



Diálogos luso-brasileiros

Os portugueses e Portugal
na ficção brasileira

Organizadoras:

Vania Pinheiro Chaves
(coordenação geral)

Zuzana Burianová
Kateřina Ritterová
Évelin Guedes Pereira



**POR — TU —
GUE — SES
DE — PA —
PEL**

■ PERSONAGENS PORTUGUESAS
DA FICÇÃO BRASILEIRA

Ficha técnica —

Obra —

Diálogos luso-brasileiros: os portugueses e Portugal na ficção brasileira

Organizadoras —

Vania Pinheiro Chaves (coordenação geral)

Zuzana Burianová

Kateřina Ritterová

Évelin Guedes Pereira (editora executiva)

Design Gráfico —

Capa: Alexandre Gomes de Sousa

Paginação: Jorge Vieira

Conselho Científico —

Alvaro Simões Junior

Cláudia Poncioni

Francisco Topa

Luísa Antunes Paolinelli

Maria Célia Leonel

Maria Eunice Moreira

Mirhiane Mendes de Abreu

Marilene Weinhardt

Petar Petrov

Šarka Grauvová

ISBN —

978-989-8577-56-6 (Ebook)

Projeto —

CLEPUL - Portugueses de Papel, Vania Pinheiro Chaves (Investigadora Responsável)



Palacký University
Olomouc

Esta publicação foi financiada por fundos nacionais através da FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia, I.P., no âmbito do Projecto “UIDB/00077/2020”

Esta é uma obra em acesso aberto distribuída sob a Licença Internacional Creative Commons - Atribuição 4.0 (CC BY 4.0).



Diálogos luso-brasileiros: os portugueses e Portugal na ficção brasileira —



Organizadoras —

- . Vania Pinheiro Chaves**
(Coordenação Geral)
- . Zuzana Burianová**
- . Kateřina Ritterová**
- . Évelin Guedes Pereira**

Lisboa
2024

Apresentação

. Zuzana Burianová¹

Diálogos luso-brasileiros: os portugueses e Portugal na ficção brasileira é o segundo volume de ensaios² publicado no âmbito do projeto Portugueses de Papel³, que teve início, em 2013, no Centro de Literaturas e Culturas Lusófonas e Europeias (CLEPUL), da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, sob a coordenação da Prof.^a Dr.^a Vania Pinheiro Chaves, sendo atualmente coordenado pela Prof.^a Dr.^a Luísa Antunes Paolinelli.

O projeto, que reúne uma vasta equipe de investigadores e investigadoras da Europa, do Brasil e dos Estados Unidos, tem por objetivo estudar a presença de personagens de origem portuguesa na prosa de ficção brasileira, desde o século XIX até a atualidade. O fruto desta pesquisa é o *Dicionário de personagens portuguesas da ficção brasileira (on line)* que está em permanente construção e que contém já 183 verbetes⁴.

O presente livro é composto por 24 artigos, na sua maioria elaborados a partir das comunicações e conferências apresentadas em colóquios organizados pelo projeto, sobretudo no *IV Colóquio Internacional Portugueses de Papel*, que decorreu na Universidade Palacký em Olomouc, na República Tcheca, em novembro de 2021. Os textos não se restringem apenas à análise das personagens portuguesas, à sua descrição física e psicológica, à sua atuação no enredo e ao papel que desempenham no contexto retratado nas narrativas abordadas, oferecendo uma visão mais ampla da produção literária dos respectivos autores e das obras em questão.

¹ Universidade Palacký em Olomouc.

² O primeiro volume, *Caminhos cruzados: os portugueses e Portugal na ficção brasileira*, saiu em 2021. Ver edição on line: <https://repositorio.ul.pt/handle/10451/50355>

³ Ver: <https://portuguesesdepapel.com/>

⁴ Ver: <https://portuguesesdepapel.com/dicionario>

Ordenados alfabeticamente pelo prenome dos autores, os artigos se debruçam sobre obras da ficção brasileira editadas em diferentes períodos. Concretamente, metade deles (12 textos) estuda a prosa de ficção do século XIX e das primeiras décadas do século XX, enquanto outra metade (12 textos) explora a produção literária da segunda parte do século XX e das décadas iniciais do século XXI.

Segundo a ordem da publicação em livro das obras abordadas neste volume, a narrativa mais antiga, editada em 1826, é *Statira, e Zoroastes*, do escritor e político mineiro Lucas José de Alvarenga (1768-1831). Esta novela, que ocupa na literatura brasileira um importante lugar de transição entre a prosa do século XVIII e o romance moderno, é o objeto de estudo de Gracinéa I. Oliveira. Para verificar se nela aparecem personagens portuguesas, a pesquisadora analisa primeiro o subgênero em que se enquadra a obra que, além de narrar uma história de amor, discute vários assuntos de cunho político. Partindo da existente fortuna crítica, ela defende que não se encontram na narrativa elementos suficientes para classificá-la como uma novela *à clef*, conforme uma parte da crítica brasileira sustentava. Assim, rejeitando a possibilidade da ligação direta das personagens fictícias a figuras históricas, tal como a D. Pedro I, a autora conclui que não é possível sustentar a ideia da presença de personagens portuguesas nesta obra.

Esta conclusão corrobora, de fato, o resultado da pesquisa que a idealizadora do projeto Portugueses de Papel, Vania Pinheiro Chaves, apresenta na primeira parte do seu artigo. Segundo observa, as investigações desenvolvidas no projeto têm mostrado que a presença de personagens portuguesas na produção ficcional brasileira, editada na primeira metade do século XIX, não é alta, dado que elas aparecem em pouco mais de um terço de narrativas examinadas. Concretamente, das 58 obras de 37 escritor(a)s que foram localizadas, lidas e analisadas, apenas 17 títulos de 12 autor(a)s introduzem portugueses, tratando-se na maioria de personagens secundárias, com a exceção de narrativas históricas ou daquelas cujas ações se passam em Portugal. Este é também o caso das obras do escritor fluminense João Manuel

Pereira da Silva (1817-1898), analisadas por Vania Pinheiro Chaves na segunda parte do seu texto. A estudiosa concentra-se nas primeiras narrativas do autor, que, publicadas entre 1837 e 1840, são marcadas pelo anseio de contribuir para a criação da literatura nacional. Mostra, por outro lado, que um grande número de personagens portuguesas aparece em três obras inspiradas na História de Portugal, uma vez que o Brasil ainda procurava os seus próprios assuntos e heróis: *O aniversário de D. Miguel em 1828* (1839), *Religião, amor e pátria* (1839), e *Jerônimo Corte-Real* (1840).

A produção literária da segunda metade do século XIX é, neste volume, representada por três obras. A primeira é o romance histórico *Acayaca: romance indígena – 1729* (1866), do escritor e político mineiro Joaquim Felício dos Santos (1828-1895), que, sendo raramente estudado na atualidade, é aqui analisado por Jacqueline Penjon. A estudiosa insere o romance, inspirado na lenda sobre a acaiaca – uma árvore sagrada dos índios Puri que viviam na região do Sudeste brasileiro –, no contexto da prosa romântica indianista e assinala a influência dessa lenda na produção artística posterior. Os portugueses desempenham um papel importante no enredo do romance: causam a destruição da acaiaca, o que leva, de acordo com a lenda, ao extermínio dos Puri e à descoberta dos diamantes, causadores de sofrimento aos lusitanos.

O artigo de José António Carvalho Dias de Abreu aborda outra obra pouco conhecida na atualidade – o romance *Cenas da escravidão* (1872), do escritor e jornalista baiano Júlio César Leal (1837-1897). A narrativa é estudada em perspectiva comparativa com duas obras emblemáticas da temática abolicionista: *As vítimas algozes* (1869), de Joaquim Manuel de Macedo, e *A escrava Isaura* (1875), de Bernardo Guimarães. Não obstante a mensagem anti-escravista das três obras, o pesquisador destaca que o seu interesse comum é a preservação do *status quo*. Embora no romance de Leal o cativo receba um retrato positivo, para o qual contribui também a atitude da única personagem portuguesa do livro – um homem que vive com uma liberta e ama a filha do casal –, parece que o objetivo do autor não era a

humanização dos escravos, mas a crítica à influência nefasta sobre as famílias das relações amorosas entre senhores e escravas.

A última obra proveniente do século XIX é o romance histórico *No tempo do rei* (1899), do escritor e historiador fluminense Manuel Duarte Moreira de Azevedo (1832-1903), que é explorado no artigo de Adriana Mello Guimarães. Nesta narrativa, cuja ação decorre no Rio de Janeiro no período da permanência nesta cidade da Corte portuguesa, aparecem várias figuras de origem lusitana, desde personagens fictícias até personalidades históricas, como D. João VI e D. Pedro. A pesquisadora analisa a caracterização dessas personagens e o papel que desempenham na trama romanesca, chamando a atenção para o intuito principal do livro: celebrar, por meio da história de amor de uma moça portuguesa e de um brasileiro, a união luso-brasileira.

A investigação da produção literária da primeira metade do século XX abre-se com o artigo de Kateřina Ritterová, dedicado ao romance *A carteira de um neurastênico* (1903), do escritor e jornalista maranhense Antônio Francisco Leal Lobo (1870-1916). A narrativa, fortemente influenciada pela estética realista e naturalista e relacionada com os textos didáticos e profiláticos do autor, debruça-se, entre outras questões, sobre a herança portuguesa no Brasil republicano. Por meio de uma das personagens principais do romance – um descendente de portugueses nascido no Brasil, que se opõe aos valores e costumes dos seus antepassados lusos – e de outras personagens secundárias de origem portuguesa, o autor exprime uma visão claramente negativa da influência lusitana em várias esferas da vida da sociedade maranhense da época.

Dois artigos deste volume estudam a presença de personagens portuguesas na obra do jornalista e escritor João do Rio (1881-1921), que nas primeiras décadas do século XX ganhou popularidade pelos seus retratos da sociedade carioca, sendo considerado o criador da crônica social moderna. Importante é também a sua contribuição para os laços culturais entre o Brasil e Portugal, concretizada na fundação em parceria com o poeta português João de Barros da revista *Atlantida* (1915-1920), publicada nos dois países. O texto de

Sílvia Maria Azevedo analisa a presença portuguesa no conto «Última noite», publicado na coletânea intitulada *Dentro da noite* (1910). O conto narra a trágica trajetória de um jovem imigrante português, fascinado pelo teatro e pela vida noturna na capital brasileira. Marta Rodrigues trata, por sua vez, do romance *Memórias de um rato de hotel* (1912), apresentando primeiro a controvérsia que envolve a sua autoria. Embora o livro, que narra as experiências de um famoso ladrão da *Belle Époque*, não tenha sido publicado com a assinatura de João do Rio, a estudiosa tem como quase certo que a escrita das memórias do gatuno se deve ao famoso cronista carioca, a quem o ladrão, entretanto aprisionado, teria relatado a sua história. A análise do romance vem acompanhada pela caracterização da única personagem portuguesa que nele aparece e que se movimenta, tal como o protagonista, no mundo do crime.

A obra de Lima Barreto (1881-1922), outro nome imprescindível da cena jornalística e literária do Rio de Janeiro no início do século, é abordada por Cristina Firmino Santos, com foco no conto «Mágoa que rala» que integra a coletânea *Histórias e sonhos* (1920). A ação, que decorre na capital em dois momentos temporalmente distanciados – o da estada no Brasil da Família Real e o da investigação de um crime ocorrido no início do século XX –, engloba uma série de personagens portuguesas. A pesquisadora destaca o retrato positivo das figuras principais, sobretudo o do malogrado rei D. João VI, desde o primeiro momento apaixonado pela beleza do Brasil, e o do suposto autor do crime investigado, que é de descendência portuguesa. Simultaneamente, chama a atenção para uma certa idealização do passado monárquico, em contraste com o retrato desfavorável do presente, motivado pela forte desilusão do autor com as estruturas de poder da Primeira República.

Ao período do reinado dos Braganças volta também o romance histórico *A Marquesa de Santos* (1925), uma das narrativas mais populares do escritor paulista Paulo Setúbal (1893-1937), que capta a trajetória de Domitila de Castro Canto e Mello, a famosa amante do Imperador D. Pedro I. A pesquisadora da obra, Virgínia Camilotti, na sua análise sublinha o enfoque do autor na ficcionalização da

história, através da interligação dos acontecimentos políticos da época com a vida íntima das personagens, e chama a atenção para a importância do tema da luta entre a nobreza paulista e a aristocracia da Corte. Simultaneamente, apresenta as personagens portuguesas mais importantes na narrativa, entre as quais, além do próprio Monarca, sobressai a figura de Francisco Gomes da Silva, o Chalaça, amigo e confidente do Imperador que teve uma forte influência nos acontecimentos políticos do Primeiro Reinado.

Várias personagens de origem portuguesa estão presentes também no controverso e na época escandaloso romance *A mulher carioca aos 22 anos* (1934), que integra a incompleta coleção «Revolução sexual brasileira», projetada pelo escritor e jornalista João de Minas (pseudônimo de Ariosto Palombo, 1896-1984). A obra é abordada por Franco Baptista Sandanello, que destaca a posição estratégica das personagens lusitanas na narrativa, pelo fato de encarnarem os dois principais vícios, geradores de crimes e perversões que são pormenorizadamente explorados na obra: a ambição de riqueza e o apetite sexual incontrolado. O pesquisador mostra que as personagens portuguesas se dividem em dois grupos: os criminosos (contrabandistas e homicidas), encarnados por personagens masculinas, e as vítimas (de rapto e violação), no caso, as personagens femininas.

A ficção regionalista do escritor paraense Raimundo Morais (1872-1941), um entusiasmado divulgador da Amazônia, é estudada por Nataly Jollant, com enfoque nos romances *Os Igaraúnas*, *O mirante do Baixo Amazonas*, e *Ressuscitados*, publicados em 1938. A investigadora mostra que, embora a imigração portuguesa fosse importante na formação da sociedade amazônica, ela está pouco presente nos romances do autor, aparecendo geralmente através de personagens secundárias, pouco caracterizadas e relacionadas com profissões comerciais. Uma exceção encontra-se no último romance mencionado, em que desempenha papel mais destacado no enredo João Lúcio de Azevedo, um importante historiador português que vivia no final do século XIX no Pará, tendo-se naturalizado brasileiro.

O conjunto dos artigos, que estudam a presença portuguesa nas obras ficcionais editadas na segunda metade do século XX e no início do século XXI, é introduzido pelo estudo de Petar Petrov, dedicado à contística do escritor mineiro Rubem Fonseca (1925-2020), ele próprio filho de portugueses emigrados para o Brasil. Após o esboço geral das principais características da obra fonssequiana, o pesquisador apresenta dez coletâneas, publicadas desde os anos 60 até à morte do autor, nas quais analisou 207 narrativas, encontrando personagens portuguesas em apenas quatro contos. Em três deles, «A força humana» (in *A coleira do cão*, 1965), «A praça» e «Desculpas esfarrapadas» (in *Carne crua*, 2018), trata-se de meros figurantes ou personagens secundárias. Somente no conto «O grande e o pequeno» (in *A coleira do cão*) aparecem como protagonistas membros de uma família portuguesa no Rio de Janeiro.

A obra de Nélida Piñon (1937-2022), escritora carioca de descendência galega, é pesquisada por Beatriz Weigert, que no seu estudo analisa dois contos da autora nos quais aparecem personagens portuguesas. O primeiro é «O ilustre Menezes», composto para a coletânea *Missa do galo: variações sobre o mesmo tema* (1977), que reuniu seis reescritas do texto canônico de Machado de Assis, elaboradas por renomados escritores brasileiros. Nélida, que reescreveu o texto machadiano a partir da ótica da personagem de Nogueira, criou nele uma bela mulher portuguesa, pela qual Nogueira se apaixona mas que fica indiferente aos seus sentimentos. O segundo conto analisado é «A desdita da lira», publicado em *A camisa do marido* (2014), em que a autora relata as deambulações de Camões pela cidade de Lisboa nos últimos anos da sua vida, quando o poeta, pobre e amargurado, evoca o passado e exprime desilusões com o presente e com a própria obra.

Maria Eunice Moreira examina a produção romanesca do escritor gaúcho Moacyr Scliar (1937-2011), que, no seu vasto painel da imigração judaica no Brasil, retratou também imigrantes de outros grupos étnicos e religiosos. Tendo analisado onze dos vinte e dois romances do autor, a estudiosa encontrou portugueses

em quatro romances: *O exército de um homem só* (1973), em que aparece uma personagem secundária de ascendência portuguesa; *Os voluntários* (1980), narrado por uma das personagens principais que é filho de imigrantes portugueses; *A estranha nação de Rafael Mendes* (1983), que, de modo geral, recupera as raízes ibéricas do povo judeu; e *Na noite do ventre, o diamante* (2005), onde surgem três personagens portuguesas em Minas Gerais na época de ouro.

A obra de outro conhecido ficcionista gaúcho, Luiz Antonio de Assis Brasil (1945), é abordada no artigo de Eneida Weigert Menna Barreto. A pesquisadora focaliza o romance de estreia do autor – *Um quarto de légua em quadro* (1976) –, em que ele retratou, em forma do diário de um médico, os primórdios da colonização açoriana no sul do Brasil em meados do século XVIII. Na narrativa, que capta a trajetória de uma leva de açorianos, desde a penosa travessia marítima até a chegada ao Rio Grande do Sul, descrevendo os sonhos, decepções e dificuldades dos ilhéus no processo de adaptação à nova terra, a investigadora encontrou um grande número de figuras de origem portuguesa: 51 personagens atuantes na obra e 32 personagens não atuantes, incluindo várias personalidades históricas.

O romance *Reflexos do baile* (1976), do jornalista e escritor fluminense Antonio Callado (1917-1997), é o objeto de estudo de Zuzana Burianová. Nesta narrativa de caráter experimental, escrita em forma de trechos de cartas, diário e notícias anônimas, o autor captou o ambiente no Rio de Janeiro durante os «anos de chumbo». Além de dois principais grupos em conflito, os agentes de polícia e os guerrilheiros, ele apresentou uma série de personagens do ambiente diplomático, entre as quais ocupa lugar importante o embaixador português. A descrição sarcástica deste homem sinistro e profundamente conservador, que trabalha secretamente como informante do regime militar brasileiro, contribui para o tom disfórico do livro, em que o autor retratou o fracasso das utopias revolucionárias no Brasil.

O artigo de Márcia Rios aborda o romance *Farda, fardão, camisola de dormir* (1979), de Jorge Amado (1912-2001), uma das

poucas obras do autor que não está ambientada na Bahia, mas no Rio de Janeiro, e que descreve o universo da Academia Brasileira de Letras na época do Estado Novo. Na sua análise a pesquisadora focaliza sobretudo a principal personagem portuguesa que tem um papel importante no enredo: a militante comunista clandestina, filha de um ministro de Salazar e esposa do Conselheiro da Embaixada de Portugal, que se engaja na luta contra a opressão. Observa-se que, através desta personagem, o autor exprimiu, com humor e ironia, a sua oposição ao regime salazarista, que o proibiu durante décadas de entrar em Portugal.

Ao romance histórico *Joaquina, filha do Tiradentes* (1987), da professora e escritora mineira Maria José de Queiroz (1934-2023), dedica-se o estudo de Angela Maria Rodrigues Laguardia e Maria Lúcia Barbosa. Neste livro, que resgata a vida da filha natural do líder da Inconfidência Mineira, após a prisão do pai, as pesquisadoras encontram várias referências a figuras da história e literatura portuguesa, como a Rainha D. Maria I, Tomás Antônio Gonzaga, a Marquesa de Alorna, ou Filinto Elísio. Além disso, na narrativa surgem três personagens de origem portuguesa que atuam no enredo, e cuja interação com as personagens brasileiras, entre elas a protagonista e a sua mãe, serve para mostrar as diferenças de mentalidade e costumes entre a Colônia e a Metrópole, na época retratada.

Também o artigo de Tania Martuscelli aborda uma obra de ficção histórica – o romance *Terra Papagalli* (1997), composto pelos escritores e roteiristas paulistas José Roberto Torero (Santos, 1963) e Marcus Aurelius Pimenta (São Paulo, 1962). Trata-se de uma obra que reescreve em tom jocoso os primórdios da colonização brasileira, narrando as aventuras da personagem histórica de Cosme Fernandes (vulgo Bacharel da Cananeia), um degredado português que viveu no Brasil no início do século XV. A pesquisadora acentua a perspectiva decolonial da obra, que desconstrói a História oficial e questiona vários aspectos da contemporaneidade. Analisa o caráter anti-heroico do protagonista, descrito como responsável pelo processo de hibridismo, e menciona outras personagens fictícias ou históricas de origem portuguesa.

Francisco Topa optou, no seu texto, pela perspectiva comparatista, ao analisar dois romances contemporâneos nos quais encontra vários pontos em comum, no que se refere à sua temática e mensagem: *Acidente em Matacavallos e outros faits divers* (2010), do editor e escritor brasileiro Mateus Kacowicz (Rio de Janeiro, 1948), e *A terceira margem* (2021), do escritor português Ernesto Rodrigues (Torre de Dona Chama, 1956). No primeiro livro, que oferece um retrato da vida efervescente na cidade do Rio de Janeiro nos anos 20, o investigador destaca personagens de imigrantes europeus, entre eles também os de origem portuguesa. Além da figura de uma pobre lavadeira beiroa, cujo atropelamento mortal condiciona o desenvolvimento da intriga, ele apresenta mais duas personagens portuguesas de diferentes estratos sociais, que enriquecem o perfil sociopolítico do imigrante lusitano na ficção brasileira.

O objeto de estudo do artigo de Ana Maria Lisboa de Mello é o romance de estreia da escritora e jornalista pernambucana Martha Batalha (Recife, 1973), *A vida invisível de Eurídice Gusmão* (2016). A pesquisadora primeiro insere a narrativa, que procura dar espaço a uma série de vozes femininas silenciadas, no contexto literário, oferecendo um breve panorama da produção feminina na literatura brasileira, desde o século XIX até meados do século passado. Analisando o romance, situado no Rio de Janeiro dos anos 40, concentra-se sobretudo na caracterização da protagonista e da sua irmã, assim como dos seus pais – imigrantes portugueses de classe média, cujo estilo de vida e valores tradicionais contribuem para manter a posição subalterna da mulher na sociedade.

O artigo de Marilene Weinhardt apresenta uma análise de outra obra contemporânea que se centra em grupos tradicionalmente marginalizados na sociedade brasileira: o romance histórico-policial *O crime do Cais do Valongo* (2018), da jornalista e escritora carioca Eliana Alves Cruz (Rio de Janeiro, 1966). Ambientado na capital no início do século XIX e narrado por uma escrava letrada e um mestiço liberto, o livro aborda a vida, cultura e resistência de descendentes dos africanos durante os tempos da escravidão. Quanto a personagens de ascendência

portuguesa, a pesquisadora focaliza o narrador, filho de um português erudito e uma negra forra, nascido no Brasil. Além dele menciona outras quatro personagens que desempenham, contudo, um papel secundário no desenrolar do enredo.

Dos estudos até agora mencionados difere o texto de Luiz Eduardo Oliveira e José Eduardo Franco que, em vez de abordar a presença de personagens portuguesas na(s) obra(s) de um autor concreto, explora a imagem de uma personagem portuguesa – Marquês de Pombal – em vários textos ficcionais. Os investigadores levantaram e analisaram 21 romances de autores de diferentes procedências, que tematizam a figura do Marquês ou os acontecimentos do seu tempo, publicados desde a época pombalina até o presente. Embora a maioria dos livros seja de autoria portuguesa e europeia, algumas fazem parte da literatura brasileira. É o caso dos romances *Casa da Palma* (1995), do escritor mineiro Carlos Nascimento Silva (Varginha, 1937), e *Retratos e imperfeições do tempo* (2018), do professor da Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia Gesivaldo Santos, que apresentam abordagens interessantes desta figura histórica que desempenhou um papel importante também nos acontecimentos da Colônia Brasileira.

Embora os ensaios reunidos no presente livro explorem apenas um pequeno fragmento da produção ficcional brasileira que dá espaço a personagens de origem portuguesa, esperamos que contribuam para uma melhor compreensão da imagem que a figura do português tem recebido na literatura brasileira ao longo dos tempos, e que possam inspirar outras pesquisas, palestras e publicações sobre o tema.

Diálogos luso-brasileiros: os portugueses e Portugal na ficção brasileira —





Os portugueses em *No tempo do rei*, de Moreira de Azevedo —

. Adriana Mello Guimarães¹

Publicada em 1899, no Rio de Janeiro, a obra *No tempo do rei* possuiu como editor a Livraria de J.G. de Azevedo & C. Não localizamos nenhuma publicação posterior e, neste trabalho, foi usada a versão disponibilizada pela Biblioteca Digital de Literatura de Países Lusófonos, da Universidade Federal de Santa Catarina.

A obra faz uma incursão pela história luso-brasileira. De fato, o seu autor, Manuel Duarte Moreira de Azevedo, utiliza a narrativa literária como um lugar de corporalização da história. Ou seja, a ficção está revestida pelo passado colonial brasileiro. Cabe salientar, portanto, que o autor procura descrever uma história «íntima», de amor entre dois jovens (uma rapariga de origem portuguesa e um brasileiro) que decorre durante os anos em que a corte portuguesa permaneceu no Rio de Janeiro. A trama apela à imaginação e está carregada de detalhes que «reprimem» o rigor científico histórico. Trata-se, sem dúvida, de uma articulação entre a história e a literatura, o que tem suscitado muitas reflexões teóricas. Afinal, nem sempre é fácil estabelecer a fronteira entre a realidade e a ficção. O que, no entanto, pretendemos enfatizar é que na obra encontramos vários fatos, personagens e acontecimentos históricos associados ao uso do imaginário.

Ora, esta interdisciplinaridade foi possível devido ao vasto conhecimento histórico do autor, Moreira de Azevedo (1832-1903), que era membro do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro²,

¹ Professora Adjunta da Escola Superior de Educação e Ciências Sociais do Instituto Politécnico de Portalegre.

² O Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (IHGB) surgiu em 1837, sob a proteção do imperador D. Pedro II, com a preocupação de construir a memória brasileira.

do qual foi primeiro secretário: «dentre os sócios do IHGB que se dedicaram a comentar esse passado recente ao segundo reinado, destaca-se Manuel Moreira de Azevedo como autor de referência» (Sousa, 2008: 35).

Há poucas referências sobre o autor que não é mencionado na *História concisa da literatura brasileira* (1983), sequer no clássico *A vida literária no Brasil-1900* (1975). No entanto, Inocêncio Francisco da Silva (1861) destaca a biografia de Moreira Azevedo. Assim, cabe salientar que o autor foi romancista, bacharel em Letras, médico, professor do colégio Pedro II, membro do Instituto Arqueológico e Geográfico Pernambucano, do Instituto Histórico de Goiana, do Instituto Acadêmico e da Sociedade Propagadora das Belas Artes do Rio de Janeiro. Colaborou com diversos periódicos como a *Marmota*, o *Espelho*, o *Conservador* e o *Jornal das Famílias*.

Vejamos, resumidamente, como Moreira de Azevedo elaborou a obra intitulada *No tempo do rei*. Toda a ação da narrativa ficcional decorre entre 1817 e 1823, no Rio de Janeiro, altura em que a corte de D. João VI estava estabelecida na cidade. A trama tem como base um triângulo amoroso: são dois jovens – o brasileiro Eduardo da Maia (20 anos, maçom) e o português Francisco da Silva (reposteiro da casa real) – que disputam o amor de Alice, filha do ajudante do almoxarife do paço, o fidalgo Antônio Gonçalves.

Alice é descrita com cuidado: «tinha [...] olhos vivos, boca pequenina, nariz afilado, dentes miúdos, cabelos bastos, e corpo engraçado e bem cinzelado. Se era encantadora a beleza de seu semblante, os contornos elegantes de suas formas fascinavam» (AZEVEDO, 1899: 5). Em seu pai, Antônio Gonçalves, ajudante do almoxarife, é destacado o lado soberbo: «apresentava-se com a sua casaca azul agalada de prata, seus calções encarnados, meias de seda chapéu armado, tomava um ar grave e imponente, o de toda a vizinhança recebia cumprimentos» (AZEVEDO, 1899: 5).

O pai de Alice despreza o pretendente brasileiro por estar envolvido com a maçonaria. No entanto, o seu rival, o reposteiro lusitano vê-se envolvido num escândalo com uma dama do paço e D. João ordena o seu afastamento da corte. Tal acontecimento acaba

com a pretensão que Antônio Gonçalves alimentava de casar a sua filha com Francisco da Silva.

Com o conhecimento deste escândalo, o pai de Alice decide mandá-la para o convento. Mas, na véspera do dia de Santo Antônio, a sua casa arde num incêndio. O pouco que se salva é graças à intervenção de Eduardo da Maia.

O português Francisco da Silva era filho bastardo do marquês de Vila-Nova da Rainha e, devido à influência do seu pai, pouco antes de D. João VI voltar para Portugal, é perdoado e regressa ao paço imperial.

Antônio Gonçalves não acompanhou o rei de volta a Lisboa e passou a simpatizar com o agora tenente, Eduardo da Maia, que luta pela pátria brasileira. Assim, Alice pode casar com Eduardo, protagonizando um casamento luso-brasileiro.

Francisco da Silva, o reposteiro, também fica no Brasil e passa a acompanhar de perto o imperador D. Pedro I.

Como se pode verificar, a história e a ficção estão imbricadas. Ao que tudo indica, a aventura amorosa protagonizada por Francisco da Silva com a dama do paço existiu e o aviso do afastamento e o da posterior reintegração na cidade foram publicados no periódico oficial do governo intitulado *A Gazeta de Notícias*, do Rio de Janeiro³. A fonte histórica é indicada no próprio livro:

Não devendo ficar impune o desatino, em que caiu o reposteiro da câmara Francisco da Silva de aleivosamente aliciar e raptar a mulher de F. F., é el-rei nosso senhor servido que vossa mercê faça intimar o sobredito reposteiro que não entre mais no paço, e que deve sair para fora da corte para a distância de dez léguas até segunda ordem. O que participo a vossa mercê para que assim o execute. Deus guarde a vossa mercê. Autêntico.

3 Segundo Molina a principal função da *Gazeta de Notícias* «era divulgar as notícias, com pouca ou nenhuma opinião, e sem muita preocupação em dar destaques a temas como economia, literatura ou artes, embora não estivessem totalmente ausentes. Publicava atos oficiais, textos da *Gazeta de Lisboa*» (Molina, 2015: 115).

[...] El-Rei Nosso Senhor é servido ordenar que o seu criado Francisco da Silva, que foi mandado sair para fora desta cidade, na distância de dez léguas, possa para voltar livremente, conservando-se com tudo, até segunda ordem, a proibição de entrar no paço. *Gazeta de notícias* (AZEVEDO, 1899: 35)

Com efeito, em vários livros de história encontramos o nome do reposteiro Francisco Gomes da Silva. Por exemplo, no livro de Alberto Rangel (1973) ficamos a saber que o reposteiro nasceu em Lisboa, a 22 de setembro de 1797, que foi seminarista em Santarém e fez parte da corte de D. Pedro I.

Cabe salientar também que o próprio Francisco Gomes da Silva escreveu um livro intitulado *Memórias oferecidas à nação brasileira*, publicado em 1831, onde afirma ter sido integrado na corte de D. João VI, em 1810, e ter sofrido com inúmeras injúrias. Aliás, o livro pretende funcionar como um ato público de defesa.

Detenhamo-nos agora, noutros aspectos que julgamos fundamentais: a ação começa em 1817, altura em que surgem as revoltas em Pernambuco: julgamos que a data não foi inocente. Afinal, na revolta de 1817, já temos no horizonte a ideia de um «povo livre»:

Em 1817, houve, sobretudo, manifestação do espírito de resistência dos pernambucanos. Sintomaticamente, falava-se em «patriotas» [...]. E o patriotismo era pernambucano mais que brasileiro. A identidade pernambucana fora gerada durante a prolongada luta contra os holandeses, no século XVII. (CARVALHO, 2002: 25)

No entanto, ao longo da obra, a revolta é apenas mencionada como uma «revolução» que foi sufocada e que teria sido provocada pelas reuniões maçónicas:

Para os terríveis acontecimentos revolucionários, que ocorreram em Pernambuco, contribuíram os clubes maçónicos do Paraíso, do Suassuna e do Cabo. Aqui, como vossa majestade não ignora, vão também aparecendo reuniões maçónicas, e convém providenciar em quanto tempo. (AZEVEDO, 1899: 13)

Repare-se, aliás, como a questão da maçonaria está sempre presente ao longo da obra que tem início com uma reunião de maçons na rua de São Pedro, no centro da cidade do Rio de Janeiro:

Conservavam-se fechadas as portas e janelas, que davam para a rua, mas na sala da frente, ao redor de uma mesa, onde descansavam quatro castiçais de prata com velas de espermacete, viam-se sentados doze ou treze indivíduos conversando em voz baixa. (AZEVEDO, 1899: 1)

A historiadora Maria Beatriz Nizza da Silva (1986) sublinha que as lojas maçônicas foram proibidas depois de 1817 devido ao caráter republicano das sociedades secretas. Acrescenta que a loja *Comércio e Artes*, do Rio de Janeiro, só reabriu em 1821.

Demonstrada a pluralidade de acontecimentos históricos, pretendemos ainda enfatizar a presença dos personagens portugueses na obra. A introdução da maior parte dos intervenientes lusitanos vem sempre acompanhada de uma descrição física. Vejamos como D. João VI é apresentado:

Ordinariamente usava D. João calções e colete de pano preto, casaca de saragoça ou de pano azul, meias de seda e fivelas de ouro nos sapatos. Pendente da casaca trazia um crachá de prata com as três cruzeiras das ordens militares de Cristo, Avis e Santiago, e em baixo desta a da Torre e Espada. A grã-cruz destas quatro ordens via-se pendente de uma só fita. Quando andava de carro trazia sempre o chapéu à cabeça e não o tirava a ninguém. Junto de sua traquitana cavalgava o seu criado particular Tomás Carneiro.

Em dias de gala ostentava a cabeleira empoada corrida para o alto da redonda cabeça, donde caía ao longo das costas em rabicho, depois de repartida em dois canudos para cada uma das têmporas. Trajava calções de caxemira branca, colete da mesma fazenda, casaca azul ou vermelha, tendo no peito a ordem do tosão de ouro, meias de seda muito finas e fivelas com brilhantes nos sapatos.

Era homem de baixa estatura, de pernas um pouco grossas, pés e mãos pequenos, rosto avermelhado e largo, faces nédia, barba raspada e lábios grossos e pequenos. Quando os dentes incisivos superiores levantavam a ponta do lábio davam à boca a expressão de uma bonomia imperturbável. [...] Era D. João homem instruído, conhecia o latim, o francês, o

espanhol, história e matemáticas, mas mui modesto, não ostentava seus conhecimentos. Prudente e dissimulado ouvia a opinião dos seus conselheiros, porém era mui reservado em manifestar a sua. Afável e lhano tratava bem a todos, e não perseguia a ninguém. Se era comedido em suas expressões, era generoso com seus inimigos, e sua única manifestação, que dava quando acontecia encontrar-se com eles, era franzir o rosto e não lhes falar. Mui religioso ouvia todos os dias missa em seu oratório particular, confessava-se amiudadas vezes, e sempre, que o fazia, mandava celebrar missa em seu oratório privado, e aí comungava. (AZEVEDO, 1899: 10 e 11)

Interessante é notar como Moreira de Azevedo descreve de forma muito positiva o sentimento do rei em relação ao Brasil:

O rei amava os Brasileiros, procurava promover o engrandecimento do Brasil, e lamentava a rivalidade existente entre Portugueses e Brasileiros, considerando todos seus súditos. Mas não pensavam assim os seus conselheiros e fidalgos; quase todos favoreciam aos seus compatriotas, davam-lhes os bons empregos e propinas e espezinhavam os Brasileiros. (AZEVEDO, 1899: 17)

Atente-se também na figura da rainha:

Carlota era magra, de pequena estatura e feia. Caprichosa e de gênio volúvel, encontrando aberto o erário para satisfazer a todos seus caprichos e extravagâncias, vivia afastada do esposo como formando outra corte, e outro círculo político. Iludia e maquinava contra o próprio marido, que não sabia, ou não podia domá-la. (AZEVEDO, 1899: 31)

O pai de Francisco da Silva – Tomás António Vila-Nova – é descrito com pormenores:

Nascera Tomás Antônio em Portugal em 1755, e fora seu pai um advogado de pouca fortuna. Tendo ocupado o cargo de corregedor foi nomeado desembargador da relação do Porto com exercício na casa da suplicação de Lisboa. Transferido oficialmente para aí foi mais tarde nomeado fiscal do erário régio, e por sua hábil administração conseguiu melhorar as finanças e cobrir o déficit. Passou a desembargador do paço,

o que causou inveja e desgosto não só por ser ele o desembargador mais moço, como também por ser filho de um pobre advogado da aldeia. Tinham-lhe ojeriza os antigos fidalgos, e mais de uma vez procuraram intrigá-lo. Elevado a chanceler-mor do Brasil e a ministro de estado, maior rancor consagravam-lhe os fidalgos.

[....] quando estudante da universidade de Coimbra, apaixonara-se esse fidalgo por uma camponesa, e dela tivera um filho. Mais tarde regressando para Lisboa casara-se com uma rica herdeira da casa dos condes de Resende, esquecendo-se da camponesa e do filho. Corridos anos faleceu a pobre aldeã, e ficou o menino abandonado.

Despertaram-se então os sentimentos de paternidade no coração do fidalgo. Mandou procurar o menino, e sendo encontrado trouxe-o para a sua companhia, educou-o, e matriculou-o em um colégio [...] Na comitiva régia veio o marquês de Vila-Nova da Rainha, que já havia colocado o filho entre os criados da casa real. Exercendo o cargo de camarista era desvelado protetor de Francisco da Silva, porém jamais declarou-lhe, quem era seu pai. (AZEVEDO, 1899: 11)

De fato, voltando aos apontamentos históricos, segundo Laurentino Gomes (2008) D. João VI confiava cegamente em Vila-Nova ao ponto de pedir-lhe conselhos pessoais:

A correspondência entre os dois é reveladora da timidez e da insegurança de D. João no exercício do poder. Nos seus bilhetes ao ministro, o rei pedia conselhos como: «O.C. vem hoje, diga-me o que lhe devo dizer», perguntava o rei ao seu ministro a 24 de janeiro de 1821, referindo-se a uma audiência marcada para aquele dia. D. João dependia da orientação de Vila Nova Portugal mesmo nas conversas com o filho, o príncipe D. Pedro. «Até este momento ainda não falei a meu filho, quero que me diga se está na mesma opinião; diga-me o que lhe devo dizer e, se houver réplica, o que lhe devo responder», escreveu o rei no dia 31 de janeiro de 1821, a respeito da decisão de voltar para Portugal ou permanecer no Brasil. «Agora acabo de receber o voto do meu filho, diga-me o seu parecer», insistiu no dia 4 de fevereiro, tratando do mesmo assunto. (GOMES, 2008: 150-151)

Interessante é notar que, na obra *No tempo do rei*, o nome de Francisco da Silva só começa a ser mencionado no capítulo VII, sendo de sublinhar a seguinte observação: «Era Francisco da

Silva amante do sexo fraco e inclinado às aventuras amorosas» (AZEVEDO, 1899: 22).

Saliente-se também a personagem de D. Pedro I, caracterizada como: «príncipe muito moço, arrebatado; extravagante e de gênio altivo e irascível»; «sensualista e pródigo, entregue a seus instintos e as suas paixões» (AZEVEDO, 1899: 58).

Retenha-se, ainda, que ao longo de toda a narrativa são exploradas as relações e a convivência entre brasileiros e portugueses que coabitam na cidade do Rio de Janeiro. Desta forma, é importante chamar à atenção para algumas personagens secundárias que ganharam destaque nos inúmeros festejos descritos na obra. Por exemplo, na festa da degolação de S. João Batista, quis o rei que houvesse música na solenidade. Assim, foi estabelecida uma disputa de talento e de inspiração artística entre dois músicos, Marcos Portugal e José Maurício:

O músico português Marcos Portugal gastou um mês em compor as matinas para a festa, e o padre José Maurício, artista brasileiro, compôs em quinze dias uma grande missa e credo, que ainda hoje se executam.

Essa luta artística veio tornar mais veemente a rivalidade entre os dois notáveis compositores. Se eram os fidalgos afeiçoados ao seu compatriota Marcos Portugal, mostrava D. João decidida predileção pelo músico brasileiro. Estimava-o, e em plena corte havia-o condecorado depois de ouvi-lo executar umas variações em piano, tirando da casaca do conde de Vila Nova da Rainha o hábito de Cristo para pregá-lo com suas próprias mãos na batina do inspirado artista. [...] Se a corte desmoralizada, interesseira e prepotente via com rancor e ódio o desenvolvimento do Brasil, prezava o monarca português a este país, apreciava o seu progresso e amava os Brasileiros; porém fraco, irresoluto, e sem energia moral, tolerava que seus fidalgos, arrogantes, altivos, ignorantes e presumidos, cometessem injustiças e arbitrariedades; não sabia resistir-lhes, e apesar de rei despótico, vivia cercado e dominado por eles, que zombando das leis, abusavam e prevaricavam. (AZEVEDO, 1899: 20)

Uma breve, mas especial atenção merece o fato de que ambos os músicos, mais do que personagens, foram dois vultos importantes na História do Brasil oitocentista. O padre afrodescendente

José Maurício Nunes Garcia (1767-1830) foi compositor, cravista, organista, violeiro e mestre-de-capela. Neto de escravos tornou-se órfão de pai aos 6 anos. Com a transferência da corte portuguesa para o Brasil, o padre José Maurício foi colocado na Capela Real e obteve muito sucesso. No entanto, quando D. João regressou a Lisboa, o padre fica na miséria. Ou seja, é interessante notar que a obra *No tempo do rei* assinala a importância do maior compositor colonial brasileiro:

Passou à história, portanto, antes como o padre negro que empreendeu o enorme feito de ter sido nomeado Mestre da Real Capela, do que pelas composições que legou à mesma. Compositor claramente alinhado ao Classicismo vienense, pouco inovando na estrutura e na forma, a ponto de algumas de suas peças, como a missa de Réquiem de 1816, terem uma semelhança quase idêntica a peças de Mozart. (VACCARI, 2021: 217)

Apesar de ter sido enaltecido na narrativa histórica, não há nenhuma menção sobre a cor de pele da personagem na obra.

Vejamos, então, quem foi o português Marcos António da Fonseca Portugal (1762-1830). Compositor de música erudita, ele viajou em 1811 para o Rio de Janeiro a pedido de D. João VI. Foi recebido como uma celebridade e nomeado compositor oficial da Corte e Mestre de Música de Suas Altezas Reais. Vítima de dois ataques apopléticos, Marcos Portugal não acompanhou D. João no regresso a Portugal. Morreu relativamente esquecido em fevereiro de 1830.

Considerações finais —

Pelo apresentado, estamos em condições de reconhecer que na obra *No tempo do rei* a representação do passado foi filtrada pelo olhar de Moreira de Azevedo e resultou numa multiplicidade de vozes condicionadas pela história canônica luso-brasileira. Nesta perspectiva, na narrativa ficcional, destaca-se a afeição que D. João VI demonstrava pelo Brasil, assente na tentativa de aproximação entre luso-brasileiros, demonstrada através da amabilidade das suas ações.

É importante, ainda, salientar que, através da observação das personagens, nota-se que já existia um desejo de afirmação e independência política por parte das figuras brasileiras. No entanto, a maior parte das personagens portuguesas representam a ordem, o poder, mas também a transgressão das regras vigentes. Na obra, também são expressos sentimentos consentâneos e naturais laços de amizade entre portugueses e brasileiros.

Por outro lado, é curioso notar os traços de união que envolvem as principais personagens: Alice (filha de Antônio Gonçalves, português, ajudante do almoxarife do paço da cidade) e Eduardo da Maia (tenente brasileiro), que acabam, através do casamento, por construir um futuro comum. Tais laços de afeição aproximam os dois lados do Atlântico e simbolizam intercâmbios ainda hoje em curso.

Referências bibliográficas —

AZEVEDO, Moreira de (1899) – *No tempo do rei*. Rio de Janeiro: Livraria de J. G. de Azevedo & C editores. Acedido a 8 /7/ 2022 em <https://www.literaturabrasileira.ufsc.br/documentos/?action=download&id=44150>

BOSI, Alfredo (1983) – *História concisa da literatura brasileira*. 3ª edição. São Paulo: Editora Cultrix.

BROCA, Brito (1975) – *A vida literária no Brasil-1900*. 3ª ed. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora.

CANDIDO, Antonio (1976) – *Literatura e sociedade: estudos de teoria e história literária*. São Paulo: Editora Nacional.

CARVALHO, José Murilo de (2002) – *Cidadania no Brasil. O longo caminho*. 3ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.

Enciclopédia Itaú cultural de arte e cultura brasileira. São Paulo: Itaú Cultural. em <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa483660/jose-mauricio-nunes-garcia>.

GOMES, Laurentino (2008) – *1808*. Lisboa: Publicações Dom Quixote.

MOLINA, Matías M. (2015) – *Histórias dos jornais no Brasil. Da era colonial à Regência (1500-1840)*. São Paulo: Companhia das Letras.

RANGEL, Alberto (1974) – *Marginados: anotações às cartas de D. Pedro I a D. Domitila*. Rio de Janeiro: Conselho Federal de Cultura.

SILVA, Francisco Gomes da (1831) – *Memórias oferecidas à nação brasileira*. Londres: L. Thompson.

SILVA, Maria Beatriz Nizza da (1986) – *Nova história da expansão portuguesa. O Império luso-brasileiro 1750-1822*. Lisboa: Editorial Estampa.

