das exigências traçadas pela sogra: um pacto original “tendo como sancção pelas transgressões eventuaes do genro a ameaça de morte deste” (*Jornal do Commercio*, do dia 18 de setembro de 1895). Tal acordo correspondia a uma declaração policial de suicídio, renovada a cada três meses, em caso de morte do genro, o que isentaria a sogra de homicídio. Assim, a partir da teoria matrimonial de Olímpia sobre a ausência da coabitacão completa no casamento, o desejo sobrevivia, o amor estava sempre presente e a felicidade não fugia do par.

Posteriormente, destacavam-se as qualidades literárias do *Livro de uma sogra*, considerado umas das melhores páginas do escritor maranhense. Um engenhoso paradoxo em que o escritor defendia a sua tese complexa e audaciosa, na visão do articulista, mostrando “symbolicamente o irreparavel, o passageiro, o transitório daquilo que nós queremos que seja eterno e perpetuo” (*Jornal do Commercio*, do dia 18

de setembro de 1895). Em outras palavras, para Caldas Vianna, Aluísio tinha, com a sua obra, o objetivo de tornar a transitividade do desejo carnal em algo permanente. Portanto, uma solução impraticável que buscava resolver a questão da inconstância do amor físico no casamento. Ainda de acordo com Vianna, Aluísio Azevedo atingia com o novo romance a sua melhor expressão, revelando-se um observador profundo da natureza humana. Apenas incomodava o fato de o romancista desaparecer na obra para dar voz à personagem Olímpia, a sogra do livro: “As necessidades do romance obrigavão-no talvez a essa necessidade, mas por vezes não é facilmente aceitável imaginar que é uma mulher que escreve alli umas tantas cousas” (*Jornal do Commercio*, do dia 18 de setembro de 1895). Tal incômodo do articulista com a escrita feminina provavelmente se deva ao fato de que Olímpia, a narradora do romance, representava uma voz feminina no meio de uma sociedade patriarcal. Contudo, para o articulista, isso representava um pequeno senão que não alterava o valor do trabalho.

Já Arthur Azevedo na coluna *Palestra*, do jornal *O Paiz*, do dia 24 de setembro de 1895, igualava a publicação do novo romance de Aluísio Azevedo a um acontecimento literário, revelando a verdadeira identidade do artigo anônimo do *Jornal do Commercio*:

Depois do bello artigo anonymo de Caldas Vianna, com que o *Jornal do Commercio* recebeu o *Livro de uma sogra*, -- depois das entusiasticas palavras que Valentim Magalhães hontem lhe consagrhou no seu folhetim d' *A Noticia*, -- depois dos elogios que elle mereceu de Olavo Bilac na semtilante *Cigarra* – depois do ruido que se tem feito em torno do surprehendente volume, posso dizer publicamente que o novo romance de Aluzio Azevedo é um acontecimento litterario, sem receiar que attribuam o meu juizo aos laços de sangue que me ligam ao illustre escriptor. (AZEVEDO, 1895, p. 1)

Na mesma perspectiva de Caldas Vianna e Valentim Magalhães, Arthur Azevedo igualmente ressaltou os méritos da sua proposta matrimonial do romance. Ele também reiterava as críticas do romance ao modelo conjugal vigente no período, lembradas por Caldas e Valentim, afirmando que a obra equivalia a “um libelo terrível contra os nossos costumes conjugaes” (AZEVEDO, 1895, p. 1). Além disso, o literato sublinhava que a mãe Emília Amália Pinto de Magalhães, separada do

primeiro marido e amigada com o vice-cônsul português David Gonçalves Azevedo, pai dos dois escritores, tenha sido a provável inspiração para o retrato da sogra Olímpia.

Aluizio poz no retrato da sua Olympia tanta coisa da nossa Māi, que a leitura do romance despertou cá dentro uma tristeza enorme, e lembrei-me de que ella não poderá gozar a suprema satisfação de lel-o. Se vivesse ainda, faria do *Livro de uma sogra* o livro de uma māi, e abençoaria o talento e o esforço do seu filho. E a sua benção te seria mais agradavel – não é assim meu irmão – que o proprio louvor da posteridade que espera a tua obra. (AZEVEDO, 1895, p. 1)

Essa observação apontava para uma recepção do romance como uma obra de crítica às convenções patriarcais da época, considerando-se que Emília Amália foi uma mulher que lutou contra estas mesmas convenções ao se separar do primeiro marido e assumir uma relação extraconjugal com David Gonçalves, pai de Arthur e Aluísio Azevedo.

Dessa forma, acreditamos que tal julgamento contrário às convenções matrimoniais do período foi impulsionado por duas motivações: a biografia de Emília Amália, mãe dos escritores maranhenses, e as lutas pela legalização do divórcio no final do século XIX. A primeira motivação diz respeito à figura da própria Emília Amália, inspiração da personagem Olímpia e mãe de Arthur e Aluísio. Segundo o biógrafo Raimundo de Menezes (1958), por época do centenário do escritor, a mãe Emília, uma emigrante portuguesa que veio para o Brasil junto com sua família em 1835, casou-se em terras maranhense com o comerciante português Antônio Joaquim Branco. O casamento atendeu aos anseios de seu pai, que, nos moldes da sociedade da época, buscou para sua filha um marido que respondesse aos seus interesses econômicos, uma vez que “o noivo fôra escolhido pelo pai da bela menina-e-moça, sem consulta-la, inteiramente à revelia dela, apenas visando atender aos interesses financeiros das duas famílias” (MENEZES, 1958, p. 40). Foi uma experiência frustrante para a portuguesa emigrada, como se verifica no seu depoimento registrado no livro de memórias *O Cativeiro*, de Dunshee de Abranches (1867-1941), escritor maranhense amigo da família de Aluísio Azevedo, e reproduzido na obra de Raimundo Menezes:

Não escapei também a esse verdadeiro tráfico de espôsas brancas reduzidas a objeto de mercadoria entre sócios, interessados e caixeiros, para consolidarem casas mercantis, perpetuarem firmas comerciais, garantirem heranças e sucessões e não diminuírem capitais realizados. Um belo dia, ainda com dezessete anos incompletos, chamaram-me à presença de um senhor que mal conhecia e disseram-me que, dali por diante, passaria a ser sua noiva. Não tive ânimo para reagir; curvei a cabeça, aturdida, sem saber o que replicasse. Contaram-me depois que se tratava de um comerciante apatulado, nascido, como eu, em Portugal, e espertíssimo para os negócios. O meu noivado foi curto, mas torturante. Tive que tratar com uma criatura brutal, concupiscente, viciada na linguagem da gentalha de sua laia, proferindo a cada instante palavrões indecorosos, não mantendo a menor atenção e o mínimo recato diante de uma adolescente, educada em rígidos princípios morais e cuidadosamente instruída. Até às vésperas do casamento, fiz tudo para desmarchá-lo. Foram inúteis lágrimas e súplicas: a obediência e a submissão estavam acima de tudo. O mais *não sei de nojo como o conte*, na frase célebre dos *Lusíadas*. Esse marido, imposto à força de ameaças e castigos, fêz logo de mim uma pobre escrava, brutalizando-me de momento a momento. (ABRANCHES apud MENEZES, 1957, p. 40-41)

Neste depoimento de Emília Amália, não por coincidência, percebem-se vários princípios do casamento contra os quais Olímpia se opõe no romance. Ao contrário dessas convenções, ela realizava diversos bailes na sua residência para que Palmira escolhesse o futuro marido, guida pelos sentimentos do coração e não fosse induzida ao casamento por interesses comerciais paternos. A intenção da sogra era mostrar que, ao contrário do que transparecia no relato de Dunshee de Abrantes, a mulher não deveria ser tratada como uma mercadoria que circulava entre os homens, sem vontade própria. Assim, após a sua escolha, possibilitava encontros amorosos entre Palmira e Leandro, a fim de que crescesse a intimidade entre o casal e que a consumação do casamento fosse algo esperado e desejado por ambos. Portanto, no romance de Aluísio Azevedo, ao contrário do que ocorre com Emilia Amália, é a mãe Olímpia, e não o pai, que manipula as regras e as normas do casamento da filha, movida pelos sentimentos da filha e não por seus interesses financeiros:

“É ela quem “manda e realiza”. As minúcias que interpõe entre a convivência dos recém-casados Leandro e Palmira beiram ao “despotismo” e diante da almejada imagem de “pureza e virgindade” que deveria pairar sobre sua fi-

lha, ela não se furtava a falar da importância da realização de seus desejos eróticos (lembremo-nos da “idade do amor sexual”, dos “gozos” e da “volúpia” do trecho alhures). (ALMEIDA, 2013, p. 152).

A “mulher separada”, como Emília Amália passou a ser conhecida após a partida de Antônio Joaquim Branco para a Corte, com quem continuava legalmente casada, envolveu-se posteriormente com o comerciante português David Gonçalves de Azevedo, um viúvo de um infeliz consórcio que conheecera na festa de Nossa Senhora dos Remédios. Depois das festividades, eles iniciaram um namoro, acompanhado com desdém e injúrias pela sociedade, até que David “enfrentando as mais acirradas convenções, não vacila em montar casa para a sua amada, e entram os dois a viver maritalmente [...] num sobrado da Rua Machado, nas proximidades do largo da igreja do Carmo” (MENEZES, 1957, p. 50).

Logo, os dois passaram a viver juntos, sem contraírem segundas núpcias, algo impossível para a época. Apesar da felicidade do novo casal e da promissora prole, dentre os quais contavam os dois irmãos maranhenses, a união extraconjugal não era bem vista pela sociedade maranhense. A população de São Luís não aceitava que David Gonçalves vivesse conjuntamente com uma mulher casada, deixando de cumprimentar o casal quando o encontrava na rua e até evitando passar pela calçada do sobrado da Rua do Machado, “casa onde moram o pecado e a vergonha, e sobre a qual deve cair a maldição” (MENEZES, 1957, p. 50).

Deste modo, como asseverou Mérian, pode-se, sem exagero, “pensar que esse episódio na vida de seus pais foi para Aluísio Azevedo o ponto de partida de muitas de suas reflexões sobre o casamento, o amor, as condições de vida das mulheres e a moralidade de São Luís do Maranhão” (MÉRIAN, 2013, p. 39). O editor Alexandre Valadares (2001), no mesmo sentido, na reedição do romance, pela Casa da Palavra, em 2001, destacou que Arthur Azevedo, ao comparar a personagem Olímpia com Emília Amália, também permitiu especular que o malfadado casamento da mãe influenciara as ideias defendidas no romance:

Na medida em que o próprio Arthur Azevedo aponta semelhanças entre a personagem Dona Olímpia e Dona Emília, não seria absurdo especular que o malfadado casamento da mãe com o bruto Joaquim Branco influenciara as ideias que Aluísio condensou no *Livro de uma sogra*. Ademais, a mãe de

Aluísio afinal alcançou a felicidade amorosa em um enlace extraconjugal longevo e próspero, o que decerto comprovava a noção de o casamento não se vincular à ideia dum ditoso convívio entre homem e mulher. (VALADARES, 2001, p. 255)

Já a segunda motivação, em parte derivada da polêmica biografia de Emília Amália, englobava as lutas pela legalização do divórcio no final do século XIX. De fato, a sua história teria sido influenciada pelos embates para aprovação da nova lei, uma vez que a ausência do divórcio fazia com que ela se mantivesse presa em matrimônio com o primeiro marido, apesar da união amorosa com o português David Gonçalves. A partir disso, consideramos que o livro estava ligado aos debates pela legalização do divórcio nos primórdios da República. Aluísio e seu grupo apoiavam a ideia (que fracassou) e o *Livro de uma sogra* pode ser lido como um livro de combate.

Dessa forma, observa-se uma identificação do romance com a imprensa periódica e as questões preeminentes do momento, como o divórcio, o sexo e os seus “desvios”. Isso num momento em que se propagava na imprensa oitocentista uma discussão sobre o casamento civil e o divórcio na sociedade. Neste sentido, como destaca Mérian, Aluísio Azevedo era um autor com grande sensibilidade para o debate sobre o casamento e o papel da mulher na sociedade, tomando parte inclusive nas discussões sobre o casamento civil e o divórcio no período:

Em 1893 [1895], *O Livro de uma sogra* vem abrir um novo caminho. Ao mesmo tempo estudo psicosociológico, romance experimental e tese sobre a “fisiologia” do casamento burguês, esta obra marca, no plano estético, uma evidente ruptura com *O Cortiço*. Permanece, contudo, a sensibilidade de Aluísio Azevedo perante os problemas sociais de seu tempo. Nos romances anteriores ele havia abordado o tema do papel da mulher na sociedade e o tema do casamento. Assim *O Livro de uma sogra* é publicado um mês antes dos grandes debates travados no Parlamento sobre o casamento civil e o divórcio. O polêmico romance é um sucesso, provoca reações dos conservadores e da Igreja e marca a participação de Aluísio no debate. [grifos nossos] (MÉRIAN, 2013, p. 17)

Em sentido contrário ao de Arthur Azevedo, Machado de Assis, na coluna *A Semana*, que publicava semanalmente na *Gazeta de Notícias*

sem assinatura, de 29 de setembro de 1895, opusera-se às propostas matrimoniais do romance, apontando os riscos do plano conjugal da sogra Olímpia. O literato desaprovava os recursos utilizados pela sogra para evitar que a vida em comum levasse à extinção do amor no casamento. Um plano idealizado por Olímpia antes mesmo de saber com quem Palmira havia de se casar e posto em prática através de um pacto que subjugava as vontades do genro, sob ameaças de morte:

D. Olympia é um typo novo de sogra, uma sogra *avant la lettre*. Antes de saber com quem ha de casar a filha, já pergunta para si mesma (pag. 112) de que maneira “poderá dispor do genro e governal-o em sua intima vida conjugal.” Quando lhe aparece o futuro genro, consente em dar-lhe a filha, mas pede-lhe obediencia, pede-lhe a palavra, e, para que esta se cumpra, exige um papel em que Leandro avise á policia que não accuse ninguém da sua morte, pois que elle mesmo poz termo a seus dias; papel que será renovado de tres em tres meses. D. Olympia declara-lhe, com franqueza, que é para salvar a sua impunidade, caso haja de o matar. Leandro acceita a condição; talvez tenha a mesma impressão do leitor, isto é, que a alma de D. Olympia não é tal que chegue ao crime. (ASSIS, 1895, p. 1)

Além deste pacto, o modelo conjugal da sogra envolvia outros métodos estranhos para Machado, tais como o sistema de casas separadas, uma para o marido em Botafogo, e outra para a mulher em Laranjeiras, e as viagens para o exterior quando a mulher engravidasse:

Cumpre-se, entretanto, o plano estranho e minucioso, que consiste em regular as funções conjugaes de Leandro e Palmyra, como a famosa sineta dos jesuitas do Paraguay. O marido vai para Botafogo, a mulher para as Laranjeiras. Balzac estudou a questão do leito unico, dos leitos unidos, e dos quartos separados; D. Olympia inventa um novo systema, o de duas casas, longe uma da outra. Palmyra concebe, D. Olympia faz com que o genro embarque imediatamente para a Europa, apezar das lagrimas delle e da filha. Quando a moça concebe a segunda vez, é o próprio genro que se retira para os Estados Unidos. Emfim, D. Olympia morre e deixa o manuscrito que fôrma este livro, para que o genro e a filha obedêçam aos seus preceitos. Todo esse plano conjugal de D. Olympia responde ao desejo de evitar que a vida *commun* traga a extinção do amor no coração dos conjuges. O casamento, a seu ver, é immoral. A mancebia também é immoral. A vigor, parece-lhe que, nascido o primeiro filho, devia dissolver-se o matrimonio, porque a mulher e o marido podem accender em outra pessoa o desejo de conceber novo filho, para o qual

já o primeiro conjugé está gasto; extinta a illusão, é mister outra. D. Olympia quer conservar essa illusão entre a filha e o genro. (ASSIS, 1895, p. 1)

Na visão de Machado de Assis, estes métodos, que não possuíam noção exata das coisas nem dos homens, correspondiam à busca pela constituição de uma família sobre a combinação de atos irreconciliáveis, com aparência de remédio universal, que não promoviam uma solução, de fato, para o problema do amor no casamento. Ao contrário disso, eles traziam si riscos e danos para os núcleos familiares, como a iminência de um adultério transatlântico, uma vez que “D. Olympia, querendo evitar que a filha perdesse o marido pelo costume do matrimonio, arrisca-se a fazer-lh'o perder pela intervenção de um amor novo e transatlantico” (ASSIS, 1895, p. 1).

No jornal *O Paiz*, do dia 7 de outubro de 1895, o escritor Manuel Ferreira Garcia, numa das séries de resenhas que escrevia semanalmente para o jornal sobre os livros novos publicados na capital do Rio de Janeiro, também argumentou sobre os possíveis riscos do plano conjugal de Olímpia. Na sua visão, o romance de Aluísio tinha um estilo de obra de arte, devido às suas páginas de elegantes verdades e à observação consciente e exata dos aspectos da vida humana. No entanto, ele discordava da tese da obra por julgá-la falsa, cujas teorias enganadoras e aparentemente verdadeiras arrastavam e seduziam os leitores como uma miragem. Reconhecia a sogra infeliz e ciosa da felicidade da filha como um tipo original e extraordinário, mesmo que fosse um dos piores. Ela era apontada como uma personagem imprudente, feroz e imprudente, até mesmo comparada com o Cérbero, ser da mitologia grega que guardava as entradas do inferno.

Ao recorrer à personagem da sogra Olímpia, segundo Redondo, “Aluizio pretende dar solução do problema da eterna felicidade dos cônjuges por meio de uma série de combinações estratégicas irrealizáveis e cheias de perigo na prática” (REDONDO, 1895, p. 2). Tal solução visava a poupar a filha Palmira dos desgostos inevitáveis do casamento por meio de um plano que “consiste em ter a filha separada do marido, que faz longas viagens todas as vezes que a mulher concebe e isto para aguçar nos dois o desejo de se ajuntarem, dando-lhes a ilusão de um eterno noivado” (REDONDO, 1895, p. 2). Ao seu ver, a falsidade dessa

solução e a instabilidade do seu plano foram levantadas com grande precisão por Machado de Assis na crônica da *Gazeta de Notícias*, em que se advertia sobre o risco de Palmira perder o marido não pelo costume do casamento, mas pela intervenção de um amor novo e transatlântico. Já Garcia Redondo foi além desta suposição, ressaltando os riscos de um duplo adultério:

Ora, appliquem a sensata observação de Machado de Assis, não só ao esposo mas á esposa também, e ver-se-ha que esse casal, assim dirigido por uma sogra e māi perspicaz, mas um tanto romantica e imprevidente, corre o risco de desconjuntar-se por um duplo adulterio, pondo por terra todo esse plano da eterna felicidade sonhada pelo seu Cerbero. (REDONDO, 1895, p. 2)

Como se observa, a nota de Redondo reforçava o risco de uma traição conjugal, agora não mais só pelo marido que viajaria para exterior e que poderia se envolver em um amor novo e transatlântico. A esposa, aqui sozinha por conta da viagem do marido, também estaria suscetível aos encantos de um novo enlace amoroso. Dessa forma, o plano idealizado por Olímpia, aqui comparada com o Cérbero, o monstruoso cão guardião do reino dos mortos na mitologia grega, conhecido como o cão de Hades, tinha tudo para dar errado. Assim como Cérbero permanecia nas portas do inferno aguardando a entrada dos mortos, Olímpia estaria à entrada do matrimônio aguardando as vítimas do seu plano infernal. Nesta perspectiva, Machado de Assis e Garcia Redondo, ao desvendarem os males do plano de Olímpia, igualar-se-iam a Hércules e a Orfeu, seres da mitologia que dominaram e subjugaram Cérbero.

Mais adiante, ainda na mesma nota, Garcia Redondo enfatizava os perigos da leitura do *Livro de uma sogra* para a imaginação de um adolescente e de uma adolescente: “Eu não darei a ler este livro a minha filha, porque vejo nelle perigos para a imaginação de um adolescente, e ainda mais para a de uma adolescente” (REDONDO, 1895, p. 2). Portanto, uma censura à leitura do romance pelos homens e mulheres jovens, sugerindo que o livro fora visto como uma obra imoral no seu período de publicação.

Uma nova nota publicada, em 5 de julho de 1898, n’ *O Paiz*, reafirmava a visão do romance como um romance imoral, cuja leitura deveria ser evitada pelas mulheres, conforme se verifica em: “A mulher do

conselheiro Amazilis da Ressurreição, como o marido lhe exige que só leia livros moraes, pergunta ao conselheiro se pôde ler o *Livro de uma sogra*, do Aluizio. – Sim, menina. – responde o marido – pôdes ler de olhos fechados” (*O Paiz*, 05/07/1898).

Nesta nota, portanto, percebe-se que o romance de Aluísio foi re-considerado como um livro imoral, pois, ao perguntar sobre a leitura da obra ao marido, que exigia a leitura somente de livros morais, a mulher obteve a resposta de que só poderia lê-lo com “os olhos fechados”. Em outras palavras, ela não deveria ler. A partir disso, a nota constituía-se mais uma evidência de que a obra foi vista como uma leitura imoral e censurada às mulheres, posição também destacada por Garcia Redondo.