SOUSA, Francisco Gouvea de (2008) – *Entre fronteiras e nações: um estudo sobre a revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro desde 1870 a 1890*. Dissertação de Mestrado. Rio de Janeiro: PUC. Acedido a 10 / 7 / 2022 em https://www.maxwell.vrac.puc-rio.br/12208/12208_1.PDF

VACCARI, Pedro Razzane (2021) – *O negro e a música nos trópicos: o embranquecimento histórico do padre José Maurício Nunes Garcia*. Tese de doutoramento. São Paulo, Universidade Estadual Paulista. Acedido a 10 / 7 / 2022 em https://repositorio.unesp.br/bitstream/handle/11449/204643/vaccari_pr_dr_ia.pdf?sequence=3&isAllowed=y



O livro inédito de Eurídice Gusmão: *História da invisibilidade* —

. Ana Maria Lisboa de Mello¹

*Vede! Vede bem! Esta é vossa vida! Este é o
ponteiro do relógio de vossa existência!*
Friedrich Nietzsche²

A literatura brasileira, a partir do século XX, vem dando voz a parcelas da população esquecidas, silenciadas, invisibilizadas. Nesse processo, divulgou a literatura oral (mitos, lendas), procedeu a rupturas formais e linguísticas e inseriu na literatura a linguagem coloquial. No século atual, a literatura ratifica as conquistas do século passado, mas agrega, com mais ênfase, questões identitárias, ficcionalização de acontecimentos históricos e abre-se à inclusão de muitas escritoras no circuito literário.

Já no início do século XX, publicaram-se inúmeros jornais voltados ao público feminino, a maioria deles com assuntos considerados adequados às mulheres e seus papéis na sociedade, quase sempre editados por homens. Alguns periódicos circularam por pouco tempo, como demonstra Constância Lima Duarte em *A imprensa feminina e feminista no Brasil*, no volume relativo a esse século. Na segunda metade do século, as escritoras buscaram espaços para publicar seus textos. Duarte destaca Jornal do ano de 1852, aquele que será considerado o fundador do periodismo feminino: *Jornal das Senhoras*, de Joana Paula Manso de Noronha (DUARTE, 2023: 22). Os múltiplos jornais que circulavam no Brasil deram as primeiras oportunidades às escritoras de divulgarem seus textos, e os periódicos editados por elas serviram de porta-voz de suas

¹ Professora aposentada da UFRGS; atualmente, Professora-convidada do PPGLN, da Faculdade de Letras da UFRJ e Pesquisadora do CNPq.

² NIETZSCHE, 1993: 140.

manifestações políticas e do ideário feminino. Surgiu, também, nessa época o *Almanaque de Lembranças*, fundado em 1851, que, no seu quinto número, recebeu o título de *Almanaque de Lembranças Luso-Brasileiro* e posteriormente circulou como *Novo Almanaque de Lembranças Luso-Brasileiro* (1872-1932), sendo espaço de acolhida de textos de escritoras dos países lusófonos.

Ao contrário do anterior, houve, no século XX, um impulso na acolhida de escritoras na imprensa periódica e, eventualmente, pequenas editoras ou gráficas apostaram na inovação ficcional feminina e na acolhida de leitoras, ávidas por verem difundidas as suas pautas libertárias; alguns livros foram financiados pelas próprias autoras. Houve escritoras que utilizavam pseudônimos nas edições, para não «desonrarem» as famílias, outras assinaram seus textos, mas não foram divulgadas na posteridade, nem entraram nos manuais de história da literatura. Nesse período inicial, uma exceção foi Júlia Lopes de Almeida (1862-1934), que teve oportunidade de publicar muitas obras, inclusive no exterior, mas elas também não foram objeto de estudo, nem de presença significativa nos manuais de literatura brasileira e nos cursos de Letras no século XX. Somente muitas décadas depois, seus romances passaram a ser objetos de pesquisas literárias.

A maioria das obras femininas dessa época – primeiras décadas do século XX – denunciou as condições adversas à emancipação intelectual das mulheres; algumas publicações desafiaram a sociedade com títulos «escandalosos», tais como *Mulher nua* (1922), de Gilka Machado, e *Virgindade inútil: memórias de uma revoltada* (1927), de Ercília Nogueira Cobra, títulos que Maria de Lourdes Eleutério comenta no capítulo «Elas eram muito modernas», do livro *Modernismos 1922-2022*. A preocupação das escritoras era contrapor-se à sociedade patriarcal e pleitear igualdade de direitos conferidos aos homens. Certamente essas escritoras acompanhavam as pautas das mulheres no âmbito internacional, incluindo as manifestações das sufragistas do Reino Unido, onde houve muitas passeatas nas ruas, greves de fome e prisões de lideranças femininas.

No Brasil, as autoras manifestaram-se através da escrita. O romance *A luta* (1911), por exemplo, de Carmen Dolores (1851-1910), pseudônimo de Emília Moncorvo Bandeira de Melo, aborda a questão do direito da mulher de sair sozinha, narrando a indignação do marido pelo fato de a esposa ter ido ao dentista sem a presença dele ou da sogra. A protagonista toma uma atitude: volta para a casa na mãe, e o esposo teve que fazer algumas concessões para ela retornasse.

Dois anos depois, o romance *Angústia* (1913), de Amélia Freitas Beviláqua (1860-1946), narra o conflito do casal Lourenço e Thereza. De início, Arthur passa a detalhar, a uma transeunte (que funciona como uma *flâneuse* pela cidade), como ele conheceu Thereza, cuja alcinha é Tessa, e sugere que o amor entrou na sua vida e produziu um cataclismo. Arthur destaca que, anteriormente, ele nunca havia pensado em casamento, que visava apenas a uma carreira política, ou artística ou a riquezas. Comenta com a interlocutora as suas posições a respeito do catolicismo, a sua simpatia pelas teorias evolucionistas, depois revela a sua adesão a ideias socialistas. Nesse diálogo, confessa ser também um «aferrado antifeminista» (BEVILAQUA, 1913: 16), afirmando que a mulher não tem outra missão, senão «espargir encantos e adornar, ainda mais, a bela natureza» (BEVILAQUA, 1913:17), tal como as flores. Isso já antecipa a causa de seu desentendimento com Tessa, porque ela rejeita essa visão e reivindica seus direitos, entre os quais o de ir e vir pela cidade, de ler obras de filosofia e outras e de dedicar-se à música. Por tudo isso, ela requer a separação e a obtém.

Portanto, revisando a literatura escrita por mulheres no início do século XX no Brasil, constata-se que o inconformismo feminino em relação a restrições quanto a liberdade de sair, de estudar e de trabalhar transforma-se em reivindicações e revoltas que se projetam nas personagens femininas das narrativas ficcionais e nas crônicas de autoras que atuaram na imprensa periódica nesta época.

Marina Maluf e Maria Lúcia Mott, em «Recônditos do mundo feminino», em *História da vida privada no Brasil*, comentam que, nas três primeiras décadas do século XX, houve mudanças no

comportamento feminino no Brasil, as quais provocaram debates e inconformidades dos conservadores:

As mudanças no comportamento feminino ocorridas ao longo das três primeiras décadas deste século incomodaram conservadores, deixaram perplexos os desavisados, estimularam debates entre os mais progressistas. Afinal era muito recente a presença de moças das camadas médias e altas, as chamadas ‘de boa família’, que se aventuravam sozinhas pelas ruas da cidade para abastecer a casa e tudo o que se fizesse necessário. Dada a ênfase com que os contemporâneos interpretavam tais mudanças, parecia ter soado o alarme. (MALUFF & MOTT, 1988: 350)

De acordo com as autoras, a *Revista Feminina*, que circulou de 1914-1936, demonstra como os periódicos atuavam como porta-vozes da sociedade conservadora, ao darem recomendações de condutas desejáveis para mulheres terem boa reputação: «que a mulher sensata, principalmente se fosse casada, evitasse sair à rua com um homem que não seja o seu pai, o seu irmão ou o seu marido» (*apud* MALUFF & MOTT, 1988: 351). Segundo as pesquisadoras, a *Revista* foi uma publicação com sede em São Paulo e tinha seções sobre o comportamento feminino, relacionamento conjugal, etiqueta, culinária, moda, trabalhos manuais, mas também contos, charges, artigos de assuntos gerais (MALUFF & MOTT, 1988: 351).

As escritoras que publicaram romances, contos ou poemas em forma de livros, nas duas décadas que antecederam a Semana de Arte Moderna de 1922, não tiveram as suas obras prestigiadas, não fizeram parte dos manuais de literatura. Muitas dessas obras foram veículos de protesto contra a situação das mulheres na sociedade patriarcal e conservadora, fato que explica terem sido ignoradas. Eleutério chama a atenção sobre esse fato e explica que, enquanto os escritores modernistas testaram novas formas literárias, contrapuseram-se à tradição, as autoras se preocuparam em expor suas revoltas e indignações contra a sociedade. (ELEUTÉRIO, 2022: 244)

Somente a partir dos anos 1930 e, sobretudo, anos 1940, surgem escritoras, como Rachel de Queiroz, Dinah Silveira de Queiroz, Clarice Lispector, Lygia Fagundes Telles e, na poesia, Cecília

Meireles, entre outras, cujas obras se tornaram mais conhecidas e divulgadas pela imprensa e por manuais de literatura, e essas escritoras foram colocadas em um patamar intelectual semelhante ao dos escritores, ainda com tímida produção se comparada à produção escrita masculina. Embora tenha publicado antes, Cecília Meireles ganha visibilidade, em 1938, com a premiação pela Academia Brasileira de Letras do livro *Viagem*. Esse Prêmio da ABL foi concedido por uma Comissão formada por três escritores: Cassiano Ricardo, Guilherme de Almeida e João Luso. Por ocasião da leitura do Parecer da Premiação, escrito pelo poeta Cassiano Ricardo, o acadêmico Fernando Magalhães (1878-1944), ginecologista e obstetra, provocou uma polêmica ao se indignar com o resultado do julgamento, lançando acusações contra o relator Cassiano Ricardo e demais membros da Comissão³.

Identidades culturais silenciadas durante os séculos de colonização, relações sociais assimétricas de poder, formas de vida e de sobrevivência das classes baixas, sobretudo da população afrodescendente, que ficou à margem da sociedade, assim como ficaram as mulheres ao longo de séculos. Enfim, todas as chagas da sociedade brasileira têm sido matéria na literatura do século XXI.

Aqui trataremos do romance *A vida invisível de Eurídice Gusmão* (2016), da escritora Martha Batalha, narrativa que recupera a forma como as mulheres viviam na primeira metade do século passado, exercendo o papel exclusivo de esposas e mães, para o qual foram preparadas, sem possibilidades de sonhar com outros caminhos e com profissões que eram exercidas pelos homens.

A narrativa centra-se nos conflitos na família Gusmão, cujo casal – pais de Guida e Eurídice – é formado por imigrantes portugueses, oriundos de Alvarães (Distrito de Braga), e vivem

3 O sr. Fernando Magalhães pediu vistas do Parecer por tempo indeterminado, insinuou que os demais candidatos não tiveram os seus livros apreciados e lançou outras desconfianças que vazaram para a imprensa. Foram 29 concorrentes ao Prêmio Poesia, inscritos em 1937, entre os quais três mulheres: Cecília Meireles, Heloísa Assunção e Flora Martins. Vinte e oito concorrentes foram desclassificados. O sr. Magalhães tinha o seu candidato preferido: Wladimir Emanuel, autor de *Pororoca* (cf. RICARDO, 1939).

da receita de uma quitanda no bairro Santa Teresa. Contudo, o romance narra também a história de outras mulheres, de diferentes classes sociais, incluindo a alta. Todas elas são marcadas pela falta de escolha fora do casamento. Nas classes populares, surgem mulheres que lutam sozinhas para criar os filhos, como é o caso da empregada da família de Eurídice, Maria das Dores. Trabalhava das 7 às 20 horas para o casal Campelo:

Mãe de três filhos que se criavam sozinhos, que se alimentavam dos pratos que ela guardava no forno e se vestiam das roupas que ela deixava na cômoda, e que agora já tinham idade para andar soltos na casa, não sendo mais necessário acorrentá-los no quarto para se manterem longe das facas e dos fogos da cozinha. (BATALHA, 2016: 38)

Na abertura do romance, a autora dirige-se aos leitores e leitoras, no estilo de carta, para informar que muitas histórias que serão narradas no romance aconteceram de fato e afirma que as histórias de Guida e de Eurídice foram baseadas na vida de suas avós, bem como na das avós de certo público leitor, ou seja, dos leitores que relembram a vida de suas avós que nasceram no final do século XIX e início do século XX. Informa que no romance, os versos da personagem Maria Rita, sogra de Eurídice, são adaptações livres de versos do poeta Olavo Bilac (1865-1918) pela escritora. A personagem, mulher rica, era uma escritora frustrada, sem publicações e não vocacionada para o papel feminino tradicional, razão pela qual comete o suicídio.

Na carta, alude também a dificuldades financeiras de certos artistas famosos, como Ernesto Nazareth e Villa-Lobos, em exercer a profissão de músico:

Ernesto Nazareth não tinha piano próprio. Treinava na casa de amigos ou em lojas de instrumentos musicais na rua da Carioca. Villa-Lobos percorria escolas divulgando as maravilhas do canto orfeônico, e havia uma professora muito boazinha na Escola Municipal Celestino Silva, como contou meu avô. (BATALHA, 2016: 7)

A autora refere-se, ainda, a pequenas empresas, como a fabricante da cerveja Tupã (que pertenceu ao seu tataravô), à gripe espanhola, que deixou corpos empilhados pelas ruas do Rio de Janeiro, e aos hábitos das protagonistas na velhice, depois que o tempo passou e nada do que sonharam aconteceu.

Essa carta assegura aos leitores o quanto da realidade do Rio de Janeiro da primeira metade do século será revelada na ficção, preparando o leitor para a sua recepção.

Eurídice, irmã de Guida, é o fio condutor do romance do início ao fim. A partir dela, vamos conhecendo a história de outras mulheres. Eurídice nasceu em 1929, e sua irmã Guida nascera um pouco antes. Muitos dados temporais podem ser deduzidos das referências de leituras citadas na narrativa, como o *Jornal das Moças* (RJ, 1914 -1965) e a *Revista do Rádio* (RJ, 1948-1970), livros e revistas que as personagens liam, como os da coleção Biblioteca das Moças (Cia Ed. Nacional, 1920-1960), obras de Graciliano Ramos (*Angústia*, 1936, *Vidas Secas*, 1938), entre outras marcas temporais, incluídos estabelecimentos comerciais famosos na época. Há informações sobre acontecimentos históricos, tal como a já citada gripe espanhola, a crise econômica de 1930 e a ditadura de 1964, nomes de artistas (Heitor Villa-Lobos, Ernesto Nazareth) e de personalidades políticas da época (Ministro da Educação Gustavo Capanema).

O romance é construído com um narrador onisciente que, no ato de narrar, dá acesso amiúde aos pensamentos e às vozes das personagens, através do discurso indireto livre. A narrativa não é linear; começa em *media res*. A ação inicia quando a protagonista – Eurídice – já está casada com Antenor Campelo, funcionário do Banco do Brasil. Nos capítulos seguintes, a narrativa introduz analepses que revelam o passado da protagonista e das demais personagens, inclusive o da irmã Guida, que fugiu de casa com o namorado e, ao retornar grávida, o pai não a acolheu.

Os capítulos iniciais retratam, portanto, o cotidiano de Eurídice após o casamento, quando a irmã já tinha desaparecido da vida familiar e nunca mais fora vista. Eurídice ocupa todo o seu

tempo com a administração da casa e da família, constituída pelo marido e um casal de filhos, no bairro da Tijuca. Esse cotidiano sufocou todos os talentos de Eurídice:

Porque Eurídice, vejam vocês, era uma mulher brilhante. Se lhe dessem cálculos elaborados ela projetaria pontes. Se lhe dessem um laboratório ela inventaria vacinas. Se lhe dessem páginas brancas ela escreveria clássicos. Mas o que lhe deram foram cuecas sujas, que Eurídice lavou muito rápido e muito bem, sentando-se em seguida no sofá, olhando as unhas e pensando no que deveria pensar.

E foi assim que concluiu que não deveria pensar. Que para não pensar deveria se manter ocupada todas as horas do dia, e que a única atividade caseira que oferecia tal benefício era aquela que apresentava o dom de ser quase infinita em suas demandas diárias: a culinária. Eurídice jamais seria uma engenheira, nunca poria os pés num laboratório e não ousaria escrever versos, mas essa mulher se dedicou à única atividade permitida que tinha um certo quê de engenharia, ciência e poesia⁴. (BATALHA, 2016: 12)

Eurídice esmera-se em receitas para oferecer bons pratos a Antenor e registra as receitas em um caderno. Certo dia, ela lhe diz que gostaria de publicá-las em livro e, também, de escrever sobre culinária no *Jornal das famílias*. Antenor dá uma gargalhada. «Deixe de besteiras, mulher. Quem compraria um livro feito por uma dona de casa?» (BATALHA, 2016: 32). Entre outras, essa é uma das batalhas perdidas por Eurídice na sua luta por dar algum sentido a sua vida e não cuidar exclusivamente dos familiares. Eurídice começa a pensar em outro projeto para ocupar o seu ócio:

Eurídice precisava de um novo projeto. Precisava de algo que preenchesse as manhãs de ócio e as horas angustiadas de fim de tarde, quando os

⁴ Essa recusa em pensar remete ao conto «Amor», de Clarice Lispector, do livro *Laços de família* (1960). A protagonista Ana, dona de casa, mãe de duas crianças, sente o vazio de sua vida, sobretudo à tarde, quando marido e filhos estão, respectivamente, no trabalho e na escola: «Sua precaução reduzia-se a tomar cuidado na hora perigosa da tarde, quando a casa estava vazia sem precisar mais dela, cada membro da família distribuído nas suas funções» (LISPECTOR, 2019: s.p.).

filhos ainda não tinham chegado da escola e quando tudo parecia levemente enlouquecedor, tudo era irremediavelmente enlouquecedor. Nessas horas perdidas ela podia sentir a solidão se transformar em angústia, a angústia se transformar em loucura e a loucura sussurrar-lhe calma e firme: *Um dia eu te pego, um dia eu te pego, um dia eu te pego.* (BATALHA, 2016: 39)

A escolha seguinte recai sobre a atividade de corte e costura, depois de pressionar Antenor a comprar uma máquina *Singer*. Passa a pesquisar modelos e a costurar para mulheres do bairro durante a ausência de filhos e marido, razão pela qual a sua casa se transforma em um Ateliê de costura em certas horas do dia, e a atividade requer de Eurídice a pesquisa em lojas sobre tecidos para modelos de suas clientes. Mas tudo termina quando Antenor adoece, precisa ficar acamado em casa e descobre o movimento do Ateliê na sua sala. Fica furioso e proíbe imediatamente a atividade «clandestina» de Eurídice, que, por sinal, segundo ele, o envergonha, já que seu *status* de alto funcionário do Banco do Brasil fica «manchado» com uma esposa ganhando dinheiro como costureira do bairro. Sem alternativas para assumir outra atividade, Eurídice olha as estantes de livros de sua casa e decide dedicar-se à leitura dos clássicos da literatura, e resolve comprar uma máquina de datilografia para escrever:

Levantou-se e passeou a mão direita pelas lombadas. Dostoiévski, Tolstói, Flaubert, Gilberto Freyre, Caio Prado Jr., Antonio Candido, Virgínia Woolf, Simone de Beauvoir e Jane Austen. Machado de Assis e Lima Barreto, Hemingway e Steinbeck. Alguns livros ela tinha lido e esquecido, outros tinha comprado e esquecido de ler. [...] Era uma biblioteca sólida. Voltou para o sofá na companhia de um livro, e pela primeira vez em muito tempo dedicou às páginas sua total atenção. (BATALHA, 2016: 162)

A partir do capítulo 4, o narrador, em analepse, recupera a infância e adolescência de Eurídice e Guida Gusmão, filhas dos imigrantes. As personagens portuguesas do romance – o casal Manuel e Ana – fazem parte do conjunto de imigrantes que, do final do século XIX ao início dos anos 1930, buscaram no Brasil oportunidade de

trabalho, sobretudo no âmbito do comércio. As exigências morais da família portuguesa, retratadas no romance, eram comuns às classes médias do Rio de Janeiro e, na época, o papel feminino era orientado à obediência paterna e às responsabilidades com marido e filhos no casamento, comportamento inelidível, tal como se pode constatar nas revistas que dão diretrizes comportamentais às leitoras e nos romances femininos e feministas que expressam a revolta contra a opressão social.

Quando Eurídice, após estudar flauta com um professor particular, foi selecionada na sua escola por Villa-Lobos, para continuar as suas aulas de flauta no Conservatório na Praia Vermelha, os pais não permitiram que aceitasse tal convite, considerando que o seu professor era suficiente e que a «música deve ser administrada na dose certa, pois uma vida sem melodias carece de sentido, e uma vida com muitas melodias pode resvalar para excessos» (BATALHA, 2016: 61). Esse foi o primeiro projeto, fora do *script* de filha e esposa obediente, a que Eurídice precisou renunciar:

Como ela queria aquilo! Quando tocava podia acertar todas as notas, podia fazer a melodia perfeita. E por que a vida não podia ser também assim? Por que não podia fazer o que queria, por que não podia dizer tudo que pensava, por que não podia tocar até exaurir seus dedos e cansar seus lábios, até não ter que pensar em nada? Quando tocava existiam apenas ela e a flauta, e aquele era um mundo perfeito, por ser um mundo pequeno. (BATALHA, 2026: 62)

Por sua vez, Guida, quando adolescente, namorou Marcos, um jovem de família rica, estudante de medicina, e, naturalmente, foi desprezada por seus parentes por ser de classe social inferior. Marcos pertencia à família dos poderosos Monteiro Godoy, cujos avós e bisavós foram barões e latifundiários, para os quais os desejos se realizavam com um pirlimpimpim, seguidos de vastas somas em dinheiro. Ver o filho formado em medicina seria a concretização de um desejo, à base do dinheiro:

Marcos estava certo: o dinheiro comprou seu diploma. Ele financiou um colega meio mulato e meio pobre para assinar a folha de ponto das

aulas de anatomia. Era também esse meio mulato que fazia as provas de Marcos, num sofisticado esquema de troca de papéis que se dava nos fundos da sala de exames na Praia Vermelha. [...]

Marcos conseguiu o diploma, mas não houve pirlimpimpim capaz de lhe trazer sabedoria. (BATALHA, 2026: 99)

Marcos e Guida fugiram e casaram-se às escondidas, sem consentimento e conhecimento dos familiares. O desaparecimento de Guida gerou sofrimento, inconformismo e sentimento de vergonha no casal de portugueses. Na sequência, o casamento de Guida terminou, porque Marcos não suportou viver na zona norte do Rio, em uma casinha simples, em situação de pobreza e, sem o saber, ele a abandonou grávida. Guida retornou à casa dos pais em busca de apoio. Eis o diálogo entre filha e pai:

Seu Manuel baixou o rosto quando Guida entrou na quitanda.

«Pai?»

...

«Pai?»

...

«Sou eu. pai. Sua filha Guida.»

Seu Manuel não levantou a cabeça, e só deixou de cerrar os dentes para pôr fim à situação.

«Só tenho uma filha. Ela se chama Eurídice.» (BATALHA, 2016: 106)

Por sua vez, d. Ana, mulher muito dedicada às filhas e ao esposo, como as mulheres da época, acatou as ordens do marido Manuel, sem contestá-lo. Sofreu imensamente com a fuga de Guida, mas quando essa retornou grávida e pediu ajuda, ela não conseguiu impedir a expulsão da filha pelo marido. A foto de Guida no porta-retratos da sala foi o que Ana conseguiu preservar. Essa ausência de Guida parece ter consumido aos poucos a vida de sua mãe, que morreu sem rever a filha:

Ninguém sabe exatamente o que d. Ana teve. [...] Quando não estava triste no caixa da quitanda, d. Ana estava triste arrumando a casa, ou

triste cozinhando, ou triste sendo só triste, olhando o porta-retratos de Guida. (BATALHA, 2016: 128)

Guida sabia: passou por muitas dificuldades para criar seu filho entre as quais a luta por um trabalho e por moradia. Ao ser abandonada por Marcos, vislumbrou como seria penosa a sua vida. E o narrador introduz seus pensamentos no discurso:

Como é que vou fingir que sou viúva? E quem me daria emprego? E, mesmo se conseguisse um emprego, como poderia mantê-lo após dar à luz? Eu digo, olhe, seu chefe, preciso ficar uns tempos em casa, quem sabe uns três meses, e o senhor por favor continue pagando o meu salário e me espere voltar. E com quem o bebê fica? Como se houvesse no mundo um lugar em que as mulheres pudessem deixar seus filhos pelas manhãs e buscá-los depois do trabalho! (BATALHA, 2016: 105)

Depois de recusa de sua família em recebê-la de volta, Guida mudou-se para o bairro Estácio de madrugada, conseguiu um emprego de caixa em um armazém e já começou a pensar em entregar a criança para adoção depois do parto. O menino nasceu em um domingo. Guida sentiu dores insuportáveis e tentou chegar ao Hospital, mas não conseguiu. Foi levada por desconhecidos até a porta. Esperou no corredor e, quando bebê começou a nascer, foi levada a sala de parto. Assim que abraçou o nenê que quase caíra de sua cama, Guida o aninhou em seu seio e pensou: «*Que bom que você está aqui, Francisco*» (BATALHA, 2016: 108). E concluiu que nunca mais estaria sozinha. No seu retorno encontrou um bercinho e uma sacola com roupas de bebê, mamadeiras, chupeta na porta de sua quitinete.

Esse momento da narrativa aproxima o leitor da forma solidária como os pobres ajudam-se mutuamente, sem os preconceitos comuns à classe média. Permite, também, avaliar as dificuldades das mães que precisam sustentar seus filhos sozinhas, entregando as crianças a «creches» improvisadas de cuidadoras de crianças nos bairros onde moram, cuidadoras que se sustentam com essa atividade irregular, sem fiscalização, cuja mensalidade cobrada é compatível com os

baixos salários das usuárias. A história de Guida é semelhante à de muitas mulheres abandonadas pelos companheiros, que não se preocuparam em ajudá-las no sustento dos filhos. Mesmo depois de descobrir que tinha um filho, Marcos nunca se prontificou a apoiar Guida e Francisco.

Aconselhada por uma vizinha, Guida vai à casa de uma ex-prostituta, pobre, sífilítica, chamada Filomena, que ganhava dinheiro cuidando de crianças para mães trabalharem. Filomena mudou de atividade para «não viver de favor», e as crianças gostavam muito dela: «As prostitutas, operárias e funcionárias do comércio não se importavam em ter uma mulher tão estragada cuidando dos filhos. As crianças pediam para ver a cuidadora, e protestavam na hora de ir embora» (BATALHA, 2016: 110).

Filomena sensibilizou-se com o desamparo de Guida e também tinha uma queda por recém-nascidos: «Quando pegava um no colo se lembrava dos oito filhos que teve. Cinco foram encaminhados para adoção e três foram sufocados pelo companheiro da vez, nos fundos do cortiço» (BATALHA, 2016: 131). Filomena convidou Guida para ficar uns tempos em sua casa até se recuperar do parto, e ali Guida conseguiu descansar; Filomena não quis que ela fosse embora, e, assim, ficaram juntas, apoiando-se mutuamente. Guida ficou muito grata por ter sido acolhida em sua casa e passou a dividir as tarefas da «creche». Guida apoiou muito Filomena, quando ela chegou à fase terminal de um câncer, e comprou injeções de morfina para as terríveis dores provocadas pela doença. Quando o dinheiro terminou, Guida submeteu-se às exigências sexuais do farmacêutico, para que ele doasse doses de morfina. Após a morte de Filomena, com o menino Francisco já grande, Guida vai procurar a irmã, após descobrir o seu endereço, momento em que a d. Ana já havia também falecido. Seu Manuel meio que enlouqueceu com a morte de d. Ana:

Ele tinha o mesmo remorso que Guida sentiu quando soube da morte da mãe. Remorso por coisas que nem eram muito sua culpa, como o jeito durão como foi criado, e que dizia que não há nada mais importante do

que a honra. Foi essa crença que fez seu Manuel renegar a filha, porque era melhor ter uma filha longe e uma mulher morrendo aos poucos do que aceitar a moça pródiga, e transformar a vergonha em algo tangível. (BATALHA, 2016: 129)

E o narrador volta a comentar sobre esse remorso de seu Manuel em relação à filha e à esposa:

Depois que o português renegou a filha arrependeu-se profundamente, desse jeito português de se arrepender, que implica não deixar ninguém nunca descobrir sobre o arrependimento. Quando d. Ana morreu ele se arrependeu ainda mais, e tornou-se ainda mais português, não deixando ninguém saber de nada. Tudo estaria bem, desde que pudesse se sentar atrás do balcão da quitanda todos os dias, na mesma hora. (BATALHA, 2016: 182)

Guida bate à porta de Eurídice com o filho Francisco, surpreendendo-a, e narra tudo o que lhe aconteceu. No relato, surgem as humilhações sofridas no âmbito da rica e poderosa família de Marcos, com quem se casou sem divulgar. Guida narra como foram morar na Vila Isabel. Conta que ele, já formado em Medicina, abriu consultório no centro da cidade, mas era tão medíocre na profissão que foi perdendo os clientes. Um dia, ele a abandonou deixando um bilhete. Não suportou a vida simples e retornou à casa dos pais, no bairro de Botafogo.

Quando Guida reencontrou a irmã, soube da morte da mãe, e foi convidada a viver com eles, com consentimento de Antenor. Algum tempo depois, encontrou um homem bom, Antônio, dono de uma papelaria, onde Eurídice costumava comprar folhas e outros materiais, como caderno de receitas, folhas para desenho de modelos de vestidos etc. Ambos decidiram viver juntos como casados. Ela já tinha sido oficialmente casada com Marcos, e o divórcio não existia, apenas registraram a separação em um cartório. Guida e Antônio inventaram uma cerimônia de casamento a ocorrer em Portugal, para salvar as aparências. Na verdade, viajaram duas semanas em Campos do Jordão, São Paulo.

Guida reconciliou-se com o pai, que tinha sofrido um AVC, e superou sentimentos de raiva por ele ter recusado a sua volta, quando já estava grávida de Chico. Ao vê-lo deitado na cama, ela lembrou das coisas boas que ele fez por ela na infância. Fisicamente eram semelhantes, ambos com «as maçãs do rosto saltadas e o mesmo nariz afilado» (BATALHA, 2026: 182) e com temperamentos muito semelhantes. Guida vai viver na casa do pai, para cuidá-lo, junto com o marido e o filho Chico. O neto passou a ler para o progenitor poemas de Guerra Junqueiro e «fingia não notar os olhos molhados do avô» (BATALHA, 2026: 183).

Quanto à Eurídice, o narrador introduz no relato uma personagem metafórica que resume a vida e conduta da protagonista em toda trajetória: «A Parte de Eurídice Que Não Queria Que Eurídice Fosse Eurídice» (BATALHA, 2026: 55, e também 61, 64 e 72), personagem que atormentava o tempo todo a protagonista e a dominava... Eurídice fez várias tentativas de se dedicar a outras atividades, mas Antenor sempre a impediu de prosseguir e ela desistiu de suas iniciativas, embora com sentimento de frustração. A vida de Eurídice foi feita de renúncias, porque não teve forças para lutar por sua independência. Há um momento no relato que ela se consola, dizendo para si mesma que Antenor era um bom marido e só vivia para a família, argumento para aliviar o peso do cerceamento da liberdade. Somente no final do romance, quando eles se mudaram para Ipanema, Eurídice decidiu cursar a faculdade de História na PUC-RJ e continuou a escrever.

Na «Nota da autora», no final do livro, vem a informação de que, após a morte de Eurídice, encontraram na gaveta do seu escritório um livro datilografado, intitulado *A história da invisibilidade*, que narra a vida das mulheres de sua época.

Em entrevista para TAG Livros, Marta Batalha afirma: «Eurídice, Guida e as outras personagens femininas são amálgamas das mulheres com quem convivi desde a infância, e que, por variadas razões, não conseguiram se realizar» (BATALHA, 2020: s/nº).

O romance denuncia, através de sucessivos acontecimentos, como as mulheres foram esmagadas pela estrutura social que

impunha os papéis desejáveis para as mulheres, os de filha ou esposa obedientes. Paralelamente, revela a vida cotidiana das mulheres pobres, abandonadas e com poucas alternativas para criarem seus filhos com o mínimo de dignidade. É um retrato do passado que, no caso da classe baixa, continua a acontecer hoje, da mesma maneira que acontecia no momento histórico abrangido pela narrativa ficcional.

Blanche Cerquiglioni, em «*Le roman aujourd'hui*», discute a relação que a ficção contemporânea mantém com a História e aponta para os modos «como o romance questiona o real, a sociedade, a História» (CERQUIGLINI, 2012: 280, traduzimos). Para essa pesquisadora: «As relações entre o romance e a História implicam duas orientações opostas: ou o romance está subsumido na História, não passando de uma narrativa secundária, ou ele a interpela e é uma narrativa crítica. Ele narra a História ou a questiona» (CERQUIGLINI, 2012: 283, traduzimos). «A ficcionalização do real é tão velha quanto o romance», afirma Cerquiglioni, mas considera que «no século XX, o romancista jogou cada vez mais na fronteira entre real e ficção e passou a se questionar sobre essa fronteira» (CERQUIGLINI, 2012: 378). Esse questionamento continua a acontecer no romance do século XXI, com destaque nos escritos por mulheres que, atualmente, participam ativamente da cena literária, põem em xeque o passado histórico e, nele, situam as mulheres aprisionadas por convenções rígidas da sociedade patriarcal, que as impediam de exercer plenamente a sua cidadania.

A vida invisível de Eurídice Gusmão demonstra, predominantemente, o quanto a vida cotidiana de «administradora do lar» da mulher de classe média era medíocre demais, sobretudo para as mulheres mais cultas, que tinham sonhos, desejos de realização profissional, uma mente criativa e, também, tinham acesso a informações sobre as conquistas femininas em outros países. Tendo seus projetos derrotados, a protagonista do romance de Martha Batalha voltou-se para a arte literária e para o estudo da História, atividades que, desenvolvidas em casa, longe dos holofotes, não envergonhavam a família. A personagem não publicou nada, nem com pseudônimo, como foi usual em algumas escritoras do século XX que, na realidade,

quiseram romper barreiras, como o fez Carmen Dolores. Mas o livro inédito, deixado por Eurídice – *História da invisibilidade* – sugere que a escolha de uma escrita clandestina, discreta, sem divulgação aponta para a sua recusa ao confronto com a sociedade e a família e, ao mesmo tempo, revela a sua inconformidade com a vida banal de «dona de casa», «mulher do lar». Por isso buscou na leitura literária, no estudo da História e na escrita uma saída prazerosa dentro de uma situação que foi sempre opressiva e enfadonha.

A atitude de Eurídice confirma o que escreveu Fernando Pessoa sobre o sentido da arte: «A literatura, como toda a arte, é uma confissão de que a vida não basta» (PESSOA, 1966: 285). E, conforme Nietzsche, a gênese da forma artística não é apenas uma «imitação da realidade natural, mas precisamente um suplemento dessa realidade natural, colocada junto dela a fim de superá-la» (NIETZSCHE, 1993: 140).

Referências bibliográficas —

BATALHA, Martha (2016) – *A vida invisível de Eurídice Gusmão*. São Paulo: Companhia das Letras.

BATALHA, Martha (2020) – Entrevista: «Um homem bom é difícil de encontrar». In: <https://www.taglivros.com/blog/entrevista-martha-batalha-tag-livros>. Acesso em 18/01/2024.

CERQUIGLINI, Blanche (2012) – «*Le roman aujourd'hui*». In: TADIÉ, Jean-Yves & Blanche Cerquilini, *Le roman d'hier à demain*. Paris: Gallimard, p. 275-454.

DUARTE, Constância Lima (2023) – *Imprensa feminina e feminista no Brasil: Dicionário ilustrado*, v. 1. Belo Horizonte: Autêntica.

ELEUTÉRIO, Maria de Lourdes (2022) – «Elas eram muito modernas». In: ANDRADE, Gênese (org.) *Modernismos 1922-2022*. São Paulo: Companhia das Letras.

LISPECTOR, Clarice (2019) – «Amor». In: *Laços de família*. Rio de Janeiro: Rocco (e-book).

MALUF, Marina & MOTT, Maria Lúcia (1998) – «Recônditos do mundo feminino». In: SEVCENKO, Nicolau (org.) *República: da Belle Époque à era do rádio*. São Paulo: Companhia das Letras.

NIETZSCHE, F (1993) – *O nascimento da tragédia ou Helenismo e pessimismo*. Trad. de J. Guinsburg. São Paulo: Companhia das Letras.

PESSOA, Fernando (1966) – «Erostratus». In: *Páginas de estética e de teoria literárias*. (Textos estabelecidos e prefaciados por Georg Rudolf Lind e Jacinto do Prado Coelho.) Lisboa: Ática, p. 285. Disponível em: <http://arquivopessoa.net/textos/3582>. Acesso em 17/01/2024.

RICARDO, Cassiano (1939) – *A Academia e a poesia moderna*. São Paulo: Impresso na E.G. «Revista dos Tribunais».



Vozes lusitanas em *Joaquina, filha do Tiradentes*, de Maria José de Queiroz —

. Angela Maria Rodrigues Laguardia¹

. Maria Lúcia Barbosa²

*Aqui, além, pelo mundo,
ossos, nomes, letras, poeira...
Onde, os rostos? Onde, as almas?
Nem os herdeiros recordam
rastro nenhum pelo chão.
Cecília Meireles, *Romanceiro da Inconfidência**

Natural de Belo Horizonte, Maria José de Queiroz nasceu em 29 de maio de 1934. Doutorou-se em Letras Neolatinas pela Universidade Federal de Minas Gerais onde ingressou por concurso como professora de Literatura Hispano-Americana, Brasileira e Comparada, sucedendo ao professor Eduardo Frieiro. Tornou-se, aos vinte seis anos, a mais jovem catedrática do país. Como professora convidada, tem um vasto currículo em importantes universidades americanas e europeias, só pra citar algumas, Indiana, Harvard, Berkeley, Sorbonne, Lille, Bordeaux, Aix-em-Provence, Bonn e Colônia.

Além das atividades acadêmicas, a escritora tem uma ampla produção literária e ensaística, aproximadamente trinta e um títulos entre poesia, conto, romance, literatura infantojuvenil e ensaios críticos. Em 1953 começou a colaborar ativamente em revistas, suplementos e periódicos literários do Brasil e da Europa como o *Suplemento Literário de Minas Gerais* e o *Le Monde* francês.

Vale lembrar que o potencial literário de Maria José a levou a conquistar, o Prêmio Sílvia Romero de Ensaios, da Academia Brasileira de Letras, em 1963; o Prêmio Othon Lynch Bezerra de Melo, de Ensaios da Academia Mineira de Letras, também em 1963; o Prêmio Pandiá Calógeras de Erudição, da Secretaria do Estado

1 Pesquisadora do CLEPUL.

2 Pesquisadora do CLEPUL.

de Minas Gerais, em 1963; o Prêmio Luísa Cláudio de Souza de Romance, do PEN Clube do Brasil, em 1979; e o Prêmio Jabuti de Ensaio, da Câmara Brasileira do Livro, em 1999; o Troféu Eunice e Dulce Fernandes de Educação e Cultura, da Academia Mineira de Letras, em 2014; entre outros.

Até aproximadamente o ano de 2021, Queiroz dividia sua residência entre o Rio de Janeiro, Belo Horizonte e Paris (França), atendendo a inúmeras atividades culturais como palestras e pesquisas, além de sua apaixonada e incansável produção literária. Maria José de Queiroz faleceu em 15 de novembro de 2023 aos 89 anos de idade.

A crítica e a poética de Queiroz teve início em 1961, quando publicou o primeiro de seus ensaios sobre literatura, intitulado *A poesia de Juana de Ibarbournou*, pela Imprensa da Universidade Federal de Minas Gerais. Transcorreu exatamente uma década para que ela se animasse a sair da crítica acadêmica e estreasse como ficcionista. Publicou desde então sete romances, cinco volumes de versos, dois livros de contos, dois de literatura infantojuvenil, uma obra autobiográfica e aproximadamente quinze ensaios, cujos temas variam, desde a comida, o exílio e o cárcere, a mulher e a literatura.

Sua produção ficcional torna-se instigante, principalmente para quem se interessa pela História e pela memória cultural de um povo, de uma sociedade, uma vez que nesses textos é possível observar, um arrebatamento por parte da escritora em questionar os lugares sociais, políticos e intelectuais da cultura latino-americana, em especial a brasileira. Ao escrever sobre fatos que remontam há pelo menos três séculos e chegam até a contemporaneidade, obriga quase sempre seu leitor a uma pesquisa histórica. Este trabalho a autora iniciou bem antes de se tornar ficcionista, quando ainda se dedicava à elaboração de sua tese³ de doutoramento:

Madrugada adentro, as longas bibliografias não me metiam medo. Pelo contrário, não só me davam alento para futuros embates, como me

3 Ver Maria José de Queiroz, *A expressão poética de Juana de Ibarbournou*. Tese (Doutorado – livre docência) – Faculdade de Filosofia – Universidade de Minas Gerais, Belo Horizonte, 1960.

instigavam a ler mais e mais. Quanto mais copiosas, mais feliz me sentia. Esquecida da minha tese, em mares nunca dantes navegados, as notas de pé de página me inspiravam rondas filológicas sobre termos exóticos, artes plásticas, pintura, música, biologia, num desenredo sem-fim do novelo do conhecimento (QUEIROZ, 2014: 58).

É a partir desse novelo e da tessitura desse emaranhado de fios, marcados por acontecimentos, por documentos e, às vezes, por datas que a escrita de Maria José de Queiroz acontece. Nesse sentido, vale destacar a declaração do escritor Pedro Nava acerca da escritora, assim como da sua produção ficcional:

O que logo prende na sua narrativa são as qualidades do estilo e da prática da língua. Artista e artesã ela vai da manobra de catar, separar, escolher a palavra adequada, o verbete justo, a expressão insubstituível – ao seu manejo, num jeito que encanta pela simplicidade, pelo correntio, que são o resultado do que é incansavelmente trabalhado até poder se apresentar em estado e pureza e da supressão de todo o supérfluo. Deliberadamente fez sua opção: ao floreado gótico, preferiu o retilíneo romântico. (QUEIROZ, 1980: 11-12)

Também a escritora e crítica Nely Novaes Coelho, inventariando e refletindo a respeito das escritoras brasileiras do século XVIII ao XX, ressaltou em seus estudos que as narrativas de Maria José,

Inserem com destaque no âmbito do novo romance brasileiro pós-1960 – romances engendrados pela consciência interrogante que se impõe ao escritor contemporâneo, ao enfrentar o caos, no qual se fundem os valores herdados/deteriorados e as novas ideias e vivências ainda em gestão. A autora é dona de um estilo sedutor – amálgama de um conhecimento multiforme, que envereda por várias áreas do saber (história, literatura de ontem e de hoje, política, ciências, linguística, psicologia, etc.). Conhecimento que não se impõe como erudição aleatória, mas como «um saber de experiência feito» um saber já absorvido pela sensibilidade humanística de uma personalidade privilegiada. Com um tato, «feminino», M.J. de Queiroz, com suavidade e ludismo, vai prendendo na teia das palavras os mais complexos problemas da condição humana. Vai testemunhando o mundo em

metamorfose, por meio do largo espectro de suas fragmentadas/coesas tramas romanescas. (COELHO, 2002: 439)

No espaço em que a ficção e a História se alternam e se encantam, sem se renderem, muito embora «os mundos da ficção sejam *parasitários* do mundo real» (ECO, 2013: 74), nessa linha tênue e tensionada entre o factual e o imaginado é que as histórias da autora vão abrindo brechas para quem as lê, para a passagem entre o passado e o presente. Contudo, é possível observar que é por meio dos inúmeros episódios narrados que as forças do histórico se associam, mas sem se esquecer de que seu leitor estará sempre diante de um romance e não de um livro de História.

Publicado pela primeira vez em 1987, pela Editora Marco Zero Ltda, *Joaquina, filha do Tiradentes*⁴ é o quarto romance de Maria José de Queiroz, e, no horizonte das relações entre Literatura e História, as intrigas da narrativa têm lugar especial, pois o enredo evidencia os bastidores de Vila Rica no período colonial, assim como de toda Minas Gerais que serviu de cenário para a Inconfidência. Sobre esse romance, o escritor e jornalista amazonense Márcio Souza escreveu:

Numa linguagem rica, que recria um tempo em seu próprio discurso e leva os leitores para a intimidade de uma época excepcional, o romance de Maria José de Queiroz vai recompondo uma vida na medida em que desata os nós que o despotismo colonial colou à pele dessa menina. Relato profundamente mineiro, a tentação do barroco cede lugar a uma narrativa límpida, clássica, quase de crítica de costumes, como há muito tempo não se via na literatura brasileira. Para os leitores que neste romance mergulharem, será uma experiência difícil de esquecer, porque é desses livros que transportam, que arrebatam, tornando tão palpável

4 Em 2014, a Rede Globo de Televisão adquiriu os direitos autorais desta publicação e, no primeiro semestre de 2016, essa emissora exibiu, por aproximadamente seis meses, a minissérie *Liberdade, Liberdade*, adaptada do texto de Maria José de Queiroz. Embora a versão televisiva tenha-se distanciado do livro, algo previsível, já que se trata de uma adaptação, essa curta novela teve como ponto positivo a popularização do romance, pois segundo informações da própria mídia, na época, houve interesse e procura do público pela obra.

a experiência desse Brasil ainda na infância que quase se pode sentir o gosto das comidas, os odores das cozinhas e o calor daquelas casas onde o sonho de um país livre e independente ainda não tinha morrido. (QUEIROZ, 1987: orelha técnica)

Além dos intertextos e paratextos como as epígrafes de Cecília Meireles retiradas do *Romanceiro da Inconfidência*, encontra-se também na contracapa da obra este poema de Carlos Drummond de Andrade:

A História escolhe, modela, revela suas personagens.
Elas ficam existindo como pessoas da nossa rua, de nosso convívio.
Mas há as outras – as personagens que não entraram na História,
humildemente anônimas para todo o sempre,
Joaquina sequer chegou a ser conhecida. Nem se
lembraram de esquecê-la.
Ficou existindo em si, não no papel ou na lenda.
Um silêncio de mil dobras pousa em seu nome comum.
Entretanto Joaquina vive e conhece os bens e os males
da vida.
Joaquina, filha do Tiradentes.
Haverá glória maior para ela?
(*apud* QUEIROZ, 1987: contracapa)

Nos versos de Drummond, é possível perceber que, embora a autora tenha revisitado o passado e trazido para a cena da escrita uma figura relevante da História, o eu lírico considera o esquecimento como um dos males irreparáveis, problematizando-o e colocando em questão não só o conhecimento histórico, mas também as bases frágeis em que se sustentam a memória na dupla inscrição lembrar/esquecer. E, no que diz respeito à existência ou não de Joaquina, Maria José, ao final do livro, transcreve trecho dos *Autos da devassa da Inconfidência Mineira*; em «NOTA BENE»:

Em 1804 encontramos Joaquina, em companhia da mãe, na casa da avó, na Rua da Ponte Seca¹. Em 1807, toda a família Silva Pais – sua família materna –, transfere residência para Dolores do Indaiá.

Não há, no entanto, qualquer referência à presença de Joaquina nesta cidade. João de Almeida Beltrão, filho de Eugênia Joaquina da Silva e do Cadete José Pereira de Almeida Beltrão, assume, surpreendentemente, o papel de filho natural do Alferes, passando mesmo a reivindicar o parentesco para tornar-se seu herdeiro presuntivo². A partir de 1805 não temos, portanto, qualquer notícia da vida de Joaquina nos registros da família Silva Pais. A história, por sua vez, esqueceu, sem remorso, o seu rosto, o seu nome e a data da sua morte.

¹ Consultem-se: *Autos da devassa da Inconfidência Mineira*. 2ª ed. Introdução e Notas de Herculano Gomes Matias e Tarquínio J. B. de Oliveira. Brasília, Câmara dos Deputados, Belo Horizonte, Imprensa Oficial de Minas Gerais, 1976 a 1982, vols. 1 a 9.

² *Idem, ibidem*, vol. 3, p. 346-347. (QUEIROZ, 1987: 297)

Além da postura crítica, a intertextualidade marca o discurso de que a autora lança mão, para trazer ao romance elementos extra literários, aliás, um atributo constante do seu estilo. Assim sendo, é possível constatar que a narrativa se desenvolve a partir da configuração de certo contexto histórico – a Inconfidência Mineira – mas, paralelamente a isso, na composição do texto, encontram-se elementos externos – o social, o cultural, o ideológico – que passam a ser internos, adequando-se de forma satisfatória ao corpo da ficção. Tais fatos provocam um redimensionamento da história e do ser humano naquele momento, pois, o texto de Queiroz pode ser entendido como crítico da História nacional, ao extrapolar o terreno da denúncia e estabelecer um questionamento acerca da condição humana, bem de acordo com a reflexão de Linda Hutcheon ao afirmar que o gênero romance expõe capacidades críticas da realidade histórica e da própria historiografia literária, no sentido de apontar para questionamentos sobre «a natureza, os limites e as possibilidades do discurso da arte» (HUTCHEON, 1991: 42), reduzindo-se numa tentativa de resgatar o que ficou marginalizado pelo discurso da História.

Narrado em primeira pessoa, a trama é dividida em duas partes que, por sua vez, se subdividem em outras com suas respectivas denominações. No texto, as atividades de costureira, bordadeira,

copista e professora da personagem Joaquina⁵ tornam-se metáforas criadas pela autora para a construção da narrativa, bem como para a elaboração da imagem da narradora que, por meio de um discurso melancólico e intimista onde o jogo entre lembrar e esquecer se faz presente, revelando uma figura bastante retraída. Em ambas as partes o enredo se constrói por meio do processo de rememoração da protagonista acerca das consequências na sua vida, de ser filha bastarda do Alferes José Joaquim da Silva Xavier – Tiradentes, líder da revolta popular contra os desmandos do governo português:

Sei de memória, não só a condenação, mas também as inesgotáveis formas porque se expressam o desprezo, a humilhação e a desonra. Conheço as mentiras da história, a hipocrisia dos patriotas, a peçonha das letras escritas, os rumores malignos, o escárnio e o medo. Aprendi desde menina, que a vergonha da origem bastarda fere menos, muito menos, que a infâmia decretada por sentença e consagrada pela fraqueza dos covardes...

De ignomínia em ignomínia, nada me salva: nem o futuro nem a gratidão da pátria. Suas palavras talvez pudessem resgatar-nos – a mim e a minha mãe – do frio do esquecimento; ele contudo, jamais as proferiu. Nada nos resta. Nada me resta. (QUEIROZ, 1987: 9)

Deste modo, pode-se deduzir que Joaquina busca no passado uma possível explicação para os infortúnios da sua vida presente. Relatados também ao longo do texto, esses infortúnios resultam num sentimento de inferioridade, de baixa estima, chegando a se considerar indigna de qualquer bem melhor, inclusive do matrimônio, pois, ao recusar a proposta de um forte pretendente, bem como a atitude de não ceder aos galanteios e encantos de outros, ela opta por continuar sozinha enclausurada e recolhida no seu próprio destino pelo resto da vida, assim como sua mãe.

5 Em 2005, foi lançado o filme *Vinho de rosas*, com direção e roteiro da cineasta e pesquisadora Elza Cataldo. Um drama que, inspirado nessa personagem, resgata a história das mulheres na Inconfidência Mineira. Com ele, Elza conquistou o prêmio de melhor diretora estreante no Festival Internacional de Batumi na Geórgia (<https://www.cineclik.com.br/vinho-de-rosas>).

«Nem todo tempo passado foi melhor» é a primeira parte, que diz respeito à delação feita por Joaquim Silvério dos Reis às autoridades portuguesas, sobre o movimento pela liberdade e as consequências deste para os inconfidentes, assim como a saída/fuga de Joaquina e sua mãe do local onde moravam em Vila Rica ou Antônio Dias, os lugares por onde passaram e os recintos onde se protegeram durante um presumível exílio: «Dez anos... Quanto tempo! Quanta fadiga! Dez anos de suor e de muita estrada... Se a maldade de algum Conselheiro não lhe tivesse soprado nos ouvidos que isso seria perigoso... Que fazer?» (QUEIROZ, 1987: 11).

Os dez anos referidos no texto correspondem exatamente ao tempo em que mãe e filha estiveram fora, pois, logo após a prisão de Tiradentes, a mãe que em nenhum momento é nomeada, decide fugir da cidade e de seus perseguidores com a filha ainda criança.

Minha mãe, como sonâmbula, faz uma trouxa de roupas, arrasta-me pela mão. Saímos sem despertar suspeita. Subimos o Gambá, passamos pela fazenda e, mato a dentro, prosseguimos, noite afora, numa fugida sem parada. Eu choramingava, os pés feridos, as pernas cansadas. Ela andava, andava (QUEIROZ, 1987: 22).

Tal atitude se justifica, uma vez que, «Quando Tiradentes foi condenado, a Rainha de Portugal mandou que seus descendentes fossem considerados infames até a terceira geração, que sua casa fosse demolida e no lugar deitado sal grosso» (QUEIROZ, 1987: orelha técnica assinada).

Contudo, a mãe decide voltar para Vila Rica. De acordo com Joaquina, «a mãe queria morrer lá. A tentação da volta não a deixava em paz. Queria visitar, uma vez que fosse, a praça do castigo. Queria ver tudo, olhar bem, sofrer de novo, chorar e penar. E não desistiu da resolução tomada» (QUEIROZ, 1987: 12-13). E, nada mais a persuadia contra a intenção da volta para a Rua da Ponte Seca, onde moravam antes da partida.

Sô Anacleto, então proprietário da fazenda onde elas se refugiaram, providenciou para que esta viagem fosse feita na companhia de seu compadre, o tropeiro Sô Manuel Caetano, que

«frequentava, há anos os caminhos de Minas e da Bahia» e que, segundo Joaquina, era «uma espécie de anjo da guarda da tropa» (QUEIROZ, 1987: 64). A filha, convencida de que aquele era o desejo da mãe, mesmo a contragosto decide acompanhá-la. Assim, «A 2 de maio de 1798, nove anos após a prisão do Alferes, e duas semanas depois da celebração do aniversário de sua morte, empreendemos a viagem de retorno a Vila Rica» (QUEIROZ, 1987: 51).

Desde as primeiras páginas do romance, é possível observar referências a figuras portuguesas como, à rainha D. Maria I, «a culpa, dizem não é da soberana. Ela ignora o que se passa na América. Ela queria, assim me contaram, conceder indulto a todos os inconfidentes; era possível que até o Alferes fosse indultado...» (QUEIROZ, 1987: 11). E, mais adiante, nas insinuações da mãe de Joaquina, ao se referir a Tiradentes e ao delator da Inconfidência Joaquim Silvério, dela diz: «tinha fé nos justos. E nos injustos também. Confiava nos puros de coração, mas confiava, sem maior reparo, nos mal-intencionados e nos traidores» (QUEIROZ, 1987: 12).

No entanto, é a partir do movimento de retorno para Vila Rica, que se observa e se escuta outras personagens portuguesas, pois, após percorrerem parte da viagem, juntou-se à tropa um casal português, o Sr. Matias e D. Maria Botelho acompanhados da filha Elisa. «Tinham desembarcado na Bahia, em visita aos amigos e parentes. Partiam para os serviços de D. Frei Cipriano de São José, já confirmado e sagrado por Pio VI para o mais alto posto da Diocese» (QUEIROZ, 1987: 65). Obedeciam à Rainha que ordenou que estivessem ali para cuidar dos preparativos para a chegada do bispo, que se daria até o segundo semestre daquele ano. A presença de Elisa na viagem foi para Joaquina até motivo de animação e alegria, porque pelo menos tinha com quem trocar ideias já que eram contemporâneas. Com a mãe, o mesmo não aconteceu, principalmente quando ficou sabendo da fidelidade do casal à Rainha. Durante toda a viagem, quando estavam por perto, a mãe não se furtava em alfinetar a família portuguesa, principalmente a D. Maria Botelho, o que era uma forma de resistência e protesto contra os colonizadores, pela situação a que ela e a filha estavam expostas há pelo menos dez anos.

Essas vozes lusitanas são percebidas em vários momentos da narrativa, destaque para Elisa que, na tentativa de satisfazer sua curiosidade acerca do solo mineiro, durante todo o percurso da viagem, sempre interpelava o tropeiro e guia Sô Manuel Caetano, que foi, depois de Joaquina com suas recordações, um dos que mais contribuiu com a narrativa do período colonial brasileiro visto que ele não só respondia aos questionamentos feitos, como informava detalhadamente tais fatos. Foi o que aconteceu quando a jovem portuguesa quis saber sobre as minas e os antigos mineiros, referindo-se à fase áurea da colônia:

- E os antigos mineiros? Que fazem? Onde vivem agora?
- Os que não voltam para o Reino, bem aprumados, requerem sesmarias e passam a vida a cultivar a terra. A Coroa não vê isso com bons olhos porque o braço do negro abandona a cata e o ouro, já escasso, desaparece das burras da Intendência. Mas não há outro remédio. (QUEIROZ, 1987: 156)

Algo semelhante ocorreu quando Elisa se interessou pelo café, bebida que foi servida com fartura em uma das fazendas onde tinham se hospedado por alguns dias em virtude do mau tempo:

- E o café? Só na fazenda do Senhor José Afonso bebemos café todos os dias. Na Corte quase só se bebe chá. Muito bom.
- O Vice-rei não quer que se plante café. Quer que se plante o chá, o mesmo chá que a menina bebe em Lisboa, importado da Índia (QUEIROZ, 1987, p. 157)

Convém destacar que, em *Joaquina, filha do Tiradentes*, a história da mulher do século XVIII se faz, sobretudo, através das personagens femininas, e em especial através da protagonista e de sua mãe, que embora não contassem com a presença da figura masculina a ser obedecida, viviam e conviviam nos limites da ordem conservadora.

Os antigos hábitos familiares constituem importantes formas de representação do contexto em que se insere a reclusão e subalternidade do sexo feminino. Por intermédio deles é possível visualizar as causas e as consequências do comportamento servil da

mulher do século XVIII na colônia. Nesse sentido, é interessante observar a voz da portuguesa D. Maria Botelho em um diálogo com D. Inácia, proprietária de uma fazenda onde a comitiva foi acolhida por alguns dias, novamente em virtude do mau tempo que impedia a continuidade da viagem. Durante a conversa fica evidente a passividade e a cumplicidade da fazendeira com o marido no que se refere à restrição da liberdade e da educação feminina, assim como as diferenças culturais entre a colônia e a metrópole:

– Tenho pena, muita pena de quem, como a senhora D. Inácia, é obrigada a passar a vida num lugar como este! Deploro que a senhora, dona de toda esta terra, nunca tenha tido ocasião de sair, de instruir-se de conhecer outros países e outra gente! O Senhor, que desfruta tão boa situação, bem poderia tê-la levado a passeio até Portugal! Ou, mesmo, à falta de coisa melhor, ao Rio de Janeiro, à Bahia... [...]

– Sim, D. Maria, a senhora tem toda razão. Por isso não descanso enquanto meu marido não mandar o Gonçalvo para Coimbra. Não quero que meu filho – que é homem – tenha a minha sorte.

– Mas não é o Gonçalvo apenas que deve conhecer a Europa, Senhora D. Inácia! Duvido que suas filhas se sintam felizes aqui. É preciso educá-las, ensinar-lhes boas maneiras, instruí-las no conhecimento da música, da pintura, da geografia, da história e até do latim!

– Que é isso, D. Maria? Mulher que sabe latim não encontra casamento!

– Engano, Senhora d. Inácia! Já não se usa mulher ignorante. Na corte, as damas fazem versos e discutem com os cavalheiros de igual para igual!

– Isso na corte, D. Maria. Não se esqueça de que vivemos na Colônia! Aqui, a mulher deve saber dirigir a casa, servir o marido e, se discute de igual para igual, é com as filhas que andam muito atrevidas e não se lembram do respeito que devem à mãe! (QUEIROZ, 1987: 78-79)

A passagem acima ilustra com propriedade a resistência da sociedade brasileira, principalmente da mulher, em assimilar novos costumes e aceitar as mudanças que já se faziam necessárias na colônia. O discurso de D. Inácia atesta o que afirmou Constância Lima Duarte no livro *Imprensa feminina e feminista no Brasil*:

Predominava a indigência cultural, o sentimento de inferioridade e a reclusão mourisca – resumida no velho ditado: «A mulher só deve sair de

casa três vezes: pra batizar, casar e enterrar» –, o quadro começa a mudar com os ventos soprados da Europa e vai deixando de ser «heresia social» instruir o sexo feminino. (DUARTE, 2016: 14)

Outra voz a ser destacada é a do frade e professor Dom Jaime que, de passagem pela Fazenda do Jequitibá de D. Rita de Almeida, segundo pouso dos viajantes, foi convidado por José Afonso, filho de D. Rita, para o almoço que estava prestes a ser servido. Foi durante a refeição, num diálogo entre o frade e o Sr. Matias Botelho, que Dom Jaime demonstrou saber os motivos pelos quais a família se encontrava no Brasil, tendo o pai de Elisa querido também obter informações sobre o frade e sobre o que ele sabia da Corte:

- Soube que o Sr. Matias Botelho vem ao Brasil para servir o Dom Frei Cipriano, não é assim?
- Dom Jaime frequentou a Corte?
- Conheço pouco Lisboa e jamais frequentei a Corte. Estive com Dom Frei Cipriano três ou quatro vezes durante as curtas viagens que fiz à capital para assistir às reuniões da Academia de Ciências. Sempre vivi em Coimbra: como estudante e como professor, até que a Providência me fizesse tomar o caminho do Brasil. E ainda tive a alegria de encontrar aqui, tão longe do Mondego, o nosso José Afonso, que foi meu aluno na Universidade. (QUEIROZ, 1987: 114)

Além dessas vozes arroladas, há também, no romance, várias referências de figuras lusitanas ilustres como, por exemplo, o jurista e poeta Tomás Antônio Gonzaga que, como ativista político, participou da Inconfidência Mineira; a Marquesa de Alorna, o poeta Filinto Elísio, só para citar alguns, que podem ser observados nesse diálogo entre o tropeiro Sô Manuel Caetano, Joaquina e José Afonso:

- A maledicência, José Afonso, corre as ruas. A poesia, não. Sei o que se conta por aí...
- Menos eu, Sô Manuel Caetano. E queria também saber como termina a história de D. Leonor de Almeida...
- Continuo, Dona Joaquina: D. Leonor de Almeida que era é a Marquesa de Alorna, foi encerrada com a irmã, D. Maria, no Convento

de Chelas, por ordem expressa do Marquês de Pombal. E Filinto Elísio, como disse, saiu de Portugal foragido, tendo no seu encalço o Santo Ofício... (QUEIROZ, 1987: 119)

«Jogo de fugas e aparecimentos» é a segunda e última parte do romance. Nesta, o espaço narrado é somente o de Vila Rica, e o enredo revelará para o leitor o caminhar da vida após a chegada da comitiva naquele local, os preparativos para a aparição do bispo D. Frei Cipriano e sua permanência no povoado, com destaque para as aventuras amorosas e a fuga de Elisa com o Sr. Van Leyden, artista plástico holandês de passagem por Minas. O cotidiano de Joaquina e sua mãe, em Antônio Dias, continuou sendo rememorado pela filha, e mais uma vez, marcado por inúmeras dificuldades, principalmente em relação à saúde da mãe que vai se agravando até os seus últimos momentos.

Para finalizar, convém ressaltar que o trabalho de Maria José de Queiroz, de modo especial nesse romance, pelo enfoque dado às questões histórico-sócio-culturais e aos procedimentos de conservação postos em evidência na narrativa, deixa entrever o olhar da romancista que também estava atenta às filigranas da história. Reconstituindo tipos e costumes, a autora empreende de certa forma uma construção sutil e poética do passado mineiro.

À vista disso, pode-se afirmar que, neste romance, a caracterização que a escritora faz da História como «práxis» se afasta do pensamento idealista, que considera como histórico apenas os grandes feitos e as ações próprias do mundo nobre, valorizando os acontecimentos não em função de sua causa e da maneira como são produzidos, mas em razão da impressão que deixam na consciência das massas, e se fixa nos detalhes, enfatizando a descrição de um cotidiano desconectado de dimensões históricas – considerando a História, portanto, como imutável.

Assim, as questões oficiais e memorialistas presentes no texto de Maria José potencializam sua significação com a inserção no panorama global, e, além disso, ganham «*status* de verdade», por iluminar as relações de interesse que, por sua vez, esclarecem as

reais motivações das situações vividas no dia-a-dia, as quais não são naturais, mas resultado do processo histórico de que participam. Seus textos afirmam-se não só por relatar tais questões, mas também (ou, sobretudo) por expressar esteticamente o ponto de vista de diferentes e variadas classes sociais – por meio de seus focos narrativos –, categoria global que tem interesse em desvendar os meandros ocultos pela História oficial, estabelecendo conexões entre ela e o cotidiano, os fatos isolados e a totalidade, expressando, portanto, uma profunda consciência crítica em relação à História oficializada.

Referências bibliográficas —

BARBOSA, Maria Lúcia (2018) – *História e memória na ficção de Maria José de Queiroz*. Tese (Doutorado em Letras – Estudos Literários) – Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte.

COELHO, Nelly Novaes (2002) – *Dicionário crítico de escritoras brasileiras (1711-2001)*. São Paulo: Escrituras.

DUARTE, Constância Lima (2016) – *Imprensa feminina e feminista no Brasil: século XIX. Dicionário ilustrado*. Belo Horizonte: Autêntica.

<https://www.cineclick.com.br/vinho-de-rosas>.

ECO, Umberto (2013) – *Confissões de um jovem romancista*. Tradução de Marcelo Pen. São Paulo: Cosac Naify.

HUTCHEON, Linda (1991) – *Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção*. Tradução de Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago.

QUEIROZ, Maria José de (1960) – *A expressão poética de Juana de Ibarbouru*. Tese (Doutorado – livre docência) – Faculdade de Filosofia, Universidade de Minas Gerais, Belo Horizonte.

QUEIROZ, Maria José de (1973) – *Como me contaram (fábulas históricas)*. 2 vols. Belo Horizonte: Imprensa/Publicações.

QUEIROZ, Maria José de (1980) – *Homem de sete partidas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.

QUEIROZ, Maria José de (1987) – *Joaquina, filha do Tiradentes*. São Paulo: Marco Zero Ltda.



Personagens portuguesas em dois contos de Nélida Piñon —

. Beatriz Weigert¹

Nélida Piñon, escritora brasileira, inicia suas publicações em 1961, somando romances, contos, crônicas, ensaios, discursos, reflexões-fragmentos². A autora faz a visita a obras e personagens consagradas, construindo a reescrita de temas em que sobressaem protagonistas de renome. No encaço dos seus paratextos, encontram-se títulos como *A força do destino*, *Vozes do deserto*, *Uma furtiva lágrima*, «Disse um campônio à sua amada», «Dulcineia», «A desdita da lira», «O ilustre Menezes».

Preferência pela arte musical, aí está a ópera de Verdi (1862), merecendo a recriação de Leonora e Álvaro, a contar com a cronista Nélida que os acompanha e com eles dialoga, para eternizá-los na Língua Portuguesa. Outras sonoridades melódicas despertam-se em «Disse um campônio à sua amada» e em *Uma furtiva lágrima*. Nestes cenários, a voz de Vicente Celestino entoa-se no primeiro verso de *Coração materno*, canção por ele composta em 1937. Sente-se também *a lacrima furtiva*, de Gaetano Donizetti, ária da ópera *L'elisir d'amore*, de 1832, imortalizada por Enrico Caruso. Ressonâncias outras ainda acodem à palavra de Nélida Piñon.

¹ Professora aposentada da Universidade de Évora. Membro integrado do CLEPUL – Centro de Literaturas e Culturas Lusófonas e Europeias da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.

² *Guia-mapa de Gabriel Arcanjo* (1961); *Madeira feita cruz* (1963); *Tempo das frutas* (1966); *Fundador* (1969); *A casa da paixão* (1972); *Sala de armas* (1973); *Tebas do meu coração* (1974); *A força do destino* (1977); *O calor das coisas* (1980); *A república dos sonhos* (1984); *A doce canção de Caetana* (1987); *O pão de cada dia* (1994); *A roda do vento* (1996); *Até amanhã, outra vez* (1999); *Cortejo do Divino e outros contos escolhidos* (2001); *O presumível coração da América* (2002); *Vozes do deserto* (2004); *Aprendiz de Homero* (2008); *Coração andarilho* (2009); *Livro das horas* (2012); *A camisa do marido* (2014). *Filhos da América* (2018); *Uma furtiva lágrima* (2019); *Um dia chegarei a Sagres* (2020); *Os rostos que tenho* (2023 – póstumo); *O ritual da arte* (inédito).

Mitos literários animam-se, quando das vozes do deserto renasce uma Scherezade a modificar a vocação da heroína de *As mil e uma noites*: «Scherezade soubera sempre que, ao abandonar o palácio com vida, sem os demais saberem, tomaria a caravana rumo norte» (PIÑON, 2004: 347). E em *De la Mancha*, surge uma falsa Dulcineia, a real Maritornes, que finalmente aceita os galanteios de Quixote e embarca no sonho, segura de que «Nada viria a ser pior do que aquilo vivido até então, e levava a vantagem de ouvir o fidalgo chamando-a de Dulcineia, de Toboso, com uma suavidade que desconhecerá existir» (PIÑON, 2014: 70).

As personagens portuguesas que se quer destacar na obra de Nélida Piñon vêm dos contos «A desdita da lira», do livro *A camisa do marido*, e «O ilustre Menezes», versão para *Missa do galo: variações sobre o mesmo tema*, como nome atribuído para *O calor das coisas*.

Em «A desdita da lira» lêem-se as desilusões de Luís Vaz de Camões, o autor da epopeia *Os Lusíadas*. Tendo nascido em 1524 ou 1525, sabe-se que algum tempo frequenta círculos aristocráticos. Suas preferências, contudo, apontam para a vida boêmia, com envolvimento em arruaças e brigas noturnas, na disputa das companhias femininas. Conta-se ter sido preso por agressão e ferimento a um funcionário do Paço. Obtém a liberdade, com a promessa de embarcar para a Índia. Parte para o Oriente (1552), prosseguindo suas atribulações: comete erros, é aprisionado. Auxiliado por amigos em aperturas financeiras, consegue voltar para Lisboa, em 1569, trazendo na bagagem a obra máxima. Publica-se *Os Lusíadas* em 1572, tendo o autor alcançado tença trienal modesta, e de pagamento irregular. Luís Vaz de Camões acaba seus dias na penúria. Suas exéquias (1579 ou 1580) são concedidas por uma instituição.

É com esse conteúdo de sofrimento e desconsolo que Nélida Piñon constrói a deambulação de Camões com o repertório do que o desorienta e aflige.

Assim, «a desdita da lira» é a afirmação de Camões ao dizer: «Confesso também, a quem me escuta, meu descrédito da minha própria lira. Assim dito, já não pretendo mais entoar loas ao rei e à corte» (PIÑON, 2014: 157).

Essa confissão encerra um percurso pela cidade de Lisboa e pelos escaninhos da memória, enquanto se ativam contrariedades, queixumes, também o preço da gratidão merecida. Desdobra-se uma pauta iniciada pela pergunta que o próprio bardo formula: «Terá sido mania de grandeza haver cantado a descoberta do caminho marítimo para a Índia, fazendo de Vasco da Gama herói acima da medida humana e lhe mencionando os feitos como se a falar de mim?» (PIÑON, 2014: 143). E Camões confia:

Passeio por Lisboa com o coração amargurado. Tudo me lanha. Estou gasto. As botas levam furos na sola. Os sinos tocam. Logo vão dobrar por mim, ou por alguém melhor que eu. O escravo, de nome Felisberto, abre-me caminho. Tem gosto em anunciar que, apesar da aparência modesta, o amo é de alto coturno. [...] A ponto de poder afirmar, com certa arrogância [...] que o seu senhor venceu as distâncias que o separaram das utopias ultramarinas [...] e que, em longo poema, chamado *Os Lusíadas*, assinalou os barões lusos. (PIÑON, 2014: 143-144)

O servo acompanha o senhor e vai anunciando-lhe as grandezas. Tem gosto em propagar-lhe o triunfo, tanto no amor como nas batalhas militares. Ao ouvir-lhe, lembra-se o poeta de «haver descrito os feitos humanos com a tinta da posteridade» (PIÑON, 1977: 144). Mas pretende ignorar as mentiras e «certas verdades» que Felisberto prega, porque «Nada do que diga [me] regenera ou traz a salvação» (PIÑON, 1977:144). Chega a expressar que convém ao mundo português que o esqueça, nada esperando na velhice. Mesmo porque há completa indiferença sobre sua existência, pois «Afinal, *Os Lusíadas* já saíram há uns sete anos, e minha miséria agrava-se a cada dia. Com cinquenta e seis anos, quantos mais terei?» (PIÑON, 2014: 149).

Ao lado do escravo, o poeta deambula e reporta os locais por onde anda: Terreiro do Paço, Torre de Belém, Carmo, Convento de São Domingos, Alfama, Alcáçova, Sé, Santo Antônio. Vê o Rossio, a enredar-lhe com suas «pernas de polvo» (PIÑON, 1977: 153), e considera que «Nas colinas de Lisboa, sentem-se todos mais perto de Deus» (PIÑON, 1977: 155). Lembra o amor que teve ao Mondego

e a Coimbra. E dos fatos históricos, sabe que Dom Sebastião está cercado pelos mouros e teme a sua morte sem deixar herdeiros. Prevê Felipe II a reclamar o trono português.

Na possibilidade de renovar o seu *Os Lusíadas*, afirma que gostaria de dar relevância ao Brasil, entregue a Martim Afonso de Sousa que dividira o território em capitanias e mandara plantar o que fazia falta ao reino. Porém na época, é de questionar «E se jamais pus os pés naquela terra?» (PIÑON, 1977: 145). Sente que não voltará a escrever, porque lhe falta «vigor poético de transformar o banal, no voo esplêndido de um pássaro airado» (PIÑON, 2014: 146). Declara que não é mais poeta: é um cronista que relata o que vê. Sua amargura é tão grande, que conclui seu monólogo exclamando: «Que lástima despedir-me sem fartura e glória, sem mais apenas» (PIÑON, 2014: 158).

É em «O ilustre Menezes» que Nélida Piñon conta a sua experiência com «Missa do Galo», após receber a proposta de Osman Lins: «Assumir, como bem lhe aprouvesse, voz e ponto de vista narrativos. O pastiche, enfim, de uma obra célebre» (PIÑON, 1999: 175). Osman Lins estranha e questiona a escolha de Piñon por Menezes e não por Inácia, a sogra. Ignora que Nélida sempre divisara «no marido de Conceição fascinantes zonas de sombra». Em verdade, reflete ela, o que seria a *Missa* «sem o pensamento abusivo de Menezes»? Ao adotar a primeira pessoa, a escritora confessa ter traído sua condição feminina, defendendo os «mesquinhos interesses» do escrivão e a «vida falsamente em ordem». Adornado com «trajes, hábitos, ritmos adequados ao Rio de Janeiro do século XIX», Menezes cobre-se de suspeitas e sarcasmos herdados de Machado de Assis (PIÑON, 1999: 175). Enquanto degusta, em família, a ceia de Natal, antegoza os prazeres daquela noite, junto à amante. Despede-se, permitindo a Conceição e a Nogueira a «exaltação fina e rarefeita de um sentimento permeado por miradas veladas, pelo desejo que eletriza, sem arrebatat o véu das palavras» (PIÑON, 1999: 176).

Satisfazendo os anseios eróticos de Menezes, Nélida Piñon cria a personagem portuguesa Delfina, na composição de uma fantasia sedutora, resultado de um repto dirigido a vários escritores a assinalar uma obra particular.

«Missa do Galo», conto de Machado de Assis, publicado em *Páginas recolhidas*, de 1899, é o tema que enseja variadas versões, e distintos modos de narrar.

A história passa-se na noite de Natal, constituindo-se de um diálogo entre um rapaz que aguarda pela hora do culto, e uma senhora, a dona da casa, cujo marido ausentara-se depois da ceia natalina. A conversa entre o homem e a mulher é pontuada por hesitações, reticências, gestos, olhares, vozes abafadas, denotando um certo constrangimento – ou melhor – encantamento, pelo inusitado encontro fora das normas da família.

Às dez horas da noite toda a gente estava nos quartos; às dez e meia a casa dormia. Nunca tinha ido ao teatro, e mais de uma vez, ouvindo dizer ao Menezes que ia ao teatro, pedi-lhe que me levasse consigo. Nessas ocasiões, a sogra fazia uma careta, e as escravas riam à socapa; ele não respondia, vestia-se, saía e só tornava na manhã seguinte. Mais tarde é que eu soube que o teatro era um eufemismo em ação. Menezes trazia amores com uma senhora, separada do marido, e dormia fora de casa uma vez por semana. Conceição padecera, a princípio, com a existência da comborça; mas, afinal, resignara-se, acostumara-se, e acabou achando que era muito direito.

Boa Conceição! Chamavam-lhe «a santa» e fazia jus ao título, tão facilmente suportava os esquecimentos do marido.

[...]

Quando tornei ao Rio de Janeiro, em Março, o escrivão tinha morrido de apoplexia. Conceição morava no Engenho Novo, mas nem a visitei nem a encontrei. Ouvi mais tarde que casara com o escrevente juramentado do marido. (ASSIS, 1977: 13-14, 21)

O que se registra é a experiência do jovem Nogueira a confessar: «Nunca pude entender a conversação que tive com uma senhora, há muitos anos, contava eu dezessete, ela trinta» (ASSIS, 1977: 13). Ele faz o relato da circunstância que o retém junto àquela família, delineando o perfil dos habitantes: Menezes, o esposo que dorme fora de casa uma vez por semana; Conceição, a esposa submissa e tolerante; Dona Inácia, a sogra revoltada com as ausências do genro. Menciona, também o escrevente juramentado do senhor.

São esses os dados com os quais escritores consagrados vão engendrar sua reescrita. A ideia das «variações sobre o mesmo tema» vem de Osman Lins³ que, em 1964, a propõe a Julieta Godoy Ladeira, mas só em 1977 amplia-se e concretiza-se. É então que o pernambucano lança o desafio a Antonio Callado, Autran Dourado, Lygia Fagundes Telles e Nélida Piñon, os quais, excetuando Autran Dourado, exultam «misteriosamente seduzidos pela ideia» (LINS, 1977: 8). O mineiro, porém, repensa a recusa e, entusiasmado, adere⁴. Em poucas semanas estão reunidos os textos.

Significativas são as escolhas do ponto de vista em que se posicionam os narradores. Nélida Piñon fixa-se em Menezes; Osman Lins compõe o jovem Nogueira; Julieta Godoy Ladeira ouve Conceição; Antonio Callado, onisciente, segue Dona Inácia; Autran Dourado, também em onisciência, acompanha Tavares, o escrevente juramentado, e, concluindo, Lygia Fagundes Telles descreve o ambiente e desvenda os pensamentos de cada uma das individualidades presentes na narrativa. (Nenhum dos escritores ocupa-se do amor clandestino do senhor). Traços da obra de Machado de Assis vão aflorando nas criações, além das epígrafes assinaladas.

Remete a *Quincas Borba* o umbral de Nélida Piñon. Pelas reflexões de Nogueira, optam os outros contistas.

Ricas em comentários ao «moço jornalista e escritor [...] já deixa longe o Bernardo, já faz sombra a Alencar» (CALLADO, 1977: 71) são as «Lembranças de Dona Inácia», que Antonio Callado aponta. A senhora recorda «os cotilhões famosos na casa do Senhor Rubião, em Botafogo» (CALLADO, 1977: 68) e quer repetir o nome da esposa do Dr. Santiago, a querida Ina, até chegar à Capitolina. Também vai referir a agulha e a costura e completar que está «o moço, escritor e cicerone [...] cumprindo sereno, seu dever

3 Diz Osman Lins: «Imaginava um certo número de ficcionistas, cada um deles aceitando o desafio e refazer, com maior ou menor aproximação, o texto machadiano, que sabíamos insuperável» (Lins, 1977:7).

4 Autran Dourado, na manhã seguinte, telefona a Osman Lins para contar que «passara a noite sem dormir, às voltas com as personagens do conto e decidira tentar a sua versão» (Lins, 1977: 8).

de ficar» (CALLADO, 1977: 76). Poeticamente confirma o autor da *Missa* que se reescreve.

Surpreendentes são as vivências de Távora, o escrevente juramentado, que a escuta de Autran Dourado, em «Mote alheio e voltas», descobre. Pois «mesmo em vida do patrão já fazia as vezes dele, não apenas no cartório, no leito também [...] substituía-o nos seus impedimentos e ausências ocasionais» (DOURADO, 1977: 94). E reforça que «Há muito tempo o substituía, desde que Menezes passou a frequentar com mais assiduidade e demora a amásia» (DOURADO, 1977: 94). E significativo é o fato de Conceição, na noite da Missa do Galo, pela fresta da janela, ter dispensado Távora, com o aviso: «hoje nada de teatro» (DOURADO, 1977: 94). Essa desculpa leva o escrevente a imaginar o patrão em casa. Surpresa sua, ao chegar na igreja para a missa do galo, e ver o escrivão com a «cara de poucos, de nenhum amigo» (DOURADO, 1977: 95). Boa Conceição! Era uma santa!

Anunciando Menezes⁵, Nélida Piñon encabeça as seis versões com a citação em exergo: «Fartou-se antemão do banquete da vida» (ASSIS, 1977: 25). Esse comentário sobre Rubião, no momento em que se reconhece herdeiro universal de Quincas Borba (ASSIS, 1959: 569), antecipa o retrato do protagonista que vai exibindo seu banquete da vida. Situa-se em um espaço temporal, geográfico e cultural e apresenta suas relações de convívio: os rapazes, as enamoradas, a esposa, a sogra, a amante e a nova conquista: a portuguesinha «recém-chegada da terrinha» (PIÑON, 1977: 36).

Inicia lamentando o tempo que passa, pois em 1860 dispensava a bengala «encastoadá», e em 1862 deve recorrer a ela, nos passeios pela rua do Ouvidor a conversar com os amigos e a admirar as «moçoilas». O apetite de aproveitar os prazeres da vida, mais se estimula ao considerar que «os dias se encurtam». E à beleza que transita pelas esquinas, ele responde com a elegância das «luvas de suedine» e as «botas de couro da Rússia». Vê que as ruas da cidade «conspiram

5 Esse conto vai obter o título de «O ilustre Menezes» no livro *O calor das coisas*, da autoria de Nélida Piñon, cuja primeira edição data de 1980.

todas contra os instintos»: agudas flechas cravam-se, ferindo para retirá-las, com certa «perda de sangue» (PIÑON, 1977: 26).

Essa apresentação do gosto fora de casa vai culminar com o entusiasmo pela noite de Natal, e ele diz: «Hoje sinto-me especialmente bem. Muito alivia-me o Natal quando se avizinha. Mais uma estação vencida galhardamente» (PIÑON, 1977: 26).

Estação vencida que incluía a libertinagem e a vida doméstica, no trato com a esposa e nos distratos com a sogra, vigilante dos passos e compassos da casa. A filha Conceição é tolhida e cerceada de tal forma, que não sabe de risos nem de agrados. Dar e receber carinho, para ela, são manifestações constrangedoras. «Basta que eu a olhe mais firme, para esconder-me o semblante, sob a vigília de D. Inácia, sempre a exacerbar-lhe esta qualidade» (PIÑON, 1977: 27). «Se culpado há» desse recato é D. Inácia que alimenta tal comportamento (PIÑON, 1977: 27). Tanto mais que na intimidade dos lençóis, a mulher jamais «ofertou as delícias que se desdobram quanto mais as provamos» (PIÑON, 1977: 27).

As saídas do genro são questionadas, com a exigência do comentário sobre os espetáculos do Lírico: título, autor, atores. A comédia *O protocolo* de Machado de Assis; Adelaide Amaral, Eugênia Câmara, Furtado Coelho, Lucinda Simões, Tamagno. Atualizações que se devem buscar no periódico *Marmota Fluminense*. Contudo, essa frieza e pressão, dentro das paredes do lar, obtêm, como recompensa, o afeto de Pastora que lhe dispensa saberes e sabores de cama e mesa.

O quadro da reconstituição das vivências e convivências de Menezes emoldura-se por duas sensações que tomam o protagonista nessa noite de Natal. Para começar é o alívio que a certeza da «estação galhardamente vencida» lhe dá. (PIÑON, 1977: 26). E concluindo, é a «pressa» que ele vai tendo para dar «o Natal por encerrado, sempre a pretexto do teatro» (PIÑON, 1977: 40). Sabe, de antemão, que «Naquela noite, Pastora teria os seios quentes como uma castanha» (PIÑON, 1977: 40). E, com cerimônia, faz as despedidas: «Peço-lhes licença. Faz-se tarde agora» (PIÑON, 1977: 41). Interroga Conceição se vai recolher-se, ouve Dona Inácia

perguntar a Nogueira o que fará até à hora da Missa, e do primo vem a resposta de que vai ler *Os Mosqueteiros* (PIÑON, 1977: 42).

No quadro pintado refazendo o tempo que passa, entra a figura da portuguesa Delfina, foco de enamoramento e certeza da conquista.

Eu via as horas e as minhas forças rapidamente extinguirem-se. E muito porque surgira-me, recém-chegada da terrinha, uma cachopa de cor trigueira, cabelos enrodilhados no alto da cabeça, olhar trocista, que havia-me apresentado o escrevente juramentado Soares, sempre empenhado em agradar-me. Adivinha-me ele as fraquezas.

— E quem não as tem, Sr. Menezes.

A portuguesa Delfina parecia-se à Cleópatra da gravura que enfeita-nos a casa [...] Quantas vezes não cobicei a rainha do Nilo. (PIÑON, 1977: 36)

Mas apesar de todas as diligências do escrevente juramentado, a Celestina⁶ desse caso de sedução, Delfina não comparecia aos encontros marcados com Menezes.

Até que chegaram-me, por meio do constrangido Soares, a nossa Celestina, as palavras da rapariga escritas no frontispício de um alfarrábio:

Se de mim nada consegues, não sei por que me persegues, constantemente na rua; sabes bem que sou casada, que fui sempre dedicada, e que não posso ser tua; lá porque és rico e elegante, queres que eu seja tua amante, por capricho ou presunção; eu tenho um marido pobre, que possui uma alma nobre, e é toda minha paixão. Rasguei as cartas sem ler, e nunca quis receber jóias ou flores que trouxesses. (PIÑON, 1977: 37)

E o fado entoado por Amália Rodrigues (1920-1999) vai soar na recusa de aproximações apaixonadas:

Se de mim nada consegues
Não sei porque me persegues
Constantemente na rua;

⁶ Celestina é tipo literário, criado por Fernando Rojas na comédia *Calisto e Melibea*, de 1499. Descreve-se como senhora idosa, possuidora de truques infalíveis para aproximar pessoas, como no caso de Calisto, ansiando pelo amor de Melibea.

Sabes bem que sou casada
Que fui sempre dedicada
E que não posso ser tua

Lá porque és rico e elegante
Queres que eu seja tua amante
Por capricho, ou presunção
Eu tenho um marido pobre
Que possui uma alma nobre
E é toda a minha paixão

Rasguei as cartas sem ler
E nunca quis receber
Jóias ou flores que trouxesses
Não me vendo nem me dou
Pois já dei tudo o que sou
A um amor que não conheces

Como sentinela alerta
Noite e dia sempre esperta
Na posição de sentido
Eu sou, a todo o instante
Sentinela vigilante
Da honra do meu marido

O bilhete de Delfina copia justamente a letra do fado *Perseguição* da autoria de Avelino de Sousa (1880-1946), cuja composição musical deve-se a Carlos da Maia (1877-1921).

A esse recado ofensivo, Menezes faz a declaração de que Delfina era uma falsa, porque nem casada era:

Mentirosa, nem marido tinha. Só com propósitos vis carregara nas tintas.
Buscava com afã quem lhe montasse um sobradinho em São Cristóvão.
Queria-o com quintal e mangueiras frondosas.

Encontrei-a quinze dias depois. Tirei-lhe a cartola e ela, a medir forças,
devolveu-me o sorriso que há muito eu observava na Cleópatra da casa.

Cheguei-me à Delfina:

— A que devo, senhora minha, a honra de tal sorriso?

Para meu espanto, e para não mais confiar em sua natureza cercada de mimos e pejos que mais próprios estariam num ramilhete, disse-me: — Não me vendo nem me dou. E afastou-se faceira, deixando-me no rosto sua fragrância jasmim. Quis segui-la. [...] Não estava disposto a aguentar as bernardices⁷ de uma rapariga. (PIÑON, 1977: 37)

Frustra-se Menezes com a rejeição enviada na mensagem escrita, e com o desprezo demonstrado. Recorre ao consolo da esposa Conceição que o adivinha ferido, desdobrando-se em cuidados, como se de um enfermo tratasse.

A versão de Nélida Piñon do conto «Missa do Galo», original de Machado de Assis, recebe o título de «O ilustre Menezes» no livro *O calor das coisas* (1997). É importante para o projeto de *Personagens Portuguesas de Papel*, porque Nélida Piñon cria Delfina, a portuguesa que encarna a nova paixão de Menezes. Ele marca encontros com ela, aos quais a jovem falta, no mais absoluto desdém. Pela descrição do namorador, ela é atraente e convencida de seu poder. Faz-se difícil e rejeita propostas. Se é interesseira, pretendendo um companheiro que lhe dê morada luxuosa, essa conjectura parte do homem ciumento e despeitado pela negação que sofrera. Remoque do ilustre Menezes por comprovar.

Referências bibliográficas —

ASSIS, Machado de (1959) – *Quincas Borba*. In *Obra completa*, v. I. Rio de Janeiro: José Aguilar, p. 551-725.

ASSIS, Machado de; e outros (1977) – *Missa do galo* (de) Machado de Assis: *variações sobre o mesmo tema* (org. Osman Lins). São Paulo: Summus.

ASSIS, Machado de (1977) – «Missa do galo». In *Missa do galo* (de) Machado de Assis: *variações sobre o mesmo tema*. São Paulo: Summus, p. 13-21.

7 Bernardice – pelo *Dicionário da Língua Portuguesa*, Porto Editora: tolice, parvoíce. Dito próprio de frade bernardo. Alusão à tradicional estupidez dos frades bernardos.

CALLADO, Antonio (1977) – «Missa do galo: Lembranças de Dona Inácia». In *Missa do galo* (de) Machado de Assis: *variações sobre o mesmo tema*. São Paulo: Summus, p. 65-76.