As interdições de leituras às mulheres eram comuns no período, como ressalta Alessandra El Far (2004) com a categoria “romances para homens”, criada pelos editores para vender obras pornografias vetadas ao público feminino (Cf. EL FAR, 2004). Uma proibição que não se baseava nos códigos da lei e sim nos pressupostos morais vigentes, em função dos possíveis efeitos perniciosos sobre o caráter das jovens de boa família. Contudo, a rubrica não impedia a sua apropriação pelas mulheres, visto que a sua interdição “nem sempre se mostrava eficaz, graças ao apurado espírito capitalista dos livreiros e à curiosidade das mulheres, que poderiam se apoderar de tais enredos em qualquer livraria da cidade depois de driblar os olhos vigilantes dos pais e maridos” (EL FAR, 2004: 184-185).

Ainda de acordo com El Far, tais impedimentos tinham por base os supostos efeitos perigosos dos romances na personalidade feminina devido ao mau exemplo das protagonistas da ficção que, muitas vezes, em atitudes ou pensamentos, transgrediam as regras e as convenções sociais (Cf. EL FAR, 2004). Por isso, as mulheres não deveriam ter acesso a narrativas que pudesse fazê-las sonhar com afetividades e emoções distantes da sua realidade. No caso específico do *Livro de uma sogra*, as moças de família não poderiam ter acesso a uma obra que as fizessem vislumbrar um modelo de casamento diverso do proposto pelas convenções sociais do período.

Na mesma perspectiva de Machado de Assis e Garcia Redondo, o jornalista e cronista parlamentar de *O Paiz*, Agenor Lafayette de

Roure (1870-1935) salientou, no artigo *O Livro de uma sogra (impressions de leitura)*, divido em dois capítulos e publicados no periódico dos dias 13 e 17 de outubro de 1895, as falsidades da tese conjugal do romance, cuja publicação vinha provocando um extraordinário movimento de curiosidade.

Na sua visão, “a these tomada por Aluizio Azevedo, para o desenvolvimento das theorias que elle sustenta sobre a immoralidade do casamento, é falsa” (ROURE, 1895, p. 1). O jornalista negava a validade da ausência da convivência constante dos cônjuges com o fim de evitar o tédio conjugal e manter vivo o desejo do casal. Ao contrário disso, o dia a dia no casamento apenas traria benefícios para os pares, posto que a convivência constante “só pôde servir para estreitar cada vez mais os laços que os uniram” (ROURE, 1895, p. 1). Já a separação temporária, proposta no romance como uma suposta solução para a felicidade matrimonial, unicamente convinha ao afrouxamento da relação conjugal.

Em seguida, Roure questionava a divisão entre amor e desejo sexual, argumentando que no homem havia algo além da animalidade e do instinto sexual. Nele, existia também o amor, sentimento que correspondia a um “mixto inexplicável de desejo e de dedicação [...] que chega mesmo a abafar por vezes a sensualidade – essa coisa que Aluizio coloca acima de tudo, governando a todos, como se fosse o thermo-micro da felicidade conjugal!” (ROURE, 1895, p. 1).

Nas palavras do articulista, a doutrina de Olímpia, além de falsa, era subversiva e imoral, somente aceitável para os casais mal casados que se difamavam mutualmente por palavras e gestos nas secretas e constantes lutas diárias. Algo de que os bem-casados estavam isentos, pois “só os mal casados poderão calcular e comprehendêr essas coisas feias! Os bem casados, esses devem estar muito longe de aceitar semelhante doutrina de sogra, subversiva e immoral!” (ROURE, 1895, p. 1). Era uma doutrina subversiva e imoral como um “livro para homens” ou uma obra pornográfica. Na sua visão, a doutrina de Olímpia subvertia o patriarcado. Por isso, era imoral o artifício utilizado pela sogra para tornar eterna e duradoura a paixão carnal entre a filha e o genro, que se restringia à função de estabelecer os dias e as horas em que Pal-mira e Leandro poderiam estar juntos.

Adiante, Agenor de Roure advertia o autor de não ter se preocupado com os contratemplos da sua proposta, limitando-se a sustentar “que a convivencia dos conjuges amortece e faz mesmo desapparecer a harmonia do lar, pelo facto de desapparecer as illusões” (ROURE, 1895, p. 1). Assim, ele criticava a obra por passar a errônea ideia de que a convivência, era “uma inimiga oculta e destruidora da paz conjugal e traz o nojo como consequencia: logo o meio de manter permanentemente a felicidade dos conjuges é separal-os temporariamente, em épocas determinadas” (ROURE, 1895, p. 1). Para o comentarista político, esta proposta configurava um puro engano, uma vez que visava a aniquilar o “amor conjugal” e tornar duradouro o desejo sexual:

Dessa separação resultaria o aniquilamento do único sentimento duradouro, eterno e verdadeiro no casamento – a amisade ou “amor conjugal”, muito diverso da paixão carnal, que é a voz dos sentidos, que é filho da exaltação dos nervos e que é, por sua natureza, um sentimento passageiro! O que quer Aluizio Azevedo é a inversão na ordem natural das coisas: quer tornar duradouro o que é transitório, com prejuízo do que é eterno! (ROURE, 1895, p. 1)

Portanto, para Roure, Aluísio Azevedo tentava contrariar a tendência natural do amor no casamento, visto que, na concepção do crítico, o desejo sexual era, de fato, transitório e acabaria mesmo na relação conjugal, mas ficava a amizade, o “amor conjugal”, que sustentava as estruturas patriarciais no matrimônio.

Por fim, Agenor concluía o artigo afirmando que o *Livro de uma sogra* não tinha caráter de tese nem de propaganda de ideias do autor, mas a simples descrição de um tipo novo de sogra. Na esteira de Machado de Assis e Garcia Redondo, reproduzia-se uma imagem da sogra como um personagem perverso, que “queria e andava ruminando era atormentar o genro. Diabo de jararaca! O genro é que, se fosse esperto, havia de trazer da Europa uma bonita francesinha!” (ROURE, 1895, p. 1). Por isso, ele finalizava o artigo aconselhando o genro para que ficasse esperto e arrumasse uma amante na Europa.

Assim, a partir do que foi exposto, pretendemos dar uma pequena mostra da recepção do *Livro de uma sogra* no seu período de publicação, em outubro de 1895. Conforme verificamos, a obra escandalizou a imprensa da época com a audácia de suas propostas sobre o problema

do amor no casamento, rendendo-lhe críticas e acusações de imoralidades. Neste contexto, renomados críticos literários do período, como Arthur Azevedo, Manuel Ferreira Garcia Redondo, Machado de Assis (1839-1908) e Valentim Magalhães (1859-1903) dividiam opiniões diversas sobre a obra, as quais abrangiam várias aspectos. Dentro da sua discussão, estavam temas, como a ruptura com o modelo naturalista das obras consagradas do autor e a análise psicológica da evolução e do esgotamento do amor físico no casamento. Além disso, destacavam-se o modelo conjugal proposto pela obra, suas teses e suas teorias, suas impraticabilidades e os seus riscos na prática; a censura à leitura pelas mulheres e críticas ao papel das sogras no matrimônio. Em suma, discussões que enfatizavam os seguintes tópicos antipartriacais da obra: a imoralidade da posse e da convivência constante no casamento e a inconstância do amor físico no matrimônio.

Referências

- ALMEIDA, Leandro Thomaz de. *Literatura naturalista, moralidade e natureza*. 2013. 177 p. Tese (doutorado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem, Campinas, SP. Disponível em: <<http://www.repositorio.unicamp.br/handle/REPOSIP/270046>>. Acesso em 3 jun. 2020.
- ASSIS, Machado de. A Semana. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, p. 1, edição 273, 29 de set. de 1895. Disponível em <http://memoria.bn.br/pdf/103730/per103730_1895_00273.pdf>. Acesso em: 21 set. 2018.
- AZEVEDO, Aluísio. *Livro de uma Sogra*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2001.
- AZEVEDO, Arthur. *Palestra*. O Paiz. Rio de Janeiro, p. 1, edição 4010, 24 de set. de 1895. Disponível em <<http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>>. Acesso em: 20 de set. de 2018.
- EL FAR, Alessandra. *Páginas de sensação: Literatura popular e pornográfica no Rio de Janeiro (1870/1924)*. São Paulo: Cia. das Letras, 2004.
- MAGALHÃES, Valentim. *Semana Litteraria*. A Noticia. Rio de Janeiro, p. 1, edição 244, 23 de set. de 1895. Disponível em <<http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>>. Acesso em: 20 de set. de 2018.
- MENEZES, Raimundo de. *Aluísio Azevedo – uma vida de romance*. São Paulo, Martins Editora, 1958.

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

O PAIZ. *Echos de toda a parte*. Rio de Janeiro, p. 2, edição 5022, 5 de jul. de 1898. Disponível em <<http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>>. Acesso em: 20 de set. de 2018.

REDONDO, Garcia. *O Paiz*, Rio de Janeiro, p. 2, edição 4023, 7 de out. de 1895. Disponível em <<http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>>. Acesso em: 20 de set. de 2018.

ROURE, Agenor. *O livro de uma sogra: impressões de leitura. O Paiz*, Rio de Janeiro, 13 e 17 out. 1895, p. 4-5. Disponível em <<http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>>. Acesso em jan. de 2019.

VALADARES, Arbex. *Livro de uma sogra – uma possível genealogia*. In: AZEVEDO, Aluísio. *Livro de uma sogra*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2001.

GILKA MACHADO E A IMPRENSA FEMININA/FEMINISTA DA *BELLE ÉPOQUE* CARIOLA: ESTUDO DO CASO A FACEIRA (1911-1918)

Suzane Morais da Veiga Silveira

(UFRJ)

Introdução

Dentre as posições que as escritoras atingiram para a expressão de sua voz e pensamento, a inserção e profissionalização no meio jornalístico foi uma conquista estratégica. No início do século XX, o trabalho de cronistas junto às gazetas, comentando assuntos gerais ou artísticos, possibilitou-lhes retorno remunerado e um lugar de visibilidade. Do mesmo modo, atuar como colaboradoras de revistas direcionadas ao público-feminino da *belle époque*, cujo corpo editorial era formado em parte – ou até mesmo todo – por mulheres, promoveu um espaço que muitas autoras utilizaram, como Gilka Machado, para fomentar discussões sobre importantes pautas da época para a emancipação feminina, como a garantia à educação formal, o voto, a inserção no mercado de trabalho e até mesmo o feminismo, cujos ideais chegavam ao Brasil com força. Nessas publicações, é possível perceber a preocupação em agradar aos anseios e exigências das leitoras do novo século.

Contudo, conforme aponta Constância Lima Duarte, em *Imprensa feminina e feminista no Brasil: Século XIX* (2016), periódicos tendo as mulheres como interlocutoras não foram uma novidade do início do século XX, uma vez que, ao longo do século XIX, cerca de 143 jornais e revistas voltadas para esse público-alvo circularam no país, abordando questões ligadas ao universo de cada década. Duarte (2016) constata,

numa detalhada pesquisa acerca da produção editorial do século oitocentista, que as “folhas femininas” (p. 03) surgiram em consonância com o processo de avanço da instrução das mulheres, que fomentou não só uma literatura dirigida às leitoras, mas também revistas pensadas exclusivamente para atender à demanda dessa nova fatia de mercado consumidor.