DOURADO, Autran (1977) – «Missa do galo: (Mote alheio e voltas)». In *Missa do galo* (de) Machado de Assis: *variações sobre o mesmo tema*. São Paulo: Summus, p. 77-95.

PIÑON, Nélida (1977) – «Missa do galo». In *Missa do Galo* (de) Machado de Assis: *variações sobre o mesmo tema*. São Paulo: Summus, p. 25-42.

PIÑON, Nélida (1977) – *A força do destino*. Rio de Janeiro: Record.

PIÑON, Nélida (1997) – «O ilustre Menezes». In *O calor das coisas*. Rio de Janeiro/São Paulo: Record, p. 61-77.

PIÑON, Nélida (1997) – «Disse um campônio à sua amada». In *O calor das coisas*. Rio de Janeiro/São Paulo: Record, p. 133-142.

PIÑON, Nélida (1999) – «As artes do bruxo». In *Até amanhã, outra vez*. Rio de Janeiro/São Paulo: Record, p. 175-177.

PIÑON, Nélida (2004) – *Vozes do deserto*. Rio de Janeiro/São Paulo: Record.

PIÑON, Nélida (2014) – «Dulcineia». In *A camisa do marido*. Rio de Janeiro/São Paulo: Record, p. 48-70.

PIÑON, Nélida (2014) – «A desdita da lira». In *A camisa do marido*. Rio de Janeiro/São Paulo: Record, p. 143-158.



«Mágoa que rala» (Lima Barreto) ou a memória de um passado irredimível? —

. Cristina Firmino Santos¹

O conto «Mágoa que rala», do escritor carioca Afonso Henriques de Lima Barreto (1881-1922), foi publicado pela primeira vez em *Histórias e sonhos* (1920), coletânea de contos que veio posteriormente a ser ampliada nas edições seguintes já póstumas.

O conto tem dois núcleos narrativos que acomodam dois tempos distintos: o início do século XIX com a vinda da corte portuguesa para o Brasil e o início do século XX com um mistério policial a resolver. São notórias as presenças de personagens portugueses que, neste conto, ao contrário do que sucede em muitas outras narrativas de Lima Barreto e de outros escritores seus contemporâneos, não são figuras negativas que emblematizam os vícios da sociedade brasileira; pelo contrário, o rei D. João VI destaca-se, mesmo por contraste com a família e o séquito real que o acompanha na viagem para o Brasil em 1808, pela mágoa, pela bondade e pela paixão face à beleza única do Rio de Janeiro. Já um século depois, o jovem Lourenço da Mata Orestes, personagem que descende de um português, surge, pelo olhar do narrador, positivamente caracterizado, pois é movido por uma culpa antiga que o leva a incriminar-se como autor de um crime – o homicídio de uma emigrante alemã no Jardim Botânico – num contexto de incompetência policial. Como se ligarão personagens de contextos sociais tão diferentes? Será que o passado evocado com D. João VI tem possibilidade de se revivificar?

A passagem de um tempo para outro é estrategicamente proporcionada pelo espaço: o Jardim Botânico do Rio de Janeiro, memória de D. João VI que o criou em 1808, num dos seus múltiplos gestos de valorização do que o Brasil tem de único e onde, um século

¹ Professora Auxiliar no Departamento de Linguística e Literaturas da Universidade de Évora.

depois, já votado quase ao abandono, surge o cadáver de uma criada alemã. O protagonismo do Rio de Janeiro no conto e em toda a obra de Lima Barreto deve-se também ao facto de este ser uma sinédoque do Brasil, como tão bem sublinha o escritor no excerto da sua obra *Coisas do Reino de Jambon*, ao afirmar que «a nossa cidade [o Rio de Janeiro] não é só a capital política do país, mas também espiritual, onde se vêm resumir todas as mágoas, todos os sonhos, todas as dores dos brasileiros» (*apud* RESENDE, 2017: 56).

Para perceber o foco político e social, será importante perscrutar as nuances do retrato de D. João VI que Lima Barreto traça no conto e que é surpreendentemente benévolo, quando comparado com a visão contundente que o escritor manifesta sobre a maioria das personagens de portugueses poderosos associados com frequência à corrupção e burocracia ineficaz.

Na lógica do conto, o rei português é superlativamente valorizado face a todos os outros governantes, o que faz dele uma absoluta exceção:

Dos chefes de estado que tem tido o Brasil, o que mais amou, e muito profundamente, o Rio de Janeiro, foi sem dúvida dom João VI; e a população da cidade e arredores ainda tem na memória, nos dias contemporâneos, mais de um século após a chegada a estas plagas, a lembrança do seu nome. (BARRETO, 2010: 230)

Porém, a figura de D. João VI e a mudança da corte para o Brasil é muito controversa entre os diferentes historiadores – aliás Oliveira Martins e Manuel de Oliveira Lima são explicitamente convocados no conto como fontes históricas e a perspectiva destes é muito divergente ou mesmo oposta da supracitada. Importa, então, perceber o que Lima Barreto seleciona de um e outro para compor a personagem do monarca.

No caso do historiador português Oliveira Martins, a sua ótica histórica visava sublinhar a decadência e degeneração de Portugal²

2 Esta vertente da historiografia de Oliveira Martins é amplamente desenvolvida em ensaio de Sérgio Campos Matos referido na bibliografia.

e em especial do poder político. Nessa medida, a saída da corte para o Brasil é interpretada como manifestação de cobardia, demissão e indiferença perante o destino de Portugal na iminência das invasões napoleónicas. Também D. João VI sobressai com um perfil grotesco e caricatural onde avulta a inércia, a impotência, a tristeza e a fealdade. Lima Barreto, não partilhando esta visão sobre o rei, cita o historiador a propósito da corte que o acompanhou que, essa sim, se diferencia no pior sentido face ao rei:

Para bem ver a terra, então, ele se esqueceu das quinze mil pessoas que o acompanhavam desde as margens do Tejo, daqueles quinze mil «desembargadores e repentistas, peraltas e sécias, frades e freiras, monsenhores e castrados – enxame de parasitas imundos», como diz Oliveira Martins, que aportava em São Sebastião para esvair quotidianamente a Ucharia Real e enchê-la em troca de zumbidos de intrigas, mexericos e alcovitices. (BARRETO, 2010: 232-233)

D. João VI irá destacar-se apesar dos que o rodeiam e o contraste não podia ser maior entre aqueles que tudo querem extirpar para proveito próprio e o rei que muito deu ao Rio de Janeiro (e ao Brasil). Ainda que não o mencione, também as palavras da rainha louca, na altura de sair de Portugal, são reproduzidas de Oliveira Martins, o mesmo acontecendo com a referência ao carácter lúbrico e infiel da rainha consorte:

Fugindo do reino, trazendo consigo a mãe louca, que pedia, ao embarcar em Lisboa, andassem mais devagar, para não parecer que fugiam; obrigado pelo seu nascimento e as condições particulares do seu estado, a suportar uma mulher que perdera toda a conveniência, todo o pudor e todo o respeito a si própria, nos seus desregramentos sexuais – o pobre rei, gordo, glutão, tido como estúpido, desconfiado da paternidade oficial, só encontrava na música e nos aspectos naturais derivativos para a sua muito humana necessidade de efusões sentimentais. (BARRETO, 2010: 232)

Se, no caso do historiador português, a família real (incluindo D. João VI) funciona como um todo disfuncional

e é pejorativamente caracterizado, no conto aqui em apreço a loucura de D. Maria I e a lascívia de Carlota Joaquina salientam o drama, a solidão e a carência de afetos de um rei infeliz pelo qual o leitor é levado a sentir compaixão, bem como surpresa pela sublimação que realiza ao transformar a sua mágoa num amor ímpar ao Brasil.

Não poderei deixar de notar neste enaltecimento de D. João VI a afinidade com o prisma de Manuel de Oliveira Lima que, nas suas obras, e em especial em *D. João VI no Brasil* (1908), exalta D. João como «herói fundador da nacionalidade brasileira» (LIMA, 1996: 21). Estando, como Lima Barreto, desiludido com a República e com a corrupção nos círculos do poder, Oliveira Lima refugia-se num certo saudosismo da monarquia e em consequência engrandece os monarcas ligados à independência do Brasil³. É também por esta clave idealizadora que Lima Barreto opera o contraste entre o passado e o presente.

O narrador do conto é, como todos os intérpretes fortes, parcial e nesse sentido repetidamente acentua a «mágoa» e o conflito de D. João VI como impulsionadores da sua intensa relação afetiva com o Rio de Janeiro. A «Mágoa que rala» é sem dúvida a pedra de toque do conto e a sua interpretação das ações das personagens aqui visadas faz jus ao tema que lhe é tão caro. Assim, sublinha que D. João VI, «sendo desgraçado três vezes, como filho, como marido e como rei⁴, havia de encontrar a sua alma bem aberta para lhe receber lições e compreender de modo mais amplo a natureza» (BARRETO, 2010: 232).

Gostaria de realçar que, neste quadro, fica implícito que o ser humano que sofre grandes «mágoas» apura, nesse lance, o sentimento e a sensibilidade para uma inteligibilidade mais lata; por isso,

3 Costa e Irschlinger (2012), no ensaio «A ‘heroicidade’ de D. João VI na obra de Oliveira Lima», exploram convincentemente a quase mitificação do monarca português na historiografia deste autor.

4 Lima Barreto apropria-se aqui da expressão de Júlio de Lasteiry, autor que também caracterizou a desgraça do príncipe de forma muito similar: «por este príncipe desgraçado como rei, como filho, como pai, como esposo» (LASTEIRY, 1842: 18-19).

o monarca está especialmente alertado e disponível para entender as lições e o espetáculo grandioso da natureza e do povo:

Na sua vida de grandes mágoas e profundas dores, o seu desembarque no Rio com certeza foi para a sua alma uma aleluia. A augusta beleza do cenário natural, a sua originalidade imprevista e grandiosa – sem atingir o incompreensível do desmedido e do colossal, a efusão filial de toda uma bizarra população de brancos, índios, negros e mulatos, quase toda a chorar, provocaram muito naturalmente a simpatia. Fizeram-lhe logo brotar no coração uma grande afeição pelo lugar, animaram-no novamente a viver, sentir-se de fato – Rei – o chefe aceito voluntariamente como pai e senhor, por todos aqueles súbditos longínquos que o viam pela primeira vez. (BARRETO, 2010: 232)

Tal como D. João VI precisava de reconhecimento e de beleza também a população carecia de uma figura do poder que a ouvisse e a dirigisse e, como tal, a falha dos dois lados reverte numa afeição recíproca. Gostaria também de chamar a atenção para o papel inaugural desta cena (cf. «pela primeira vez», BARRETO, 2010: 232) que prefigura a fundação da nacionalidade brasileira: depois do «achamento», da conquista política e do fito exclusivo da exploração das riquezas, chega o momento de reconhecer o Brasil no que tem de diferente, ou seja, «a originalidade imprevista e grandiosa» da natureza e a «bizarra população», etnicamente muito heterogênea. Não é por acaso que a natureza em primeiro plano e o povo depois têm ambos lugar de destaque. Tal como Flora Sussekind (2008) elucida, em *O Brasil não é longe daqui*, a busca na prosa romântica brasileira do que constitui a singularidade do Brasil polariza-se na natureza tropical e nas exuberantes descrições que ela deve merecer. A recriminação, pelos intelectuais dessa altura, dos modelos europeus e da antiguidade clássica, com frequência usada contra os poetas brasileiros que a eles recorrem, repete-se neste conto:

Mesmo os nossos poetas mais velhos nunca entenderam a nossa vegetação, os nossos mares, os nossos rios; não compreendiam as nossas coisas naturais e nunca lhes pegaram a alma, o *substractum*; e se queriam dizer alguma coisa sobre ela caíam no lugar-comum amplificado e no

encadeamento de adjetivos grandiloquentes, quando não voltavam para a sua arcadiana e livresca floresta de álamos, plátanos, mirtos, com vagabundíssimas ninfas e faunos idiotas. (BARRETO, 2010: 231)

Aparentemente D. João VI, porque desconhece a «literatura palerma dos árcades, dos desembargadores e repentistas, estava mais apto para senti-los de primeira mão, diretamente» (BARRETO, 2010: 231) e, sendo leitor de Rousseau, pode valorizar a natureza extraordinária com que se depara. Contudo, verifica-se uma contradição de termos – se o monarca é educado por Rousseau, o seu olhar é instruído e não «em primeira mão, diretamente». Aliás, Flora Sussekind, na obra suprarreferida, argumenta que as obras dos viajantes estrangeiros, nomeadamente os artistas enviados em missão, no século XIX, para desenharem a natureza tropical do Brasil ou a despreverem para conhecimento artístico, científico ou cultural na Europa, acabam por servir de modelo (um outro modelo) ao que se definia como «paisagem exótica» e que os prosadores românticos brasileiros procuravam integrar não sem incongruências e desfasamentos⁵.

Também, neste conto, os estrangeiros cultos e viajados secundam e coadjuvam os gestos do rei ao estudarem e admirarem a natureza tropical, decidindo-se a habitar roças ou chácaras em lugares menos frequentados do Rio de Janeiro; são inclusive diversos os convocados – de Taunay e Darwin⁶ a outras figuras como, por exemplo, Von Langsdorff, Chamberlain ou o conde de Hogendrop.

Este «bem ver a terra» implicou da parte do rei iniciativas ousadas: ignorar os críticos e diferenciar-se dos que o acompanhavam;

5 O primeiro romance-folhetim da literatura brasileira – *Olaya e Júlio ou A periquita* (1830), de autor desconhecido – manifesta uma influência inequívoca dos relatos de viagens dos viajantes europeus no Brasil (cf. SUSSEKIND, 2008: 40-46).

6 O primeiro caso refere-se a Nicolas-Antoine Taunay, um dos artistas que compôs a Missão Francesa que, com a vinda de D. João VI para o Brasil e a abertura dos portos às nações amigas, incentivou a vinda de artistas e cientistas europeus para dinamizar o conhecimento e o ensino superior. No segundo caso, trata-se de Charles Darwin que, na expedição registada na *Viagem do Beagle*, passou pelo Brasil, entre muitos outros países.

viajar pelos muitos lugares da cidade e deixar a sua marca no sentido de valorizar o que o Rio de Janeiro tem de único (sem a discriminação social do espaço urbano que veio a ocorrer posteriormente) e mesmo a escolha de artistas nativos: o músico José Maurício e o pintor José Leandro que fez inclusive o seu retrato. Não surpreende, pois, que as figuras evocadas – o rei português e os estrangeiros europeus a quem este proporciona a entrada no Brasil – representem um momento fundacional da cultura brasileira ainda na ótica romântica. Ao recriar este passado nos seus moldes, Lima Barreto não deixa de exibir uma desenvolvida cultura histórico-literária à altura daquilo que se espera para quem governa ou para quem escreve.

Um século depois, numa conjuntura crepuscular, surge o espaço do Jardim Botânico com um cadáver insepulto no seu interior e um crime por desvendar. É importante notar que este jardim «tão peculiar à cidade que é até um dos seus emblemas, fala ainda de D. João VI» (BARRETO, 2010: 235). É, então, um símbolo de uma visão do Brasil e cartão-de-visita sob a forma de um recorte e seleção das espécies botânicas mais admiráveis e distintas da paisagem tropical, embora contraditoriamente o conceito de Jardim Botânico seja europeu e decorra do interesse que a botânica e as ciências da natureza passaram a ter no século XIX.

Podendo o Jardim Botânico, que outrora fora espaço de convívio e festa, significar alguma religação como o espaço-tempo passado, sucede o inverso, já que o seu abandono no presente (Primeira República) e a busca de outros lugares de lazer pelas famílias o remetem agora à indiferença. Veja-se a seguinte passagem:

De súbito e de forma tão tétrica, foi arrancada do esquecimento a lembrança do velho jardim real; e ele surgiu a todos da cidade com uma auréola de martírio, feita da ingratidão de toda uma população a cujos pais e avós, sem nada lhes pedir, ele soubera dar tantos instantes de alegria e amor. (BARRETO, 2010: 236)

Note-se que a personificação do Jardim o patenteia como uma extensão do amor do rei que deixou de ter correspondência no presente; e a diferença entre a dedicação das gerações mais velhas e

a «ingratidão» dos jovens agora sinaliza essa rutura com um passado irrecuperável. Já a história «tétrica» que agora traz o espaço para a ribalta evoca a violência e a morte em vez da «alegria e amor» do passado. Aliás, o tema da morte materializado neste crime tinha sido antes introduzido pela referência histórica à morte pela guilhotina de muitos membros da alta burguesia durante a revolução francesa e que transposto para o contexto brasileiro resulta numa crítica ainda mais contundente às classes privilegiadas que só buscam benefícios e esquecem o seu papel propulsor de «alevantamento moral, artístico e social» (BARRETO, 2010: 234), desta forma, vaticina sombriamente o narrador:

Encarando a burguesia atual de todo o gênero, os recursos e privilégios de que dispõe, como sendo unicamente meios de alcançar fáceis prazeres e baixas satisfações pessoais, e não se compenetrando ela de ter, para com os outros, deveres de todas as espécies, falseia a sua missão e provoca a sua morte. Não precisará de guilhotina... (BARRETO, 2010: 234)

Como tenho vindo a afirmar, o conto convoca um contraste temporal entre o início do século XIX e presumivelmente a segunda década do século XX sempre para acentuar no presente a «baixeza» e inutilidade da burguesia. Assim, o espaço do Jardim Botânico parece materializar um hipotético e idealizado caminho de governação do Brasil mais consentâneo com as necessidades do país e das gentes que não se concretizou. No presente, o narrador é muito crítico em relação às intervenções urbanísticas na cidade, agora socialmente aquartelada entre as zonas, como Copacabana e Botafogo, adotadas pelas classes privilegiadas, e as restantes, muitas delas ao abandono ou destinadas a outras classes sociais. Ele é também muito cáustico em relação ao funcionamento das instituições. É neste contexto nocivo que o cadáver de Graüben Hunderbrok – uma jovem alemã – aparece e é pretexto oportuno para revelar as fragilidades e equívocos das autoridades na investigação, mostrando uma espécie de mundo às avessas, que dissemina suspeitas no que concerne à justiça ou à investigação criminal.

A incompetência do delegado Marcos Garção é, desde logo, sinalizada para que não restem dúvidas, deixando ao mesmo tempo exposto o resultado nefasto do sistema de influências nos lugares de responsabilidade:

feito delegado de polícia, por empenhos de políticos do interior e sendo ele mesmo de São Sebastião de Passa Quatro, pecava por inteiro desconhecimento do Rio de Janeiro, de forma que, apesar de ter alguma inteligência, andou dando por paus e por pedras, cego, tonto, numa descontinuidade de esforços de causar riso e pena. (BARRETO, 2010: 239)

A este intérprete incompetente contrapõe-se o narrador que manifesta ter bem mais conhecimento do Rio de Janeiro e das pistas falsas que se vão sucedendo, até porque está em causa uma vítima sem relevância social – uma criada alemã – que, por isso, não requer esforço maior às autoridades. Desta forma, como primeiro bode expiatório do delegado, por causa de um punhal encontrado com uma inscrição em espanhol («*Soy Yo!*»), deu-se a prisão, em vão, de todos os falantes de espanhol de aspeto considerado suspeito. Note-se que a inscrição no punhal redundava muito irônica, pois identificar o criminoso é o que a polícia não conseguirá, e o único candidato a assumir a culpa não usa a língua espanhola porque é português. Por outro lado, há uma pista relevante totalmente ignorada já que poderá relacionar-se com a família argentina que a criada serviu antes de vir para o Brasil.

A discriminação social relativa aos emigrantes faz-se sentir quando os emigrantes pobres passam a ser um alvo privilegiado a ponto de se afirmar que o delegado «se resolvera a fechar a semana “espanhola” e inaugurar a “germânica” com a detenção de muitos alemães» (BARRETO, 2010: 238), quando um rapaz, filho de um emigrante português, se denuncia autor do crime do jardim.

Contudo, a caracterização do acusado – Lourenço da Mota Orestes – e do seu pai não se compagina com o perfil de um criminoso; pelo contrário, nos dois são destacados a honestidade e o reconhecimento dos outros:

[Lourenço] era empregado nos Telégrafos, em um modesto lugar, sendo muito estimado pelos chefes, superiores e colegas, pela sua reserva, sua assiduidade e obediência. Fora, antes, empregado no comércio, onde seu pai era muito estimado e considerado, pela sua honestidade e rigor no cumprimento das suas obrigações. Tinha este um grande ‘bazar’ muito apregoado, pelas bandas do Estácio de Sá, onde comerciava com toda a lisura, não tendo por isso grande fortuna, empregando quase toda a renda da loja nas suas despesas de família. (BARRETO, 2010: 238)

A própria alcunha⁷ do pretenso assassino – «Orestes» – não é de todo arbitrária e evoca uma figura da cultura clássica com a qual a personagem de Lima Barreto tem vários pontos de contacto. Na tragédia de Eurípedes – intitulada *Orestes* – também estão em causa a culpa e a justiça. O protagonista é acusado da morte da mãe e corre o risco de ser punido com a morte pela população de Argos. Põe-se o problema dos políticos e líderes populares manipularem as massas para resultados contrários ao interesse do Estado e da verdade. Orestes, martirizado pela culpa, só no final é absolvido pelo tribunal ateniense.

O contraste entre o modesto empregado de telecomunicações e a incompetência e pouco escrúpulo do inspetor «bacharel» é por demais destacado. Ao ponto de este último aproveitar a oportunidade de apresentar o putativo criminoso, sem atender às incongruências do seu discurso e sem resolver de facto o crime, Chamando os jornalistas e fotógrafos para a cobertura da imprensa e o chefe e os polícias graúdos para assistirem em direto à confissão, o seu objetivo seria manipular a opinião pública a seu favor oferecendo o aparente desfecho do caso. O narrador, por oposição, afirma-se como um contrapoder e um intérprete arguto que reconhece a vacuidade da investigação transformada numa comédia de enganos.

Do monarca português D. João VI a esta família (pai e filho) portuguesa modesta há qualidades que se mantêm, malgrado a grande diferença social. Por exemplo, a mágoa que marca Lourenço

7 Nota do editor: «no Brasil, sobrenome».

também distinguia notoriamente o rei, assim como a bondade que é apanágio do pai de Lourenço: «Era um velho português forte e firme, com um olhar ladino, mas bondoso, inspirando toda a sua pessoa retidão e fraqueza» (Lima Barreto, 2010: 242).

Com efeito, há uma exemplaridade moral em D. João VI e no pai de Lourenço. O facto de serem portugueses diferentes, coloca-os como figuras deslocadas, com grande perspicácia emocional, um como «pai» (nos termos do conto) do Brasil independente, que até aí tinha sido entendido apenas como colónia e propriedade a espoliar; outro como pai extremo que vê o seu filho incapaz do crime de que se acusa e pressente a raiz do seu sacrifício: «Não atinava com a mágoa do filho e temia que se matasse» (BARRETO, 2010: 243). A migração dos predicados morais do admirado rei para o comerciante e seu filho faz sobressair nas personagens portuguesas um potencial que não se ampliou às estruturas mais influentes da sociedade e que continua a ser exceção. Por tudo isso, a verdade pouco importa ao delegado da polícia e o crime ficará impune. No entanto, a mágoa no rei vai conduzi-lo a usufruir da beleza da natureza; enquanto a do jovem, à luz da religião e sem uma forma de expiação artística, reverte em autopenitência que, a cumprir-se como castigo, seria totalmente desproporcional face ao «crime» (um pequeno roubo).

Lourenço, criminoso confesso, mas inocente, aparece desde logo como uma figura talhada a representar um papel numa peça montada pelo delegado que buscava apenas «caçar» um culpado, por isso se diz que o jovem é «o protagonista da tragédia» (BARRETO, 2010: 241); para o espetáculo da confissão, só a inverosimilhança do seu discurso e as suas contradições não caucionam a teoria policial e vêm revelar a debilidade da autoridade policial, assim, posta a nu.

Aliás, os passos significativos nesta trama são dados por jornalistas, a quem se deve quer a descoberta do roubo que levou Lourenço a sair do emprego e a voltar amargurado e arrependido para casa dos pais, quer o artigo numa publicação brasileira que, convocando um caso alemão análogo, ajuda a esclarecer o «angustioso enigma psicológico» (BARRETO, 2010: 244) do jovem, que nem os médicos, nem o juiz resolvem:

A consciência de ter [...] desonrado o seu nome, de ter cometido um crime vil e covarde, de ter injuriado, maculado a honra dos pais e da família, era o que o roía interiormente, o desassossejava, o ralava dia e noite, silenciosamente, sem que ele avaliasse bem a tensão desse estado d'alma, até o dia em que a notícia do assassinato da pequena alemã, num recanto afastado do Jardim Botânico, sugeriu-lhe a ideia de resgatar o seu erro de rapazola com uma condenação por assassinio. (BARRETO, 2010: 245)

Cabe, no entanto, ao narrador, que mostra múltiplos indícios de uma grande cultura e de curiosidade intelectual, a agudeza para aclarar este enigma, dando relevância às pistas pertinentes e à explicação mais plausível, malgrado a miopia policial e jurídica que só não faz vítimas porque Lourenço é inverosímil como criminoso, mas também não descobre o culpado do crime. A «mágoa que rala», que tanta atenção merece com o destaque no título e como característica das personagens mais relevantes, corresponde ao pressuposto, nos termos do conto, de que o sofrimento distingue os mais sensíveis e aqueles com maior escrúpulo moral, os mesmos que correm o risco de ser vistos pela sociedade como «fracassados» quando a única bitola é o êxito, todavia colhem o interesse privilegiado na obra de Lima Barreto.

A «mágoa que rala» é mesmo ampliada à sociedade brasileira com feridas por sarar. Um exemplo emblemático pode ser o que se revela no conto «Uma conversa vulgar», pela voz do velho e bondoso Florêncio. Este confia ao narrador (aqui testemunha) a propósito do infeliz mestiço Ernesto – filho ilegítimo e abandonado do visconde de Castanhal – a quem Florêncio teima em ajudar monetariamente: «Há não sei que desgosto recalcado nessa gente, não sei que ponto fraco, que rachadura, que eles acabam sempre arrebrandando de alguma forma» (BARRETO, 2010: 268). Relevando paternalismo, o benemérito não deixa de confessar que sente pelo mal de Ernesto certa culpa (que só pode ser coletiva e histórica), porque é a de uma sociedade que tolera a existência de famílias como a de Ernesto e sua mãe negra, espoliando-as de qualquer direito e perpetuando durante séculos o racismo e a

escravatura. Tal quadro não deixa de inviamente fazer sentido para o escritor e jornalista Lima Barreto, também ele aprisionado entre classes sociais e etnias, letrado e culto, quando tal correspondia a uma minoria muito restrita com benefícios que não o abrangiam.

A presença de vários emigrantes e inclusive de portugueses, nem sempre bem acolhidos pelo poder e bode expiatório fácil, pode ser lida como uma afinidade do escritor que, também ele, sente não pertencer a lugar nenhum, ao olhar de fora a cidade em que vive, mas apenas nas margens. A visão do Brasil (figurado no Rio de Janeiro), respeitando a diversidade e beleza dos seus espaços e das suas gentes, e inaugurada por D. João VI, fica como promessa por cumprir (ou por continuar), tal é o esquecimento, um século depois, da memória do rei.

Referências bibliográficas —

BARRETO, Lima (2010) – *Contos completos de Lima Barreto*. Org. e introd. Lila Moritz Schwarcz, S. Paulo, Companhia das Letras.

COSTA, R. R. D.; IRSCHLINGER, F. A. (2012) – «A ‘heroicização’ de Dom João VI na obra de Oliveira Lima». *Akrópolis* Umuarama, v. 20, n. 4, p. 249-258.

LASTEIRYE, Júlio (1842) – *Portugal depois da Revolução de 1820*. Porto, Tip. Da Revista.

LIMA, Manuel de Oliveira (1996) – *D. João VI no Brasil*. 3ª ed. Rio de Janeiro, Topbooks.

MATOS, Sérgio Campos (2000) – «História e ficção em Oliveira Martins: Imagens de degenerescência». *Revista de História das Ideias*, v. 21. Coimbra, p. 159-192.

RESENDE, Beatriz (2017) – *Sobre Lima Barreto. Três ensaios*. e-galáxia editora. [e-book].

SÜSSEKIND, Flora (2008) – *O Brasil não é longe daqui*. S. Paulo, Companhia das Letras.



Retratos da imigração açoriana para o sul do Brasil em *Um quarto de légua em quadro*, de Luiz Antonio de Assis Brasil —

. Eneida Weigert Menna Barreto¹

Luiz Antonio de Assis Brasil (Porto Alegre, 1945) inaugura sua trajetória como escritor em 1976, com a obra *Um quarto de légua em quadro*, em que focaliza a imigração portuguesa oriunda da Ilha dos Açores para o sul do Brasil, na segunda metade do século XVIII. O romance, publicado pela Editora Movimento, de Porto Alegre (RS), confirma a estreia promissora do autor, ao receber o Prêmio Ilha de Laitano. Em anos subsequentes, outras edições, pela mesma Editora, mantêm a obra em destaque. Em 2005, o romance é adaptado para o cinema, com o título de *Diário de um Novo Mundo*. Para marcar os quarenta anos de seu lançamento, em 2016, houve uma edição comemorativa, apresentada como uma segunda edição que, no entanto, é a sétima.

A obra tem sido amplamente trabalhada em sala de aula, devido à sua temática de caráter universal, em que se mesclam dados históricos e dados ficcionais da imigração portuguesa, retratando, de forma realista, a colonização açoriana no sul do Brasil.

O título *Um quarto de légua em quadro* inspira-se na promessa da Corte Portuguesa para povoar a terra conquistada por Cabral:

E prometeram muita coisa, não foi? – Muita, muita coisa! A começar pela terra, um quarto de légua em quadro. Dois alqueires de semente, duas vacas, farinha para o sustento, ferramentas, espingarda – todo o necessário. E a nossa gente espera tudo isso, sonha com tanta riqueza. (ASSIS BRASIL, 2017: 21)

¹ Professora aposentada. Doutorada em Literatura Comparada pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS).

Por se tratar inicialmente de narrativa de viagem, o produtor do texto e encenador de sua própria pessoa é um viajante. É o protagonista de sua história em um cenário estrangeiro, tornando-se cronista e analista.

A personagem principal desloca-se não só em um espaço geográfico e temporal, mas também o faz na cultura observada/observante. O texto possui ambivalência de posição devido à circunstância do narrador, que chega a um lugar estrangeiro e direciona o olhar para a terra conquistada e para o Outro – representado pelo nativo, pelo espanhol e pelo próprio português que já habita a terra. E através da viagem literária conhece-se a História: a cultura central, controlando as culturas periféricas como um sistema unificador, voltando-se para a problemática da imagem do Outro – identidade e espaço cultural heterogêneo.

O relato que se inicia durante a travessia marítima, com a embarcação procedente da Ilha Terceira dos Açores, constitui-se do Diário do médico, Dr. Gaspar de Fróis, em três cadernos, circunscrito entre os dias 2 de janeiro de 1752 a 20 de junho de 1753.

O primeiro caderno fala sobre o transcurso por mar dos imigrantes vindos da Ilha Terceira dos Açores até o porto do Desterro no Brasil. A narrativa desenvolve-se entre os dias 2 de janeiro de 1752 a 3 de março do mesmo ano. Registra os acontecimentos da viagem, como a superlotação da embarcação, as doenças, as mortes e a aproximação do médico com o fidalgo D. Pedro.

O segundo caderno principia em 4 de março de 1752 e finaliza em 10 de junho do mesmo ano. Descreve a chegada ao porto do Desterro, a tentativa das autoridades para acomodar os doentes e a notícia de que os imigrantes terão que seguir para o sul, por ordens de Portugal, havendo nova exposição do percurso marítimo, porém com menos sacrifícios. O Dr. Gaspar conhece o oficial Covas e sua esposa, D. Maria das Graças, que também viajarão para o Rio Grande.

O terceiro caderno do Diário começa no dia 10 de fevereiro de 1753 e termina em 20 de junho do mesmo ano. O intervalo da narração, que ocorre entre os meses de junho de 1752 a fevereiro de 1753,

representa o tempo de ausência do médico do local onde se encontravam, o presídio de Rio Grande, uma vez que havia acompanhado o General Gomes Freire à demarcação nas terras do Chuí.

Dr. Gaspar segue em outras expedições a distintos núcleos de imigrantes. Por fim aceita viajar com Padre Faustino aos campos de Viamão e lá desaparece, deixando seu Diário e suas coisas de uso pessoal. Nunca mais foi visto. Seus pertences junto com seu Diário foram encontrados por Frei Faustino Antônio de Santo Alberto.

O presente estudo integra não só dados sociais e históricos. Exibe, também, os indícios que regem hierarquicamente as relações interculturais, sendo sempre relações de força e não simples intercâmbios ou diálogos. Desse modo, a narrativa, feita pela voz do narrador-personagem, volta-se tanto para o mundo conquistado como para o mundo do conquistador.

Dr. Gaspar de Fróis, o médico açoriano, viúvo, que chega clandestino ao Brasil com uma leva de imigrantes da Ilha Terceira, dos Açores, está presente nos acontecimentos. É o narrador que descreve e constrói personagens/indivíduos/papéis, que sofre por suas misérias e que se jubila com suas alegrias. O que anota está em seu diário, sem pressupor que alguém o escute. Nesse caso, não há receptor. É o Dr. Fróis consigo mesmo, expondo as desavenças próprias e a sua percepção da vida ao redor:

Às vezes não se vê nem uma margem nem outra da Lagoa dos Patos, de tão larga. E lembro os dias que passei no mar, na viagem de vinda. Que diferente é tudo. Bem ou mal, vinha. Não que estivesse imune ao sofrimento. Mas sonhava coisas, revoltava-me com tudo. Agora, engolfei-me na vida, fui misturado com o pó dos dias de uma maneira irracional, absurda, louca. Aquele, que fui, brame e geme nesta gaiola, empurrado para cima, mais para cima, presa de um destino que não consigo sujeitar à minha vontade. (ASSIS BRASIL, 2017: 182)

A forma de diário, escolhida por Assis Brasil, faz surgir uma narrativa com múltiplos olhares. O narrador, personagem de sua própria história, passa, talvez por sua fragilidade, a sentir-se responsável pela situação precária e sofrida daqueles que o

acompanham. «Os colonos, por hábito de submissão, temem perguntar» (ASSIS BRASIL, 2017: 22), todavia, comunicam-se entre si, mesmo sem dizer palavras, pois têm a mesma origem e trazem no olhar o sentimento do abandono e da desesperança. Todos são testemunhas das promessas não cumpridas, presenciando «A inutilidade de vidas e vidas, jogadas de cá para lá. Peças de um jogo de damas» (ASSIS BRASIL, 2017: 68).

O médico, sem embotar a verdade, vai declarando o que vê, lançando o olhar sobre o seu semelhante, o português – ilhéus e reinóis –, tentando compreender o contexto social, estrangeiro, estruturado, ao chegar ao Brasil. Observa aqueles que pertencem à terra ou os que já se encontram assimilados a ela. As privações da viagem, os sofrimentos e as mortes são descritos paralelamente com as aspirações e os sonhos. «Realmente, todos esperam. Estamos vivendo ‘entre’ perdidos no meio de um oceano que não é só de águas, mas também de dúvidas, de perguntas, de longas indagações» (ASSIS BRASIL, 2017: 21).

No imaginário social (re)criado pelo médico aparecem as imagens do português pertencente às classes do reino/povo e revela a imagem dele mesmo – como personagem – vendo-se, definindo-se e sonhando: «A cada milha que navegamos, algo vai ficando de mim no rastro de espuma. E os pedaços são comidos avidamente pelas gaivotas, que não sabem sofrer e nem a razão porque são felizes» (ASSIS BRASIL, 2017: 16). A consciência de homem e de português manifesta-se em suas reflexões quando, com lucidez, percebe os planos urdidos por Lisboa – «planos traçados no papel» (ASSIS BRASIL, 2017: 82) – como se todas aquelas pessoas não passassem de «meros números». A idealização de uma vida melhor fez com que o tormento da travessia marítima fosse superado, porém a decepção ao chegar ao Brasil deu aos imigrantes o sentimento da perda da pátria sem ganhar a outra pátria prometida. Isto gerou o arrependimento e a impossibilidade de retorno ao torrão natal levou muitos deles ao enlouquecimento e mesmo à morte.

O caso do Lorrão está sério. Não sai do quarto. Abúlico, parado, olhar mortício, fica o dia inteiro sentado no chão, cabeça baixa, encurvado

sobre si mesmo. Improvisa longos monólogos, voz arrastada, soturna. [...] Hoje, quando fui vê-lo, começou a chorar, agarrado à minha manga. ‘Tristeza, Deus!’ Sair assim da ilha, benza Deus, que loucura! [...] Que é feito, agora, da minha terrinha, que era do meu pai, que ganhou do avozinho dele? Vendida por uma miséria! Loucura! (ASSIS BRASIL, 2017: 168-169)

A cultura do conquistador – observante – torna-se, ao mesmo tempo, observada. O tratamento dado aos colonos por aqueles que detêm o poder em Portugal aparece com evidência. Assim, portugueses são discriminados pelos próprios portugueses que, com o desejo de enriquecer e de dominar, não hesitam em fazer acordos que, sabem, não poderão ser cumpridos:

que bela peça nos pregaram [...] el rei está nos enganando [...] primeiro aquela viagem miserável. Perdi dois filhos nela. Depois, quando chegamos no Desterro, tudo parecia certo: grudamos o olho no coronel Escudeiro e o homem desconversou, desconversou, eram ordens de mandar a gente cá para baixo. Está bem, a gente vem. Mesmo, tinha outra solução? Chegamos. Grudamos o olho no General. Olha para a gente com pena, suspira, diz que sabe como está tudo ruim, mas que agora não pode nos atender porque foi incumbido por el rei de fazer uma tal de [...] demarcação. (ASSIS BRASIL, 2017: 84)

A bipolaridade do imaginário social, ou seja, a identidade do povo português desmorona-se diante de tantos insucessos e tristezas, demonstrando a relação de alteridade entre o Eu e o Outro.

Quedos, acaçapados à frente dos ranchos, passam longas horas conversando. Para aqueles que conseguiram alguma ferramenta, pá ou enxada, o dia não transcorre melhor, pois ao amanhecer dirigem-se para a lavoura e lá passam o dia. Voltam de mãos vazias.

– Um trabalho e nada se consegue! Nem um broto, nada! [...]

– Quem mandou tu ir? [...]

– É que querem que eu faça? Que fique de conversa? [...]

– Pode ser que assim resolvessem cumprir o que prometeram. [...]

E prometeram mil promessas e cumprem mil desenganos. (ASSIS BRASIL, 2017: 190)

Há, então, uma inversão. Neste caso, o Eu representa o povo – pela voz do médico – e o Outro, o governo – o rei.

Era como se toda a multidão dos desamparados, dos famintos e desvalidos do mundo estivesse esperando de mim uma solução. E quem sou eu para dar soluções, que não soluciono nem os meus próprios desamparos, minha fome, meus desvalimentos?

Mas urgia falar. Afinal sou o Dr. Gaspar. Aquele único que, dentro dessa ilha de mundo, tem obrigação de conhecer o direito e o avesso dos fenômenos. (ASSIS BRASIL, 2017: 86)

A imagem do Outro revela racismo, exotismo artístico e cultural. É a imagem do estrangeiro estudada como parte de um imaginário social, ou seja, a representação do Outro. É a conscientização de um «Eu» em relação ao «Outro», de um «Aqui» em relação a um «Alguém». Passa a ser uma mescla de sentimentos e ideias, em que há um afastamento significativo de duas ordens de realidade.

O imaginário está ligado ao passado e ao futuro de uma sociedade e não pode ser pensado fora da História e do quadro social, devido ao código que remete aos historiadores e são esses que permitem que sejam observadas as articulações entre o ideológico e o imaginário. Este não pode ser a compensação da política ou da economia, porque tem também sua doutrina, seus princípios e suas leis próprias.

Sabe-se que o imaginário não se apropria de qualquer história ou cenário. Está fundado em referências culturais e sociais e é o lugar da intertextualidade – que não se revela somente no interior de um texto – contudo faz compreender como e por que tal texto se pode tornar objeto de cultura e de comunicação simbólica. Por isto, o anacronismo da imagem em relação ao fato político pode ser explicado. Rever a História, segundo Marc Bloch, é um meio de entender o presente. O imaginário não está desvinculado, como se pode perceber, da História das ideias, recebendo desta, subsídios para o estudo da visão do Outro.

O afastamento do espaço original – a Ilha Terceira – recorda a nostalgia encontrada na estética romântica do século XIX, eivada

de um sentimento de desânimo e conformismo. «Encolhi os ombros. Fatalista, trágica, essa gente açoriana! Nunca mais! Palavras deterministas, estoicas. Saudade! Como se fala nela!» (ASSIS BRASIL, 2017: 179).

Transladados de um lugar a outro, sem destino certo, foram os ilhéus mandados para o sul, onde deveriam povoar o Rio Grande. Porém, mais uma vez, ficam à deriva, sem nada decidido. Sujeitam-se a uma subvida. Alimentam-se da fé que os faz sobreviver.

Estão terminando de carregar o navio, ou melhor, o lanchão, que disso não passa. [...] Vão junto alguns casais para Viamão. [...] Também estes abandonam tudo. Abandonam, não se despedem, pois, provisórios como estão vivendo há mais de ano, a rigor não têm do que se despedir. Abandonam. O que vier pela frente será sempre mudança. (ASSIS BRASIL, 2017: 180)

Não podem construir suas casas, porque não lhes é permitido sem o consentimento de Portugal e os administradores pouco podem fazer:

os colonos viviam de favor, cada um socado num retajo de campo que não era seu, comendo o que os moradores antigos davam. Eu pensei que aquilo ia durar a vida toda. (ASSIS BRASIL, 2017: 142)

Consegui comprar material com alguns cruzados que a mulher tinha, da venda de umas joias, e toquei-me para a margem do rio. Quando ia começar a frente da casa, bem pequena, sem luxo, o Jerônimo veio dizer-me que aquilo era terra sua [...]. E o lugar é bom. (ASSIS BRASIL, 2017: 143)

Vê-se, então, que o espaço estrangeiro é transformado em palco hostil. Há o distanciamento de uma realidade cultural, concomitante com a revelação de um novo meio cultural e ideológico.

A existência de uma linguagem secundária, paralela àquela do narrador, reforça a fidelidade das observações: «— Os do Reino? Bem intencionadas com o pessoal das ilhas? [...] — Julgava o doutor mais inteligente!» (ASSIS BRASIL, 2017: 86).

E assim, esta imagem do imigrante, tornado estrangeiro entre seus pares, é um símbolo, uma ideia, um sinal que cresce à medida que consegue driblar a fome, o frio, os sentimentos.

Esse observar e, ao mesmo tempo, ser observado faz com que o Eu-narrador deixe veicular algo sobre o Outro – rei/reinóis. A análise desse contexto evoca vários estereótipos: a) rei e reinóis: detentores do poder e da força; eram vistos pelos ilhéus como enganadores; b) ilhéus: imigrantes, povo sofrido, cuja expectativa de vida digna não se concretiza ao chegarem ao Brasil; c) fidalgo: o homem bem vestido, sua postura faz com que seja identificado com distinção, ou seja, aquele que se destaca dos demais; d) paulistas: andarilhos, jogam cartas, sem terra, ladrões, mal encarados, ficam bebendo no bar; e) médico: imagem sacralizada, o paizinho, o protetor; f) índios: não têm alma, diferente dos ilhéus, inferiores, meio caminho entre o homem e os animais.

É o estereótipo que sinaliza de maneira implícita uma dicotomia, uma hierarquia do mundo e das culturas. Rei, reinóis e ilhéus pertencem à mesma cultura não obstante seus conflitos. Por outro lado, aqui no Brasil, os fazendeiros, paulistas e índios constituem uma diversidade cultural e o estereótipo está construído mais sobre elementos da Natureza (ser) e menos sobre as características físicas das personagens – índio difere do colono, porque não tem alma e não pelo corte do cabelo, por exemplo. Para os detentores das terras – os fazendeiros – a desigualdade entre esses seres é que, apesar de os açorianos representarem uma ameaça em relação à repartição da terra, são considerados seres humanos, o que os impede de serem massacrados, contrariamente aos índios que são vulneráveis a qualquer ato agressor.

– Porque o senhor vê: o colono, apesar de tudo é gente! [...] Índio não, índio eu mato, se vem roubar. Agora, colono é tão miserável que até dá pena! E tem alma, também. Está certo, estão meio que se metendo onde não são chamados, espantando reses, quem sabe até matando algumas... mas estão sem terra e sem ter o que comer. (ASSIS BRASIL, 2017: 151)

A narrativa esboça um caráter épico, na medida em que relata a trajetória de um povo a um desconhecido. Desconhecido que se faz mítico, quando o narrador expõe as contradições vivenciadas por aquele contingente humano. «A viagem foi um noviciado. Pôs por terra tudo o que poderiam ter de dignidade. Agora, é só obedecer» (ASSIS BRASIL, 2017: 34).

O valor semântico do nome do local para onde se destinam os imigrantes ao deixarem a Ilha dos Açores – Desterro – evoca o lugar onde vive o desterrado, o expatriado, fato que se concretiza, quando constatam que não há lugar para eles. As terras já têm dono, as sesmarias pertencem aos que chegaram primeiro ou a militares «ou a ricos, que podem manter a estância, com escravos e enorme criadagem» (Assis Brasil, 2017: 107):

Reconheço que me senti meio constrangido. Como poderia vir com explicações para um homem que sofria, na carne, uma tremenda injustiça? Dizer-lhe que, apesar de não parecer, todas as terras adjacentes estão ocupadas de verdade? Com proprietários de título na mão? Que, mesmo que houvesse terra, estão os colonos destinados às Missões, um lugar perdido no meio do Continente? (ASSIS BRASIL, 2017: 85)

O tempo na narrativa decorre de maneira linear, irreversível, enquanto o espaço interior é marcado pela reversibilidade das imagens envoltas em vozes e sombras: «E eu o que sou? Velho? Quarenta e seis anos – não posso ser um velho. Mas assim me sinto, mesmo que digam o contrário. Vivi mil anos nesta viagem» (ASSIS BRASIL, 2017:35). Ao deixar Portugal o médico traz consigo a lembrança de sua jovem esposa, morta: «Faleceu. Ana não faleceu. Abandonou nosso mundo, abandonou-me!» (ASSIS BRASIL, 2017:25).

As privações da viagem, os sofrimentos e as mortes, bem como as aspirações e os sonhos são descritos de tal forma que o sentimento de verdade transparece, pois o imigrante tem consciência de sua situação:

Olha, doutor, sou homem mesmo. Mas juro por Nossa Senhora, me deu vontade de chorar vendo aquele povo todo, metido na sumaca, apertado, abanando para nós que ficávamos vendo. Um primo meu, o

Antônio, teve de ir. [...] E olhe: era um dia até muito bonito, muito sol. Mas dentro, bem por dentro, tava todo mundo chorando. (ASSIS BRASIL, 2017: 106)

Palavras definidoras do governo português aparecem impregnadas de ironia em contraposição à amargura da reflexão de uma personagem diferenciada:

Às vezes me pergunto, doutor, o que estamos fazendo aqui... [...] É muito injusto. E depois, ir para o desconhecido, para a aventura... não é da índole de nosso povo. (ASSIS BRASIL, 2017: 19)

Talvez nós açorianos, nunca chegaremos a entender os reinóis. Nunca entenderemos por que somos sempre preteridos em relação ao pessoal da metrópole. Veja agora: há que tapar um buraco, há uma região difícil, toca a reunir os ilhéus e, quer queiram, quer não queiram, devemos ir. Foi um embuste muito bem aplicado. Quando tudo parecia pronto, quando os colonos estão prestes a receber suas terras, quando pensavam já terminada a sua provação, eis que se apresenta a novidade: ir povoar lugares perdidos, numa Missões que não se sabe ao certo onde ficam. (ASSIS BRASIL, 2017: 41)

Traço significativo e que concentra elementos de alteridade é a descrição de D. Pedro, pessoa bem vestida, de gestos pausados, porte nobre, com gosto pela leitura e cujos «quatro crescentes do anel indicavam os Souza. Antiga nobreza» (ASSIS BRASIL, 2017: 18), mas que não possuía nada de seu, nenhum bem material. O médico, por sua vez, apresenta-lhe o seu tesouro:

Logo já estávamos, à luz de uma vela, remexendo o baú. O fidalgo pegava um volume, abria-o com um riso de contentamento. Fechava, para abrir outro. A longa mão acariciava as lombadas, com amor, com requintes de ternura. [...]

Quando pensei que ia escolher algum, jogou-se pesadamente no catre. Mirava o baú recheado de cultura e ideias.

– De nada me servirão, no Brasil. Melhor será que eu aprenda a época do plantio da cevada e da colheita do linho. – Com um gesto indolente pegou a *Utopia*. Leu o título. Esgazeou-me um riso desalentado. – Verdadeiramente, é isto que vivemos!

(ASSIS BRASIL, 2017: 23)

A identificação com o novo lugar, a assimilação, ou seja, o Eu semelhante ao Outro, se faz por intermédio dos mais jovens, porque a aceitação da realidade não está minada pela lembrança de padecimentos e frustrações: «Hoje casa a filha do Eunápio Soeiro com o filho do Almeida. Já se sentem em casa» (ASSIS BRASIL, 2017:34).

Outra forma de assimilação está relacionada à adesão de hábitos alimentares como a batata-doce, o churrasco, o chimarrão e a produção e consumo de charque.

O jesuíta astrônomo, que é italiano, e desvenda o céu das noites enluaradas com seus instrumentos de visualização, serve como testemunha de uma época precária e ajuda a definir as fronteiras geográficas: «pelo céu, podemos fixar os pontos *qui*, no terreno, *perché* no céu as estrelas não mudam de local» (ASSIS BRASIL, 2017: 79).

A modificação do cenário ocorre com o deslocamento do narrador que se locomove no tempo e no espaço que não é contínuo nem homogêneo. Sua percepção valoriza lugares, enquanto outros locais representam o caos gerador de desordens. Metaforiza o contexto estrangeiro, relacionando-o a elementos geográficos da Ilha Terceira e compartilha um tempo mítico fora de todo o limite preciso. Sua voz é tributária de uma mistura complexa de ideias e sentimentos. É o ser civilizado que se defronta com questionamentos insolúveis em contraposição ao selvagem, o ser inferior, sem alma, que extravasa o sentimento de opressão quando rouba. A alteridade mais uma vez mostra-se nesta relação entre o civilizado e o selvagem.

A imagem, como o mito, reatualiza a História e as linguagens simbólica e mítica aparecem colocadas em paralelo. «Não come para não tragar a terra que não lhe deram» (ASSIS BRASIL, 2017: 173).

No plano coletivo, o Outro serve às regressões ou às compensações, justificando as miragens ou os fantasmas de uma sociedade. No plano individual, dizer o Outro pode significar autodefinir-se. Por esse caminho, o modo de autodefinir-se pode ser a tentativa de o protagonista encontrar seu destino, ao embarcar, na clandestinidade, para o Brasil – visto ser o navio apenas para colonos: «Era, de fato, uma irregularidade, disse, ter um médico na leva de

colonos» (ASSIS BRASIL, 2017: 64). Tanto mais que, na bagagem, Fróis traz, como tesouro, o baú dos livros. A ilegalidade da viagem torna-o vulnerável a críticas e desconfianças do padre de bordo, que tenta sabotar seu comprometimento profissional: os livros são vistos como subversivos. E são esses mesmos livros que, no decorrer dos dias, aproximarão o médico de pessoas peculiares: o fidalgo e D. Maria das Graças. O primeiro, o único amigo; e a segunda, o amor impossível, o fruto proibido, «o riso de viola dedilhada» (ASSIS BRASIL, 2017: 176).

Maria das Graças, esposa de um oficial, atraindo e é atraída pelo médico. Cada um, em suas carências, busca no outro o preenchimento de lacunas. A descoberta modifica-lhes o comportamento. Qual a simbologia da oferta ao doutor, do quadro «*O rapto das sabinas?*» Mostrar a ele que gostaria de ser raptada? Ou, na acepção da lenda, a fusão violenta das populações para formar um novo ser dentro de outro espaço geográfico? A dúvida não será sanada: a mulher, ambígua, não voltará ao médico e dele tomará distância. Espera um filho, que não é de seu marido, pois ele é incapaz de gerar. Entretanto o jogo das contradições e das culpas permanece. E é o médico que, mais uma vez, expressa a mágoa que o acompanha: «Morreu. Ao nascer, enforcado no cordão. Condenado à pena capital, pela culpa de ser meu filho» (ASSIS BRASIL, 2017: 162).

O conhecimento de si, que passa pelo conhecimento do Outro, mostra a luta do médico consigo próprio, a ruptura interior e o desejo de resgatar um tempo que já não lhe pertence:

Que representava, agora e ali, o que eu fizesse ou deixasse de fazer?
Em que mudaria o curso das existências sofridas, que desfilavam seus
aleijões na terra prometida e tão logo negada?
[...] Não, nunca entenderias, oficial, que eu tenha me desavindo comigo
mesmo, pois é algo que nem eu compreendi até hoje. (ASSIS BRASIL,
2017: 176)

A fantasia de uma vida melhor esboroa-se, e o que resta é o sonho dantesco que exhibe o inferno, minado pela culpa da paixão proibida, pelo filho morto, pela impotência frente aos imigrantes, pelo irrealizável:

– Quero ... hi!hi!hi! Quero... a paulada! hi! hi! hi!... e depois, direto ao inferno!

E vieram todos, tenebrosos, com enormes pedaços de madeira na mão. O primeiro golpe foi dado pela criança. Depois, outro, pela mãe.

Fui caindo, entontecendo, vendo minha roupa manchar-se de sangue vermelho, brilhante. Meu próprio sangue! Não conseguia mover-me nem falar. Sentia meus ossos se quebrarem, rachar minha cabeça. Sem tréguas um a um cumpria a sentença. (ASSIS BRASIL, 2017: 195)

O término da obra é o grito mudo do protagonista, que não podendo compactuar com a situação deprimente dos colonos, sentindo-se omissos e incapaz, opta pelo desaparecimento. Antes, profetiza fantasticamente em seu Diário, prenunciando um fim trágico para aquela vila. As palavras finais expressam a consternação dos imigrantes:

Nas embarcações, olhos aflitos viram suas casas serem saqueadas, sua igreja violada. Abraçados, choravam, pedindo a Deus que algum dos tiros que faziam da praia os atingissem, para apagá-los também do rol das coisas vivas, para puni-los por tão-somente desejarem ser felizes em seu quarto de légua em quadro. (ASSIS BRASIL, 2017: 200)

Com ironia, o pendão português aparece enxovalhado, porém colocado no melhor lugar.

No que diz respeito à narrativa, antecipando a leitura, há, com escrita itálica, uma nota do editor: «Notícia do Edictor de 1780», explicando que os manuscritos de Gaspar de Froes lhe «forão dados pelo Frei Faustino Antonio de Sancto Alberto, Religioso Carmelita, que os achou metidos dentro do Alforge de viagem que pertenceu ao dito medico» (ASSIS BRASIL, 2017: 8). Vê-se, então, que, Luiz Antonio de Assis Brasil, ao buscar a presença de um editor de 1780 para apresentar a obra, serve-se de um artifício.

O Editor manifesta-se, também, em algumas circunstâncias, no interior da narrativa, sempre com letra itálica. Assim, mostra ao leitor a rememoração do Dr. Gaspar, que, médico recém-formado sai com seu Pai, o velho Antão de Fróis, magistrado supremo, juntamente com o criado, a dar um passeio a cavalo nos arredores

da vila. É naquela ocasião que encontra a futura esposa Ana. São momentos de doces lembranças: «A partir daí, todos os dias, lá ia o Doutor Gaspar, muito alegre, muito perfumado, com um ramalhete de flores na mão, ‘ver como passava o Chico’. E tomar o chá que a filha fazia» (ASSIS BRASIL, 2017: 20-21). Quem relata a observação não faz parte do texto, é um observador que está distante. Seria o Editor? Mais adiante é encontrada, uma carta lacrada endereçada a D. Pedro Luiz de Souza. Como a carta não havia sido enviada e mantinha-se com o lacre e, não estando mais «tanto o que a escreveu como o destinatário», o Editor resolve abri-la «humas vezes que nos move apenas o interesse de que o que há contado pelo cirurgião venha a ilustrar a mente de nossos cultos leitores» (ASSIS BRASIL, 2017: 109). E, de fato, há dados significativos nessa carta. Na última página da obra em «Notícia do Editor» leem-se episódios que sucederam tanto naquele ano (a morte de Gomes Freire de Andrada), como fatos acontecidos em anos posteriores, como o rompimento da amizade entre as duas coroas ibéricas.

Parece ser decisão do Editor a forma de escrita em itálico em que certas passagens da narrativa são contadas, ou seja, as lembranças do Dr. Gaspar na Ilha Terceira, a transcrição da carta do médico para o amigo fidalgo (a qual nunca foi enviada), expondo os momentos de tensão enquanto esperam pela chegada do Marquês de Valdelírios no Chui, as passagens finais da narrativa – apocalípticas/míticas – com os sonhos do protagonista.

Em circunstâncias diversificadas durante a leitura, é possível vislumbrar a presença do autor, quando este perambula pela obra. Assim, o leitor fica a par da gravidez da personagem Maria das Graças, antes mesmo de a personagem envolvida – o médico, pai da criança – ter conhecimento. Esse fato levanta a suspeita de um autor que mantém oculta sua presença para sustentar a construção basilar do relato.

As personagens portuguesas de papel atuantes na obra são em número de cinquenta e uma, e as personagens portuguesas de papel não atuantes são em número de trinta e duas. Dentre essas, em grande número estão as personalidades da História.

A posição do narrador-personagem ao constatar a realidade não é de descritivismo acrítico. Ao contrário em paralelo com as descrições está um posicionamento comprometido com o seu povo. Portador de consciência reflexiva, o contínuo sofrimento fê-lo irromper através do extraordinário mítico.

Sendo narrativas diárias e, por isso, retalhadas, não deixam de ter um eixo estrutural definido.

A imagem do estrangeiro na terra conquistada é vista por meio do imaginário social, refletindo a alteridade do Eu em relação ao Outro. Esta associação está presente também no contexto de fazendeiros e índios – ser civilizado / ser selvagem.

A cultura observante, formada pelo Rei, reinóis, açorianos, e a cultura observada, constituída pelos fazendeiros, paulistas e índios, mostram a relação de hierarquia e de poder dentro da obra.

O texto deixa perceber o afastamento do espaço original e a correspondência deste com o espaço estrangeiro. Essa representação é um torna-viagem, porque a imagem remetida ao lugar de origem retorna ao espaço estrangeiro através do olhar do médico.

Observações finais —

A produção literária de Assis Brasil em seus três primeiros romances é voltada para a ficcionalização da história do Rio Grande do Sul, não para ressaltar aspectos benevolentes ou heroicidade, senão para apontar/rever temas até então sacralizados. *Um quarto de légua em quadro* (1976) apresenta os imigrantes açorianos da Ilha Terceira, o embarque nos Açores, assim como a sofrida travessia por mar e a chegada ao Brasil, as suas vivências no Desterro, em Santa Catarina e no Rio Grande do Sul. A exposição realista faz com que o leitor compartilhe a decepção vivida pelos viajantes ao constatarem que a promessa de uma vida próspera não seria cumprida, uma vez que se concretiza como um engodo. Seguem-se *A prole do corvo* (1978) e *Bacia das almas* (1981). O primeiro focaliza a Revolução Farroupilha, revelando o lado obscuro do movimento, expondo a fragilidade de seus representantes, cujas atitudes não têm a

dimensão de heroísmo e desprendimento requerida em tal situação. A narrativa, por meio de um viés crítico, desmistifica a Guerra dos Farrapos, exibindo personagens com interesses próprios. O último retrata as relações de poder no meio rural rio-grandense. Assinala, de modo pontual, a figura do patriarca, Coronel Trajano, que impõe sua autoridade e assombra familiares, correligionários e circunstantes, extravasando seu domínio por onde passa. É um caudilho: decide, comanda, lidera, dá ordens, impõe leis.

Referências bibliográficas —

- ASSIS BRASIL, Luiz Antônio de (2017) – *Um quarto de légua em quadro: diário do doutor Gaspar de Fróis: médico*. 7ª ed. Porto Alegre: Movimento.
- BLOCK, Marc (1949) – *Apologie pour l'histoire ou métier d'historien*. Paris: Colin. (Trad. portuguesa, 1976).
- PAGEAUX, D-H. (1989) – «De l'imagerie culturelle à l'imaginaire». In *Précis de littérature comparée*. Paris: PUF.
- TODOROV, Tzvetan (1993) – *A conquista da América: a questão do Outro*. 3.ª reimpr. São Paulo: Martins Fontes.



Cidade não tão maravilhosa e divina arte negra: Mateus Kacowicz e Ernesto Rodrigues —

. Francisco Topa¹

São muitas as obras, de todos os géneros, que tomam o Rio de Janeiro como tema ou como pano de fundo, sendo também frequente que a cidade sirva de sinédoque que representa o Brasil, sobretudo em tempos mais recuados. Por outro lado, sendo o Brasil um país que atraiu até certa altura grandes contingentes de imigrantes, não surpreende a importância assumida pelo tema do estrangeiro tanto na literatura brasileira quanto nas literaturas dos países de origem desses movimentos populacionais. É um caso desse tipo que pretendo analisar brevemente, em chave comparatista: o romance *Acidente em Matacavallos e outros faits divers* (2010), do brasileiro Mateus Kacowicz, e *A terceira margem* (2021), do português Ernesto Rodrigues. Como é evidente, só a primeira obra se enquadra perfeitamente no projeto *Portugueses de Papel*; mas, como tentarei mostrar, a leitura do texto brasileiro ganha com a convocação da narrativa portuguesa.

Antigo jornalista e proprietário de jornal e de uma editora, Mateus Kacowicz usa um periódico fictício, a *Folha da Capital*, como ponto central de uma trama para onde convergem a certa altura os diversos planos do romance. A ação começa em 1921, com a notícia do atropelamento mortal de uma portuguesa, na Rua de Matacavallos, por um bonde. Como reconhece facilmente o leitor brasileiro, esse arruamento do centro do Rio de Janeiro, hoje Rua do Riachuelo, tem uma ilustre representação literária anterior no *Dom Casmurro* de Machado de Assis. Quanto à vítima, apura-se mais tarde que se tratava de uma lavadeira beiroa chamada

¹ Universidade do Porto / CITCEM.

Maria Couceiro, «moradora em uma cabeça-de-porco das redondezas» (KACOWICZ, 2010: 5). Mera figurante que representa o imigrante português pobre, a lavadeira vivia sozinha, enviando para Portugal todas as suas poupanças. Fazendo lembrar um pouco a Piedade de *O cortiço*, Maria Couceiro mal se dava a conhecer aos vizinhos, que «sentiam pena, pobrezinha, santa alma, mas pouco sabiam dela, alguns sequer se lembravam daquela senhora sempre recolhida, de conversa seca e sem graça, mesmo quando lavava a roupa junto às outras lavadeiras no tanque do pátio central da cabeça de porco» (KACOWICZ, 2010: 32). Apesar disso, o jornalista que tenta reconstituir a sua história encontra a «enxovia ocupada pela lavadeira [...] revirada pelas vizinhas, que roubaram o que puderam da finada» (Kacowicz, 2010: 32), vindo esta a ser enterrada como indigente.

É bem diferente, porém, a notícia publicada na *Folha*, que apresenta a vítima como uma pobre proletária, mãe de seis filhos, assim se revelando uma das linhas de força do romance de Kacowicz: a denúncia daquilo a que poderíamos ser tentados a chamar jornalismo tabloide, mas que é, na verdade, a utilização dos jornais como veículo de chantagem para a obtenção de interesses particulares. No caso do atropelamento mortal, o proprietário da *Folha*, o Dr. Diógenes Braga, recorre à tecla da defesa do cidadão e do interesse nacional para obter um empréstimo em condições muito vantajosas da companhia inglesa responsável pelo serviço, tendo em vista a modernização do parque gráfico do jornal.

Este tópico da relação com o estrangeiro assume grande destaque no livro. Trata-se, por um lado, da relação com o outro, o imigrante, sobretudo aquele que está em situação menos favorável. Vimos atrás o exemplo da pobre lavadeira portuguesa, mas o caso de maior relevo é o do protagonista Yuli, um jovem judeu fugido da Ucrânia que vem juntar-se ao irmão, Mark, estabelecido no Rio de Janeiro há dois anos. Os dois irmãos eram os únicos sobreviventes da família, vitimada pelos *pogroms* e pela guerra civil que se seguiu à Revolução Russa de 1917. Mais do que o ilustrar de um acontecimento histórico, podemos talvez ver aqui uma discreta homenagem a escritores brasileiros de origem judaica oriundos do

leste da Europa, como Clarice e Elisa Lispector (nascidas na Ucrânia) ou Samuel Rawet (oriundo da Polónia). Além disso, o êxodo de ucranianos e a referência a cidades como Odessa ou Jitomir não pode deixar de suscitar, no presente ano, uma comparação com a invasão russa da Ucrânia que está em curso. Este é, aliás, um dos aspetos curiosos do livro de Mateus Kacowicz: lido uma dúzia de anos depois da sua publicação, ele parece antecipar uma série de acontecimentos que estamos a viver e que são, em grande medida, uma repetição de episódios de um passado centenário.

Tendo trabalhado como aprendiz de tipógrafo no seu país natal, Yuli (e o irmão) confirma de outro modo o estereótipo do imigrante. Ambos começam a trabalhar como mascates, vendendo tecidos às mulheres pobres que vivem nos bairros periféricos servidos pela linha ferroviária que parte da Central do Brasil. Rapidamente, porém, mudam a sua condição, graças a um espírito empreendedor: enquanto Mark evolui para empresário têxtil radicando-se em São Paulo, Yuli aceita o brasileiroamento do seu nome para *Juca*, aceita que se refiram a ele como «o gringo, o judeu, o turco, o russo, entre outras possibilidades» (KACOWICZ, 2010: 59), mas aproveita também todas as oportunidades de progressão intelectual, a começar pelos livros emprestados pelo Círculo Israelita de Leitura. A esta junta-se a aprendizagem da rua, particularmente a que lhe é oferecida por Pereirinha, jornalista da *Folha* para quem «O cheiro da brilhantina era um prefixo que o anunciava» (KACOWICZ, 2010: 64): assumindo-o como seu protegido, o jornalista ensina-lhe «a maldade do jogo» (KACOWICZ, 2010: 72) do bilhar, de algum modo metáfora da língua e do jornalismo, cujos degraus o protagonista vai subindo com rapidez, passando de redator de anúncios a jornalista que domina os segredos da *divina arte negra* da impressão tipográfica.

Acompanhando o seu percurso e a modernização técnica da *Folha da Capital*, o romance vai dando destaque àquilo a que poderíamos chamar a materialidade do jornalismo escrito, em grande medida tomada como metonímia do Brasil da época e como metáfora de um capitalismo omnívoro que acaba por devorar o ser

humano que o criou. Por um lado, temos o fascínio da modernidade e da rapidez:

Tu sabes o que é uma rotativa? Deves saber, o *Times* inaugurou a primeira, ainda a vapor, vai para mais de cem anos. Já ouviste falar em Linotype, em Ludlow, em Marioni? São máquinas moderníssimas, estonteantes: nos jornais modernos o texto já é composto em linhas de chumbo completas, na medida certa. Não se junta mais letrinha por letrinha. Um jornal como o meu não pode levar a tarde e toda uma noite fazendo metade do que os outros fazem em três, quatro horas. (KACOWICZ, 2010: 31)

Introduzidas as novas máquinas, as melhorias parecem inequívocas:

Olhava com vagar e carinho de pai sua própria *Folha da Capital*. Recostava-se na cadeira giratória e descansava os pés sobre a mesa, como nas fitas americanas. Constatava com prazer como seu jornal havia melhorado depois do atropelamento da lavadeira portuguesa. Não era mais aquele papel sujo, que largava tinta nas mãos, repleto de gralhas e pastéis, que é como os gráficos chamam as trocas de letras no tempo da composição tipográfica. Não mais. Agora eram outros tempos. (KACOWICZ, 2010: 83)

Apesar disso, a parte gráfica não deixava de ser um lugar «quente, sujo, perigoso e barulhento. E fede... a tinta» (KACOWICZ, 2010: 169). Em alguns momentos, esse espaço chega a ser como que animizado:

Mas o centro de atração era a fonte de onde vinha o coral de trinca-ferros: um par de máquinas gêmeas, imensas massas de ferro bruto ancoradas próximo às portas da rua, suas enormes rodas e engrenagens vivas rodavam expostas, num convite aos acidentes. Sobre cada uma delas, pendendo do teto, duas placas bem impressas, com os dizeres: «GENTE NÃO É LAGARTIXA. DEDO NÃO NASCE OUTRA VEZ». (KACOWICZ, 2010: 171)

Essa atração – cujo som era para o dono do jornal «mais melodioso até do que o das óperas a que adorava assistir no Lyrico» (KACOWICZ, 2010: 314) – não anula, contudo, um problema

de fundo: «O que Braga não contava era que, com as novas máquinas, vieram novas despesas, e as receitas não cresceram na mesma proporção» (KACOWICZ, 2010: 128). Por isso, o suicídio do falido proprietário do jornal contra a pesada maquinaria não é apenas o resultado de uma espécie de vitória do bem contra o mal, do jornalismo sério e honesto contra o jornalismo tabloide e chantagista; é também consequência de um modelo de capitalismo em que a voragem mecanicista acaba por se revelar autofágica.

O foco colocado sobre o jornal projeta também alguma luz sobre o Brasil da época, basicamente o período que vai de 1921 a 1923, em que ocorre a transição da presidência de Epitácio Pessoa para Artur Bernardes e que no livro surge marcado pela corrupção e pela agitação social. Este último motivo serve de enquadramento a uma segunda personagem portuguesa, o tipógrafo Bernardo Nuno Manhães. Chefe de oficina da *Folha da Capital*, este «português bigodudo» (KACOWICZ, 2010: 81) foge ao perfil sociopolítico mais comum do imigrante lusitano, uma vez que atua como sindicalista de convicções marxistas, assumindo um certo protagonismo em movimentações de protesto. Perante a falência iminente do diário, era ele quem «recebia os comitês de apoio e fazia pequenos discursos enaltecendo a solidariedade internacionalista da classe operária» (KACOWICZ, 2010: 191). Não é ele, porém, o único imigrante a participar da luta, como nota o narrador, que assim aborda um ponto já estudado pela historiografia e que comparece noutros textos literários, como é o caso de *Anarquistas, graças a Deus*, o livro de estreia de Zélia Gattai:

Outros imigrantes igualmente ligados a partidos políticos desde suas pátrias de origem, portugueses, espanhóis e italianos, moradores no bairro, vinham em pequenos grupos engrossar aquilo que, às sete da manhã, já poderia ser considerado uma multidão, para mais de mil pessoas. (KACOWICZ, 2010: 193)

A terceira e última personagem portuguesa é a inicialmente discreta e aparentemente passiva esposa do corrupto e devasso Ministro Palhares, «que passara por todos os importantes episódios

da história recente [...] sem deixar uma marca, uma contribuição, um projeto, uma ideia sequer, nada» (KACOWICZ, 2010: 257). Depois de ter servido gelada a vingança contra o marido e contra os responsáveis pela vergonha que atingira a família, Hermínia acabará por perder a filha mais nova devido aos seus preconceitos de classe e de origem étnica. Mas só no decurso da discussão, muito próximo do final, ficamos a saber que também ela viera de fora:

Tu és gringa também! Esqueceste que tu nasceste em Portugal? Esqueceste que teu pai, para quem tu inventaste uma biografia grandiosa, cheia de mentiras, era um João-ninguém, ele era o «&» do Couto & Irmão, um nada, e que foi o irmão deles, sem filhos, quem enriqueceu e te legou a fortuna? (KACOWICZ, 2010: 293)

Casos como este sugerem que o preconceito contra o estrangeiro é, pelo menos em parte, uma questão de classe. É certo que o imigrante português tende a ser considerado no Brasil menos estrangeiro que os outros, mas o romance mostra também que os diretores ingleses da companhia da *Electric Street Railway Comapny* só são estrangeiros quando se torna necessário agitar o fantasma do Brasil a ser esbulhado por interesses externos. Apesar disso, é deles que vem a impressão mais desfavorável do país:

O próprio Mr. Reginald Phineas Gross, diretor-geral da Electric, não sofria qualquer abalo com esses acidentes. Sequer com a repercussão por eles causada. Era o preço a pagar pela introdução do progresso em uma cidade que contrastava sua Avenida Central faceira e cosmopolita, amplos bairros litorâneos cheirando a tinta fresca, com as ruelas tortuosas da suja vila colonial que o Rio de Janeiro ainda era. (KACOWICZ, 2010: 6)

Entretanto, numa nação em crise permanente, assolada pela contestação social e militar (a certa altura é referido o Levante do Forte de Copacabana), os sinais de repressão vão ficando mais evidentes: o narrador alude ao estado de sítio, à censura sobre certos jornais, à intervenção sobre o Distrito Federal, ao «Inferno Verde»

(nome popular da Colônia Militar do Oiapoque, verdadeiro campo de concentração criado no Amapá) e também a acontecimentos internacionais pouco valorizados como o *Putsch* de Munique ou a campanha cinematográfica de promoção de Mussolini. Assim, o ano em que se comemorava o primeiro centenário da independência, um ano marcado pela Exposição do Rio de Janeiro e pela travessia aérea do Atlântico Sul protagonizada por dois portugueses, acaba por ser um ano igual ao anterior e ao seguinte, marcado pelos mesmos bloqueios, políticos e sociais. Entre estes últimos há um aspeto que ganha particular importância pelo facto de ser focalizado a partir de imigrantes brancos, mas pobres e objeto de discriminação étnica e religiosa: a posição do negro, a meio caminho entre o homem e o animal. Atente-se na reação de Yuli ao ver, ainda antes de desembarcar na Praça Mauá, um negro:

Do alto da amurada, e pela primeira vez em seus dezoito anos de vida, Yuli viu um negro. Era como tornar viva uma imagem de contos infantis, nas quais negros eram entes colossais portando cimitarras, entrando e saindo de lâmpadas maravilhosas. Até então negros não eram reais, eram literatura.

E agora eles estavam ali, muitos. Yuli focalizou um deles. Ágil e forte, apesar da cabeça já bastante invadida de cabelos brancos. Era extremamente hábil nas laçadas que dava com os grossos cabos arremessados de bordo. Ia envolvendo os cabeços de amarração fixados na beira do cais, aprisionando o navio, domando seus balanços, imobilizando-o afinal. Era o mais ativo da turma de atracação. Movido por uma alma de menino, assim que terminou a faina da amarração passou a subir pelos cabos para neles colocar as rateiras, dando ordens aos outros com ação e gritos. (KACOWICZ, 2010: 15)

Note-se ainda a referência àquilo a que se chamava no Brasil *burro sem rabo* (carregador, geralmente negro, que puxa um carrinho de transporte de duas rodas). Vejamos uma das ocorrências, que não merece nenhuma explicação do narrador nem suscita reação na personagem: «Na tarde do mesmo dia um burro sem rabo trazia uma máquina de costura que Mark fez instalar num canto do seu quarto» (KACOWICZ, 2010: 66-7).

Ainda a este nível da representação das camadas desfavorecidas da população, há uma passagem do romance particularmente significativa quando o narrador apresenta a propriedade do Bairro da Piedade em que o ministro Palhares instala a sua amante francesa: «Apenas um velho casal de ex-escravos era ali mantido, um pouco por comiserção, um pouco para servirem como marcos vivos, a lembrar aos vizinhos que aquilo ainda tinha dono» (KACOWICZ, 2010: 42).

Sem assumir a linha mais inovadora e mais combativa do *Incidente em Antares*, de Érico Veríssimo, este *Acidente em Matacavallos* não deixa de assinalar as muitas falhas que marcam o Brasil da República Velha, visíveis até em episódios anedóticos referidos de passagem, como é o caso da chamada revolta da vacina. Numa discussão entre jornalistas, pergunta-se a certa altura: «digamos que estivéssemos cobrindo a revolta da vacina: iríamos dar razão àqueles animais que não queriam ser vacinados porque tinham medo de ficar com cara de vaca?» (KACOWICZ, 2010: 188).

Ora, e apesar de poucos o terem percebido (ou, pelo menos, assinalado), assistimos há pouco, a propósito da vacina contra o SARS-CoV-2, a uma reação semelhante vinda do Presidente do Brasil – Jair Bolsonaro (2019-2022) –, com uma pequena diferença ao nível do animal, que era o jacaré em vez da vaca. Em ambos os casos estava em causa a ética da informação e a legitimidade (ou falta dela) da opinião particular contra a ciência: mas, lido o romance de Mateus Kacowicz uma década mais tarde, verifica-se que o cómico (que aliás começara por ser trágico, dadas as proporções que assumiu, em 1904, a reação contra a campanha de vacinação contra a varíola no Rio de Janeiro) se transformou em trágico-cómico.

De um outro modo, também o português Ernesto Rodrigues, no romance *A terceira margem*, repensa a história do Brasil à luz de uma atualidade de pouca esperança. Publicado no ano que deveria anteceder a comemoração do segundo centenário da independência do Brasil, também ele refere os acontecimentos de 1922 (a Exposição Internacional, a viagem de Gago Coutinho e Sacadura Cabral, e ainda a Semana de Arte Moderna de São Paulo), mas

numa perspectiva diferente e sob um enquadramento muito diverso. Através de um longo arco de tempo que se estende dos inícios do século XIX até à atualidade e que passa por localidades como Rio de Janeiro, Lisboa, Torre de Dona Chama, Ponta Delgada, Porto ou Budapeste, vamos acompanhando sete gerações de indivíduos chamados Pedro Álvares Cabral (no seguimento do casamento de um Pedro Álvares com uma Maria Cabral), designados na narrativa apenas pelo primeiro nome seguido por um número romano, por alegadas razões de economia.

Nesse ponto de partida, que torna a narrativa complexa mas nada confusa, dada a mestria do autor na montagem da obra, temos talvez a sua grande inovação, que é simultaneamente técnica e sociopolítica: do meu ponto de vista, trata-se de dizer antes de mais que nós, portugueses, precisamos de descobrir sucessivamente o Brasil, que cada geração precisa do seu Pedro Álvares Cabral. Mas cada um destes pouco ou nada tem que ver com o de 1500: não se trata de chegar para tomar posse ou conquistar, mas antes de um trânsito em várias direções, muitas vezes em situação de debilidade e de dificuldade, que leva os sucessivos Pedros a envolverem-se em alguns dos grandes acontecimentos dos dois países (e também da Hungria) no período representado no romance. Assim, através do trajeto das personagens, vem uma segunda proposta sociopolítica: mesmo não sendo reis nem papas – e não tendo assim, em princípio, direito a sermos designados por um nome próprio e um número –, cada um de nós é produto e fator de uma herança, que vai além da família e do espaço em que nos coube nascer.

É graças a essas personagens – só em aparência menores – que vamos acompanhando alguns dos grandes acontecimentos que marcam o Brasil e o Portugal da época, a começar pelas invasões francesas e a instalação da corte no Rio de Janeiro, a independência do Brasil, as lutas liberais e a Patuleia, acompanhadas pelo aparecimento a espaços de figuras históricas como D. Pedro I do Brasil (ou IV de Portugal), Almeida Garrett, Alexandre Herculano, Machado de Assis e uma série de outras referidas de passagem.

Seja como for, o motivo que serve de base ao romance é outro: é *A terceira margem* do título, que contém algo da proposta de Guimarães Rosa², mas assume uma direção muito diferente. Trata-se da margem da dignidade, que o narrador aprendera do avô: «Defensor do homem livre aquém e além-Atlântico, aventurou-se na terceira margem – a da dignidade –, que exige independência de corpo e espírito, sejam indivíduos ou nações» (RODRIGUES, 2021: 13). Um dos vários campos de aplicação deste princípio é o mais elementar, a luta contra a escravidão, fenómeno que perturba profundamente o jovem Pedro ao desembarcar no Rio de Janeiro em 1818:

O primeiro choque deu-se numa esquina discreta: um senhor vendia um negro a preço módico, «por ser dia de festa». Vendia um ser humano, assim, sem estados de alma, como se fosse um objecto triste, disponível, arrematável. O céu, impávido.

Pedro Álvares nunca outra tal vira. Abria muito os olhos, pasmado. Vendiam, um semelhante, cabeça perfeita, tronco largo, membros fortes. Não era semelhante? Ah, não era branco; nem baptizado.

Firmou-se bem no vendedor, em pormenores que o distinguíssem do irracional à sua beira, ambos criados à imagem de Deus, se Deus não estava enganado, nem se diluía em fumo de vaidade. (RODRIGUES, 2021: 50)

Muatatis mutandis, a surpresa de Pedro quando chega à cidade não tão maravilhosa pouco difere da que, um século depois, experimenta o jovem protagonista do romance de Mateus Kacowicz. A grande diferença está na reação das personagens: educado pelo padrinho contra a escravidão, Pedro, lendo em 1814 em *O Observador Lusitano em Paris*³ um artigo que previa o fim desse

2 «A terceira margem do Rio» (Rosa, 1988: 32-37).

3 O título completo era *O Observador Lusitano em Pariz, ou Collecção Literária, Política e Comercial*. Dirigido por Francisco Solano Constâncio, teve apenas quatro números, entre janeiro e abril de 1815. O Real Gabinete Português de Leitura disponibiliza uma cópia digital: <https://docvirt.com/docreader.net/DocReader.aspx?bib=realgabobrasraras&pagfis=38150>. [Consult. em 23/12/2023].

regime dentro de cinco anos e afirmava que tal acarretaria a ruína do Brasil, comentara interiormente:

Belo engano – ruína, porquê? ou porque não, se essa civilização assenta na iniquidade, em águas turvas, desde o instante em que se viu outrem como inferior, logo, disponível ao sacrifício que não pediu? – e bom propósito, verificaria ele com outra acuidade. (RODRIGUES, 2021: 46)

É esta consciência que o perturba mais tarde quando começa a trabalhar, em regime experimental, como compositor na Impressão Régia⁴ do Rio de Janeiro, onde – tal como Yuli – se ocupará, entre outros tipos de textos, de avisos ou anúncios:

Em três parágrafos de hesitações, demorou mais do que no resto da tarefa. Num, vendia-se um preto; noutro, um rapaz, sem especificação de cor; no terceiro, fugira um mulato «picado das bexigas» (que ele debelara, ainda no navio), suficientemente descrito para ser logo apanhado.

– Eu alimento este comércio? – refletiu.

Talvez não fosse somente questão de cor. Via muitos assim, em Lisboa, pobres, decerto, mas ninguém mercava pretos e mulatos, nem se anunciava tal comércio. (RODRIGUES, 2021: 59)

Justifica-se assim que vamos acompanhando as diversas etapas do processo de abolição da escravatura no Brasil, como a Lei do Ventre Livre, a representação de peças defensoras da causa, como *O escravo fiel*, até ao 13 de maio de 1888. Mas a dignidade continuou a ser um caminho estreito, independente de leis. Por isso o narrador dissera de dois escravos comprados muito antes e logo libertados: «Nas margens estreitas da rua, caminhavam pela terceira» (RODRIGUES, 2021: 54).

Apesar dessas dificuldades, a visão do Rio de Janeiro é mais positiva que no romance brasileiro, sobretudo quando posta em confronto com a de Portugal:

4 A Imprensa Régia foi criada a 13 de maio de 1808, nela se imprimindo o primeiro jornal da colónia: a *Gazeta do Rio de Janeiro*.

5 Da autoria de Antônio Carlos Cordeiro, a peça é de 1858.

As vistas da cidade desentorpeciam membros e imaginação, após tantos dias num mar igual e tantos anos numa Lisboa de becos, cotovelos e ingleses. A conselho do par, iam da baía de Guanabara à floresta da Tijuca, aspirando o Real Horto num desvelo de conquistadores. Os morros eram um desafio. (RODRIGUES, 2021: 56)

Há ainda um outro tópico que aproxima as duas obras: a *divina arte negra*. De facto, também o primeiro Pedro aprendera os rudimentos da composição tipográfica antes de chegar ao Brasil, na oficina de Simão Tadeu Ferreira, onde progredira rapidamente:

Reconhecido, o dono transferiu-o para um cavalete de depósito, cujas gavetas o deslumbraram na quantidade de vinhetas, capitais, versaletes, numeração... Compondo sem erros, destro nos espaços, nos claros, nos quadratins e entrelinhas, até à justificação plena das linhas, avançava muito e economizava tipos, com que adiantava as formas no mármore: bem atadas, emolduradas pelo caixilho de ferro a que chamavam rama, deixava a paginação e imposição para outros menos atentos aos caracteres, que, após a impressão, ele mesmo desfazia e recolocava no berço. Trabalho de sua lavra não exigia provas de granel, para desgosto de compositores. (RODRIGUES, 2021: 43-4)

Diferentemente de Yuli, porém, a personagem de Ernesto Rodrigues é consciente. Vimos atrás a sua resistência à composição de anúncios relativos ao escravagismo; mas há também um momento em que Pedro encara o seu trabalho como um ato de criação: «Este acto de criação inebriava-o: mais do que de Deus ou do autor, dependia de si o resultado final, mesmo após cuidada revisão alheia, que ele poderia seguir ou não» (RODRIGUES, 2021: 43).

Metonimicamente está aqui a sugestão do poder criador (e transformador) da literatura, capaz de levar para um plano mais largo, coletivo, a terceira margem roseana, de modo a que deixe de ser preciso escrever: «A opinião livre rareava; os olhares iam de lado, por mal caberem nos atalhos da tolerância» (RODRIGUES, 2021: 46).

Pensando o Brasil de maneiras diferentes, mas recorrendo em ambos os casos a focalizadores que são imigrantes, jovens e compositores gráficos, *Acidente em Matacavallos* e *A terceira margem*

propõem-nos um país que continua alheado da celebração de cada um dos centenários da sua libertação. Um país que repete no presente os erros do passado e que continua a desconsiderar uma parte significativa da sua população. Um país a que se pode, pois, aplicar a frase que Ernesto Rodrigues usa para descrever a saída da adolescência e do colégio: «Pior é quando a vida se suspende, sem caminho no horizonte, nem sequer encruzilhada. Haja, ao menos, uma rotunda em que possamos continuar às voltas» (RODRIGUES, 2021: 143).

Referências bibliográficas —

- AZEVEDO, Aluísio (2015) – *O cortiço*. 4.^a reimpressão. Apresentação por Paulo Franchetti. Notas por Leila Guenther. São Paulo: Ateliê Editorial.
- CORDEIRO, Antônio Carlos (1858) – *O escravo fiel*. Falta cidade e editora.
- GATTAI, Zélia (1983) – *Anarquistas, graças a Deus*. Lisboa: Círculo de Leitores.
- KACOWICZ, Mateus (2010) – *Acidente em Matacavallos e outros faits divers*. Rio de Janeiro: Record.
- O OBSERVADOR Lusitano em Pariz, ou Collecção Literária, Política e Comercial* (1815). Paris, 1-4 (jan.-abr.).
- RODRIGUES, Ernesto (2021) – *A terceira margem*. Lisboa: Guerra e Paz.
- ROSA, Guimarães (1988) – *Primeiras estórias*. 40.^a impressão. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.



«Um onanismo subjetivo»: a presença portuguesa n'*A mulher carioca aos 22 anos*, de João de Minas —

. Franco Baptista Sandanello¹

1. Introdução —

Publicado em 1934, *A mulher carioca aos 22 anos*, de Ariosto de Colona Morosini Palombo (Ouro Preto-MG, 1896 – Boituva-SP, 1984), conhecido como João de Minas, é, antes de tudo, um livro estranho. Como indica o autor em seu prefácio, a obra pretende ser um libelo contra a «imoralidade moral e [...] educacional», além de um «louvor à mulher carioca» e «uma ponte entre a república velha e a nova» (MINAS, 1999: 9). Tal plethora de objetivos condiz, até certo ponto, com as mil direções do enredo, que parte de uma análise de perversões sexuais (como já sugere o subtítulo da edição de 1937 – «romance sexual») para chegar, atabalhoadamente, a uma crítica da elite do governo Vargas.

O romance integra uma coleção incompleta que marcou a trajetória de João de Minas – a suposta «Revolução sexual brasileira», da qual fazem parte obras como *Uma mulher... mulher!* (1934), *A prostituta do céu* (1935) e *A datilógrafa loura* (1934), além dos esboços de *Amor livre* e *A mulher carioca aos 30 anos*, que assinalam a sua despedida da literatura.

O romance foi apreendido pelo Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP) por atentar contra a moral pública (PAULO, 1990: 95; MORAES, 2016: 35). Tal impacto é previsto pelo próprio João de Minas, que, já em 1930, em crônica ao *Correio Paulistano*, antecipa o caráter polêmico de sua obra: «entre os vários livros que estou fabricando, há um que se chama *A mulher carioca aos vinte anos*.

1 Academia da Força Aérea; Universidade Federal de São Carlos (PGLIT).

Trata-se de uma forma de sexualismo ‘chic’, mas inventado aqui pelo degas: o sexualismo cinematográfico» (*apud* ALMEIDA, 2012: 188). Década e meia depois, em entrevista concedida ao jornalista José Godoy Garcia, João de Minas redobra a aposta, julgando ver n’*A mulher carioca aos 22 anos* um marco não apenas de sua obra, mas de todo o romance brasileiro:

José Godoy – João, seu romance *A mulher carioca aos 22 anos* é uma literatura horrível. Não tem nenhum sentido humano, você só busca escandalizar tudo.

João de Minas – Ó, José... Na hora em que eu punha as mãos na coxa dela, lá na praia de Copacabana, é o momento crucial do romance brasileiro.

(*apud* FREIRE-FILHO, 1999: 238)

Desacreditado das letras, João de Minas devotou-se então a criar em 1935, uma... seita religiosa:

a Igreja Brasileira Cristã Científica, com doutrina eclética de matiz nacionalista fundada no catolicismo popular, no espiritismo, na umbanda e no esoterismo. Adotando um novo pseudônimo, Mahatma Patiala, sua atividade na igreja ocupou seus esforços até pelo menos 1969 e produziu quatro edições de uma bíblia cujo primeiro volume, lançado em 1957, intitula-se *A vida começa na ciência divina*. (ALMEIDA, 2010: 207)

Como se vê, a indefinição de um propósito comum perpassa a obra e a vida de João de Minas, o que faz *A mulher carioca aos 22 anos* compartilhar do relativo esquecimento de seu autor². Apesar de contar com quatro edições, distribuídas desde sua edição *princeps* (Ed. Marisa, 1934) até fins do século passado (Ed. Dantes, 2000), é notória a escassez de sua fortuna crítica.