Assim, de acordo com a pesquisadora, enquanto se desenvolvia uma imprensa feminina, que reforçava estereótipos de gênero, procurando reiterar uma visão idealizada e superficial do “belo sexo”; firmava-se, em paralelo, uma imprensa feminista, dedicada ao mesmo público, que procurava desempenhar um papel crítico no protesto à opressão e na defesa da ampliação da participação social das mulheres: “Os periódicos vão refletir – portanto – a dicotomia vigente: alguns se empenham em acompanhar a transformação dos tempos (...). Já outros reiteram sua fragilidade e delicadeza, a especificidade dos papéis sociais, e se limitam a falar de moda e de criança” (DUARTE, 2016, p. 03).

Segundo as pesquisadoras Ana Luiza Martins e Tania Regina de Luca (2008), a evolução da imprensa no Brasil acompanha a própria marcha civilizatória do país, uma vez que, por meio dos registros dos periódicos, tem-se notícia dos vestígios de nossa formação enquanto nação, servindo como veículo de resgate e entendimento do passado. Além disso, as personagens históricas ligadas às transformações da sociedade brasileira estão frequentemente ligadas de alguma forma à tipografia, por meio de folhetos e impressos. Assim, podemos compreender que a imprensa atuou também como agente político e social, bem como formadora de leitores e importante forma de mediação cultural: “A nação brasileira nasce e cresce com a imprensa (...). Amadurecem juntas. Os primeiros periódicos iriam assistir à transformação da Colônia em Império e participar intensamente do processo. A imprensa é, a um só tempo, objeto e sujeito da história brasileira” (MARTINS E LUCA, 2008, p. 08). Portanto, o crescimento do número de revistas femininas, algumas declaradamente feministas, acompanha o processo de luta das mulheres pelo efetivo acesso aos seus direitos civis.

Investigar tais documentos é fundamental para tecer novas reflexões sobre a tradição literária de autoria feminina no Brasil e a histórica intelectual das mulheres, perfazendo os caminhos desde a pro-

fissionalização das primeiras jornalistas e as estratégias para driblar a censura e se expressar publicamente, passando pelos avanços na formação das leitoras e da educação das meninas até à conscientização política. Duarte (2016) afirma ainda que esse movimento da imprensa feminina não se deu de modo centralizado nas regiões metropolitanas, mas ocorreu em sentido irradiador em outras regiões, tensionando a opinião pública e criando uma rede de interdiscursividade. Com isso, circularam revistas e jornais femininos no litoral, no interior, bem como nas regiões mais afastadas das províncias.

Como é previsível, pelo destaque político, econômico e cultural, o maior número – 45 periódicos – circulou na cidade do Rio de Janeiro. Em seguida, vem Recife, com 25; São Paulo, com 14; Salvador, com 9; e Fortaleza, com 4. Os restantes distribuem-se pelas demais cidades, além dos 3 publicados no exterior – Nova York, Lisboa e Paris. Dentre os estados, Minas Gerais se destaca com 7 cidades sediando jornais femininos. Depois, Bahia e Rio Grande do Sul, com 4 cada (DUARTE, 2016, p. 04).

Durante a *belle époque* carioca, as revistas ilustradas ganharam outras significações ao agregarem tecnologias inovadoras no campo gráfico, aprimorando técnicas e estilos de formatação das edições, a fim de cativar as leitoras. De acordo com Armando Gens, no artigo “Fotografia e ilustração de poemas na revista *Careta*” (2018), essas revistas estavam inseridas como produtos numa cultura de massa que se firmava no circuito comercial e publicitário da época, promovendo um imaginário urbano sobre a cidade recém-modernizada, os passeios ao ar livre, bem como os hábitos e estilos a serem consumidos.

Diante de tais premissas, as revistas ilustradas que circularam pelo campo gráfico fluminense, no início do século XX, podem ser consideradas como esse ‘outro’, pois, sem temerem a mestiçagem cultural, investiram na cotidianidade, lançaram mão dos meios tecnológicos disponíveis, fizeram amplo uso da fotografia e empregaram técnicas mistas na ilustração de poemas que coincidiam com certas práticas das vanguardas históricas: colagem e montagem. E, ao adotarem como identidade gráfica o estilo *Art Nouveau* que é, por excelência, um estilo que promove a aproximação de artistas e artesãos, patrocinaram sem refreamentos o diálogo entre artes visuais, literatura e técnica (GENS, 2018, p. 40).

Conforme aponta Gens (2018), as revistas ilustradas propunham novas formas de ver e de experimentar a vida citadina, apresentando-se como dispositivo mimético de costumes e transformações urbanas e populares, ao mesmo tempo em que moldavam percepções e construíam uma imagética em torno do feminino. Ao se apropriarem de um conjunto de conceitos e experimentações gráficas híbridas – em que coabitavam desenhos, poemas, ilustrações e fotografias –, essas revistas também se aproximaram de expressões artísticas das vanguardas europeias, mesclando tendências e promovendo o diálogo interartes.

Desse modo, não só potencializaram o intercâmbio entre visualidade e certo padrão gráfico ornamental, advindo do estilo *Art Nouveau*, mas também buscaram emoldurar o cotidiano com uma aura de *glamour*, estetizando uma nova faceta feminina que passa a frequentar os espaços públicos e a desfrutar da urbanidade das ruas, convidando aos passeios ao ar livre e ao “desfile” na Avenida Central. Essa representação da mulher moderna aparece não somente no âmbito do consumismo, mas também como forma de ilustrar as conquistas das mulheres na sociedade, a exemplo da revista *A Faceira* que, ao adotar uma agenda feminista sob a direção de Gilka Machado, veicula a imagem de uma nova mulher ativa, inteligente e trabalhadora, enquanto proposta ética e estética – em oposição à figuração simbólica do feminino no imaginário popular como passiva, dependente e rainha do lar.

“Fazendo Avenida” nas páginas d’*A Faceira* – a mulher moderna

(...) conseguimos por fim encontrar quatro palavras
que sintetizam o nosso programa.
Ei-las: – *um culto à mulher!*
(*A FACEIRA*, 1911, p. 01, grifo do autor).

Com o epíteto “Um culto à mulher”, a primeira edição – ano I, número 1 – da revista *A Faceira* vem à público em abril de 2011, apresentando-se como “propriedade de uma associação”. Os exemplares eram publicados em papel couchê e o expediente de cada fascículo trazia a relação de colaboradores, os quais, na primeira tiragem, se subdividiram nas categorias: “Senhoritas” – Leonor Posada, Cecília Pimen-

tel Aguirre, Violeta Motta, Hermance de Aguiar, Julieta Accioli, Elida de Moraes Cardoso, Carmen das Dores; “Senhores” – Dr. Angelo Tavares, Dr. Ataliba Reis, Alvarenga Fonseca, Hermes Fontes, Silveira da Motta, Da Veiga Cabral, Ricardo Albuquerque, Deoclydes de Carvalho, Lúpercio Garcia, Alberto Nunes, Domingos de Castro Lopes, Moreira Filho, Noronha Santos, Luiz Reis, Amaral Ornellas; “Diretora de modas”: Mme. Etienne; “Compositor musical”: J. Garcia Christo; “Representante”: Melle. Amelia Vasconcellos; “Desenhistas”: Chrispim do amaral, Calixto Cordeiro, Gaspar Magalhães; “Fotógrafos”: G. Huebner & Amaral; e “Foto-gravador”: J. Garcia.

Pela análise da lista de colaboradores é possível perceber a presença de vários escritores da época, entre poetas conhecidos, como Leonor Posada e Hermes Fontes, e prosadores como Julieta Accioli e Alvarenga Fonseca. Também é notável os diferentes profissionais que trabalhavam junto aos autores, na composição da revista, entre figurinistas, fotógrafos, desenhistas, compositores e ilustradores, o que revela a multiplicidade de textos e de elementos gráficos que apareciam nas páginas do periódico. Esse aspecto aponta na direção da reflexão de Gens (2018) sobre as revistas ilustradas como um sistema de difusão cultural, uma vez que “estetizaram a cena contemporânea, disseminaram informações, tornaram acessível ao público leitor saberes (um novo Enciclopedismo?) ” (GENS, 2018, p. 40).

Com sede na Rua dos Ourives número 50, a redação inicial da revista contava com Xavier Pinheiro como redator-chefe, J. Carvalhaes Pinheiro como diretor e Dr. Romulo Baptista como redator-secretário. Publicação mensal, o número avulso era vendido por 1\$500 e a assinatura de 12 meses d'A *Faceira* custava 15\$000. Segundo Laurentino Gomes (2007), num estudo de conversão de Réis em Real, 1 Mirréis (Mil Réis) equivaleria, levando-se em consideração as taxas da inflação, a R\$ 123,00, o que nos dá o preço aproximado de R\$184,50 por unidade e 1.845,00 pela assinatura anual da revista.

Valores altos que delimitavam o público-alvo de sua publicação: senhoras de famílias abastadas – geralmente filhas, esposas e sobrinhas de políticos e medalhões da *belle époque* carioca – cujas fotografias em trajes “da moda” estampavam as páginas da revista, funcionando como espaço análogo ao “desfile” que faziam na Avenida Central (atual

Rio Branco) e nos salões de concerto. Essa prática se tornou tão comum que ganhou uma expressão verbal: “fazer avenida”. De acordo com Huyssen (1997), as revistas ilustradas, inseridas dentro da cultura de massa e vistas como gênero de pouco prestígio, serviram de via alternativa à expressão da voz das mulheres, as quais foram excluídas do circuito da “alta cultura”, sendo esta exclusividade dos homens: “durante a metade do século XIX e as primeiras décadas do século XX, a cultura real, autêntica, permanece prerrogativa dos homens” (HUYSEN, 1997, p. 45).

O primeiro editorial d'*A Faceira*, ao apresentar a revista e seu programa, já nos oferece indícios da filosofia e dos objetivos do periódico, bem como do discurso acerca do feminino que eles pretendem veicular:

Ei-nos diante de uma difícil tarefa: escrever o artigo de apresentação e dizer o nosso programa. Apresentarmo-nos? Mas como?... De que modo nos cumpre falarmos ao mundo feminino, de cujos interesses nos propomos tratar, nesta revista que se dedica à vida elegante, à vida chic da nossa *urbs*? (...) – Rebuscando frases, burilando períodos, procurando ideias, numa luta sem tréguas, conseguimos por fim encontrar quatro palavras que sintetizam o nosso programa. Ei-las: *um culto à mulher!* São esses os nossos fins, os nossos escopos, o nosso rumo (...). Parecendo, portanto, à primeira vista, que se trata de uma leitura de exclusivo interesse do belo sexo, verifica-se agora que a todos agradará, dirigida como é a essas divinas criaturas que nos povoam a alma de sonhos, que nos inundam o coração de felicidades (*A FACEIRA*, 1911, n.01, p. 01, grifo do autor).