Dentre os muitos caminhos de leitura abertos pelo romance, o presente ensaio visa realizar um estudo das personagens portuguesas

2 Relativo, uma vez que o romance em questão, para além de quatro edições, foi adaptado na década de 1990 para o teatro por Aderbal Freire-Filho e encenado no Brasil e em Portugal.

e de seu lugar estratégico na obra a partir da percepção de que elas podem sintetizar os dois principais caminhos das perversões humanas exploradas pelo autor. A repetição obsessiva, impactante, de tais perversões parece ser ainda hoje a razão maior de sobrevivência da obra, nos limites de um teste do quão escandalizado pode deixar seu público um enredo marcadamente abusivo.

2. Abusos e abusões ficcionais —

O enredo é um *tour de force* que demanda ser elencado em pormenores, detalhadamente, para que se perceba que o primeiro plano de atenção do livro está ligado a uma série fantástica e mórbida de acontecimentos.

Ao início, Angélica, normalista de 18 anos, é apresentada ao sexo por sua colega – Cláudia –, que a droga com cocaína e lhe faz sexo oral, à força. Sua surpresa com o universo sexual ganha novo fôlego quando, tempos depois, ouve de outra colega – a rica Chiquilha – relatos de orgias e perversões as mais diversas vividas em Paris com seu pai. Porém, um dia, ao sair do cinema, depara-se com um homem que diz saber do que ela fez com Cláudia em sua *garçonnière*.

Angélica, devastada, sai da Escola Normal para tornar-se freira – projeto prontamente barrado pelo pai. Num corte narrativo, fala-se, a partir de então, sobre o passado de seu pai – Anfrísio Souto –, sócio do rico português Manoel Beirão, comerciante criminoso que assassinou seu patrício – o contrabandista Pedro Runa –, para roubar-lhe o dinheiro. Anfrísio descobre o crime e acoberta-o. Depois, cuida de encomendar o sumiço da esposa e das filhas de Pedro Runa, que vêm de Portugal saber de seu paradeiro. O executor do crime é Sebastião Sálvio, o qual, anos depois, é quase assassinado, no velório de Manoel, por um doutor inglês – Coklin Adams, colecionador de falos descomunais. Sebastião se recupera, mas, anos depois, é castrado e assassinado por sua amante.

A identidade da misteriosa amante só é dada quando ela morre: trata-se, afinal, de Anica, a esposa de Anfrísio. Após descobrir

a verdade sobre sua mulher, Anfrísio é chantageado por Eusébio, diretor do jornal *Honra Nacional*, que ameaça publicar cartas obscenas de Anica e Sebastião. Devorado pelo ciúme e pela vergonha, Anfrísio acaba por morrer.

Sem demora, o deputado Pedro Bandeira, antigo pretendente de Angélica, insiste no seu pedido de casamento. Recusado pela jovem e rica herdeira, Pedro a ameaça, dizendo saber das farras suas e de sua mãe. São ameaças vazias, bem diversas daquelas de Eusébio, que publica em seu jornal o nome de Angélica como uma das frequentadoras das orgias de Savannah Fortes (mecenas sexual de Cláudia). Angélica vai à redação do jornal para tirar a limpo tal ofensa e é quase estuprada por Eusébio. Por fim, ela o mata com um tiro.

Há um novo corte na narrativa, e, sem mais, Angélica é vista caminhando tempos depois com seu pretendente, Asdrúbal Melanio, ao lado de um velho sócio de seu pai, o General Armando Glória, acompanhado de sua esposa, Chiquita, e de uma condessa moralista, Joaquina. A condessa e Chiquita fofocam sobre Giralda Sampaio, esposa do prefeito do Distrito Federal – Antão Celeste – e sobre seu caso extraconjugal com um gigolô da favela, conhecido por «Gambá Amarelo». Na contramão das aventuras sexuais de Giralda, descritas com profusão, dá-se a saber como Angélica conheceu Asdrúbal: ele, outrora jovem poeta, defendeu a moça perante a opinião pública, ajudando-a a se inocentar da morte de Eusébio, no intuito de ganhar seu favor e, com ele, seu dote. Para tal projeto, Asdrúbal tem a ajuda do advogado da família – Alberico –, um hipócrita que se faz de religioso para esconder os próprios vícios e constrói sua fama profissional repetindo indefinidamente uma defesa jurídica comprada de Rui Barbosa «há vinte anos, por cinco contos» (MINAS, 1999: 180).

Após novo corte e breve relato sobre a amante de Asdrúbal – Tamar –, uma cearense, de nome Salvina Graúna, que se passa por uma misteriosa egípcia –, casam-se Asdrúbal e Angélica. O casal tem um filho, Artur, que morre juvenzinho, de febre. Angélica, sem o filho e sem o marido – que vai a Paris com Tamar e todos os seus bens –, enlouquece e se suicida.

Ao final, Asdrúbal casa-se com Tamar e é nomeado por Vargas interventor de Alagoas, numa apoteose final do vício como fonte de sucesso social, estampado em letras garrafais nas páginas do *Correio Expresso* e de *A Guerra Cívica*:

Em primeira mão, num furo sensacional, podemos informar aos povos que nos leem que Alagoas, o belo Estado onde nasceu Floriano Peixoto, tem novo orientador. O caso alagoano acaba de ser resolvido da maneira mais popular e democrática possível, sendo nomeado para ali um chefe que é, sem favor, um varão de Plutarco. Um Insigne! Um Incomparável! Referimo-nos, com o devido respeito, ao probo Dr. Asdrúbal Melanio, excelso alagoano, aparentado pelo casamento em segundas núpcias com a realeza egípcia. Esse exemplo de virtudes foi chamado urgente de Paris, onde se achava em delicada missão confidencial da Ditadura, e é esperado amanhã em Santos por seus inúmeros amigos. O Dr. Asdrúbal é um caráter sem jaça, e a sua vida pública e privada é um exemplo estupendo de trabalho, de brio, de honra. [...] Ao lado de S. Excia., em todas essas manifestações de regozijo americano, estará a nossa alma amiga, ajoelhada, trêmula de admiração e respeito. (MINAS, 1999: 209)

O triunfo social e político do vício busca reorientar o compêndio de perversões sexuais apresentado até então para uma crítica incipiente ao governo Vargas, que não chega a se firmar de todo³, embora aponte recados mais ou menos claros aos falsos dotes morais e à nobreza de fancaria da elite brasileira.

3. As duas vias de representação portuguesa na obra —

Dentre tantos eventos rocambolescos, a representação portuguesa tem um lugar estratégico, pois consegue reunir os dois caminhos que sintetizam os muitos crimes apresentados: *a ambição por dinheiro* — que leva ao contrabando e ao assassinato — e *o apetite sexual desenfreado*

3 O mesmo problema parece existir em *Jantando um defunto*, primeiro livro de João de Minas, em que são reunidas quatorze crônicas por ele publicadas n' *O Paiz*, entre 1927 e 1928. Nesta obra, inspirada na Coluna Prestes, tampouco «se sabe o que é ficção e o que é realidade» (MARTINS, 1979: 446).

– que marca a degradação simultânea de violadores e vítimas.

Para além de Manoel Beirão, personagem de grande importância para a ascensão social criminosa de Anfrísio, e de Pedro Runa, contrabandista assassinado por Manoel, há três outras personagens portuguesas: a esposa de Pedro Runa – Fortunata – e suas duas filhas, cujos nomes não são informados. A única pretensão das três é encontrar com vida o pai e esposo, além de «trabalhar, e comer...» (MINAS, 1999: 49).

Não se pode dizer que haja uma representação particularmente negativa dos portugueses na obra – pois negativas são quase todas as personagens, com exceção da protagonista. O narrador chega a definir Angélica como uma «santa» na única passagem de sua narrativa marcada pelo uso da primeira pessoa:

Ó lindas mulheres cariocas! Defendei o vosso destino e a vossa felicidade, como fez Angélica. Antes a morte do que a desonra, ou o casamento sem amor. Angélica viveu, e eu a conheci. Tenho para mim que ela é santa. E morreu, para ser feliz... Rezai por ela! Rezai por ela! (MINAS, 1999: 207)

Por meio de Beirão e Pedro Runa há, de fato, uma síntese da hipocrisia social e da falta de escrúpulos para se atingir a riqueza. Ambos são, aliás, tão criminosos quanto os brasileiros Anfrísio e Sebastião. Ou, quiçá, ainda mais, se se considerar o crime de Manoel Beirão como ponto de partida da vida criminosa de Anfrísio e Sebastião, seus asseclas imediatos. Inversa, mas paralelamente, Fortunata e suas filhas são tão vítimas quanto Angélica – o que parece confirmar o mencionado padrão dos vícios entre a ambição pecuniária e a violação sexual.

Em todo caso, e ainda uma vez, falta também aqui coesão na ampla crítica de João de Minas, perdendo-se a clareza dessas duas vias em pormenores frequentemente sórdidos, sobrepostos à caracterização das personagens.

A fim de se confirmar ou não o padrão mencionado, é preciso observar mais de perto a bifurcação dessas vias entre (1) contrabandistas e homicidas (Pedro Runa e Manoel Beirão), de um lado, e (2) vítimas de rapto e violação (Fortunata e suas filhas), de outro.

3.1. A primeira via: do contrabando ao homicídio (ou os algozes portugueses) —

Embora a série de crimes do livro comece com Pedro Runa, não há pormenores físicos ou psicológicos a seu respeito. Fala-se apenas que, após tentar a vida como pescador no Rio de Janeiro, ele decide enriquecer com contrabandos, angariando uma fortuna duramente acumulada por oito anos. No entanto, Runa, pouco antes de tentar regressar a Portugal, gaba-se de sua riqueza a Manoel Beirão, que crê ser seu amigo.

Para apossar-se dos seus bens, Manoel leva-o à venda e mata-o em cima do balcão com uma «faca de picar toucinho» (MINAS, 1999: 56), numa cena digna de reparo:

Naquele tempo, Pedro Runa era amigo de Manoel, há coisa de um ano. Na remota noite, fechada a venda, Manoel fora jantar com o patricio. Beberam muito vinho verde, o bacalhau estava da pontinha, e saíram a andar pelo cais.

Runa desabafava-se, orgulhoso do seu triunfo: ia regressar a Portugal, já escrevera à família, e levava um caixão de ferro cheio de libras esterlinas, o produto de oito anos de contrabando. No começo fora apenas pescador. Enfim triunfara. E até era provável que comprasse um cartaz, um título de nobreza...

Manoel, morto de inveja, ia se informando de toda a glória do amigo, com a boca amarga, com vontade até de chorar.

E, de súbito, veio-lhe um ódio brutal ao companheiro.

Aquele infame, tão feliz!

Quando Runa se despedia, o outro o convidou, enternecido:

– Olhe: vamos passar lá pela venda. É uma homenagem, cá do coração, que te quero prestar. Quando sou amigo, sou de fato. Tenho lá um vinhinho, que é uma beleza!

Dentro do negócio, à luz fumarenta da lamparina de querosene, a porta bem fechada, Manoel disse a Runa:

– Olha que medonho enxame de moscas no balcão.

Ali não havia uma mosca sequer, mas era preciso distrair Runa, que ficou procurando os insetos...

Quando ele esfregava os olhos, para apurar a vista, Manoel deu-lhe com um peso de dois quilos no crânio, por trás.

O coitado emborcou no mármore. O assassino, que já tinha separado a faca de picar toucinho, virou-o para cima, e meteu-lhe o ferro por baixo das barbas ruivas.

Runa estrebuchava. Manoel o arrastou para o fundo da casa.

Acabou de matá-lo com um pau, cobriu-o de sacos vazios, e lavou todo o sangue, deixando o mármore limpíssimo. (MINAS, 1999: 55-56)

Como se não bastassem tais requintes de crueldade, o cadáver de Runa é sepultado debaixo do assoalho da venda e tem seus olhos furados por Anfrísio, que, a seguir, «[puxa] do membro, [e cospe] na cara do cadáver uma mijada gostosa e espumante». (MINAS, 1999: 57). Tal morte horrível não causa, contudo, alarde nos arredores, tendo em vista que Pedro Runa «morava só, avarento e mal visto da polícia, num beco da Saúde» (MINAS, 1999: 57).

Por sua vez, patrão e, mais tarde, sócio de Anfrísio Souto, Manoel Beirão é descrito como um «português disciplinado, todo envolvido em barriga, talhado em banha. Tinha as barbas duras como espinhos, e tempestuosas, abundantíssimas, pondo na sua pacatez e na sua economia ladina um perigo longínquo de porco espinho» (MINAS, 1999: 41-42). Seus modos não são menos rudes que sua aparência: é acostumado a tratar brutalmente Anfrísio, a quem chama por «Ó seu cavalgada!» (MINAS, 1999: 43), somente o aceitando como sócio após a descoberta do assassinato de Pedro Runa.

Tempos depois, ao ser procurado por Fortunata, Manoel faz que não entende a causa de seus rogos, mas desespera-se ao pensar que poderia ser novamente descoberto. Covarde, invejoso e violento, Manoel dorme «na rua do Carmo, com a Joaquina, uma ‘crioula baiana’» (MINAS, 1999: 42), com quem se casa mais tarde, «legalizando a situação de quatro filhos que tinha desses amores pretos» (MINAS, 1999: 62). Morre no sétimo aniversário de Angélica, pouco antes da festa, «como se dentro da enorme gordura do capitalista explodisse a caldeira da vida» (MINAS, 1999: 62).

Percebe-se nas vidas de Beirão e Runa o impacto terrível da ambição, reduzindo-os a um estado quase bestial de existência, em que a acumulação passa a ser um valor absoluto. Entretanto, não se

pode apontar lições nem moralismos neste índice de vícios: se, por um lado, é inócua a cobiça de Pedro Runa, que paga por seu roubo a pena máxima, por outro, é de grande proveito o capital acumulado por Manoel Beirão, que, além de uma renda confortável, «há anos adquirira uma boa casa, à Avenida Mem de Sá, com um pomar nos fundos» (MINAS, 1999: 62).

Assim, o crime pode gerar resultados positivos ou negativos, ao sabor do vento. Todavia, o inverso não procede: o bem sempre é na obra fator de fragilidade ou condenação.

3.2. A segunda via: do rapto ao estupro (ou as vítimas portuguesas) —

Fortunata, mulher do contrabandista Pedro Runa e mãe de «duas mocinhas esfarrapadas», vem de Portugal, «santa terrinha», para buscar o marido, e é descrita sumariamente como «a estátua mansa e eterna dos desgraçados, dos pobres, dos condenados sociais» (MINAS, 1999: 48). Num golpe terrível de azar, a primeira pessoa com quem fala no Brasil sobre Runa é Manoel, que, por ser seu patrício, pensa que poderá ajudá-la. Sem mais, após a entrevista, ao ver Manoel em desespero, Anfrísio despede a viúva e as suas filhas a bofetadas, chamando-as de prostitutas e de ladras. A acusação leviana de que elas teriam supostamente tentado bater-lhe a carteira provoca a prisão das três, já tratadas pela polícia como «as ladras das ciganas» (MINAS, 1999: 50). Pouco depois são noticiadas pelo *Jornal do Comércio* como «criminosas internacionais, de alto coturno [...], que tinham de noite tentado fugir da prisão» (MINAS, 1999: 52-53). Na «fuga» – em verdade, uma tentativa de sequestro por Sebastião Sálvio –, Fortunata é baleada e morre.

A respeito da primeira filha do casal, sabe-se unicamente que é médium: enquanto sua mãe fala com Manoel, ela tem uma visão da morte do pai, assassinado por um homem gordo em cima de um balcão: «Vejo um homem gordo... um homem gordo...» (MINAS, 1999: 49). Sua fala leva Manoel ao desespero, fazendo com que Anfrísio vocifere suas terríveis e falsas acusações. Na tentativa de

«fuga», a jovem defende-se com uma faca e é morta a sabre por um soldado, restando de si apenas a descrição que lhe faz o *Jornal do Comércio*: «tinha modos torpes de feiticeira, herege manifesta» (MINAS, 1999: 53).

Já a segunda filha do casal consegue escapar da prisão, mas tem um destino tão trágico quanto o de sua família. Sua vida é resumida tempos depois, a propósito de um encontro casual com Angélica, à saída da missa. Em situação de mendicância, ela conta à protagonista sua «história infernal» (MINAS, 1999: 149): após fugir da prisão, foi deflorada por Sebastião Sálvio e violentada uma noite toda por seu bando. Posteriormente, dada como louca, foi enviada para um hospício em Minas Gerais e, mais tarde, para uma colônia de leprosos em Goiás. Fugindo a pé, de Goiás ao Rio de Janeiro, ela veio a se encontrar com Angélica, por mero acaso. O narrador faz, aliás, questão de retomar a vida da moça, entre parênteses, a partir de sua relação com Pedro Runa: «(O leitor se lembra do assassinato de Pedro Runa, neste livro?... A leprosa é aquela sua filha, que ‘fugira’ da prisão. Fora estuprada por Sebastião)» (MINAS, 1999: 151).

Há, portanto, toda uma dimensão de martírio que envolve Fortunata e suas filhas. Sem nenhuma espécie de defesa, sua simplicidade não pode sobreviver numa sociedade violenta e desigual. Mesmo Angélica só consegue suportar as pressões sociais por algum tempo, unicamente por valer-se de forma indireta da condição social garantida pelos crimes de seu pai. Tudo, portanto, revolve ao redor dos vícios que constroem e suportam a pirâmide social. E, se as virtudes que estão no topo não deixam de ruir eventualmente, as que estão na base por pouco não veem a luz do dia, tamanha é a fragilidade com que podem se manifestar.

Conclusão: o escândalo por salvaguarda —

Por diversas razões, *A mulher carioca aos 22 anos* não está entre os primeiros livros da literatura brasileira. E não é injustiça dizer que tampouco se encontre entre os segundos ou os terceiros. Antes, seu mérito parece não estar exatamente nos limites do texto: por meio de

cenas controversas, que se querem fazer revoltantes ou excessivas a todo momento, a obra consegue testar os limites do leitor, fazendo com que seu aceite ou sua recusa diga mais sobre si do que sobre o próprio texto. Trata-se de um espelho quase perfeito, justamente por ser inteiramente deformador: ao destruir a imagem que busca representar, num jogo verbal gozoso e derramado, demanda certa prudência do olhar nas etapas de seu funcionamento. O que equivale a traçar um percurso na contramão de José Godoy, para quem a obra se reduz *a priori* a uma «literatura horrível» (*apud* FREIRE-FILHO, 1999: 238).

É preciso lembrar que tudo no livro é aparência, dos sonhos do contrabandista Pedro Runa às falsas credenciais de Asdrúbal ou Tamar. Como nas palavras do dr. Alberico: «Tudo se compra, tudo se fabrica, se falsifica... É uma questão de esperteza, e coragem de mentir, de cara fechada. E publicidade, e jornais... O povo é muito tapado, e jamais percebe essas *chantages*» (MINAS: 1999, 181).

Vítima do alheamento é, sobretudo, a protagonista, «o tipo da mulher carioca aos 22 anos⁴, uma trouxa! Honesta, pura, acreditando no amor, quando o amor morreu...» (MINAS: 1999, 178). E é interessante observar que tamanha degradação passe do plano do conteúdo para o plano formal, tornando o estilo do texto doentio, repulsivo, excessivo.

Veja-se, a título de exemplo, a descrição dos hábitos boçais de Eusébio Cortes: «Eusébio, quando escrevia, nas pausas mordida taradamente a ponta das canetas, transmitindo-lhes assim a inspiração intestinal, pela gosma de farofa, linguiça e cachaça, de que era sempre rica as profundidades de sua beicaria obscena» (MINAS, 1999: 109). Ou a descoberta de Anfrísio dos amores entre sua mulher e Sebastião:

Anfrísio chorava, alucinadamente. Via, compreendia tudo, achava a verdade nua. Sua mulher é que castrara, é que assassinara a Sebastião!

⁴ Nesta passagem, o sentido do título do romance é ligeiramente diverso do que tem no início da narrativa: «Angélica era o tipo representativo da mulher carioca. Tinha a espiritualidade carnal. Era essencialmente honesta e pura. Só não admitia que a virtude fosse feia e analfabeta» (MINAS, 1999: 27).

Como prometera naquela carta, capou-o, por paixão. Por isso Sebastião se fora para o outro mundo sem querer revelar o nome da criminosa. Tinha razão, o bandido! E a amante fúnebre logo o acompanhou, morta de cio inconsolável e de remorsos. Um par de leprosos, indignos de serem lavados num cano de esgoto!» (MINAS, 1999: 109)

É o que ocorre, ainda, na cena banal em que Angélica levanta seu bebê:

O gurizinho, muito forte, ficava espetado num paraíso. Ela como que via o seu filho, já homem, já alto, um atleta... Ah, que gostosura! Foi quando – pirralhinho levado! – houve um esguicho, de um lança-perfume miudinho. Arturzinho fizera pipi na cara de mamãe. Angélica, com o rosto molhado, sorria beatificamente, tonta de gozo. (MINAS, 1999: 194)

Os exemplos são muitos, e repeti-los aqui faria ressoar, no plano crítico, a pulsão doentia da narrativa em tais pormenores de mau gosto.

Alfim, as palavras de Cláudia, «amiga» de Angélica, parecem resumir a degradação do conteúdo ao apresentá-la aos vícios nos termos de um «onanismo subjetivo»:

– Você vai mal, meu bem. Você pega nos objetos como se eles fossem rapazes. Não sei bem explicar como é isso... mas é feio. Reparam. Você – é claro que inconscientemente, põe nos gestos uma fricção amorosa, um... um... como direi?... um onanismo subjetivo.

«Onanismo subjetivo... onanismo subjetivo...», ficou Angélica matutando, diante dos vinte e cinco anos defumados, secos e oxigenados da amiga ilustre.

E sentiu que devia acatar essa frase, de um sabor acadêmico, profundo, filosófico. (MINAS: 1999, 14)

Talvez fosse possível classificar o estilo compulsivamente mórbido do romance sob os termos aproximados de um «onanismo estilístico», voltado para chocar o leitor a todo custo, enquanto forma provisória de uma «Revolução Sexual Brasileira» sempre inacabada, sempre parcial – como tudo, aliás, que diga respeito a João de Minas.

A representação dos portugueses n' *A mulher carioca aos 22 anos* segue o mesmo padrão: ao apontar uma síntese possível das duas vias de perversões humanas mencionadas, parece insuficiente. Talvez seja efeito da hipertrofia do enredo; talvez, da falta de harmonia entre o conteúdo da obra, mais ou menos *avant-garde*, e sua forma passadista, limitada ao prisma de um narrador intruso que tece aqui e ali comentários misóginos e racistas.

Finalmente, talvez a razão seja mais simples: poderia haver uma leitura sóbria de um livro tão fundamentalmente *poseur*?

Referências bibliográficas —

ALMEIDA, Leandro Antonio de (2008) – *Dos sertões desconhecidos às cidades corrompidas: um estudo sobre a obra de João de Minas (1929-1936)*. São Paulo: USP. Dissertação de mestrado.

ALMEIDA, Leandro Antonio de (2010) – «A Canaã dos flagelados: representação dos trabalhadores paulistas nos romances de João de Minas». *História*, Curitiba, n. 52.

ALMEIDA, Leandro Antonio de (2012) – *As mil faces de João de Minas: a construção do escritor e a repercussão de seus livros no campo literário brasileiro (1927-1989)*. São Paulo: USP. Tese de doutorado.

FREIRE-FILHO, Aderbal (1999) – «Quem é esse cara?» In MINAS, João. *A mulher carioca aos 22 anos*. 3ª ed. Rio de Janeiro: Dantes, p. 211-263.

MARTINS, Wilson (1979) – *História da inteligência brasileira*, v. VI. São Paulo: Cultrix / EDUSP.

MINAS, João de (1999) – *A mulher carioca aos 22 anos*. 3ª ed. Rio de Janeiro: Dantes.

MORAES, Renata Patrícia Silva (2016) – *O lar e a ordem: moradia e cotidiano doméstico no Recife durante o Estado Novo (1937-1945)*. Recife: UFPE. Dissertação de mestrado.

PAULO, Heloísa Helena de Jesus (1990) – «Aspectos da ação do DIP: a divulgação da censura e a censura da divulgação». *LPH, Revista de História*, v. 1. Ouro Preto, p. 90-104.



A ausência (ou a presença) de personagens portuguesas em *Statira, e Zoroastes*, de Lucas José de Alvarenga —

. Gracinéa I. Oliveira¹

1. Intertextualidade e política em *Statira, e Zoroastes* —

Lucas José de Alvarenga, escritor, poeta e político, nasceu em Sabará (MG), em 1768, e faleceu no Rio de Janeiro (RJ), em 1831. Fez o percurso da maioria dos intelectuais da colônia na época: estudou em Coimbra, onde travou relações com importantes personalidades luso-brasileiras, exerceu atividades na administração pública, após conclusão dos estudos, tendo sido ajudante-de-ordens de Sarzedas e governador de Macau. Retornou ao Brasil, estabelecendo-se no Rio de Janeiro onde escreveu e publicou *Statira, e Zoroastes* (1826), primeira novela dada ao prelo no Brasil e objeto desta análise.

Além desse livro, Alvarenga escreveu *Memória sobre a expedição do governo de Macau em 1809 e 1810...* (1828a); *Artigo adicional à memória* (1828b); *Observações à memória de Lucas José de Alvarenga com as suas notas e um resumo da sua vida, escrito pelo mesmo* (1830); *Poezias* (1830) e *O Cônsul de Calígula*, esta queimada pelo autor, conforme ele informa no *Artigo adicional...* (Alvarenga, 1828b).

Nesta pesquisa, objetiva-se averiguar se há ou não personagens portuguesas em *Statira, e Zoroastes*, tendo como ponto de partida uma discussão sobre o subgênero dessa narrativa. É bom lembrar que esse livro ocupa uma posição-chave na história da ficção brasileira, sendo um texto de transição entre a prosa moralizante do século XVIII e o romance moderno (OLIVEIRA, 2016).

Statira, e Zoroastes, publicado em 1826, é um texto curto, precedido de uma introdução de tamanho razoável, na qual o autor

1 Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ).

discute política, justifica sua autoridade para discutir esse assunto e conta os motivos e o processo de escrita e de reescrita da narrativa. Dedicada à imperatriz Leopoldina, essa novela narra a história de um príncipe de um país do Tibete – Zoroastes –, que se apaixonou por uma princesa do reino da Lícia – Statira, com quem, após algumas peripécias, conseguiu se casar. Entretanto isso não significa um final feliz para a história, visto que, logo em seguida, Statira morre. Zoroastes, entristecido e sentindo-se culpado, encontrou consolo na filosofia e tornou-se chefe de uma Escola de Magos, às margens do Golfo Pérsico.

Estruturada em diferentes níveis narrativos, essa história de amor funciona como um pano de fundo no qual se discutem alguns assuntos, sobretudo os de natureza política. Para melhor compreensão de como isso ocorre na novela, vejamos como o enredo está articulado em cada um dos três níveis.

No primeiro nível (N1), um narrador extradiegético conta a história de uma bela e estudiosa princesa da Pérsia, que se casou aos dezessete anos com um príncipe também jovem. Poucos dias após seu casamento, desejosa de adquirir mais conhecimentos, ela convenceu seu esposo a uma viagem por diversos países com essa finalidade. Uma recente Escola de Filósofos que havia sido fundada às margens do Golfo foi o primeiro lugar escolhido por eles para ser visitado. Lá foram recebidos por Zoroastes, que era o responsável por aquela instituição. Ele os levou a um lugar ameno, no centro do qual havia a estátua de uma elegante mulher. A princesa percebeu que ele chorava sempre que olhava para a estátua. Ela então indagou sobre o motivo de sua tristeza. Zoroastes resolveu contar-lhe a história de sua vida, dando início ao segundo nível da narrativa (N2).

Em N2, Zoroastes relata sua própria história ao casal de príncipes persas. É nesse nível narrativo que ele conta suas origens, como conheceu Statira, as ações que empreendeu para conquistá-la, o casamento dos dois e as razões por que se refugiou naquela escola. Zoroastes viu Statira, pela primeira vez, em uma floresta e descobriu que ela era uma vestal dedicada ao Culto do Fogo. Como sacerdotisa, ela poderia, de livre e espontânea vontade, largar o sacerdócio para

se casar; mas não poderia, em nenhuma hipótese, relacionar-se com alguém sendo vestal. Se assim o fizesse, teria que ser queimada viva pelos próprios pais. Ao saber disso, Zoroastes resolveu abandonar seu reino, disfarçar-se de mulher e, sob o nome de Amana, pedir abrigo no Templo onde Statira servia para ficar próximo dela. Sem suspeitar de nada, ela se tornou amiga de Zoroastes e, quando ele estava próximo de lhe revelar sua identidade e seu amor, Statira e seu pai, o velho brâmane responsável pelo templo, foram sequestrados por um grupo de homens armados de arco e fecha. Zoroastes abandonou o templo e partiu pelo mundo à procura de sua amada. Certo dia, quando estava em uma floresta, nos Estados da Lícia, avistou um grupo de caçadores seguido de um grupo de mulheres e achou que uma delas era Statira. Resolveu então ir até à capital e lá foi informado sobre os acontecimentos políticos da Lícia. Foi quando descobriu que, na verdade, Statira era uma princesa e o velho brâmane, seu tio. É nesse ponto da história que é introduzido, por uma analepse, o terceiro nível narrativo (N3).

Em N3, Zoroastes conta, a partir do que ouviu dos habitantes da capital, a história da Lícia. Ele resolveu fazer esse relato por julgar importante que os narratários – os príncipes persas – compreendessem melhor os acontecimentos de sua vida, já que esses acontecimentos propiciaram, de certa forma, seu primeiro encontro com Statira. Isso porque a Lícia era governada por mulheres, tendo sido a mãe de Statira a primeira rainha. Ela havia conquistado o trono após resistir, junto com as demais mulheres do reino, a uma invasão, dado que os homens amedrontados haviam se escondido. Nesse ponto, Zoroastes continua a relatar a história da Lícia:

Tornando pois à história, que eu interrompi, para vos fazer ver previamente, quem era Statira, filha de quem, como sua May tinha subido ao Trono, de que ela era herdeira; as grandes cousas, que fizera no meio de uma Revolução terrível; e enfim a estabilidade do Governo, que tão sabiamente fundara; continuarei agora, o que vos ia referindo. (ALVARENGA, 1826: 34)

Ele continua a história, contando que a rainha fora destronada por um irmão de seu marido e que o tio materno de Statira, vendo a vida da princesa em risco, emigrou com ela para as Índias, vivendo ambos sob disfarce no Templo, quando Zoroastes a conheceu. Em seguida, Zoroastes relata suas ações para se aproximar de Statira, sua entrada no exército liciano para lutar contra os cários, os louros da guerra, o casamento com Statira, a morte dela e a ida dele para a Escola de Filósofos, finalizando a novela com algumas máximas, sem retomar ao primeiro nível da narrativa.

Para esta análise, o terceiro nível dessa novela é o mais importante porque é nele que a narrativa é interrompida mais vezes para exposição de um pensamento político que diz respeito à política brasileira do Primeiro Império. É justamente nessa parte do relato que *Statira, e Zoroastes* mais se afasta de sua fonte francesa – *Les voyages de Cyrus, avec un discours sur la Mytologie* (1727), de Andrey Michael Ramsay². Próxima da filosofia dos iluministas, esta obra transmite também algumas ideias franco-maçônicas. Dividido em oito partes (ou livros), nela é contada a história das viagens de Ciro, rei da antiga Pérsia, a alguns países (BRETEAU, 2006).

Statira, e Zoroastes mantém relação intertextual direta com a segunda parte desse romance, na qual é narrado o encontro de Ciro e de sua esposa Cassandane com Zoroastre, em uma escola de magos, no Oriente, após esse rei persa decidir ir até lá para ampliar seus conhecimentos. Zoroastre, que era o chefe dessa escola, levou o casal a um lugar aprazível onde havia a estátua de uma mulher – Selime – e como ele ficava triste toda vez que olhava para ela, a princesa o interrogou sobre o motivo de sua tristeza e ele resolveu contar a história de seu amor por Selime, que é praticamente a mesma história de Zoroastes e Statira. Após ouvir a história de Zoroastre, Cassandane se retirou e se juntou às mulheres dos magos. Zoroastre iniciou Ciro nos mistérios da sabedoria oriental, caldeia, egípcia e em todos os segredos da natureza.

2 Ramsay nasceu na Escócia em 1686, mudou-se para a França em 1710, onde morreu em 1743 (FERNANDES, 2003).

Como se percebe, a novela brasileira é quase uma versão da segunda parte desse romance francês, tendo poucas diferenças, como a mudança do nome das personagens femininas, o foco inicial na princesa persa, entre outras. Mas isso não diminui sua importância, seu lugar-chave, na história da formação da prosa de ficção do Brasil, visto que é justamente nos pontos em que se diferencia da sua fonte francesa que a novela de Alvarenga mais se aproxima do seu contexto imediato, ou seja, da política brasileira do Primeiro Império.

Isso acontece sobretudo nas interrupções discursivas para exposição do pensamento político, que ocorrem com mais frequência e destaque no terceiro nível narrativo, como já afirmado. Nessa parte, Zoroastes conta que a Rainha, mãe de Statira, convocou uma Assembleia Constituinte e baixou uma Proclamação para justificar a convocação. Essa Proclamação, que é longa, foi transcrita na novela, ocupando três páginas e meia. Nesse documento, a Rainha defende o constitucionalismo, um governo nacional no qual participe apenas quem lutou pela independência da Lícia, e uma educação para as mulheres que incluía a filosofia. Além disso, ela elaborou um Projeto em que escolhia as deusas protetoras do Estado, o qual foi alterado, após reclamação de jornalistas, por um Decreto. Nesse decreto, a Rainha defendia que a segurança interna do Estado estava acima da liberdade dos indivíduos e que o governo podia empregar os meios que julgasse convenientes para manter a segurança geral. Apesar das críticas que o narrador fez aos jornalistas, a liberdade de imprensa foi defendida por ele. Por fim, Zoroastes relata que a Rainha, ao perceber que as deputadas perdiam muito tempo com discussões frívolas, resolveu, ela mesma, fazer a nova Constituição do Estado. Para isso, ela fez um pronunciamento, que também foi sinteticamente transcrito na novela. Nessa Fala, a Rainha defende-se, afirmando que a Constituição, por ela elaborada, tinha como princípios básicos a segurança interna e externa do Estado, a independência, a liberdade e a prosperidade da nação (ALVARENGA, 1826). Todo esse episódio é uma criação de Lucas José de Alvarenga.

2. A classificação de *Statira*, e *Zoroastes* na crítica literária brasileira: a análise de Hélió Viana e a ausência (ou a presença) de personagens portuguesas na novela —

Hélió Viana foi o primeiro pesquisador que se dedicou a estudar *Statira*, e *Zoroastes*, publicando, em 1943, um artigo sobre esta novela e seu autor, no *Anuário Brasileiro de Literatura*. Segundo Viana, a novela teria sido extraída de uma outra peça de Alvarenga: *A revolução*, escrita quatro anos antes, ou seja, em 1822. Em suas *Memórias* (1830), o escritor mineiro declara que, na transformação de um texto em outro, suprimiu mais de três partes do primeiro texto, que continha alguns debates da Assembleia Geral constituinte, toda a Constituição, várias proclamações e decretos, além de prospectos de dois códigos, o civil e o criminal, bem como o plano de legislação. Interessante registrar que 1822 foi o ano da Proclamação da Independência, período em que as discussões políticas estavam no auge no Brasil.

Hélió Viana classifica *Statira*, e *Zoroastes* como uma novela *à clef*, o que é explicado, por Massaud Moisés, como «romance ou novela com uma chave, ou seja, em que personagens e acontecimentos reais aparecem sob nomes fictícios» (MOISÉS, 2004: 399). Tal classificação foi proposta por Viana a partir da leitura das *Memórias* de Alvarenga, da Introdução da novela e da própria construção da narrativa. Dentre os elementos da narrativa que apontam para o contexto mais imediato de produção da novela e que sustentariam essa classificação, estão «Quinta» e «Jardim Filosófico», que estariam diretamente relacionados com a Quinta da Boa Vista e o Jardim Botânico, ambos situados no Rio de Janeiro, além do grupo «de homens armados de arcos, e flechas» (ALVARENGA, 1826: 11), que remeteria aos indígenas brasileiros.

Além disso, acontecimentos políticos narrados relacionam-se claramente com a política brasileira de 1822, como ocorre quando uma soberana, que se intitulava Defensora Perpétua do povo, convoca uma «Assembleia Geral, Constituinte, e Legislativa, para

estabelecer legal, e deliberadamente uma nova forma de Governo, que ela julgava indispensável para legitimar a sua Aclamação» (ALVARENGA, 1826: 15). Hélio Viana defende que a atitude da Rainha ao arranjar uma Constituição excelente, devido ao temor de as deputadas perderem tempo com questões frívolas, é idêntica à de teve D. Pedro I, em 1824, assim como a Fala da Rainha apresentando o Projeto, que foi lido e imediatamente aprovado, tornando-se a Constituição do Estado corresponde ao que «aqui também se pensou fazer em 1823» (VIANA, 1943: 243). Por sua vez, o Grande Sacerdote, denominado Magistrado da Alta Polícia, seria uma possível alusão a José Bonifácio, grão-mestre da maçonaria e criador do carbonário Apostolado. A partir disso, Hélio Viana chega à conclusão de que a novela narra acontecimentos e personagens reais do período de sua escrita (1822-1826) sob o véu da ficção.

Hélio Viana é referência nos estudos de *Statira, e Zoroastes* não apenas por seu pioneirismo na análise dessa pequena narrativa, mas também pela atenta leitura do conjunto da obra em prosa de Alvarenga. Como muitos pesquisadores que «abrem caminho» para pesquisa sobre determinados autores e obras, ele muito contribuiu para o entendimento e para a recuperação dessa novela do esquecimento em que estava na História da literatura brasileira.

Após ele, outros críticos e, sobretudo, estudiosos da historiografia literária nacional, analisaram *Statira, e Zoroastes*, ora concordando, ora discordando da análise de Viana. Hallewell (1985), por exemplo, concorda com a classificação dessa narrativa como uma novela à *clef*; já Heron de Alencar (1969) discorda. Para este, não há na obra realidade e personagens disfarçados. Há analogia ou alusão a fatos da realidade histórica brasileira, o que por si só não autoriza a classificação como novela à *clef*.

Aceitando-se a interpretação de Hélio Viana, poderíamos identificar a presença de personagens portuguesas na novela, como, por exemplo, o imperador D. Pedro I, transvestido na Rainha, mãe de Statira.

Discordamos, contudo, da ideia de que *Statira, e Zoroastes* é uma novela à *clef*. Isso porque, a partir da descoberta de novos

textos e fontes, o conhecimento avançou, o que nos obrigou a rever algumas leituras e interpretações dessa obra.

Concordamos, por outro lado, com Heron de Alencar (1969) quando afirma que na novela há alusão a fatos da realidade brasileira à época da escrita da narrativa. Porém é relevante frisar que a relação entre *Statira, e Zoroastes* e a realidade brasileira do Primeiro Império é uma relação literária e artística, visto que a novela não é um documento de registro da vida política nacional oitocentista. Sendo assim, trata-se de uma relação «arbitrária e deformante que o trabalho artístico estabelece com a realidade» (CANDIDO, 2011: 22).

Um dos aspectos que nos levou a discordar da classificação proposta por Hélio Viana foi a «descoberta» do romance com o qual *Statira, e Zoroastes* mantém relação intertextual direta – *Les voyages de Cyrus, avec un discours sur la Mytologie*, de Andrey Michael Ramsay, cuja edição a que tivemos acesso foi a publicada em Amsterdã, em 1733.

A leitura desse romance mostrou que as personagens que aparecem em *Statira, e Zoroastes* já estavam presentes no romance francês. Além disso, possibilitou-nos verificar, por exemplo, que a passagem em que Statira e seu tio brâmane são levados por homens de arco e flecha não diz respeito aos indígenas brasileiros, visto que esses elementos já constavam em *As viagens de Ciro*, como se lê no seguinte fragmento: «*A peine le sacrifice fut-il commencé, que nous fumes enveloppées de plusieurs hommes armés d'arcs & flèches, qui eleverent Selime & son pere*³» (RAMSAY, 1733: 41).

Além disso, o cotejo dessas duas obras mostrou mais pontos em comum entre elas, como a Quinta e o Jardim Botânico descritos por Ramsay, que tudo indica serem apenas locais homônimos aos do Rio de Janeiro.

Em contrapartida, o cotejo permitiu perceber que o discurso político, presente em N3, faz alusão ao contexto político brasileiro da época da independência, o que não ocorre nas *Viagens de Ciro*.

3 «Assim que o sacrifício começou, fomos cercados por vários homens armados com arcos e flechas, que levaram Selime e seu pai» (RAMSAY, 1733: 41, tradução nossa).

Considerando que a novela brasileira foi escrita em 1822 e reescrita posteriormente, como informou o autor em suas memórias, é muito provável que Alvarenga, além de suprimir muitos trechos dela, tenha também incluído outros fatos que ocorreram posteriormente, embora em relação à ideia de outorga de uma Constituição ao país, ele afirme em suas memórias que já a defendia em 1822:

A minha actividade era muita; e tanto assim, que só para o fim de exercitar-me, de evitar o Ocio [que abomino] e trabalhar em alguma coiza, que poderia ser util; principiei em Junho de 1822, e pude concluir logo facilmente huma bem extensa Peça intitulada - A Revolução.... -; que mutilada depois talvez em mais de tres partes [e bem interessantes] vim pôr motivos Imperiosos [ou Imperiaes] a dá-la em 1826 ao Prelo, redigida, e já debaixo da forma de Novella com o Titulo de – Statira, e Zoroastes; [...] Obra aquella, que tinha sido emprehendida por occasião do Decreto de 3 de Junho, que convocava a Assembléa Nacional para fazer a Constituição do Brasil; e em que eu já expunha certos inconvenientes, que o tempo desenvolveo; e demonstrou; e que eu por isso já dava juntamente com exemplos bem claros, e expressos, as ideas geraes do que era essencialmente preciso fazer se logo, e sem mais perda de tempo, para prevenir-se o mal, que veio a succeder em Novembro de de [sic] 1823, e os outros muitos males transcendentos, que este acarretou com sigo (ALVARENGA, 1830: 62).

O «mal» do qual ele fala no fragmento citado foi a dissolução da Assembleia Constituinte, que estava encarregada de redigir a primeira Constituição do Brasil, em 12 de novembro de 1823. Este acontecimento ficou conhecido como a Noite da Agonia.

Cabe ainda examinar como se estabeleceu a relação entre outros eventos políticos brasileiros da época e algumas passagens da novela. À véspera da Independência – como estratégia para conseguir o comprometimento de D. Pedro com os interesses do Brasil –, alguns brasileiros resolveram criar entre eles um laço mais forte do que a decisão do Príncipe de ficar no Brasil (OLIVEIRA, 2016). «Foi aí que ocorreu ao Brigadeiro Domingos Alves Branco Moniz Barreto fazer do príncipe o ‘protetor e defensor perpétuo e constitucional do Brasil’. Já não seria só o regente, por designação de D. João VI,

senão o protetor e defensor por aclamação do povo» (SOUSA, 1988, 1: 311-312). D. Pedro, porém, aceitou apenas o título de Defensor Perpétuo, alegando que o Brasil não precisava de proteção.

Tais fatos do contexto mais imediato da época serviram de matéria à produção do texto de Alvarenga, visto que, na novela, a mãe de Statira, que foi aclamada rainha pelo exército, devido a seus grandes feitos na guerra contra os cários, intitulou-se Defensora Perpétua do povo.

Assim que assumiu o governo, a Rainha convocou uma Assembleia Geral, Constituinte e Legislativa «para estabelecer legal, e deliberadamente uma nova forma de Governo, que ela julgava indispensável para legitimar a sua Aclamação, e para a estabilidade, garantia e tranquilidade da Nação» (ALVARENGA, 1826: 15).

Após a Independência, D. Pedro foi aclamado imperador constitucional do Brasil em 12 de outubro de 1822. Tal aclamação não teria vindo, segundo Octavio Tarquínio de Sousa, da condição de nascimento do novo monarca, mas sim «[d]o processo histórico da emancipação brasileira surgira o assentimento nacional à elevação do antigo regente ao novo trono. [...] Escolhê-lo imperador significava reconhecer-lhe a dedicação, os devotados serviços» (SOUSA, 1972, 2: 43).

A Assembleia Geral Constituinte e Legislativa foi instalada em 3 de maio de 1823 com representantes de todo o Brasil. Mas «uma vez inaugurada a Constituinte, tornar-se-iam patentes os dissídios e contradições dos elementos heterogêneos que surgiram em cena com o movimento da Independência» (SOUSA, 1972, II: 86). E, ainda de acordo com Tarquínio de Sousa, «Varnhagen afirma com fundamento a existência no Rio de muitos brasileiros a lamentarem que, logo no ato da coroação, não houvesse o próprio imperador outorgado uma Constituição, passível de ser sucessivamente melhorada» (SOUSA, 1972, 2: 87).

Um desses brasileiros da época que, com muita probabilidade, era contra a convocação da Assembleia Constituinte e a favor da outorga de uma constituição pelo imperador foi Lucas José de Alvarenga, como ele declarou em suas *Memórias* (1830).

Tal posicionamento é compartilhado pelo narrador do terceiro nível narrativo de *Statira, e Zoroastes*, ao defender a Constituição, que a Rainha outorgou ao reino da Lícia:

A Rainha vendo por uma parte a necessidade urgente, que havia da Constituição, para estabelecer, e consolidar, quanto antes, a nova forma do Governo, que projectava, e para em consequência dela se tratar da formação das Leis, que deviam formar o código da Nação, e tudo o mais, que estava dependente deste primeiro passo, em que não se devia perder tempo; e prevendo por outra, que as Deputadas apesar da sua boa-fé consumiriam neste primeiro importante objecto muitos meses, e talvez anos em questões frívolas, e debates de ostentação, que nada adiantam para o caso, e de cujas matérias mal concebidas, mal enunciadas, e mal entendidas podia resultar uma aluvião de Opiniões diferentes; e por consequência diferentes partidos, e mil outros inconvenientes; tinha por isso sabiamente arranjado uma Constituição excelente, muito livre, ao nível das ideias do Século, e todavia digna do Trono. (ALVARENGA, 1826: 27)

Esse posicionamento não demonstra apenas a referência ao momento político do Brasil da época. Mostra, sobretudo, a influência concreta de fatores socioculturais na posição social e ideológica do artista (CANDIDO, 2011), nesse caso específico, de Lucas José de Alvarenga e do público a que ele se dirigia. Membro da pequena elite de letrados e de políticos da época, ele compartilhava das posições de alguns de seus contemporâneos.

No Brasil, à época, apesar da divergência de opinião dos membros da Constituinte, os temores acerca da sua capacidade eram infundados «e a melhor prova esta[va] no projeto de Constituição que formularam» (SOUSA, 1972, 2: 87). Apesar disso, havia muita desconfiança entre o imperador e os deputados da assembleia e a situação deteriorou-se a tal ponto que D. Pedro dissolveu a assembleia em 12 de novembro de 1823:

A noite de 11 para 12, com as inquietações, sustos, debates íntimos, sofrimentos e fadigas de tantos homens diversos pela idade, índole e reações pessoais, ficaria conhecida como ‘noite de agonia’. Agonia no

sentido próprio de combate ou luta e mais no de angústia ou de aflição. À Assembléia chegavam notícias do que se passava fora, mas com a deformação e o aumento característicos de tais ocasiões. A dissolução já estava resolvida (SOUSA, 1972, 2: 141)

Após a dissolução, D. Pedro criou um Conselho de Estado com a incumbência de organizar o Projeto de Constituição, que foi publicado em 20 de dezembro de 1823 e que substituiu o projeto da Constituinte. Nesse Projeto, além de ampla garantia dos direitos individuais, atribuíam-se amplos poderes ao imperador, através da introdução do Poder Moderador, privativo do monarca. É importante lembrar que o Poder Moderador não foi ideia original brasileira, esse poder real já era entendido, por exemplo, por Benjamin Constant como parte do sistema constitucional (SOUSA, 1972, 2).

As garantias aos direitos individuais expressos no Projeto de Constituição não impediram que, por ocasião da Confederação do Equador, D. Pedro I, pelo decreto de 26 de julho,

suspendesse em Pernambuco a garantia do parágrafo 8º do artigo 179 da Constituição, a respeito de prisão sem culpa formada, ou outras garantias nesse artigo especificadas, era medida a que o autorizava o parágrafo 35 e a gravidade dos acontecimentos determinava. O mesmo não se diria no tocante a mais um decreto de igual data, criando uma comissão militar para processar ‘sumaríssima e verbalmente’ os chefes de cabeças do ‘nefando crime’. Nada mais flagrantemente oposto à Constituição, em virtude da qual ninguém poderia ser sentenciado senão pela autoridade competente, à vista de lei anterior e na forma por ela prescrita. (SOUSA, 1972, 2: 174)

Isso demonstra o quão contraditório era o imperador: se por um lado se intitulava um monarca constitucional e liberal, por outro dava mostras do maior despotismo. Mesmo podendo argumentar que se tratava de uma situação emergencial diante da Confederação do Equador, atitudes anteriores a isso demonstram que, embora D. Pedro tenha inaugurado um regime liberal, na prática adotava medidas bem autoritárias: «não poucas restrições à liberdade tinha determinado o govêrno desde outubro de 1822. Prisões, deportações,

cerceamento à crítica da imprensa, vigilância ou espionagem policial inspiravam descrença em muita gente» (SOUSA, 1972, 2: 98).

No mundo ficcional da novela, a defesa que se faz também é a da segurança do Estado sobre as liberdades individuais, ou seja, em alguns momentos é necessário sacrificar alguns direitos individuais em prol da nação. No segundo Decreto publicado pela Rainha, ela trata dessa questão: a liberdade individual *versus* a segurança da nação, defendendo a supremacia da segunda.

Nesse posicionamento, a exceção à liberdade individual é tida como um procedimento comum nos momentos de turbulência. No contexto da narrativa, o Decreto Real foi usado para rebater a crítica de alguns jornalistas aos procedimentos do Magistrado e da Deusa Polícia.

Em relação ao contexto político brasileiro, outro ponto que demonstra a contradição entre algumas atitudes do imperador e seu discurso é a questão da liberdade de imprensa. Sentindo-se atingido por uma publicação do jornal *O Verdadeiro Liberal*, D. Pedro ordenou a prisão do jornalista Pierre de Chapuis, fundador do periódico, sua reclusão em um navio e sua expulsão do país. Tal ato foi considerado

inteiramente arbitrário[o]. At[o] despótico[o] de um governo que se acreditava constitucional. Conflitos entre o espírito liberal do imperador e o seu temperamento autocrático. Contradições do príncipe doador de Constituições e signatário de atos criando tribunais de exceção, entusiasta das idéias do século e indiferente ao sacrifício de [alguns que], por excessivo amor dessas idéias, tiveram o prêmio da morte. (SOUSA, 1972, 2: 203)

Mesmo assim, houve abertura das Câmaras e em «6 de maio de 1826 abriu-se a Assembleia Geral, Senado e câmara reunidos, realizando-se a sessão na sede daquele, antiga residência do Conde dos Arcos. Dois poderes, porventura duas forças defrontavam-se, menos em disposição de entendimento e harmonia do que de desconfiança e temor» (SOUSA, 1972, 2: 219). Isso foi importante porque

À abertura da Assembléia, seguia-se, como um corolário lógico, o reaparecimento de jornais, da imprensa livre, em eclipse desde o golpe

de 12 de novembro de 1823. Se fugaz fôra pouco antes a existência do *Verdadeiro Liberal*, expulso seu redator o francês Chapuis, agora, com a Câmara funcionando, surgia a *Astréa*, de João Clemente Vieira Souto, para durar até 1832 e ombrear, a partir de fins de 1827, com o jornal de Evaristo da Veiga, essa *Aurora Fluminense*, de tão largo prestígio na época. (SOUSA, 1972, 2: 223)

Mas o reaparecimento da imprensa livre não significou qualquer simpatia por parte de D. Pedro I. Muito pelo contrário, embora imperador constitucional, «guardaria invariavelmente posição de reserva no tocante à Assembleia e não esconderia ojeriza pela imprensa livre, pelos pequenos, vibrantes, corajosos e por vezes destemperados jornais que, à sombra da autoridade moral do Parlamento, proliferariam por todo o império» (SOUSA, 1972, 2: 225).

Mas essa ojeriza à imprensa não impediu o governo de «patrocinar» um dos jornais da época para que acabasse com o prestígio da Câmara:

Um dos mais arrojados pasquins do Rio – a Gazeta do Brasil, do aventureiro português João Maria da Costa – publicado com o objetivo de solapar o prestígio da Câmara, injuriando os deputados independentes, mereceu o apoio financeiro e a colaboração de Gomes da Silva, oficial do Gabinete Imperial e amigo íntimo do imperador. (SOUSA, 1972, 2: 267)

Esse conflito entre governo e jornalistas também serviu de tema à novela. Embora o narrador critique a má-fé e os interesses pessoais de muitos jornalistas, ele, assim como a Rainha, defende a liberdade de imprensa:

Os Periodistas, Jornalistas, que apareceram, como em aluvião, em consequência da Liberdade da Imprensa, que a Rainha ultimamente concedera, cuidavam, que fariam fortuna com a franqueza de poder intrigar à sua vontade, e confundir tudo com os seus escriptos; e estavam contentíssimos com a lisonjeira esperança de por este meio ganhar a sua causa [...] Ela pelo contrário conhecia evidentemente, e dizia, que

a liberdade da Imprensa não é senão a publicidade garantida; que esta liberdade é o único apoio infalível de tal publicidade. Que sem isto a autoridade Ministerial, (que tem quase sempre um certo declive para a arbitrariedade,) poderia tudo, confundiria tudo, meteria a vida, a propriedade dos indivíduos da Nação nos abismos da desgraça; faria aos súbditos beneméritos as injustiças, que quisesse, sem que ela pudesse saber desses procedimentos arbitrários, para os obviar, e punir. [...] Foi debaixo destes, e outros muitos princípios, que a Rainha permitiu francamente a liberdade da Imprensa com a única restrição de responsabilidade pelos excessos, especificando casos, e declarando o Juízo competente, que creou de propósito, para se verificar ali o crime, e impor-se a pena. (ALVARENGA, 1826: 25-27)

Como se vê, na novela, apesar da atitude pouco ética dos jornalistas, a imprensa é vista como um meio de refrear os excessos cometidos por ministros e outras autoridades do governo.

O conflito entre a Câmara dos Deputados e o imperador prosseguia, sendo que essa, em resposta a uma Fala do trono, fazia questão de lembrar a D. Pedro que ele era imperador não por nascimento, mas pela vontade do povo: «a nação brasileira [...], esperançada antes nas virtudes de Vossa Majestade Imperial do que aliciada pelo esplendor de seu nascimento, o colocou sobre o trono que ela exigira» (*apud* SOUSA, 1972, 2: 271).

Tudo isso e demais outros fatores acabariam por incompatibilizar o príncipe «liberal» e sua pátria de adoção, no caso, o Brasil. E o fim seria a abdicação, ocorrida em 1831. Já na novela, a Rainha é assassinada por envenenamento.

Percebe-se que há, na novela, alusão ao contexto político brasileiro da época. Não há, entretanto, elementos suficientes para classificá-la como uma novela *à clef*. Nesse texto de Alvarenga, além de referência a essas questões políticas nacionais, há também orientações de como essas questões deveriam ser conduzidas, ou melhor, há um ideal de governo materializado na narrativa que, como qualquer ideal, não mostra apenas o que aconteceu, mas o que poderia ter acontecido, não se encaixando, portanto, em uma estrutura de uma novela *à clef*.

3. Conclusão —

Como se vê, a temática da novela é bem particularizada, ou melhor, relaciona-se a fatos políticos e sociais do Brasil à época. Mais do que defender que a boa política deve ser fundada na moral, o segundo narrador de *Statira, e Zoroastes* defende que esse tipo de política é o mais adequado, defesa também que ocorre na introdução da novela.

Além disso, esse narrador defende algumas ideias mais liberais como a liberdade de imprensa, a liberdade individual, embora a segurança da nação devesse prevalecer sobre esta e, sobretudo, o constitucionalismo, tão em voga no Brasil da época. Por mais que o objetivo de Alvarenga (1826) tenha sido educar a partir da alegoria de uma ação, tal objetivo tinha como alvo um lugar e um momento especificamente datados. Ou seja, nessa novela, os problemas políticos brasileiros são tema de relevância e motivação para escrita. O olhar é direcionado para a realidade mais imediata, é bem particularizado o episódio da administração política no reino da Lícia. Embora seja um reino hipotético, situado em algum lugar do Oriente, as ações que lá ocorrem são recriadas a partir dos acontecimentos imediatos da época da escrita e reescrita do texto.

Algumas dessas ações como as proclamações, os decretos, a constituição outorgada pela Rainha, a convocação e os acontecimentos da Assembleia Constituinte, a relação conturbada do governo com os jornais foi inspirada em eventos reais. Mas a possibilidade de ligar diretamente as personagens fictícias da novela, mesmo a Rainha, mãe de Statira, a pessoas reais, como D. Pedro I, é discutível. A probabilidade é a de que a Rainha encarne um modelo ideal de governante – constitucional, conciliador, que respeite as liberdades individuais e de imprensa – algo um pouco distante da imagem que a história apresenta de D. Pedro I, como foi demonstrado. Por exemplo, a Rainha defendia a liberdade de imprensa, o imperador não.

Por esse motivo, entendemos que *Statira, e Zoroastes* não é uma novela *à clefe*, assim sendo, não há como defender a existência de personagens portuguesas nessa narrativa.

Referências bibliográficas —

- ALENCAR, Heron de (1969) – «José de Alencar e a ficção romântica». In COUTINHO, Afrânio (dir.). *A literatura no Brasil*, v. 2. 2ª ed. Rio de Janeiro: Sul Americana, p. 216-226.
- ALVARENGA, Lucas José de (1826) – *Statira, e Zoroastes*. Rio de Janeiro: Plancher.
- ALVARENGA, Lucas José de (1828a) – *Memória sobre a expedição do governo de Macao em 1809, e 1810 em socorro ao império da china contra os insurgentes piratas chineses, principiada, e concluída em seis mezes pelo governador, e capitão geral daquela cidade, Lucas José d'Alvarenga, authenticada com documentos justificativos*. Rio de Janeiro, Typographia Imperial, e Nacional.
- ALVARENGA, Lucas José de (1828b) – *Artigo adicional à memória*. Rio de Janeiro, Typographia do diário.
- ALVARENGA, Lucas José de (1830) – *Observações à memória de Lucas Jose d'alvarenga com as suas notas e hum resumo da sua vida*. Rio de Janeiro: Typographia do Diario.
- BRETEAU, Jean-Louis (2006) – «Guerre et paix dans les utopies et voyages imaginaires au début du XVIIIe siècle: Les voyages de Cyrus d'Andrew Michael Ramsay (1727) et Les voyages de Gulliver de Jonathan Swift (1726)». In RUIZ, Alain; KNNOPER, Françoise. *Les voyageurs européens sur les chemins de la guerre et de la paix du temps des Lumières au début du XIX^e siècle*. Actes du colloque organisé à l'Université de Toulouse 2, les 21, 22 et 23 nov. 2002 par le CERAM, Centre d'Étude et de la Recherche sur l'Allemagne Moderne. Bordeaux: Presses Univ. de Bordeaux, p. 43-66.
- CANDIDO, Antonio (2011) – *Literatura e sociedade: estudos de teoria e história literária*. 12ª ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul.
- FERNANDES, Edrisi de Araújo (2003) – *O espelho de Zarastustra, a correção do «mais fatal dos erros» e a superação da «morte de Deus»*. 2003. Dissertação de Mestrado. Natal: Universidade Federal do Rio Grande do Norte.
- HALLEWELL, Laurence (1985) – *O livro no Brasil*. São Paulo: Edusp; T. A. Queiroz.
- MOISÉS, Massaud (2004) – *Dicionário de termos literários*. 12 ed. São Paulo: Cultrix.
- OLIVEIRA, Gracinéa I. (2016) – *Edição e estudo da novela Statira, e Zoroastes, de Lucas José d'Alvarenga*. 2016. Tese de Doutorado. Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais.

RAMSAY, M. (1733) – *Les voyages de Cyrus*. Amsterdam: J. Covens & C. Mortier.
SOUSA, Octavio Tarquinio de (1972) – *A vida de D. Pedro I*, 3 vol. Rio de Janeiro: Biblioteca do Exército; José Olympio.
SOUSA, Otávio Tarquinio de (1988) – *A vida de D. Pedro I*, tomo I. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Universidade de São Paulo.
VIANA, Hédio (1943) – «A primeira novela brasileira à clef». *Anuário brasileiro de literatura*. Rio de Janeiro, p. 234-243. Acedido a 25 / 3 / 2022, em: <http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=158550&Pesq=statira&pagfis=2547>.



Acayaca, entre realidade e ficção, o nascer de um mito —

. Jacqueline Penjon¹

O autor de *Acayaca*, Joaquim Felício dos Santos, (1828-1895), mineiro, natural de Vila do Príncipe (Serro), enterrado em Beriberi (Diamantina), foi jurista, advogado, professor, jornalista, romancista, deputado no Segundo Império e senador na República. Em 1860 fundou *O Jequitinhonha*, jornal «político, literário, comercial e noticioso», no qual publicou crônicas, entre outras, sobre a história do Distrito Diamantino de janeiro de 1861 a setembro de 1862, as quais tinham quase a forma definitiva de suas *Memórias do Distrito Diamantino*, prontas em 1864, mas publicadas em 1868. Outros exemplos: em novembro de 1862, apareceu o folhetim *Páginas da história do Brasil escritas no ano 2000 pelo Dr. Jeremias* (chamado *História do Brasil no ano de 2000*, a partir de 1868), sátira contra a monarquia e o Império; o romance *Acaiaca*, de dezembro de 1862 a junho de 1863; o *Acaba-Mundo* de junho a agosto de 1862, etc.

Entre todas as suas atividades e publicações, sobressai o seu trabalho de historiador. As *Memórias do Distrito Diamantino* foram traduzidas para o francês em 1931 pelo escritor e tradutor Manoel Gahisto (1878-1948) que assina a seção «Literatura brasileira» do *Mercure de France. Le Diamant au Brésil (Extraits des Mémoires du District des Diamants)* é apresentado como uma obra destinada a contribuir para a divulgação dos fatos da História do Brasil apoiando-se na curiosidade do público pela origem das pedras preciosas (*Mercure de France*, 15-03-1932).

O acadêmico Afonso Celso sublinha, no prefácio, que duas obras, apenas, imortalizariam o nome do autor: as *Memórias* e o romance *Acaiaca* (SANTOS, 1931: 18). A respeito do romance, Brito Broca declara: «Não deixa de ser curioso que dois livros como *Rosais*² e *Acaiaca*, hoje completamente esquecidos, fiquem entre os

¹ Professora Emérita do CREPAL (Sorbonne Nouvelle).

² Romance do mineiro Artur Lobo, traduzido por Clemente Barahona Vega para a revista *La Lira Chilena*, Chile, 1900.

vanguardeiros de nossas obras traduzidas na América espanhola» (BROCA, 2005: 338). *Acaiaca*, romance traduzido por Clemente Barahona Vega (membro correspondente do grêmio Santa Rita Durão de Belo Horizonte) saiu numa edição congratulatória da visita do cruzador *Almirante Barroso* no Chile, em maio de 1903, pela imprensa *El Diario Popular*.

Livro «completamente esquecido», talvez não seja mais o qualificativo adequado. Soubemos da existência de uma dissertação na PUC-Minas (2004) de Valéria Seabra de Miranda que atualizou e anotou o texto a partir do folhetim original, trabalho que infelizmente, não foi possível consultar.

Resumindo o enredo do romance, «Acaiaca» é o nome da árvore sagrada dos índios Puri; se ela fosse derrubada, a tribo se extinguiria. Descobrimo o segredo, os portugueses a conseguem destruir. Uma tempestade a carboniza; transformam-se em diamantes os carvões da acaiaca. Cumpre-se a profecia: os índios Puri são exterminados e os portugueses pagam com dor e sofrimento a descoberta dos diamantes.

Procuraremos mostrar como o autor passa da História à estória.

Títulos e edições —

ACAYACA, 1729 foi publicado de 20 de dezembro de 1862 a 6 de junho de 1863 como folhetim na seção «Variedade» do jornal *O Jequitinhonha* de Diamantina, fundado pelo autor e do qual foi editor até 1869; em 1903, iniciou-se uma segunda fase do jornal. Em 1863, a revista mensal *Biblioteca Brasileira* de Quintino Bocaiúva, no Rio de Janeiro, publica o romance nos números de agosto e setembro até o capítulo XV (o romance tem XXXI capítulos), a publicação da revista sendo interrompida. Vale sublinhar que a partir de 1863, o título do romance ganha um qualificativo: o jornal *Correio Mercantil, e Instructivo, Político, Universal* do Rio de Janeiro (1848-1868), na seção «Publicações litterarias» anuncia: «*Acayaca*, romance indígena» (*Correio Mercantil*, edição 228, 20 ago. 1863). Sai sob forma de livro em 1866, pela Tipografia Perseverança Fluminense (editora da própria *Biblioteca Brasileira*).

O livro foi relançado com outra capa em 1869 na série «Leitura para Todos», publicação mensal da mesma tipografia, com anúncio no *Diário do Rio de Janeiro* (edição 234, 27 ago. 1869), na secção «Publicação». O romance é reeditado em Ouro Preto, em 1894, como folhetim em *O Estado de Minas* e depois em volume pela tipografia do jornal. Posteriormente, vários jornais o reproduzem em rodapé, como o *Diário de Notícias* do Rio de Janeiro, em 1910, e a *Estrela Polar* de Diamantina, em 1912. Uma terceira edição do livro é publicada em 1910, pela gráfica do *Diário de Notícias*. Na virada do século, Rodrigo Otávio³, em 1921 em Lisboa, na segunda edição de seu livro *Felisberto Caldeira, chronica dos tempos coloniaes*, incorpora *Acaiaça*. Alexandre Eulálio indica que em Diamantina, a novela é transcrita em *A Voz de Diamantina* (1943) com profundas alterações e várias vezes na *Estrela Polar*⁴. No semanário diamantinense o *Pão de Santo Antônio* [com a benção e aprovação do Exmo. Sr. Arcebispo Metropolitano] (1918-1935), o folhetim *Acayaca* é publicado de 16 de setembro de 1934 a 2 de junho de 1935. «Romance indígena» no título, é definitivo a partir de 30 de dezembro de 1934. Utilizamos a edição de Ouro Preto de 1894.

Contexto literário —

Depois da Independência, torna-se moda utilizar a língua tupi. A elite «tupiniza» até o próprio nome, assim, por exemplo, o baiano Francisco Gomes Brandão (1794-1870), visconde de Jequitinhonha, formado em Coimbra, advogado, diplomata, transforma-se em Francisco Gê Acaiaaba de Montezuma, fazendo questão de misturar as origens africana, tupi e asteca! A língua tupi marca a singularidade

³ Rodrigo Otávio de Langgaard Meneses (1866-1944), advogado e escritor, fundador da cadeira 35 da Academia Brasileira de Letras, entre outras obras, publica no Rio, em 1900, na Laemmert & Cia, *Felisberto Caldeira – chronica dos tempos coloniaes* e uma segunda edição em 1921 em Lisboa, na Aillaud & Cia, revista e aumentada com o romance *Acayaca*, 1729 de Joaquim Felício dos Santos.

⁴ Ver a «Notícia literária» e os apêndices de *Memórias do Distrito Diamantino* assinados Alexandre Eulálio Pimenta da Cunha (SANTOS, 1956).

da literatura do Brasil face àquela produzida em Portugal. Por outra parte, no ambiente romântico da época, os índios são vistos como os verdadeiros antepassados dos brasileiros e os portugueses como invasores que os espoliaram de suas terras. Epopeias, poemas narrativos de fundo histórico aliando heroico e maravilhoso vêm à luz, ora exaltando os selvagens, ora mostrando que o homem branco é usurpador da pátria indígena, ora que o brasileiro é a síntese do colonizador e do indígena. Datado de 1773, alguns anos antes do período romântico, mas publicado em 1839, *Vila Rica*, o poema épico de Cláudio Manuel da Costa celebra a descoberta do ouro e a fundação das cidades mineiras de origem mítica e legendária. Nele, aparecem sobretudo como adorno, várias nações de índios⁵; estão mencionados os índios Puri que serão os heróis de *Acaíaca*. Assim, já no primeiro canto,

Três índias são, que do Pori robusto
Em resto escapam; todo o corpo adusto
Mostra que o sol sobre a nudez queimara,
E que a ingênita cor de branca e clara
Tornou um pouco escura; a longa idade
A todas três enruga a mocidade;
(COSTA, 1996: 380).

Publicada em 1856, *A Confederação dos Tamoios* de Domingos José Gonçalves de Magalhães, membro influente do grupo introdutor do Romantismo no Brasil, provoca a conhecida polêmica com José de Alencar, por cartas e jornais. Encomenda do imperador D. Pedro II, essa epopeia «política» seria a validade nacional do tema indígena, a «grande épica da nacionalidade» (MARTINS, 1977: 34). É a índia Iguassu, filha do cacique tamoio, que movimenta a ação. Atacada por portugueses, seu irmão Camorim, que tentava protegê-la, é morto. Os principais chefes Tupinambás e aliados mandam

5 Em nota de rodapé à palavra *Pori*, Cláudio Manuel da Costa explica: «Nação gentia: destes e de outras nações se escrevem alguns episódios por adorno do poema» (COSTA, 1996: 1082).

Jagoanharo falar com seu tio Tibiriçá em São Vicente (hoje Rio de Janeiro) para que abandone a causa dos portugueses para se aliar à causa dos índios. No canto VIII, Jagoanharo, o índio livre, que queria arrancar do peito do tio, o relicário, marca da religião dos invasores, é morto por ele numa luta ferrenha. Nesta luta, aparece pela primeira vez a palavra título do romance de J. Felício dos Santos. «Acaiaca», em tupi-guarani, designa o cedro. Consta do dicionário tupi de Gonçalves Dias, publicado dois anos depois. Teodoro Sampaio indica o mesmo sentido de cedro brasileiro (*Cedrella brasiliensis*) no seu livro *O tupi na geographia nacional*. Segue trecho da estrofe da luta em *A Confederação dos Tamoios*:

Se atacam, luctam, corcoveam ambos;
Ambos como um só corpo rodopiam,
Suam, fumegam, rugem: treme a terra,
Espuma Jagoanharo, o tio o aperta,
De si o arranca, o balanceia, o arroja.
Arfa, empina-se o indomito mancebo,
Já não homem, mas fera; e salta, e investe
Com força tal que derrubára um tronco
De annoso acayacá: mas como o touro,
Para fincar no canguçú que o assalta,
Enrista as corneas pontas e as sacode;
Assim Tibiriçá, curvando o corpo,
Estica os fortes braços, e agarrando
Com força herculea o misero sobrinho,
O levanta da terra, e contra a pedra
Da soleira da igreja o arremessa,
Co'a fronte sotoposta, e a quebra, e a esmaga.
(MAGALHÃES, 2007: 265).

O Canto IV incorpora a lenda de Tamandaré, o Noé dos ameríndios, que avisado por Tupã da iminência de um dilúvio é salvo com a esposa na única palmeira que ficou no alto de uma montanha:

Desta terra que é tua, destes bosques
Que o grão Tamandaré depois das águas

Do dilúvio plantara p'ra seus filhos,
Hoje os Tamoyos em defesa marcham
(MAGALHÃES, 2007: 110)

Um ano depois, José de Alencar publica *O Guarani*, outra epopeia nacional que se passa em 1593. Ceci, filha do fidalgo português D. Antônio de Mariz e Peri, chefe Goitacá «um cavalheiro português no corpo de um selvagem» (ALENCAR, 1958: 40) escreve José de Alencar, terão como descendentes os legítimos «senhores» do país desse novo universo brasileiro. O autor harmoniza as diferenças para poetizar o advento de uma nova «raça» brasileira embora Alfredo Bosi veja sobretudo em *O Guarani*, o «mito sacrificial» que leva o indígena a se submeter voluntariamente ao jugo do colonizador (BOSI, 1992). Após a destruição dos portugueses e dos Aimorés, quando o Paraíba alaga tudo, Alencar insere a lenda de Tamandaré, o Noé dos indígenas. Peri finalmente arranca a palmeira que o abrigou com Cecília e transforma-a em canoa para continuar até que se somem no horizonte. «Cecília é a alma do grande escritor, a árvore é a Pátria que a leva na grande torrente dos tempos» (ASSIS, 1994, vol. III: 926) escreve Machado de Assis.

Em 1860, Couto de Magalhães lança seu livro sobre a fundação de São Paulo, *Os Guyanazes*, dedicado ao Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (IHGB); sublinha num subtítulo «Recordação das férias de 1858 a 1859». Estamos em 1554, jovens índios são criados pelos jesuítas. Conhecemos dois chefes guyanazes, Tibiryçá e Cay Ubi, acompanhamos as guerras entre a vila de Santo André e o Colégio de Piratininga e os amores contrariados entre Cay Ubi filho e Iná, uma jovem carijó. Nesta paisagem literária, indianista, que explora a cor local e o índio como o propusera Ferdinand Denis⁶, Joaquim Felício dos Santos, também leitor de Chateaubriand – *Os Natchez* foram publicados em 1826 – não podia deixar de escrever uma ficção sobre a fundação de sua cidade, Diamantina.

6 Ver *Résumé de l'histoire littéraire du Brésil*, chap. 1º, p. 513- 528.

Estrutura do livro —

Joaquim Felício dos Santos é um autor identificado com a sua terra, historiador e jurista; vários capítulos das *Memórias do Distrito Diamantino* servem de ponto de partida para suas novelas ou folhetins, embora o livro tivesse saído dois anos depois de *Acaiaca*. Assim, dois capítulos essencialmente – o capítulo III, que trata da descoberta do diamante, e o capítulo XI, que evoca a árvore sagrada e fora publicado no *Jequitinhonha*, na coluna «História, Districto Diamantino» (edição 28, 17 ago. 1861) – são fonte de inspiração para a fundação mitológica de Diamantina.

Acaiaca divide-se em duas partes ligadas pela índia Cajubi: a primeira, consagrada à constituição do Arraial do Tejuco, à derrubada da árvore sagrada dos Puri, à luta fratricida na tribo, à praga do pajé Piracaçu e a descoberta dos diamantes; a segunda que mostra a chegada dos primeiros diamantes a Lisboa, a vingança da índia Cajubi, a ganância despótica da Coroa e a pressão sem limites sobre os habitantes do Tejuco.

O título do romance vem acompanhado de 1729, data que corresponde ao ano em que se conheceu a existência de um Distrito Diamantino (os primeiros diamantes foram encontrados em meados de 1727 ou início de 1728 na Comarca do Serro Frio).

O primeiro capítulo, introdutório, expõe a chegada de bandeirantes e a descoberta do ouro no Tejuco. Intrépidos, os portugueses não temem os índios antropófagos que lhes disputam o terreno e devoram os prisioneiros: «Cegos pela ambição do ouro, arrostavam os maiores perigos» (SANTOS, 1894: 7). Vemos a constituição do arraial onde o pelourinho, sinal da jurisdição da câmara corresponde sobretudo para o autor, ao «signal da barbaria da actualidade», já que nele «se amarram os escravos para serem surrados com bacalhaos» (SANTOS, 1894: 7-8).

Termina-se o capítulo com a frase: «Leiamos agora um curioso manuscrito, que possuímos, datado de 1796» (SANTOS, 1894: 9).

Vale-se o autor, do expediente muito em voga no século XVIII⁷: a presença de um manuscrito, geralmente incompleto e rasurado⁸.

Tessitura da intriga —

Com os dois planos constitutivos do romance – o extermínio dos Puri e a fundação mitológica de Diamantina –, temos duas vozes, o narrador-autor do manuscrito que termina a redação em 28 de dezembro de 1796, e um editor, autor do capítulo de apresentação e das notas de rodapé. No total, são 42 notas (4 sendo notas do manuscrito, como veremos), com as quais o editor retifica ou confirma o que diz o autor do manuscrito. Assim, no segundo capítulo, a nota 1 declara: «O autor do manuscrito, que publicamos, parece ter-se enganado» (SANTOS, 1894: 11) e mostra que a palavra *Ocussanguca* não é indiana mas sim, da língua bunda, etc. Explica na página 12, nota 2 que o «macaná» é uma arma cortante de pau-ferro que os Puri usavam na guerra, etc... O editor suprime o que lhe parece supérfluo. No capítulo IV, a nota 8 indica: «Para não fatigar o leitor, julgamos dever supprimir uma prolixa divagação do manuscrito sobre a utilidade da sciencia e da religião, por ser materia bem conhecida» (SANTOS, 1894: 20); no capítulo V, exerce uma censura: «fomos obrigados a supprimir a descrição, que segue, do corpo da bella indiana, por extremamente lasciva, como se acha no manuscrito. As indias viviam como Eva dantes do peccado. Desculpemos o autor» (SANTOS, 1894: 21). No capítulo XXVIII, no dia 25 de dezembro de 1729, dia de Natal, de grande festa no Tejuco, suprime-se também uma longa descrição dessa festa «que não julgamos de interesse» (SANTOS, 1894: 109, nota 40) ou ainda no capítulo XXVI,

7 Na França, o «Príncipe dos românticos», o Vicomte d'Arlincourt (1788-1856), publica, já em 1828, a terceira edição de seu romance-poema «*Ismalie ou la mort et l'amour*», em que um estrangeiro entrega ao autor um manuscrito transmitido de geração em geração...

8 Joaquim Felício retoma essa temática em vários folhetins: *Fragmentos de um manuscrito* e ainda *Um manuscrito velho* que só teve dois episódios (de outubro a novembro de 1863) por causa da interrupção do jornal *O Jequitinhonha* (SANTOS, 1956: 37).

três páginas do manuscrito são retiradas «que não pudemos ler por estar a tinta quasi apagada com o tempo; mas, como se verá, essa falta não prejudica o fio desta narração» (SANTOS, 1894: 105, nota 38).

O narrador se dirige várias vezes a um hipotético leitor, como no capítulo II: «Si eu não temesse fatigar o leitor, – se é que algum dia este escripto ha de ser lido por alguem, – contaria como um dia Cururupeba, estando desarmado e desprevenido, só com o auxílio das mãos, estrangulava um tigre, apertando-lhe a garganta» (SANTOS, 1894: 13), etc. Intervém no capítulo XXII contra as descobertas do naturalista alemão, que como outros viajantes europeus, «sábios improvisados», inventa bichos fabulosos para publicar livros na Europa⁹. Redige 4 notas (notas 33, 34, 35 e 37), entre elas: «O leitor terá comprehendido o acervo de falsidades que, Zschokkeffs escreveu para seus patricios a respeito de Tejuco» (SANTOS, 1894: 85, nota 33) ou «Zschokkeffs viu pedaços de crystaes, que tomou por pingos de chuva petrificados» (SANTOS, 1894: 87, nota 37).

O narrador aparece em pessoa no capítulo XXIV no interrogatório ao qual se submete (em 26 de dezembro de 1796, jogara pela janela o rascunho do capítulo XXIII, onde vinha a palavra «diamante»). No dia seguinte às 5 da manhã um meirinho da intendência vem buscá-lo. O narrador escreve:

Bem longe então estavam de pensar que havíamos de escrever mais o presente capítulo, tratando exclusivamente de nossa pessoa. Para isso pedimos licença ao leitor que, com essa pequena digressão, conhecerá o estado da oppressão em que vivemos nós, os habitantes do desgraçado Tijuco. (SANTOS, 1894: 95)

Essas e outras intervenções – «Um portuguez, não me lembro de que lugar da capitania de S.Paulo» (SANTOS, 1894: 19); «Bernardo da Fonseca Lobo, que ainda conhecemos já bastante velho e morreu

⁹ Francis de Castelnau levou para França uma estátua da Amazônia (1847-1848) que «seria do tempo das amazonas». Foi fonte de inspiração para Araújo Porto Alegre que escreveu uma «comédia arqueológica» em 1851, retrato caricatural de cientistas que acham objetos pretensamente valiosos. Ver ROZEAUX, 2016, p. 161-182.

há pouco tempo» (SANTOS, 1894: 59) – ou ainda referências geográficas – «mandou que no lugar se levantasse um cruzeiro, que é o que ainda hoje existe» (SANTOS, 1894: 47); Dr. Medina «Hospedara-se em um elegante colmado, que existia onde é hoje a igreja do Amparo» (SANTOS, 1894: 50) – contribuem para o «efeito de real», caro a Roland Barthes¹⁰.

Tradição & maravilhoso —

No capítulo III, o leitor fica conhecendo «um bello e magestoso cedro» (SANTOS, 1894: 15) que, segundo o texto, na língua indígena era conhecido pelo nome de Acayaca. A nova versão da lenda de Tamandaré que vimos em Alencar ou Cláudio Manuel da Costa é contada através de um cataclisma que inundou a região do Jequitinhonha, onde só se salvou um casal refugiado no topo da Acayaca. A acayaca, pelas folhas, tem poder de cura; sua sombra é cemitério dos caciques e enquanto continuasse a existir, a tribo estaria salva, próspera e unida. Simboliza a união e a fraternidade, a idade de ouro dos índios Puri. A árvore está em comunicação com os três níveis do cosmos: subterrâneo com as raízes, superfície da terra com o tronco e os primeiros galhos, as alturas os galhos sendo atraídos pela luz do sol. A árvore sempre verde, simboliza a vida eterna e o infinito como o mostraram Mírcea Eliade ou Gilbert Durand¹¹. A novidade do romance de J. Felício dos Santos é o nome da árvore. Ela foi palmeira quando contada por Alencar, coqueiro quando referida nas *Memórias do Distrito Diamantino*: «Conta-se que no ponto mais culminante desta planura elevava-se outrora, no tempo do descobrimento do Tijuco, um magnífico e gigantesco coqueiro, que se avistava de longe balançando sua soberba ramagem no horizonte» (SANTOS, 1956: 102) e finalmente «Acayaca», palavra palíndrome de origem tupi-guarani, palavra altamente poética pela sonoridade.

¹⁰ Ver «L'effet de Réel». *Communications*, n° 11, mars 1968, p.84-89.

¹¹ Ver também CHEVALIER & GHEERBRANT, (1973), *Dictionnaire des symboles*, Paris: Seghers.

No entanto, os índios Puri têm uma língua diferente do tupi-guarani. Sabe-se muito pouco sobre esta tribo que ocupava a Mata Central. Maximiliano Wied-Neuwied já tinha observado que a língua era diferente e só estudos recentes a identificaram como pertencente ao grupo Macro-Jê (AGUIAR, 2010). Na língua deles, segundo Eschwege, «Puri» significa «homem ousado». Esses índios têm uma constituição forte mas os europeus os acham muito feios. Os homens usam colar de dentes de tigre e defesas de javali. Certas informações a seu respeito são contraditórias: são vistos como ferozes e antropófagos, assimilados aos botocudos ou são vistos como covardes e traidores na região de Carangola¹². Mas não se sabe se uma viúva devia se imolar no fogo depois da morte do marido como o sugere o romance no capítulo XIX, página 73. Spix e Martius (1968) reproduzem uma dança dos índios Puri bastante parecida com a descrição das festas do casamento de Cajubi e Iepipo no capítulo V:

Os dançantes, ora dando-se as mãos, formavam dous círculos concêntricos ao redor das fogueiras, redomoinhando doudejantes em violento vortice; ora estendiam-se em compridas filas duplas, que em rapido e cadenciado passo, imitando as evoluções da cobra, iam-se perder nos campos (SANTOS, 1894: 22).

A tradição invocada várias vezes torna plausíveis os momentos mais extraordinários. Por tradição, entendemos a *vox populi* de um tempo anterior à data do manuscrito. Já no capítulo III, podemos ler: «Uma tradição dava a *Acaçaca* uma idade fabulosa» (SANTOS, 1894: 15). Depois da extraordinária tempestade, no capítulo XI, o narrador sublinha: «Diz a tradição que fora nessa noite tempestuosa que se mudara completamente o aspecto physico do nosso solo» (SANTOS, 1894: 45). Aliás, ele é taxativo no capítulo VI, quando

¹² Frédéric Mauro (1980, p. 104-105) cita Françoise Massa (*Alexandre Brethel, pharmacien...*, Paris: Klincksieck, 1977) que estudou a correspondência de Alexandre Brethel instalado no Município de Carangola (MG), em 1862.

explica: «Por não podermos explicar um phenomeno, não devemos negal-o: já dissemos e tornamos a repetir, para que não se neguem outros factos maravilhosos que temos de apresentar no decorrer desta narração» (SANTOS, 1894: 28).

Assim, Cururupeba, o cacique, durante a festa do casamento, escuta os golpes de machado e o estrondo do tronco da acayaca ao cair por terra, «Como poderia ele ouvir na distância de uma légua? É o que não sei explicar, mas o fato é verdadeiro» (SANTOS, 1894: 27). O autor sublinha que a razão não explica tudo, vale-se do exemplo do Conde de Cagliostro que, estando em Paris via e contava o que se passava na Grécia, no Egito, etc... O cadáver de Jupyçara, morto por Cururupeba por arrastar os guerreiros à desobediência, estremece e «seus labios pareceram balbuciar palavras mysteriosas» (SANTOS, 1894: 32) incitando os guerreiros à vingança. O velho pajé Piracaçu, depois desses acontecimentos, passa por uma mudança inexplicável: «cessaram completamente sua cegueira e paralyisia» (SANTOS, 1894: 37) o que lhe permite anunciar aos índios que sobreviveram um futuro de desgraças «sereis caçados a tiro, apanhados a laço, como fazieis com as feras». (SANTOS, 1894: 40).

Crenças e superstições desempenham um papel importante. A tempestade é qualificada de «machinação satânica» (SANTOS, 1894: 43); o mocho, ave agourenta, solta piados lúgubres, tristes, prolongados que Cururupeba escuta: «predizia sempre infortunios» (SANTOS, 1894: 24); cheiro de enxofre, gato preto no telhado da casa de Bernardo, etc. concorrem para criar um clima propício ao que vai tornar lenda.

História vs estória —

Joaquim Felício dos Santos escreve no terceiro capítulo das *Memórias do Distrito Diamantino* a respeito de quem fora o primeiro descobridor dos diamantes:

Uns querem que fôra Bernardo da Fonseca Lôbo, quem os descobrira e manifestara à coroa. Outra tradição diz que um frade, cujo nome não se

declara, tendo vindo a Tijuco depois de ter estado em Golconda, onde já se minerava o diamante, vendo os tentos de que se serviam os tijuquenses para marcar o jôgo, conheceu que eram diamantes; e que Bernardo, servindo-se desta descoberta partira para Portugal a manifestá-la ao Rei. (SANTOS, 1956: 60-61)

Em *Acayaca*, resolve entretecer as duas versões, Bernardo da Fonseca Lobo, muito hospitaleiro como todos os moradores da região, convida o frade da irmandade da Terra Santa que vinha fazer cobranças, para ficar na sua casa. Este, conhece logo os diamantes que Bernardo julgava serem simples cristais. Rouba-os e foge na madrugada seguinte. Bernardo resolve partir para Lisboa denunciar a El-Rei o aparecimento de diamantes no Tejuco. A índia Cajubi que espreitara pela janela, oferece a Bernardo um picuá cheio de diamantes para levar a Lisboa, em troca de uma espingarda.

A índia Cajubi lembra pelo nome a personagem do romance *Os Guayanazes*, Cay-Uby. Segundo o dicionário tupi de Gonçalves Dias, «caá-yobi» é a folha azul, o anil. A descrição dela parece ser um esboço de Iracema: «o jambo invejaria o delicado colorido de suas faces, o pecego o avelludado de sua tez, a jaboticaba a negrura de seus olhos, a romã o encarnado de seus lábios, o marfim a alvura de seus pequenos dentes» (SANTOS, 1894: 21). Desempenha o papel mais importante, liga a «idade de ouro» dos indígenas ao mundo de desgraça dos «pêros». Depois de ajudar Bernardo, ela consegue cumprir a sua vingança, matar o mameluco Tomás Bueno.

O mameluco Tomás Bueno é outra criação interessante. Vejamos o que Ferdinand Denis escreveu:

Quant à l'homme dont la mère est indienne, il a je ne sais quelle énergie d'indépendance qui lui fait sentir le besoin d'élever sa patrie avant tout; il cherche les aventures au sein des forêts; il a la persévérance du blanc, et le courage de l'homme cuivré: son âme est énergique et son esprit rêveur; de grandes choses sortiront de cette race. (DENIS, 1826: 524-525)

Ele acrescenta numa nota de rodapé: «Voyez ce que dit Koster dans son Voyage au Brésil; le Mamaluco [sic] est presque toujours le héros

des histoires poétiques inventées dans le pays». Aqui o mameluco é o traidor que revela o segredo da Acayaca aos portugueses.

Várias personagens históricas aparecem no romance: Dr. Antonio Ferreira do Valle e Mello, ouvidor-geral da comarca do Serro Frio que num ato de filantropia, continua a persuadir os mineiros que as pedrinhas são cristais sem valor; Dr. João Ignacio do Amaral Silveira, o intendente, como diz o narrador: «o intendente é uma autoridade absoluta, que nos governa com um poder discricionário, mais illimitado, mais despotico que os dos bachás orientaes; não é no Brazil sujeito à autoridade alguma: só a côrte pode tomar conhecimento de seus actos» (SANTOS, 1894: 116); Dom Lourenço de Almeida, governador da Capitania das Minas, etc. O rei Dom João V, «príncipe devasso, dissoluto, immoral, pusillanime, supersticioso. Costumava dar bastonadas em seus ministros, quando não executavam suas ordens caprichosas, ou quando o não faziam com promptidão» (SANTOS, 1894: 99); deslumbrado pelos diamantes, imaginando sua lapidação, transforma sua entrevista com Bernardo em diálogo de surdos. «O Magnânimo» aparece aqui como uma caricatura que realça seu despotismo.

Para Alexandre Eulálio, a lenda da acaiaca «difícilmente deixará dúvida quanto ao se tratar de uma elaboração apenas literária» e explica que esta fábula sobre a ambição que «revela um moralista satírico quanto às convenções dos homens» não pode ser de origem popular. «A identificação do diamante ao carbono, de caráter erudito, tornaria evidente por si só a presença de um poeta, se isso já não fosse indicado pela sucessão segura dos elementos do enredo, sua coerência interior e tanta coisa mais. Poetização deliberada de um argumento histórico em que tudo nos aparece cuidadosamente planejado e realizado, o novelista culto revela-se pelo próprio tipo de fabulação do seu romance» (*apud* SANTOS, 1956: 43).

Posteridade —

No Estado de Minas Gerais, o nome «Acayaca/Acaiaca» é bastante difundido, seja como nome de município, seja como nome de numerosas instituições.

O município Acayaca (MG) ganhou notoriedade através do jornal carioca *Diário de Notícias* que notificou um descarrilamento na estação de trem em 1º de julho de 1931 (*Diário de Notícias*, edição 383, 1 jul. 1931). No seu berço, em Diamantina, Acayaca batizou um clube, uma rádio, um hotel-clube, pousadas, etc, sobre os quais, muitos anúncios foram publicados em *A Estrela Polar*, entre 1945 e 1948. Em Belo Horizonte, o maior edifício da cidade, dotado de trinta andares, construído em 1942, com a fachada ornada de duas enormes caras de índios, chama-se também Edifício Acayaca. Nos anos 90 ainda estava no térreo o Cine Acaiaca.