O texto inicia com um questionamento sobre o modo mais conveniente, a uma revista que pretende se dedicar à vida elegante e chique da cidade, de ser interlocutora das mulheres e de tratar de seus interesses, colocando-se à disposição desse intento. Nesse âmbito, oferece uma imagem idealizada e exaltada do feminino, colocando-se “aos pés” das leitoras, a quem descreve como “divinas criaturas”. É digno de nota também que a proposta da revista surge no espírito positivista do *zeitgeist* da época, em consonância com o discurso progressista da propaganda da reforma urbana operada pelo então prefeito Pereira Passos no centro do Rio de Janeiro – que se encontrava em franco processo de modernização ou “afrancesamento”, como vemos, a seguir, no texto introdutório da revista:

O Rio é hoje uma capital que compete com as mais adiantadas do mundo. A par de seu desenvolvimento material, podemos afirmar que houve uma sensível evolução nos nossos costumes, nos nossos hábitos, na nossa vida. Progrediu o nosso meio social. A elite de nossa sociedade avulta e aprimora-se, de dia para dia. Esta revista toma a si o encargo de fazer um minucioso inquérito dessa evolução. Assim é que daremos notícias de *soirées, matinées, recepções, conferências, five o'clocks, casamentos, batizados, picnics, etc.* (...). Quanto à nossa capa, temos a registrar a sua originalidade. Nela, publicaremos sempre o retrato de uma das senhoras de nossa elite social. Nem se devem esquivar as nossas gentis leitoras, porque se trata de um jornal que manterá a mais severa compostura. Eis aí o que é A Faceira e o lugar que ela vem ocupar no jornalismo carioca (*A FACEIRA*, 1911, p. 02).

Na passagem acima, o Rio de Janeiro é identificado como uma capital que estava a se civilizar e, por isso, poderia competir com outras cidades mais adiantadas do mundo. Pelas palavras do editorial, porém, a civilidade que caberia às mulheres da elite, a quem a revista se dirige, era o fato de poderem, enfim, usufruir de uma vida pública, por meio de recepções, conferências, picnics, e etc., o que já se configurava como um passo adiante da clausura anterior da casa. Na revista, as mulheres aparecem frequentando espaços públicos da cidade modernizada – como os cafés, os clubes e os teatros – moldando também a imagem de uma mulher moderna. Há, assim, em meio a dicas de beleza e de vestuário, várias crônicas e fotos de peças teatrais, clubes e bailes da cidade.

O próprio título da revista remete à caracterização dessa nova mulher – a faceira – que aparece na revista como um predicado da mulher que se valoriza e sabe se expressar, ligado a traços de extroversão e energia, ou como a descrevem “desembaraçada” (*A FACEIRA*, 1911, p. 03), referindo-se àquela que sabia discutir sobre as atualidades. Entretanto, essa qualidade atribuída às mulheres também denotava frivolidade e vaidade. Na primeira versão da revista, há, inclusive, uma homenagem ao escultor Rodolfo Bernardelli, autor da estátua “A Faceira”, cuja imagem é reproduzida inteira na página, descrita como a representação “da dengue natural, inata na mulher” (*Idem*, p. 05), sendo esta a inspiradora do nome do próprio periódico.

Faceira! Mas notai bem que ser faceira é um dos predicados imprescindíveis da mulher! Ser faceira é ser cuidadosa, zelosa de sua pessoa. Ser faceira é va-

lorizar-se. Ser faceira é dourar a seta que irá ferir o coração do bem-amado. E quando algum cétilo, algum celibatário ou algum velho rabugento vos criticar por isso, respondei sem hesitação, amabilíssimas leitoras: – Atire a primeira pedra... quem não gostar das faceiras (*A FACEIRA*, 1911, p. 03).

Segundo aponta Constância Lima Duarte (2018), uma análise minuciosa dos títulos das revistas femininas do século XIX revela a abordagem que esses periódicos adotavam para se dirigir ao público feminino e como se posicionavam diante das interlocutoras. A pesquisadora demonstra que ora partiam de uma conduta paternalista, como instrutor ou mentor das leitoras, ora como espelho, ou bibelô, que refletia estereótipos ligados a ideias de pureza e fragilidade. Embora existissem periódicos que romperam com essas figurações cristalizadas, a vertente que trazia uma imagem idealizada das mulheres ainda era forte no início do século XX.

Também os títulos merecem ser observados, pois revelam as limitações dos periódicos. Muitos trazem nomes de flores (como *Tulipa*, *Lírio*, *Violeta*); ou de pequenas aves e insetos (*Colibri*, *Beija-flor*, *Borboleta*) ou se referem a objetos identificados ao público a que se destinavam (*Leque*, *Grinalda*, *Brinco*). Foram muitos os Espelhos: das Belas, das Brasileiras, Fluminense... E Muitos os Jornais: *das Moças*, *das Senhoras*, *das Damas*... Mas alguns romperam os estereótipos – como *República das Moças*, *Escrínio*, *O Porvir*, *Ave Libertas* e *A Mensageira* – e surpreendem ainda hoje pelo cuidado editorial e o teor das mensagens que divulgam (DUARTE, 2016, p. 05).

A revista também investiu na linha de guia social das leitoras em protocolos de estilo e comportamento, reproduzindo clichês e maneirismos da época, como se pode perceber no seguinte trecho da primeira edição: “A Faceira quer que as leitoras tenham uma orientação segura, quanto ao modo de agradar, em toda a linha, aos seus admiradores. O perfume é essencial para a conquista definitiva do homem. Devem, portanto, as nossas leitoras conhecer quais são os perfumes da moda” (*A FACEIRA*, 1911, p. 05).

Ao lado, porém, de um discurso superficial sobre as últimas tendências em vestidos e chapéus, existia uma preocupação clara da revista em ser um canal de informação, principalmente para estimular a instrução feminina. Com isso, é frequente nas páginas d’*A Faceira*,

matérias sobre escolas para meninas, concursos literários, fotos de mulheres atletas e de alunas formadas de conservatórios e ginásios, bem como imagens de mulheres lendo e escrevendo, em referência às leitoras do periódico, tendo a leitura tanto a função de entretenimento quanto de aprimoramento intelectual no discurso do mensário.

O fato de escritoras, reconhecidas no meio literário, trabalharem para a revista também era um diferencial, pois em muitos jornais e periódicos da época homens escreviam com pseudônimos femininos. Do primeiro ano d' *A Faceira*, podemos citar nomes de poetas e prosadoras, como Adelina Amelia Lopes Vieira (1850-1922), Julia Lopes de Almeida (1862-1934), Leonor Posada (1893-1960), Delfina Benigna da Cunha (1971-1857), Áurea Pires (1876-1949), dentre tantas outras escritoras hoje desconhecidas, cujas informações merecem ser resgatadas, como Marianna Hygina, Julieta Accioli, Violeta Motta e Cecilia de Araujo Franco.

Indo de encontro ao intuito inicial de ser um jornal de modas femininas, a revista vai, aos poucos, engajando-se nos temas caros às mulheres da época, graças à atuação de cronistas que passam a discutir assuntos relevantes, como o escritor R. de Pereira e Maia, que utiliza a sua coluna, com o nome inofensivo de “Futilidades”, para escrever sobre os avanços do feminismo no mundo e as necessidades das mulheres dos novos tempos:

Elá precisa emancipar-se no meio científico e econômico, estudando e trabalhando livremente para conquistar o seu bem-estar material e moral sem dependência de terceiros. Ignoro se há entre nós uma associação feminista, que pugne pelos interesses da mulher neste sentido. Se não há, deve formar-se sob o patronato de damas eminentes (...) para garantirem às desprotegidas da fortuna, contra as necessidades materiais e morais da vida moderna (*A FACEIRA*, 1911, p. 03).

Outro exemplo é o autor Gama Rosa cuja coluna “O problema do feminismo e a emancipação da mulher” traz análises significativas sobre os entraves à efetiva autonomia feminina, realizando um estudo das causas históricas e sociais de sua opressão. Oscilando entre uma postura conservadora e uma disposição em pregar pela educação das mulheres, a revista *A Faceira* somente agregará ideais feministas dois anos depois de sua inauguração, quando se soma à imagem da mulher

moderna, que tem uma vida pública, a imagem da mulher republicana, detentora de direitos civis e políticos.

A atuação crítica de Gilka Machado n' *A Faceira – a mulher republicana*

A intelectualidade feminina, entre nós, já não é apenas um fenômeno, mas, sim, um fato trivial que tende a evoluir e culminar.

(MACHADO, 1913, p. 03)

Natural do Rio de Janeiro, Gilka Machado nasceu no dia 12 de março de 1893, inaugurando a sua obra poética em 1915 com o lançamento do seu primeiro livro de poemas *Cristais partidos*. Publicou, posteriormente, *Estados de alma* (1917), *Poesias 1915/1917* (1918), *Mulher nua* (1922), *Meu glorioso pecado* em 1928, e *Carne e alma* em 1931. Em 1932, foi publicada em Cochabamba, Bolívia, a antologia *Sonetos y Poemas* de Gilka Machado, com prefácio de Antônio Capdeville, organizada e traduzida pelo então embaixador da Bolívia no Brasil, Gregorin Reynolds (MACHADO, 1991, p. 07-08). No ano seguinte, foi eleita “a maior poetisa do Brasil”, por concurso da revista carioca *O Malho*, lançando, nos anos seguintes os livros *Sublimação* em 1938, *Meu rosto* em 1947 e *Velha poesia* em 1968. Em 1978, lançou sua obra completa, o que lhe conferiu o prêmio Machado de Assis da Academia Brasileira de Letras em 1979. Em 1991, sua filha Eros Volúsia, famosa dançarina e coreógrafa, reeditou as suas *Poesias completas*, em comemoração ao Centenário da autora.

Gilka teria sido ainda a primeira mulher a ingressar na ABL, em 1977, sendo o seu nome cotado para uma possível vaga na Casa de Machado de Assis – campanha liderada pelo escritor Jorge Amado, o qual declarou em carta¹ à escritora ser a sua poesia “uma das mais belas da

¹ “Cara amiga Gilka Machado: Ao tomar conhecimento da vaga aberta nos quadros da Academia Brasileira de Letras com a morte do ilustre crítico Cândido Motta Filho, a primeira após a modificação no regimento permitindo a eleição de mulheres na Casa de Machado de Assis, pensei imediatamente em seu nome. Creio que entre as escritoras brasileiras, nenhuma merece tanto quanto a cara amiga, pertencer aos quadros da Academia, devido à importância de sua obra poética, uma das mais belas da língua portuguesa. (...) Caso venha a se candidatar, saiba que tem o meu voto, nos quatro escrutínios” (MACHADO, 1991, p. 08).

língua portuguesa” (MACHADO, 1991, p. 08). A poeta, porém, declinou do convite do amigo, devido a polêmicas quanto ao estatuto interno da instituição, que só passaria a aceitar escritoras com a posse da cadeira nº 5 por Rachel de Queiroz, cuja candidatura foi apoiada por Manuel Bandeira. Gilka faleceu no Rio de Janeiro capital, no dia 11 de dezembro de 1980. Recentemente, em março de 2017, a sua obra poética foi relançada pela editora paulista Selo Demônio Negro com organização de Jamyle Rkain e introdução de Maria Lúcia Dal Farra, contando com notas críticas de vários estudiosos da literatura brasileira, como Constância Lima Duarte, Gilberto Araújo, Jarid Arraes, Luiza Lobo, Mirtes de Moraes, Maria Abreu, Nádia Battella Gotlib e Schuma Schumaher.

Apesar de jovem, com apenas dezoito anos, Gilka já era atuante no meio jornalístico com textos publicados em várias gazetas e um concurso ganho pelo periódico *O Imparcial* que a tornou conhecida, passando a integrar o rol de colaboradoras da revista *A Faceira*, em 1912. Contudo, foi a partir de 1913 que a autora passou à direção da publicação mensal. Esse fato se deu em resposta à demanda das leitoras por maior expressão de vozes femininas, que as representassem. Além disso, acontecia um intenso debate na época sobre o sufrágio feminino e o papel da mulher republicana na formação intelectual e moral do país. Esses eram temas que não poderiam mais ficar escamoteados por fotos de saias e vestidos, pois eram assuntos que interessavam intimamente às mulheres da *belle époque*, que se organizavam cada vez mais para discutir e compor uma frente de luta por direitos civis.

Prova disso são as associações que se formavam desde o início da primeira década do século XX em território nacional, com destaque para o Partido Republicano Feminino (PRF), fundado em 1911 e idealizado pela professora Leolinda Figueiredo Daltro (1859-1935) – tendo Gilka Machado como primeira secretária. Segundo Céli Regina Jardim Pinto (2003), o programa do partido se propunha a representar e ser formado por pessoas que não tinham direitos políticos, tendo o apoio do então presidente Hermes da Fonseca e de sua esposa, Orsina da Fonseca. O grupo também fundou uma escola chamada Orsina da Fonseca, em homenagem à primeira dama, bem como um jornal intitulado *Tribuna feminina*, cujo corpo editorial era composto somente por mu-

lheres. De acordo com Mariana Coelho (2002), Leolinda foi também líder de movimentos pela educação indígena laica e da Junta Feminil Pró-Hermes, em 1909, que se tornaria, anos depois, o PRF, sendo esta uma associação política que tinha como objetivo ser o ponto de partida para a ação do feminismo no Brasil.

Podemos notar, no editorial de outubro de 2013 d' *A Faceira*, a proposta de reformulação do periódico para dar maior representatividade e lugar de fala para as escritoras, com o discurso de oferecer uma revista pensada e dirigida por mulheres para mulheres:

Atendendo ao desenvolvimento intelectual da mulher brasileira, esta revista que sempre foi dirigida pelo sexo masculino, apresenta-se ao público, tendo como redatora uma das nossas melhores beletristas modernas, Gilka Machado, e, como redatoras, as seguintes representantes intelectuais da nossa sociedade culta: Leonor Posada, Adelina Savart de Saint Brisson, Aurora Pinto de Carvalho, Laura Carvalhaes e Carmen Unzer (...). Motivara este ato de sucessão redatorial o desejo há muito nutrido pelos seus diretores de verem *A Faceira*, cujo programa se destina ao desenvolvimento de todas as questões feministas, dirigida e redatoriada pelo sexo de seu culto (AZEVEDO; PINHEIRO, 1913, p. 01).

É interessante observar como o adjetivo “modernas” é empregado para se referir às autoras que passam a compor a direção e redação da revista, evidenciando o caráter atual da referida ação, em resposta ao “desenvolvimento intelectual da mulher brasileira”. O editorial parece ainda se colocar ainda em favor das causas feministas, pretendendo apoiá-las. Vê-se que o feminismo era uma questão importante para a revista, uma vez que foi objeto de intenso debate na época, principalmente pela repercussão das notícias que vinham da Europa e da América do Norte, onde grupos feministas lutavam pelo direito das mulheres ao voto.

Foi também, em 1913, que o movimento das sufragistas na Inglaterra se intensificou com a morte da professora Emily Wilding Davison (1872-1913), que se jogou na frente do cavalo do rei Jorge V durante uma corrida, o que provocou a sua morte. Segundo Lucy Fisher (2019), o martírio da ativista foi um último ato em protesto pela recusa do Parlamento Britânico em protocolar o pedido de abertura de votação

pelo sufrágio feminino. O fato foi o estopim de várias outras manifestações ao redor do mundo, fomentando levantes em vários outros países, como Estados Unidos, Austrália, Japão, Finlândia, entre outros. No Brasil, o episódio teve grande repercussão nos principais jornais da época que, de maioria conservadora e preconceituosa, associaram o feminismo a balbúrdia. Esse trágico evento incitou também, anos mais tarde, uma ação do Partido Republicando Feminino em prol da campanha pelo direito das mulheres ao voto no Brasil. Em novembro de 1917, organizaram uma marcha pelas ruas do Centro do Rio de Janeiro com a participação de cerca de 90 mulheres, o que atraiu bastante a atenção da população e da mídia.

No editorial d' *A Faceira* em análise, escrito por J. M. Pinto de Azevedo e J. Carvalhaes Pinheiro, então proprietários do periódico, a campanha das sufragistas não passa despercebida. Pelo contrário, a revista assume a iniciativa, de compor o seu corpo editorial exclusivamente por escritoras, como um passo à frente no meio jornalístico, clamando a primazia de evidenciar o movimento inevitável de ocupação dos postos intelectuais do país pelas mulheres, a exemplo do que se observava em outras nações.

E nosso meio jornalístico, *A Faceira*, então, tem a primazia de ser a revista que se apresenta com redação exclusivamente feminina. Embora a mulher brasileira não haja atingido o progresso que atualmente se observa na América do Norte e em alguns países da Europa, não longe está o dia em que, a exemplo da velha e culta sociedade estrangeira, começemos a reconhecer o grande, utilíssimo concurso que as nossas inteligentes patrícias podem empregar a bem das questões que se prendem ao progresso social da nossa terra (AZEVEDO; PINHEIRO, 1913, p. 01).

É mister analisar que a revista defende o desenvolvimento intelectual da mulher como elemento importante para o progresso do próprio país. O aspecto culto das atuais representantes da redação da revista é reforçado como recurso retórico e estratégia de propaganda, a fim de enaltecer a atitude do periódico e o mérito profissional das escritoras para a tarefa de chefia do periódico. Contudo, *A Faceira* não adota uma postura combativa perante o movimento feminista, preferindo uma abordagem mais moderada, talvez pelo receio que o termo feminis-

mo assumia já naquela época – derivado do não entendimento, ou não aceitação, da ideia de direitos iguais para homens e mulheres.

Não desejamos, entretanto, que a vitória feminista em nosso país seja feita pelo processo atrabiliário que nos chega da Inglaterra; queremo-la, sim, mas dentro da ordem e do progresso, baseada na razão, tendo como uma flâmula para o seu triunfo a demonstração documental do cultivo e do talento (AZEVEDO; PINHEIRO, 1913, p. 02).

Sustenta, assim, a ideia de uma vitória feminista pacífica que seria conquistada pelo triunfo consequente à demonstração documental do cultivo e do talento das mulheres. Afirmam que querem sim a emancipação das mulheres, mas dentro do lema positivista “da ordem e do progresso”. É claro que esse discurso tem por objetivo atenuar o impacto da seriedade da reivindicação pelo sufrágio feminino, relativizando a luta das ativistas pelos direitos das mulheres, como se bastasse esperar passivamente a “marcha evolutiva” do país: “E não será impossível. O tempo, gradativamente, na sua marcha evolutiva, fará chegar esse dia em que, além de encontrarmos o carinho e o desvelo no coração daquela que nos acompanha, teremos mais em sua alma os dotes da inteligência cultivada e erudita (...)” (AZEVEDO; PINHEIRO, 1913, p. 02). Nota-se, portanto, na fala apaziguadora e paternalista dos proprietários da revista, a defesa da erudição feminina, contanto que não leve à reflexão política ou à revolta contra as injustiças sociais.

Gilka, que acabava de assumir a direção da revista, divergia, porém, do ponto de vista expresso pelos donos d'*A Faceira*. Essa afirmação pode ser comprovada em crônica publicada pela autora, na edição em que estreia como diretora, chamada “Uma glória para a mulher brasileira”. Nesse artigo, em homenagem à também vanguardista Nair de Teffé², reconhecida como uma das primeiras caricaturistas mulheres do Brasil, Gilka advoga abertamente em favor do voto feminino, defendendo ideias ousadas para a época, como o fato de mulheres votarem apenas em mu-

² Existia uma polêmica na época de publicação dessa crônica, em torno de Nair de Teffé. Ela só tinha 18 anos quando se casou com o então presidente da república, Hermes da Fonseca, viúvo a menos de um ano da antiga esposa, Orsina da Fonseca. Além disso, estudou pintura e desenho na Europa sozinha, comportava-se de maneira livre e falava o que pensava, por isso era vista como “escandalosa”.

lheres, a fim de que elas melhor as representem. Além disso, denuncia o machismo que rondava a sociedade e a postura submissa e domesticada de algumas mulheres em se portar como meros objetos decorativos.

Desse modo, Gilka empreende uma análise sobre a intelectualidade feminina da *belle époque*, examinando os entraves para a emancipação social das mulheres e os avanços da luta feminista que já eram perceptíveis na sociedade. A autora começa o seu texto apontando que “a mulher brasileira não é tão somente a boneca animada, a vitrine ambulante, a pérola, (no dizer irônico de um dos nossos poetas), pela sua vasiez e beleza exterior e sim no parnasianismo da sua plástica e no fulgor do seu espírito, a estrofe perfeita da epopeia da Criação” (MACHADO, 1913, p. 02, grifos da autora). Essa reflexão de Gilka é importante, pois revela a imagem do feminino presente não só no imaginário popular, como boneca animada ou vitrine ambulante, mas também na poesia parnasiana da época, como pérola. Com isso, denuncia o olhar machista da sociedade e da figuração da mulher na poesia (de autoria masculina), referindo-se especificamente ao dizer irônico de “um de nossos poetas”.

O signo da pérola para remeter às mulheres era comum no parnasianismo, metáfora que Gilka identifica como degradante, uma vez que denota superficialidade e beleza exterior, como se a mulher existisse somente como um bibelô (ou vitrine) para ser visto, analisado e moldado pelo olhar masculino. Apesar de ser a pérola recorrente no vocabulário parnasiano, e de Gilka não ter revelado o nome do poeta, não é difícil inferir que ela esteja se referindo ao famoso poema “Versos a um artista” (1855) de Raimundo Correia.

Versos a um artista [fragmento]

Embora o olhar profano
Não possa ver o que ela só não nega
Ao lado avesso do grosseiro pano,
A cuja guarda os mimos entrega;

Nem leve brecha ao menos
Abra nessa, onde fulge, áspera costra,
Como a pérola – lágrima de Vênus –
Rútila dentro de uma casca de ostra...
Desnuda-a, imaginariamente; e a poma,

O ventre, o talhe escultural da cinta,
 E o amplo quadril pondo-lhe à mostra, toma
 O teu pincel para pintá-la, e pinta!
 (CORREIA, 1948, p. 32)

Dedicado a Olavo Bilac, o poema é uma espécie de manual poético dirigido a artistas, em especial aos pintores. Segundo Daniel Lôbo (2002), o autor exprime nesse texto o ideal parnasiano da arte pela arte, ilustrando o parentesco da literatura com as artes plásticas: “O poeta coloca no mesmo nível o pintor, o desenhista, o gravador, o escultor e o escritor, simbolizados por seus respectivos instrumentos de trabalho – o pincel, o lápis, o buril, o cinzel e a pena” (p. 19). Porém, o que sobressai no fragmento acima, retirado do poema, é o “conselho” do sujeito poético aos artistas, instruindo-os a como olhar para a musa, que no caso é uma mulher, como fonte de inspiração, aproximando a imagem feminina a uma “pérola – lágrima de Vênus”. Não foi à toa, portanto, que Gilka assinalou como irônico esse dizer que desnuda o corpo feminino com um olhar profano, associando à sua figura, a um só tempo, qualidades como castidade e malícia.

A autora continua a sua crônica, salientando o fato de que as mulheres já haviam, à sua época, demonstrado talento e habilidade em várias áreas do conhecimento, tanto no exterior como em território nacional, e, se às brasileiras ainda faltavam certas ocupações intelectuais em comparação com as estrangeiras, era devido às inúmeras dificuldades enfrentadas por aquelas que decidiam sair de casa e ir trabalhar ou estudar.

Na arte já teve muita oportunidade de fulgurar junto ao homem, algumas vezes até ofuscando-o. No estrangeiro é já crescido o número de senhoras artistas e cientistas. Mais alguns anos e a mulher deixará para sempre de ser objeto de luxo e dispêndio do homem, a fim de tornar-se-lhe a companheira valorosa e ativa na grande luta da vida. No Brasil já podemos contar, embora resumidamente, com mulheres de valor conhecido e se essas não são muitas, não é porque as brasileiras sejam intelectualmente inferiores às estrangeiras, mas, sim, pelos empecilhos que soem aparecer àquelas que, deixando a obscuridade dos lares, dedicam-se a outro qualquer mister (MACHADO, 1913, p. 02).

Gilka analisa as duas principais forças contrárias à efetiva emancipação feminina no início do século XX: o egoísmo do homem e a men-

talidade estreita de algumas mulheres. A primeira causa apresentada pela autora, embora incorra em prejuízo ao próprio homem, é derivada do seu olhar inferiorizante em relação às mulheres; já a segunda razão é, paradoxalmente, apresentada por algumas mulheres que recusam a liberdade de pensamento, para se encaixarem em estereótipos da sociedade. A autora aponta também que a desigualdade de gênero na sociedade já vinha desde à instrução de meninos e meninas, ressaltando que a educação do homem era muito mais abrangente que a da mulher, o que possibilitava aos garotos o aprendizado aprofundado nas artes, nas ciências e nas profissões, enquanto às garotas cabia a formação das escolas públicas primárias ou os conhecimentos práticos dos afazeres domésticos. A única exceção apontada pela escritora era a Escola Normal, que fornecia uma instrução um pouco melhor, mas que formava mais para o trabalho remunerado do que para o estudo.

Como uma exceção à regra temos, a Escola Normal, onde muitas moças adquirem conhecimentos um pouco vastos, todavia mais com o fito nos futuros proventos pecuniários de que nos de instrução. Poucas mulheres contamos formadas em direito e em medicina. Onde as nossas cientistas? No entanto quantos espíritos fecundos, inutilizados pela ignorância, quantas inteligências perdidas no anonimato do silêncio! Felizmente, a mulher brasileira vai agora a pouco e pouco se desviando, embora que incertamente, dessas rotinas. Até mesmo na política as nossas patrícias fizeram um ensaio que foi quase um triunfo (MACHADO, 1913, p. 03).

Na passagem acima, Gilka questiona a inexpressividade das mulheres na área científica, em contraponto às inúmeras inteligências femininas silenciadas. Comenta ainda sobre “um ensaio que foi quase um triunfo”, referindo-se, nas entrelinhas, à ação do Partido Republicano Feminino, que, em menos de seis meses de funcionamento, conseguiu angariar mais de três mil sócias. Em sua crônica, a poeta defende não só o voto, mas a candidatura política das mulheres, especulando que talvez ela pudesse ser mais sensata e humana que o homem nessas questões.

Se a História, a cada passo, nos demonstra a influência da mulher, sobre os governos, porque motivo não há de ela agir por conta própria? Se já tem dominado reis, se já tem mesmo governado como rainha, porque não

poderá votar e ser votada? Por que num governo que prega a igualdade, como o republicano, não lhe é lícito aspirar o supremo poder? (MACHADO, 1913, p. 03).

A lógica utilizada na retórica de Gilka apoia-se na imagem da mulher republicana, que tinha as suas garantias, enquanto cidadã, asseguradas pela Constituição Federal tanto quanto os homens, mas que, na prática, via inviabilizados os seus direitos civis e políticos. Portanto, indaga: “Por que há de ser ela sempre a batalhadora anônima, a heroína inglória?” (MACHADO, 1913, p. 03), refutando a imagem da mulher redentora do imaginário social, que deve renunciar aos seus desejos em uma batalha anônima. Desse modo, a poeta enxerga o movimento sufragista da Inglaterra como a revolta de um sexo “aparentemente morto”, saudando esse movimento de insubmissão que finalmente tomava corpo, com o desejo de que surgisse também em terras nacionais: “Na Inglaterra, a mulher já se revoltou contra a neutralidade em que vive e dia virá em que esse sexo, aparentemente morto, ressurgirá revoltado para o sufrágio universal” (*Idem*).

Ademais, a autora de *Cristais Partidos* expõe a misoginia das instituições brasileiras, acusando a política de roubar os direitos femininos e a Academia Brasileira de Letras de recusar a entrada de escritoras por considerá-las incapazes: “E, enquanto a nossa política susta-lhe os direitos, enquanto a nossa Academia de Letras fecha-lhe as portas, nega-lhe a imortalização por julgá-la incompetente, ela vai, aos poucos, demonstrando nas artes o seu valor” (MACHADO, 1913, p. 03). Como exemplos dessas mulheres que, contra todos os empecilhos, galgaram um lugar de destaque em seus ofícios, cita Angelina Agostini, premiada pelo Conselho Superior de Belas Artes, e Nair de Teffé que havia acabado de receber o título honorífico de oficial da Instrução Pública da França.

A repercussão das opiniões na crônica de Gilka foi intensa, acarretando respostas negativas e polêmica em torno de seu nome. Até mesmo Leolinda Daltro, companheira de partido, deixou-se correr pela vaidade, emitindo uma carta à revista, reclamando que o seu nome não foi citado no artigo como fundadora do Partido Republicano Feminino.

Movimento feminista, se existe no Brasil (a sua pena o atesta); se é que três mil mulheres se reuniram tendo à frente um pavilhão branco como símbolo de um ideal (...). Se num momento de revolta (...) houve quem lançasse a semente da sua emancipação – esta mulher, este alguém cujo nome não apareceu naquele artigo, foi a simples signatária destas linhas (...). Achei preciso tornar público o meu reparo, não por desejar reclamos de glória, mas, sim, por sentir-me com o dever de lembrar o reconhecimento da Justiça para as minhas dedicadas companheiras, fazendo-o, igualmente, para a minha pessoa (DALTRO, 1913, p. 04).

Na verdade, Leolinda era muito próxima à falecida primeira dama, Orsina da Fonseca, e fazia parte dos que eram refratários à Nair de Teffé, atual mulher do presidente Hermes da Fonseca, e homenageada pelo artigo de Gilka. É claro que as ideias veementes de Gilka também não agradaram aos proprietários da revista que provavelmente devem ter exigido supervisão prévia dos textos a serem publicados no periódico, pois, poucos meses depois, a autora publica uma nota pública de demissão no jornal *O Imparcial*, republicada por *A Faceira*, referindo-se à sua relação com os donos da revista como incompatível.

Sr. J. M. Pinto de Azevedo – Mantendo inabalável a minha opinião sobre o direito exclusivo da redação, no recebimento da correspondência literária desta revista, independente de satisfações à sua pessoa, e não concordando o Sr. com este meu modo de compreender (que considero dentro dos deveres redoriais) sinto a incompatibilidade que se apresenta entre a minha e a sua pessoa, o que me obriga a deixar o cargo de diretora da mesma, que me foi confiado e que cheguei a desempenhá-lo integralmente, durante três meses. Sendo necessária, portanto, uma satisfação pública desta minha desistência e desejando salvar a responsabilidade intelectual, que me orgulho de assumir na vida literária, espero seja esta impressa nas páginas da revista que acabo de dirigir. Capital Federal, 6 de fevereiro de 1914 – Gilka da Costa Machado (MACHADO *apud* AZEVEDO; PINHEIRO, 1914, p. 02).

Podemos perceber que Gilka defende a sua opinião de ser, como diretora, a responsável pelo recebimento da correspondência literária e da seleção dos textos impressos na revista, sem ter que dar satisfações a superiores, uma vez que essas seriam as suas funções. Sob a sua gestão, *A Faceira* ganha um aspecto crítico que incomodou os donos do

periódico. Dentre as alterações, houve mais espaço na revista para artigos políticos, cujos temas incluíam a atuação feminina no mercado de trabalho, bem como matérias de jornalistas mulheres, como Adelina Savart de Saint-Brisson, que publica crônicas sobre a luta pelo direito ao voto no Brasil e no mundo.

Também há a instauração da seção “Vitórias do feminismo”, assinada somente por escritoras, a fim de comentar e debater sobre as notícias das conquistas das mulheres na sociedade, com destaque para as cronistas Alda, Risoleta e Alice A. de Carvalho. Também foi criado o “Inquérito literário-feminino – entre as prosadoras e poetisas brasileiras”, uma seção voltada para entrevistar as autoras em atividade da época em todo o Brasil, com ênfase nas colaboradoras da revista. Como entrevistadas, participaram a própria Gilka Machado, na primeira edição, a ficcionista Aurora Pinto de Carvalho, e a autora de literatura infanto-juvenil e poeta Leonor Posada. Apesar de poder ser um espaço interessante de divulgação da literatura produzida por mulheres, a seção é encerrada com a saída de Gilka da revista.

Considerações finais

Pudemos constatar neste estudo que, de fato, houve, durante a *belle époque*, uma intensa atividade de escritoras no campo jornalístico do Rio de Janeiro, que utilizaram sua voz e visibilidade nesse espaço estratégico para defender a emancipação feminina, a exemplo de Gilka Machado, cuja atuação foi direcionada a discutir importantes questões para as mulheres no início do século XX, como a luta pelo voto. Ademais, temas como o feminismo e a reivindicação feminina por direitos políticos e civis impeliu os jornais e revistas da época a não só tratar desses assuntos, mas também a darem protagonismo às autoras como forma de atender às demandas das leitoras por maior representatividade e, assim, agradar a essa fatia de mercado em ascensão.

A revista *A Faceira* nasce numa linha conservadora cujo discurso, num pretenso culto à mulher, na verdade veiculava uma figuração idealizada do feminino, dirigida às senhoras da elite do Rio de Janeiro. Apesar disso, já mostrava uma nova imagem de mulher moderna, que saía da clausura do lar para ocupar o espaço público e urbano, como

parte da propaganda da própria cidade que se modernizava. Com isso, afirmou a importância da instrução das meninas, do cultivo do intelecto e do exercício da autoestima das mulheres.

Entretanto, ficou evidente, em nossa análise, que os proprietários do periódico eram assaz tradicionalistas e recuaram diante das ideias revolucionárias propostas pela escritora em sua reformulação do periódico e incentivo à imagem da mulher republicana, detentora de direitos constitucionais. Assim, concluímos que o trabalho de Gilka para politizar *A Faceira* e colocá-la no circuito da imprensa feminista da época foi interrompido devido a um temor que mimetizava os paradoxos da própria sociedade da *belle époque*: estimulavam o papel social mais ativo das mulheres, contanto que não questionassem o *status quo* ou reivindicassem por igualdade de oportunidades.

Referências

- A FACEIRA, Ano I, n. 01, Rio de Janeiro, abril de 1911, p. 02.
- AZEVEDO, J.M. Pinto de; PINHEIRO, J. Carvalhaes. D. Gilka Machado. *A Faceira*, Ano IV, n. 30, fevereiro de 1914, p. 01-02.
- AZEVEDO, J.M. Pinto de; PINHEIRO, J. Carvalhaes. Editorial A Faceira. *A Faceira*, Ano III, n. 27, 1913, p. 01-02.
- COELHO, Mariana. *A evolução do feminismo, subsídios para a sua história*. 2^a ed. Org. Zahidé L. Muzart. Curitiba, Imprensa Oficial do Paraná, 2002.
- CORREIA, R. *Poesias completas de Raimundo Correia*. São Paulo: Cia. Ed. Nacional, 1948.
- DALTRO, Leolinda. *A Faceira*, Ano III, novembro de 1913, p. 04-05.
- DUARTE, Constância Lima. *Imprensa feminina e feminista no Brasil: Século XIX – dicionário ilustrado*. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2016.
- FISHER, Lucy. *Emily Wilding Davison: The Martyr Suffragette*. London: Bite-back Publishing, 2019.
- GENS, Armando. Fotografia e ilustração de poemas na revista *Careta*. In: NEGREIROS, Carmen (Et al). *Belle époque: efeitos e significações*. Rio de Janeiro: ABRALIC, 2018. Disponível em: <https://abralic.org.br/downloads/e-books/e-book05.pdf>. Acesso em 20 ago. 2020.

GOMES, Laurentino. *1808 – Como Uma rainha louca, um príncipe medroso e uma corte corrupta enganaram Napoleão e mudaram a História de Portugal e do Brasil.* 2^a reimpressão. São Paulo: Editora Planeta do Brasil, 2007.

HUYSEN, Andreas. A cultura de massa enquanto mulher -- o “outro” do modernismo. In: *Memórias do modernismo*. Tradução de Patrícia Farias. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1996.

LÔBO, Danilo. Raimundo Correia: itinerários de um poeta. *Travessia*, n. 25, 1992. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/travessia/article/view-File/16998/15547>. Acesso em 19 ago. 2020.

MACHADO, Gilka. Uma glória para a mulher brasileira. *A FACEIRA*, n. 01, Rio de Janeiro, abril de 2013, p. 02-03.

_____. *Poesias Completas*. Organização e apresentação de Eros Volúsia Machado. Rio de Janeiro: Léo Christiano: FUNARJ, 1991.

MARTINS, Ana Luiza; LUCA, Tânia Regina de. *História da imprensa no Brasil*. São Paulo: Editora Contexto, 2008.

PINTO, Célio R. J. *Uma história do feminismo no Brasil* (Coleção História do Povo Brasileiro). São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2003.

SOBRE AS ORGANIZADORAS, OS AUTORES E AS AUTORAS

ORGANIZADORAS

Carmem Negreiros – Professora associada da UERJ e bolsista CNPq e do programa ProciênciA FAPERJ/UERJ. Doutora e mestre em Teoria Literária pela UFRJ. Possui artigos publicados sobre Lima Barreto e, entre os livros, destacam-se o volume *Lima Barreto, caminhos de criação* (em parceria com Ceila Ferreira, EDUSP, 2017) e *Lima Barreto em quatro tempos* (Relicário, 2019). Coordena o LABELLEUERJ.

Fátima Maria de Oliveira – Doutora em Estudos de Literatura pela PUC-Rio. Professora titular aposentada de Língua Portuguesa e Literatura Brasileira do Ensino Básico, Técnico e Tecnológico do CEFET/RJ. Atua no curso de Pós-Graduação *lato sensu* em Literatura Brasileira do Instituto de Letras da UERJ e tem artigos publicados na coleção *Literatura Brasileira em Foco* do curso *lato sensu*. Autora do livro *Correspondência de Lima Barreto: à roda do quarto, no palco das letras* (Ed. Caetés, 2007). Participa do Grupo de Pesquisa/CNPq “Estudos de literatura e cultura na *Belle Époque*: LABELLE” com investigações e publicações sobre crítica biográfica, correspondência e diário íntimo de Lima Barreto. Coordena com Vívian Curvello o espaço cultural *Entrelinhas*: lugar de ler, pensar e criar, onde ministram cursos de escrita e literatura.

Rosa Maria de Carvalho Gens – Professora aposentada da Faculdade de Letras da UFRJ (Setor de Literatura Brasileira) e do Colégio Militar do Rio de Janeiro. Doutora em Literatura Brasileira (1997-UFRJ), com a tese *Acadêmicos e esquecidos: ficção brasileira nas primeiras décadas*

do século XX. Participou da equipe Biblioteca Carioca, setor de publicações da Secretaria Municipal de Cultura. Membro integrante do LABELLE-UERJ.

AUTORES E AUTORAS

Adriana Sardinha Ribeiro – Doutoranda em Literatura Brasileira, ingresso em 2020.1, no Instituto de Letras da UERJ, orientador a definir.

Aleizy Aparecida Barati Domingos – Graduanda em Letras na Universidade Federal de Lavras (UFLA) e bolsista FAPEMIG; orientadora Prof.^a Dr.^a Bárbara Del Rio Araújo (CEFET-MG).

Amanda Gabriela de Castro Resque – Mestranda pelo Programa de Pós-Graduação em Letras na área de Teoria Literária, na Universidade Federal do Pará, orientadora Profa. Dra. Germana Sales.

Carolina Lauriano Soares da Costa – Mestre em Estudos de Literatura pela Universidade Federal Fluminense (UFF). Orientadora: Profa. Dra. Ângela Maria Dias.

Daniele Ribeiro dos Anjos – Graduanda em Letras – Português e Literaturas de Língua Portuguesa, na Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), orientador Prof. Dr. Gilberto Araújo de Vasconcelos Júnior.

Denise Carneiro Nazareth – Doutoranda em Literatura Brasileira na Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), orientador Prof. Dr. Roberto Acízelo de Souza.

Giovani Tridapalli Kurz – Mestrando em Estudos Literários (PPGL/UFPR), orientador Prof. Dr. Luís Bueno.

Graziela Dantas de Oliveira Almeida – Mestranda em Literatura Brasileira, na Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), orientador Prof. Dr. Godofredo de Oliveira Neto.

Isabelle Vitor Pim – Graduanda em Letras na UFRJ. Desenvolve pesquisa de iniciação científica como bolsista da UFRJ, sob orientação do Prof. Dr. Marcus Rogério Salgado.

Lohane Cristine de Araujo Guimarães –Mestranda em Teoria da Literatura e Literatura Comparada na Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), orientada pela Profa. Dra. Carmem Lucia Negreiros de Figueiredo.

Luzia Ribeiro de Carvalho – Graduanda em Letras – Português e Literaturas, na Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), orientada pelo Prof. Dr. Eduardo da Cruz.

Maitê Queiroz Ramos – Mestranda em Literatura Brasileira na UFRJ, orientada pelo Prof. Dr. Gilberto Araújo de Vasconcelos Júnior.

Marina Pozes Pereira Santos – Doutoranda em Literatura Comparada, pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro, sob a orientação do Prof. Dr. Leonardo Pinto Mendes.

Roberto da França Neves – Mestre em Literatura Comparada pelo Programa de Ciência da Literatura da UFRJ. Orientador: Prof. Dr. Marcus Rogério Salgado.

Rubens Vinícius Marinho Pedrosa – Doutorando em Letras Neolatinas (Literaturas de língua francesa) na Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), orientador Prof. Dr. Pedro Paulo Garcia Ferreira Catharina.

Suzane Morais da Veiga Silveira – Doutoranda em Literatura Brasileira na Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), orientada pela Profa. Dra. Anélia Pietrani e integrante do NIELM (Núcleo Interdisciplinar de Estudos da Mulher na Literatura).

Thais da Silva César – Graduanda em Letras – Português-Literaturas na Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), orientadora Profa. Dra. Carmem Lúcia Negreiros de Figueiredo.

**Belle Époque:
debates críticos**

do

**IV FÓRUM DE
ESTUDANTES**

LABELLE

O Laboratório de Estudos de Cultura e Literatura da *Belle Époque* – LABELLE –, sediado no Instituto de Letras da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), contribui para o estudo do panorama cultural ao final do século XIX e primeiras décadas do XX. Dentre as atividades promovidas pelo LABELLE, encontra-se o Fórum de Estudantes, realizado em 2017, 2018 e 2019, evento que reuniu pesquisadores das mais diversas instituições. A dinâmica do evento permitiu a troca de ideias entre os estudiosos de diferentes níveis e contato com reflexões e pensares distintos. Em 2020, a comunidade acadêmica foi instada a ser e viver de maneira outra, aturdida por uma pandemia. O Fórum de Estudantes tomou um novo formato, ao solicitar textos escritos dos pesquisadores, visto que a situação de isolamento inviabilizou encontros presenciais. A resposta à chamada para publicação, da qual resulta o presente *e-book*, tornou evidente o interesse na pesquisa e no tema delimitado.