As artes e letras permitem que a acaiaca se espalhe fora do Estado de Minas Gerais e fora do país, até nossos dias. Os artistas, seja pintores, seja compositores, encontraram na literatura romântica e indianista uma imensa fonte de inspiração. Se Vitor Meirelles, seduzido pelo poema épico *Caramuru* de Santa Rita Durão (1781) representa *Moema* morta na praia (1865), José Maria de Medeiros pinta *Iracema* (1881), heroína de Alencar, do livro publicado em 1865 e Carlos Gomes compõe a ópera *O Guarani* (1870) a partir da obra de 1857, o romance indígena de Joaquim Felício dos Santos, por sua vez, motiva o pintor diamantinense Theophilo Lins que lhe dedica vários quadros: *Prisão de Felisberto Caldeira Brant*, *A Descoberta dos diamantes*, *A queda da Acayaca* e *Bandeirantes paulistas, índio ferido*. Estes quadros estão expostos no Museu de Diamantina, como explica o jornal *Pão de Santo Antônio*, de 12 de fevereiro de 1933.

Fora do Estado de Minas Gerais, Henrique Fleiuss, pintor e caricaturista, fundador de *A Semana Ilustrada* (1860-1875), reproduz numa litografia, *As Bodas de Cajubi com Iepipo*. Quanto à música, o pianista, compositor e arranjador contemporâneo Wagner Cinelli¹³ entre suas composições, tem algumas de inspiração folclórica como o clipe *Pindorama* ou as obras *Anhangá* e *Acaiaca*¹⁴.

¹³ Wagner Cinelli de Paula Freitas nasceu em 1963 e exerce também a função de desembargador desde 1992.

¹⁴ Cf.: <https://dicionariompb.com.br/artista/wagner-cinelli/>

Nos anos 40, Belo Horizonte possuía um jornal e uma revista *A Acaiaca*. Até houve uma Editora Acaiaca, em São Paulo, nos anos 50.

A «lenda da Acaiaca» inspirou vários poetas simbolistas, modernistas ou contemporâneos. Citaremos apenas alguns exemplos: o simbolista Edgar Matta, que esboça um conjunto de *Lendas e tradições do Tejuco*, e duas poetisas de particular importância na literatura brasileira. Assim, Cecília Meireles no *Romanceiro da Inconfidência* (1953) glosa passagens das *Memórias do Distrito Diamantino* e de *Acaiaca* (Descoberta dos diamantes, Padre Rolim, etc.) e Henriqueta Lisboa que, com as vinte estrofes de sua balada «Lenda da Acaiaca»¹⁵ difunde o mito pela cultura brasileira afora. Seguem as últimas três estrofes com a oferenda:

Lentamente o fogo votivo
num abraço perene envolve
a árvore e o corpo do Pajé.

Aos olhos úmidos da aurora,
Diante do silêncio que vela
A tribo extinta dos Puris,

brasas e carvões da fogueira
rolam os flancos da colina
transmudados em frias pedras

duras, amargas, diamantinas.
(LISBOA, 1985: 227)

Referências bibliográficas —

AGUIAR, José Otávio (2010) – «Quem eram os índios puri-coroado da Mata Central de Minas Gerais no início dos oitocentos? Contribuições dos relatos de Eschwege e Freyreiss para uma polêmica (1813-1836)». *Revista Mosaico*, v. 4, n. 2, jul/dez 2010, p. 197-211.

¹⁵ A balada passou a integrar o conjunto *Madrinha Lua*, publicado em 1952, na edição das obras completas da autora, (LISBOA, 1985, vol I: 227).

ALENCAR, José de (1958) – *O Guarani*, Rio de Janeiro: MEC/INL

ASSIS, Machado de (1994) – *Obra completa*, v. III. Rio de Janeiro: Nova Aguilar.

BOSI, Alfredo (1992) – *Dialética da colonização*. São Paulo: Companhia das Letras.

BROCA, Brito (2005) – *A vida literária no Brasil – 1900*, 5ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio/ Academia Brasileira de Letras.

COSTA, Cláudio Manuel da (1996) – «Vila Rica». In *A poesia dos Inconfidentes* (orgs. Domício Proença Filho, Melânia Silva de Aguiar *et al.*). Rio de Janeiro: Nova Aguilar, p. 347-446.

DENIS, Ferdinand (1826) – *Résumé de l'histoire littéraire du Portugal, suivi du résumé littéraire du Brésil*. Paris: Leconte et Durey.

DIAS, A. Gonçalves (1858) – *Diccionario de Lingua Tupy, chamada Lingua Geral dos indigenas do Brazil*. Lipsia: F.A. Brockhaus.

Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira <https://dicionariompb.com.br/artista/wagner-cinelli/>

EULALIO, Alexandre (1956) – «A obra menor de Joaquim Felício dos Santos». In SANTOS, Joaquim Felício dos. *Memórias do Distrito Diamantino*. Rio de Janeiro: Ed. O Cruzeiro, p. 31-43.

LISBOA, Henriqueta (1985) – *Obra completa*, v. I. São Paulo: Duas Cidades.

MAGALHÃES, Domingos José Gonçalves de (2007) – *A Confederação dos Tamoiós*, ed. fac-similar seguida da polêmica sobre o poema (orgs. Maria Eunice Moreira e Luís Bueno). Curitiba: UFPR.

MAGALHÃES, José Vieira Couto de (1860) – *Os Guayanazes* – conto histórico sobre a fundação de São Paulo. São Paulo: Typ.imparcial de Joaquim Roberto de Azevedo Marques.

MARTINS, Wilson (1977) – *História da inteligência brasileira*, v. III. São Paulo: Cultrix.

MAURO, Frédéric (1980) – *La vie quotidienne au Brésil au temps de Pedro segundo (1831-1889)*. Paris: Hachette.

ROZEAUX, Sébastien (2016) – «Do mito à realidade: a expedição científica de Castelnau, a estátua amazônica de Araújo Porto Alegre e os primórdios da história pátria no Brasil Império». *História e Cultura*, v. 5, n. 2, Franca, p. 161-182, set. 2016.

SAMPAIO, Teodoro (1901) – *O tupi na geographia nacional*. Memoria lida no Instituto Historico e Geographico de São Paulo. São Paulo: Typ. da Casa Eclectica.

SANTOS, Joaquim Felício dos (1956) – *Memórias do Distrito Diamantino*. Rio de Janeiro: Ed. O Cruzeiro.

SANTOS, Joaquim Felício dos (1894) – *Acayaca – romance indígena – 1729*. Ouro Preto: Typographia do Estado de Minas. <https://digital.bbm.usp.br/handle/bbm/5230>

SANTOS, Joaquim Felício dos (1931) – *Le diamant au Brésil (Extraits des Mémoires du District des Diamants)*, trad. Manoel Gahisto, Collection ibéro-américaine, Paris: Les Belles Lettres.

SPIX, Johann Baptist von & MARTIUS, Carl Friedrich Phillipp von (1968) – *Viagem pelo Brasil: 1817-1820 – excertos e ilustrações*. São Paulo: Ed. Melhoramentos.

Periódicos (consultados em)

Hemeroteca da Fundação Biblioteca nacional do Rio de Janeiro:

Correio Mercantil e Instructivo, Político, Universal - RJ

Diário do Rio de Janeiro (1869)

Diário de notícias - RJ (1930-1933)

O Estado de Minas (1894-1896)

O Jequitinhonha - MG

Pão de Santo Antônio - MG (1933)

A Estrela Polar - MG

Bibliothèque Nationale de France – Gallica (presse et revues):

Le Mercure de France (1932)



Cenas da escravidão, de Júlio César Leal: que relação com *As vítimas algozes* e *A escrava Isaura*? —

. José António Carvalho Dias de Abreu¹

Assim, como é natural, o liberalismo político implicava, por definição, a liberdade religiosa, a neutralidade confessional do Estado e a abolição do regime servil. Acentue-se, nesse particular, que, ao contrário do que se pensa, já havia considerável literatura abolicionista antes do aparecimento do Navio Negreiro (1870): em 1869, por exemplo, Júlio César Leal (1837-1897) publicava em Maceió o romance Cenas da Escravidão...

Wilson Martins, 1996: 297

Publicado em 1869, em Maceió — primeiro em folhetim, como tantos outros no Brasil, e depois em livro, em 1872, no Penedo² —, o romance *Cenas da escravidão* (1869), de Júlio César Leal³, permite estabelecer relações com outras obras de referência que, na época, trataram a questão da escravidão e da sua abolição, em particular com *As vítimas algozes* (1869), de Joaquim Manuel de Macedo, e *A escrava Isaura* (1875), de Bernardo Guimarães.

De Júlio César Leal (1837-1897), autor praticamente desconhecido do público, pode-se dizer que é um escritor sem

¹ Investigador integrado do CLEPUL.

² O livro foi impresso pela tipografia do *Jornal do Penedo*, fundado por Júlio César Leal. Esta é a edição utilizada neste artigo.

³ Júlio César Leal foi funcionário público (inspetor da alfândega), jornalista, professor, e um dos mais antigos pioneiros do Espiritismo no Brasil.

repercussão nas letras brasileiras⁴, conforme atestam as escassíssimas referências à sua obra na crítica, nas histórias de literatura brasileira e, que se conheça, sem qualquer estudo ou observações mais consistentes sobre *Cenas da escravidão*. De Sílvio Romero a Alfredo Bosi, passando por Antonio Candido, José Veríssimo, Massaud Moisés, Luiz Roncari, Afrânio Coutinho, não há referência a qualquer texto escrito por Júlio César Leal. Sacramento Blake, Wilson Martins, Werneck Sodré e Tania Serra são dos poucos críticos literários que referem os seus textos.

Sacramento Blake, no *Dicionário Bibliográfico Brasileiro*, considerou que Júlio César Leal era um «Talento robusto, dedicação fervorosa aos trabalhos de gabinete, pena hábil e bem aparada» (BLAKE, 1883: 245). Werneck Sodré, por seu lado, regista que o autor, embora uma figura menor, fez parte de um grupo de precursores do romance sertanista «sem o brilho de Bernardo Guimarães, de Távora e de Taunay» (SODRÉ, 1964: 326), tendo assinalado o romance *Cenas da escravidão* (1869), lançado em Maceió (cf. SODRÉ, 1964: 334). Já Wilson Martins, em *História da inteligência brasileira*, declara que, «ao contrário do que se pensa, já havia considerável literatura abolicionista antes do aparecimento do *Navio negreiro* (1870): em 1869, por exemplo, Júlio César Leal (1837-1897) publicava em Maceió o romance *Cenas da escravidão*» (MARTINS, 1996: 297).

Bebendo essa informação em Wilson Martins, Tania Serra, em *Antologia do romance-folhetim: 1839 a 1870*, inscreve o texto *Cenas da escravidão* na lista dos romances-folhetim do século XIX no Brasil (cf. SERRA, 1997: 220). De igual modo, Germana Sales, baseada

⁴ Ainda assim, Leal escreveu oito textos dramáticos (*Antônio Maciel, o conselheiro*, Bahia, 1858; *O crime punido por si mesmo*, Bahia, 1859; *Luísa e Marçal*, Paranaguá, 1861; *Os episódios de um noivado*, Rio de Janeiro, 1862; *A mulher entre dois fogos*, Maceió, 1872; *A escrava Isaura*, Porto Alegre, 1883; *Mateus e Garcia*, Rio de Janeiro, 1890; *Última república americana*, Rio de Janeiro, 1890. No âmbito da narrativa, Leal escreveu, além de *Cenas da escravidão*, em folhetim (Maceió, 1869) e em livro (Penedo, 1872) *Amor com amor se paga* (Recife, 1879); *Casamento e mortalha* (Pernambuco, 1884) e *Mortalha de Alzira* (1888).

em Tania Serra, regista, em *Caminhos do romance*, esta narrativa de Júlio César Leal, como sendo de 1869 e publicada em Maceió (cf. SALES, 2004: 30).

Publicado no mesmo ano de *As vítimas algozes*, de Joaquim Manuel de Macedo, *Cenas da escravidão*, da edição em folhetim (1869) – à exceção da Lei Eusébio Queirós, que promulga a abolição do tráfico negreiro (1850) –, é anterior às leis sobre a escravidão que progressivamente foram publicadas: Lei do Ventre Livre, também conhecida como Lei Rio Branco (1871); Lei dos Sexagenários (1885), igualmente conhecida como Lei Saraiva Cotegipe (1885); e Lei Áurea, que decreta a abolição da escravidão (1888).

Seguindo a versão editada em livro (1872), *Cenas da escravidão*, romance de vinte e dois capítulos – em que se verifica um cuidado editorial incipiente com falhas na numeração dos capítulos, assim como alguma incoerência relativa às referências temporais apresentadas⁵ – tem uma ação dividida em três grandes blocos, que traduzem uma linha temporal que vai de 1848 a 1857, e parece, à guisa de uma tese, querer concretizar um desiderato do autor expresso logo no prólogo: evidenciar que as relações amorosas que os senhores mantêm com as escravas, provocam a dissensão e a rutura nas famílias.

Assim, ainda que a abolição da escravatura não seja explicitamente abordada ou defendida, o tratamento do tema da escravidão assume imediatamente uma significativa importância, pois é em seu redor que a ação gira, permitindo estabelecer uma comparação com os textos de Joaquim Manuel de Macedo e de Bernardo Guimarães já mencionados.

5 Na edição em livro, constata-se um cuidado pouco rigoroso na estrutura, pois há dois capítulos VI e, depois, um salto do capítulo XI para o XIII (não tendo o XII). Também na ação se verifica esse pouco rigor. No Capítulo II (cf. LEAL, 1872: 17), fica-se a saber que, três anos volvidos após a chegada à fazenda – sem que Lúcio Novais se revoltasse contra o tratamento violento e desumano da mulher, Carlota, sobre a escrava –, Inês foi vendida a Cláudio José da Costa, de Maragogipe (1836). Mais tarde, no capítulo VI (cf. LEAL, 1872: 28), quando Anselmo, em Maragogipe, se prepara para comprar Inês numa venda de escravos, em 1857, diz-se que ela nunca servira ninguém, além de Cláudio José da Costa a quem tinha sido vendida em 1833. Ora se Inês esteve com eles três anos após 1833, ela só pode ter sido vendida em 1836.

Fazendo uma resenha da ação de *Cenas da escravidão*, o primeiro momento decorre em 1848 (com incursões a 1833, 1834, 1836, 1837), na capital da Bahia (Salvador), mais precisamente no dia em que se comemora Nossa Senhora da Vitória, na chácara de José Gregório de Novais, o único português participante na ação. Neste bloco que ocupa os três primeiros capítulos (cf. LEAL, 1872: 9-24), conhecem-se, num registo omnisciente do narrador, diversos aspetos, tais como: José Gregório, português e muito idoso, vive em companhia de Marta, uma liberta; ambos tiveram uma filha, Inês, segredo que mantiveram; Inês vive como escrava; durante a visita do filho Lúcio de Novais e da família (a mulher, Carlota, e três filhas), se fica a saber que Inês era irmã de Lúcio de Novais; em 1833, Lúcio de Novais seduzira Inês, resultando daí um filho, Anselmo, nascido em 1834; Inês fora vendida por Lúcio de Novais, sob pressão de Carlota, que sabia da relação deles e a maltratava cruelmente; José Gregório caiu fulminado ao saber que a filha fora vendida; tendo recuperado momentaneamente, José Gregório deu cartas de alforria a Marta e a Pai João, casou com Marta, e fez o seu testamento; o português, pouco depois, morreu nos braços do filho.

Pode-se dizer que, ao contrário de muitos romances em que surgem personagens portuguesas, José Gregório surge com um desenho positivo: ama a filha nascida da ligação com Marta; preocupa-se com ela; ama a sua família; e tenta ser justo ao dividir equitativamente a sua herança. Apenas num breve momento e sem um tom crítico explícito, aquando da caracterização de José Gregório, se alude ao facto de ele ter sido provavelmente um traficante de escravos, e, dessa forma, ter ajudado a consolidar um sistema que é encarado como prejudicial à sociedade brasileira: «moreno acaboclado como se houvesse suportado por muitos anos os ardentes raios do sol das costas d' África, tinha os cabelos todos brancos e já lhe custava andar pela avançada idade» (LEAL, 1872: 9).

O segundo momento, num registo híbrido entre o Romantismo e o Naturalismo, decorre nove anos depois (1857), já com Lúcio de Novais e Carlota mortos. A ação, que se passa sobretudo em S. Salvador, embora incida no relacionamento entre Anselmo e

Maria Lúcia⁶ – ambos filhos de Lúcio de Novais, sem que o saibam –, desde o seu início até à quase concretização do casamento, traz à tona a questão da escravidão, que persiste na sociedade brasileira.

Ora a relação incestuosa aparece desde logo como consequência da ligação entre Lúcio de Novais e Inês, que também já eram irmãos, repetindo-se a cena, numa dimensão naturalista, que é reforçada pelo facto de Maria Lúcia ser igual à mãe, ciumenta e alguém que impõe a sua vontade: vender a escrava.

É nesta medida que, quando Anselmo está em Maragogipe, surge a referência a uma venda de escravos, onde está precisamente Inês para ser arrematada. Embora sem uma descrição muito explícita acerca da crueldade que estes acontecimentos implicavam, o narrador não deixa de mencionar, num registo realista, alguns dos passos por que passam estas vendas desumanas.

Depois, progressivamente, Inês vai juntando dados que provam que ela é mãe de Anselmo e que Maria Lúcia é irmã dele. Por esta razão, para evitar o casamento entre os dois, engendra uma carta anónima que envia a um dos pretendentes de Maria Lúcia, dando a conhecer que tinham os mesmos pais. Contudo, mais interessado nos seus 80.000\$00 do que na beleza dela, Carlos Augusto Silva, o pretendente, aproveita a carta de Inês para também ele enviar a Maria Lúcia uma carta anónima com esses dados, aos quais acrescenta que Anselmo tinha em sua companhia uma amante, Inês.

Melodramaticamente, as emoções sobrepõem-se à razão: Maria Lúcia desfaz o casamento, arrepende-se; Anselmo suplica, fica doente; ela vai vê-lo, mas depois ouve Inês dizendo que o amava – o que Maria Lúcia acredita ser uma prova irredutível de que ele era amante da escrava.

Descobertas as intrigas e o plano de Carlos Augusto Silva e de Procópio, Maria Lúcia e Anselmo fazem juras de amor, comprometendo-se este, como prova do seu amor, a vender Inês, como a sua amada lhe havia exigido.

⁶ Maria Lúcia, filha mais velha de ambos, vive com o seu padrinho Procópio (as outras duas filhas de Carlota e Lúcio de Novais já haviam casado).

A segunda parte termina precisamente com a venda de Inês a Barroso, um comerciante de escravos que é descrito muito negativamente.

O terceiro momento, muito breve, ocupa apenas os dois últimos capítulos XXI e XXII (cf. LEAL, 1872: 93-94), dando a conhecer o que aconteceu seis meses depois (ainda em 1857). Aqui retrata-se a cerimónia de casamento de Anselmo e de Maria Lúcia, que acaba por não se concretizar porque, entretanto, Inês⁷ declara que eles são irmãos, lendo, como provas, as cartas que Lúcio de Novais lhe havia escrito.

A ação termina com a afirmação ambígua de que Anselmo e Inês viveram o resto da vida juntos amando-se muito.

Indo ao encontro do título deste artigo, como se liga, então, o texto *Cenas da escravidão* aos romances *As vítimas algozes* e *A escrava Isaura*?

Logo no prólogo, onde Júlio César Leal explicita sua intenção, se percebe a ligação com *As vítimas algozes*, de Joaquim Manuel de Macedo, que também no prólogo definiu claramente o seu objetivo: mostrar como a existência da escravidão é nociva à sociedade brasileira. Diz Leal que pretende:

distrair os leitores dando-lhes uma narrativa de certos factos, que ainda menino [lhe] haviam sido contados e que infelizmente acontecem quase diariamente no seio das famílias brasileiras, onde se tem infiltrado o abuso e escândalo da junção de alguns senhores com suas próprias escravas, originando-se d'aí lutas domésticas, dissensões entre esposos e cenas altamente repugnantes à civilização e moralidade compatíveis com o progresso do século. (LEAL, 1872: 6)

Joaquim Manuel de Macedo declara:

Queremos agora contar-vos em alguns romances histórias verdadeiras que todos vós sabeis [...]

7 Inês, entretanto, comprara a sua liberdade.

Serão romances sem atavios, contos sem fantasias poéticas, tristes histórias passadas a nossos olhos, e a que não poderá negar-se o vosso testemunho.

[...] tendes observado verdades que não precisam de demonstração, obrigando-nos deste modo a encarar de face, a medir, a sondar em toda a sua profundidade um mal enorme que afeia, infeciona, avilta, deturpa e corrói a sociedade e a que a nossa sociedade ainda se apegue [...] Não vos iludais, não vos deixeis iludir; preparai-vos: a emancipação dos escravos há de realizar-se dentro de poucos anos.

Esquecemos o Bug-Jargal, o Toussaint Louverture e o Pai Simão, o escravo que vamos expor a vossos olhos é o escravo de nossas casas e de nossas fazendas, o homem que nasceu homem e que a escravidão tornou peste ou fera. [...]

Se pensardes bem nestas histórias, deveis banir a escravidão, para que elas não se reproduzam.

Porque estas histórias veracíssimas, foram de ontem, são de hoje, e serão de amanhã, e infinitamente se reproduzirão, enquanto tiverdes escravos. (MACEDO, 1993: 1-5)

Neste propósito, ainda que em *Cenas da escravidão* se constate uma visão crítica da existência da escravatura nos dois momentos em que se descrevem as vendas de escravos, ou, de forma ainda mais evidente, quando Carlota maltrata e violenta cruelmente Inês, a denúncia de um sistema que corrompe a sociedade é mais velada que declarada e menos ainda se explicita que ela promova a desumanidade. Por outro lado, para a condenação menos evidente da escravidão concorre também a centralidade conferida à história de amor entre Anselmo e Maria Lúcia.

Em *As vítimas algozes*, a denúncia da escravidão, ao contrário, é concretizada de modo veemente, pois Joaquim Manuel de Macedo, ao construir as suas novelas, parte da noção de que a escravidão era uma influência nefasta e corruptora dos valores e princípios da sociedade brasileira de Oitocentos, apelando repetidamente ao seu fim gradual.

É por esta razão que o autor de *As vítimas algozes*, deixando claro que as suas novelas defendem a abolição só porque os escravos constituem uma ameaça ao seu senhor, constrói um retrato do

escravo o pior possível, o que constitui uma diferença abissal com aquilo que se passa em *Cenas da escravidão*.

Logo nas linhas iniciais, Macedo, parecendo dialogar com outros textos brasileiros coevos, descreve a escravatura como «um mal enorme» que se deve exterminar, o que o leva a afirmar assertivamente que o escravo apresentado não se assemelha a personagens negras de outros romances lidos na época onde são caracterizados positivamente. Ele deseja que esses escravos sejam esquecidos, pois os que vai mostrar, os *reais*, são terríveis. Segundo o escritor, o escravo, o homem que nasceu homem, num processo de demonização, tornou-se fera (cf. MACEDO, 1991: 5).

As três novelas de *As vítimas algozes* – «Simeão, o crioulo», «Pai Raiol, o feiticeiro», e «Lucinda, a mucama» – provam-no. O cativo aparece como um ingrato, um inimigo, um dissimulado, um ser diabólico, constituindo o exemplo paradigmático da tese que a escravidão é um sistema que degrada toda a sociedade, escravos e senhores. Nesta visão, os escravos, que à partida eram as vítimas, surgem transformados em algozes e, no movimento inverso, os senhores tornam-se vítimas do terror negro e não algozes dos escravos.

Observando traços dos escravos protagonistas das novelas macedianas – Simeão, Pai Raiol, Esméria, Lucinda –, verifica-se que configuram uma espécie de perfil constante do negro: indigência, ingratidão, dissimulação, ódio, sensualidade, perversidade, malícia.

Um exemplo paradigmático do que se afirma acontece quando os senhores Florêncio da Silva, Liberato e o seu pai, juntamente com Frederico, discutem a problemática da abolição da escravatura. Apaixonadamente, Liberato, para defender a emancipação dos escravos, fundamenta-se na afirmação, para ele real, de que os escravos constituem «inimigos de portas adentro» (MACEDO, 1991: 264). Por seu turno, Florêncio, ingénuo, diz que não compreende esse comportamento se os trata bem. Liberato tenta *acordar* o pai para a realidade sobre os escravos e a sua influência, dizendo que nem Florêncio é pai, nem eles, os cativos, filhos; que eles não são educados, odeiam, e são imorais nos costumes. Acabando por concordar com

o filho, de que eles guardam «em casa a peste», Florêncio assume a atitude que Macedo pretende para os proprietários: a aceitação da Abolição (cf. MACEDO, 1991: 264).

Desta forma, é a *máscara do terror* diante do «perigo negro» que ocupa a centralidade narrativa em *As vítimas algozes*, espelhando um «imaginário do medo», na expressão feliz de Flora Süssekind (cf. 1993: 124). Portanto, não é a preocupação com a situação miserável dos escravos, as humilhações que sofrem, as punições que lhes são infligidas, a ausência de uma educação que os possa preparar para uma vida após a emancipação, que leva Joaquim Manuel de Macedo a defender a abolição da escravatura. Aquilo que o preocupa, numa visão paternalista, é a defesa dos escravagistas.

Ora, *Cenas da escravidão* está nos antípodas deste cenário, retratando um escravo muito diferente e sem tentativa de o demonizar. Marta, Pai João e, sobretudo, Inês são caracterizados positivamente – empreendedores, maternais, capazes de se emocionar e de recordar, de procurar o seu caminho e tomar decisões.

Logo no início, Marta, «uma mulher parda» e Pai João, «preto velho africano» (LEAL, 1872: 9), libertados por José Gregório, são descritos como atenciosos, diligentes e capazes de se emocionar com a chegada de Lúcio de Novais e da sua família.

Contudo, é com Inês que essa positividade ganha outra dimensão. Colocada várias vezes no centro da diegese, Inês vê relevada a sua humanidade, a sua maternidade e a capacidade de sofrimento. Quando é comprada por Anselmo, o nome do seu senhor e o facto de saber que estudara medicina despertam-lhe os sentimentos maternais e fazem-na ter um vago pressentimento de que ele é o seu filho (cf. LEAL, 1872: 28). Noutra situação, é visível também o seu cuidado como mãe:

Seu interesse pelo bem de Anselmo excedia os cuidados de uma carinhosa mãe; buscava adivinhar-lhe os pensamentos, esmerava-se em agradá-lo no serviço que era incumbida; alegrava-se quando o via satisfeito e não podia exprimir a tristeza quando o via aflito. (LEAL, 1872: 33)

Na sua ansiedade e afeto progressivo por Anselmo, Inês imagina como seria bom que ele fosse seu filho, pedindo emocionada a Deus que a ajude a descobrir a verdade (cf. LEAL, 1872: 39).

Do mesmo modo, esse instinto maternal verifica-se quando se condói ao ver Anselmo com febre e pesadelos por Maria Lúcia ter desfeito o casamento: «A escrava estava como louca, chorava como pode prantear uma carinhosa mãe ao ver o seu querido filho moribundo» (LEAL, 1872: 69).

Por outro lado, assinala-se a sua humanidade expressa no sofrimento, ao perceber que Anselmo a ia vender por imposição de Carlota: «A surpresa foi extrema, a dor foi agudíssima. Por alguns instantes a mulata está estática, como que procurando recobrar as forças, que a tinham desamparado; momentos depois voltou-lhe o sangue às faces e os olhos se lhe arrasaram de água» (LEAL, 1872: 90).

Outra característica não despicienda prende-se com o facto de Inês ser empreendedora e sensata. Quando sabe que Maria Lúcia é filha de Lúcia de Novais e, portanto, irmã de Anselmo, Inês age no sentido de impedir essa ligação incestuosa. Primeiro, pensa em mostrar as cartas de Lúcio de Novais, mas considera que isso poderia molestar o filho (cf. LEAL, 1872: 51). Então, escreve em momentos diferentes duas cartas anónimas a Carlos Augusto Silva, informando-o que Anselmo era irmão de Maria Lúcia (cf. LEAL, 1872: 51-52).

No mesmo viés, essa capacidade para decidir, muito longe do retrato de indigência colada aos escravos, constata-se nos últimos capítulos do romance, quando, seis meses depois de der sido vendida, Inês interrompe o casamento entre Anselmo e Maria Lúcia, denunciando que são irmãos (cf. LEAL, 1872: 91-93). Nesse momento pungente, em estilo melodramático, Inês pede perdão a Anselmo por não poder ocultar mais aquele segredo: «Chegou o dia em que devo ser feliz ou desgraçada para sempre! Senhor Anselmo, eu sou a vossa mãe!» (LEAL, 1872: 93). Anselmo, imediatamente, abraça a mãe comovidamente e Inês soluça de alegria (cf. LEAL, 1872: 93).

Este desenho positivo do escravo é similar em *A escrava Isaura* (1875), particularmente no esboço de um ser humano sensível, generoso, capaz de sofrer, que se faz da protagonista, e até pela sua cor. Se Isaura é branca, Inês, embora parda, é mais branca do que Carlota⁸, levando a pensar que a cor das protagonistas é determinante para o seu retrato ser positivo.

Isaura, plena de qualidades e de bons sentimentos, dotada para as artes, é escrava submissa, mas capaz de resistir aos avanços de Leôncio e de Henrique, de fugir e apaixonar-se.

Ela surge também como extraordinária entre as outras cativas: parecia uma «garça-real», «uma fada, um anjo, uma deusa [com] uma alma pura, nobre e inteligente, e uma beleza incomparável» (GUIMARÃES, 1981: 41 e 57). Comparada a Vénus, Isaura é uma «gentil escravinha» que não era «impertinente, vaidosa ou arrogante», manifestando-se «sempre alegre e boa com os escravos, dócil e submissa com os senhores» (GUIMARÃES, 1981: 17).

Porém, numa análise atenta, não parece que em *A escrava Isaura* sejam os escravos o verdadeiro foco de interesse e cuidado.

Em Bernardo Guimarães, apesar de certos traços de humanidade em algumas personagens, a preocupação continua a ser, afinal, como em Macedo, o domínio do branco sobre o negro. A forma de domínio pode ser diferente, menos racista que em Macedo, mas não deixa de ser domínio. Tal situação é bem evidente se se pensar que a humanidade realçada nos escravos se reduz praticamente a Isaura.

Portanto, o que se constata é que a sua humanidade – que deve ser encarada como muito relativa, pois nela tudo é singular, desde a cor à educação, passando pelos comportamentos e sentimentos – não é suficiente para tomar a narrativa de Guimarães como defensora inquestionável do escravo. Ela peca justamente por aquilo que é considerado o seu ponto forte, a excecionalidade de

8 Embora não haja no romance essa exploração, é interessante ver que no Brasil só poderia ser possível caracterizar positivamente o escravo se ele fosse mais branco.

Isaura⁹. É que, ao fazê-lo, o escritor não dissemina os traços positivos da protagonista nos outros escravos, optando por manter um padrão negativo na caracterização do escravo negro ou mulato. Parece ser essa precisamente a função da escrava Rosa:

– Sinhá está-se fiando muito naquela sonsa – dizia-lhe a maliciosa rapariga. – Pois fique certa, que não são de hoje esses namoricos; há muito tempo, que eu estou vendo essa impostora, que diante da sinhá se faz toda simplória, andar-se derretendo diante de sinhô moço. Ela mesmo é que tem a culpa de ele andar assim com a cabeça virada. (GUIMARÃES, 1981: 49)

A inveja, a malícia e a sedução lasciva continuam a ser a imagem de marca dos cativos. Rosa não é mais do que uma espécie de símile da Esméria e da Lucinda de *As vítimas algozes*.

O cativo, ou ex-cativo, em *Cenas da escravidão*, parece enquadrar-se neste padrão do escravo descrito positivamente e encarnado por Isaura. Embora não haja outros escravos mencionados de forma inequívoca, para além de Marta, Pai João e Inês, que viriam a receber a carta de alforria, não se pode dizer que a intenção de Júlio César Leal fosse acentuar a humanidade dos escravos, mas, como já salientado, o efeito pernicioso que as ligações entre senhores e

9 É curioso que à semelhança de *A escrava Isaura*, o romance *Rosaura, a enjeitada* (1883), também de Guimarães, surge elaborado a partir de pressupostos pouco comuns e até mesmo inverosímeis. O invulgar não se prende já com o facto de a protagonista ser, uma vez mais, uma escrava, e nem tão pouco de ser branca, bem-educada ou delicada. Essa situação fora já encarnada por Isaura em 1875. O incomum, neste texto, desenhado de forma irónica e melodramática, reside no facto pouco provável de Rosaura, a escrava protagonista, fruto de um conjunto de peripécias, se encontrar numa situação de escravatura, tendo, afinal, nascido livre por nascimento, pois os seus pais eram Adelaide e Conrado. O intrigante neste texto é verificar que, sendo a personagem principal escrava, o romance, publicado oito anos depois de 1875, não enverede ainda de forma mais explícita que *A escrava Isaura* pela temática abolicionista, que praticamente não se coloca. O que se critica em *Rosaura, a enjeitada* não é o facto de se escravizar um ser humano, mas escravizar uma menina que, além das suas características de branquidade e do seu carácter digno, nasceu de mãe e pai livres. Logo, sem referências a outros escravos e aos rigores do cativeiro, o texto como documento abolicionista é, pois, muito limitado.

escravos provoca nas famílias brasileiras. O seu interesse não parece ser o escravo, mas o senhor e a preservação do seu exercício de poder.

Poder-se-iam estabelecer igualmente outros paralelismos entre *Cenas da escravidão* com os textos de Macedo e Guimarães, como o comprazimento do escravo com a felicidade dos seus senhores¹⁰, ou o facto de liberto se sentir sempre um dependente do senhor ou ex-senhor, ou ainda o facto de se encarar a escravidão como uma infelicidade perpetrada pelo destino e não um ato condenável concretizado pelo ser humano, ou ainda a violência física e psicológica exercida sobre o escravo¹¹, ou ainda o retrato positivo e a generosidade dos senhores escravocratas que outorgam do alto da sua magnanimidade a liberdade aos seus escravos através das cartas de alforria. No entanto, o exposto parece suficiente para se afirmar que estas obras, concebidas numa ótica branca, não parecem ter como preocupação essencial a abolição da escravatura porque os escravos eram castigados e sofriam os mais diversos horrores e humilhações e se viam privados dos direitos mais básicos dos seres humanos.

Na verdade, independentemente do retrato positivo ou negativo efetuado do escravo ou ex-escravo, em graus diferentes, nestes textos, a desculpabilização, a vitimização dos senhores proprietários de escravos, o medo que sentem dos escravos, a apologia da submissão, a deterioração da sociedade brasileira provocada pela existência do sistema escravagista, constituem os fundamentos que evidenciam as verdadeiras inquietações dos seus autores.

Essas linhas estruturantes, não colocando em causa o carácter abolicionista, mitigam uma intenção centrada na denúncia de um

10 «Inês foi pressurosa em obedecer às ordens de seu senhor, e quem a visse tão alegre e satisfeita correr ao guarda-roupa, tirar a casa, escová-la, engraxar os botins e bater palmas, como que exprimindo um contentamento irreprimível diria, talvez, que se tratava da sua liberdade ou da satisfação de um dos seus mais ardentes desejos» (LEAL, 1872: 33).

11 «Inês não saía da cozinha, vivia suja, rota e abandonada; por qualquer motivo era castigada com chicote pelo escravo mais negro da casa. Já não era a mesma Inês de 1833; magra, pálida e cheia de contusões na face, o seu aspeto revelava todo o martírio da escravidão!» (LEAL, 1872: 16).

sistema desumano. Pode-se, por isso, considerar que o tratamento da escravidão e da sua abolição se erige quer em Macedo, quer em Guimarães, quer em Leal, como uma estratégia que visa defender a manutenção de um *status quo* que, no fim de contas, se pretende perpetuar.

Referências bibliográficas —

BLAKE, Augusto Sacramento (1883) – *Diccionario bibliographico brasileiro*, v. 5. Rio de Janeiro: Ed. Typografia Nacional, p. 245-247.

BOSI, Alfredo (1994) – *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix.

CANDIDO, Antonio (1999) – *A literatura brasileira: origens e unidade*, v. II. São Paulo: EdUSP.

CASTRO, Sílvio (1999) – *História da literatura brasileira*. Lisboa: Alfa.

COUTINHO, Afrânio (1969a) – *A literatura no Brasil. Romantismo*, v. 2. Rio de Janeiro: Editorial Sul Americana.

COUTINHO, Afrânio (1969b) – *A literatura no Brasil. Realismo*, v. 3. Rio de Janeiro: Editorial Sul Americana.

GUIMARÃES, Bernardo (1944) – *Rosaura, a enjeitada*. Rio de Janeiro: Editora Moderna.

GUIMARÃES, Bernardo (1981) – *A escrava Isaura*. 11ª ed. São Paulo: Editora Ática.

LEAL, Júlio César (1872) – *Cenas da escravidão*. Penedo: Tipografia do *Jornal do Penedo*.

LINHARES, Temístocles (1987) – *História crítica do romance brasileiro*, v. 1, 2 e 3. Belo Horizonte: Editora Itatiaia.

MACEDO, Joaquim Manuel (1991) – *As vítimas algozes: quadros da escravidão*, 3ª ed. São Paulo: Editora Scipione.

MARTINS, Wilson (1996) – *História da inteligência brasileira*, v. 3. 3ª ed. São Paulo: Quirós Editora.

MOISÉS, Massaud (1984a) – *História da literatura brasileira. Romantismo*, v. 2. São Paulo, Cultrix.

MOISÉS, Massaud (1984b) – *História da literatura brasileira. Realismo*, v. 3. São Paulo: Cultrix.

PEIXOTO, Afrânio (1938) – *Noções de história de literatura geral*. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves.

- PEREIRA, Lúcia Miguel (1957) – *História da literatura brasileira: Prosa de ficção de 1870 a 1920*, 2ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio.
- ROMERO, Sílvio (1960) – *História da literatura brasileira*, tomos 1 e 5. 6ª ed. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora.
- RONCARI, Luiz (1995) – *Literatura brasileira, dos primeiros cronistas aos últimos românticos*. São Paulo: Edusp.
- SALES, Germana Maria Araújo (2004) – *Caminhos do romance*. Campinas: Ed. da Unicamp.
- SERRA, Tania Rebelo Costa (1997) – *Antologia do romance-folhetim 1839 a 1870*. Brasília: Editora Universidade de Brasília.
- SODRÉ, Nelson Werneck (1964) – *História da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- SÜSSEKIND, Flora (1993) – *Papéis colados*. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ.
- VERÍSSIMO, José (1998) – *História da literatura brasileira*. 7.ª ed.. Rio de Janeiro: Topbooks.



O «elemento» português em *A carteira de um neurastênico*, de Antônio Lobo —

. Kateřina Ritterová¹

No romance *A carteira de um neurastênico* (1903), o escritor maranhense Antônio Lobo dedica uma atenção especial ao «elemento» português. Ele cria o protagonista Carlos, descendente de portugueses nascido no Brasil, um intelectual rebelde que, pelas suas atitudes, desafia padrões, autoridades, convenções e comportamentos que se vinham afirmando através de gerações. O protagonista ridiculariza principalmente tudo que é de origem portuguesa, representado sobretudo pelo seu pai, o Comendador Menezes, defensor da «alta» cultura portuguesa e caracterizado como um «verdadeiro» português, de qualidades pessoais nobres, quase heroicas.

Dados biobibliográficos de Antônio Lobo —

Antônio Francisco Leal Lobo nasceu em São Luís, capital do Estado do Maranhão, a 4 de julho de 1870. Apesar de ser considerado uma personalidade controversa, era visto pelos seus compatriotas como o principal intelectual do seu tempo, uma «figura de maior expressão do movimento de ressurreição cultural, promovido pelos novos atenienses» (MARTINS, 2006: 153). Ainda estudante, lecionou no ensino primário, passando, mais tarde, a trabalhar na Escola Normal – o conhecido Liceu Maranhense –, onde ministrou a cadeira de Lógica. Foi um grande crítico dos métodos pedagógicos obsoletos dos jesuítas e, ao mesmo tempo, um inovador e reformador dos métodos pedagógicos:

Atuou também em reformas do sistema educacional da época, importando da Europa, onde foi estudar o assunto, os mais modernos

1 Professora adjunta na Universidade Palacký em Olomouc (República Checa).

princípios de biblioteconomia, em busca do progresso educacional, deixando assim, marcas da sua preocupação com a organização e a qualidade, com os devidos cuidados com o amplo e rico acervo dessas instituições de grande saber da cultura maranhense. (SILVA, 2013: 36)

Antônio Lobo exerceu muitos cargos públicos, entre os quais os de Oficial de Gabinete do Governo do Estado, Diretor da Biblioteca Pública Benedito Leite, Diretor do Liceu Maranhense e Inspetor da Instrução Pública. Foi cofundador da Academia Maranhense de Letras, em que ocupou a cadeira 14. Foi também fundador e diretor de *A Revista do Norte* e do jornal *A Tarde*.

Colaborou com quase todos os jornais e revistas e do Maranhão. Além de muitíssimos artigos e algumas poesias e traduções, publicou *A carteira de um neurastênico* (1903) e escreveu *Cidade morta*, romance que ficou inédito. Revelou uma nítida tendência para o Naturalismo na sua criação literária, sobre a qual nos debruçaremos mais detalhadamente à frente. Uma série de artigos científicos, tais como «Positivismo e micróbios» (1908), «A doutrina transformista e a variação microbiana» (1909), «A sífilis e o alcoolismo» (inédito de propaganda profilática), demonstram o seu grande interesse pelas ciências naturais, nomeadamente pela medicina e pela psicologia.

Crítico por convicção, Lobo esteve envolvido em muitas e violentas polémicas na imprensa maranhense da época, com ofensas e injúrias pessoais que tinham como propósito ridicularizar os seus adversários. Um desses adversários foi Alipinho Júnior que, em 1908, no jornal *O Maranhão*, publicou o soneto «Despachado para consumo» em que usa passagens de *A carteira de um neurastênico* para chamar Antônio Lobo de louco:

Pegou um dia o Lobo na caneta
E, nada tendo que dizer à gente
Escreveu esta frase de chupeta:
Eu me desprendo aos poucos do presente.

Como castigo dessa asneira preta
Produto de seu cérebro doente

Merece o pobre Lobo, incontinente
Que uma dúzia de bolos se lhe meta!

Coitado do rapaz! Sofre da bola!
Eu conheço meninos duma escola
Que das frases do Lobo fazem pândega...

Preso a um «chapéu de palha» já sem copa
Vou embarcar o Lobo para a Europa
Livre de impostos, sem passar na Alfândega.
(*apud* CARDOSO, 2017: 25)

Era sabido que Antônio Lobo sofria da psicastenia e esse poema ridicularizaria até este facto tão pessoal e íntimo. Mas o próprio Lobo também conseguia ser um crítico mordaz nos seus textos fortemente ofensivos. Ao escrever sobre a terceira fase da história literária do Maranhão, Lobo omite a importância e a relevante contribuição de José do Nascimento Moraes para o desenvolvimento cultural deste período e essa falha, que terá contribuído para o esquecimento deste professor e escritor negro, despoletou uma de suas polémicas mais acerbadas, pois provocou reações como a que transcrevemos a seguir, publicada na imprensa local. Sob o pseudónimo Galliza, Lobo não hesitou em usar termos racistas num poema em que se reporta a Nascimento Moraes:

O negro é sempre isto: ou tem talento
Ou não tem raciocínio e é peru,
Ou Patrocínio é, ou é jumento.
Ou Luís Gama, ou tu.
(*apud* CARDOSO 2017: 25)

É curioso como ainda no nosso tempo Antônio Lobo continue vivo entre os seus conterrâneos, precisamente pelas posições que assumiu nas primeiras décadas do século passado. A 16 de setembro de 2012, Joaquim Haickel, escritor e jornalista maranhense, publicou no jornal *O Estado* um texto sobre o escritor, em que evoca

e reaviva as célebres polémicas maranhenses, dirigindo-se a um crítico de Antônio Lobo:

Se o chamassem de rapace, o indigitado teria que recorrer a um dicionário para saber do que foi qualificado. Pior seria chamá-lo de cinesiforo valdevinos apedeuto viegas ou de sostro lheguelhê atrabiliário gilvaz. Uma hora dessas ele deve estar mergulhado no Aurélio tentando se achar. [...] Seria bom que tivéssemos de volta Antonio Lobo para dizer cobras e lagartos de e para essa gente. Nossa cidade seria um lugar bem melhor se o falastrão a quem me refiro fosse capaz de imitar Antonio Lobo, única e exclusivamente no que diz respeito ao último ato de sua vida. (HAICKEL, 2016: s.n.)

Aqui cabe ainda salientar que o último ato da vida de Antônio Lobo foi o suicídio. Em consequência de perseguições políticas, ele recolheu-se à sua residência e, na madrugada de 24 de junho de 1916, com quarenta e seis anos de idade, enforcou-se com uma corrente.

A carteira de um neurastênico —

O romance, composto por 37 capítulos e 359 páginas, foi publicado inicialmente em *A Revista do Norte*, em forma de folhetim e sob o pseudônimo Jayme Avelar. Só em 1903 foi editado em formato de livro e apenas reeditado em 1970, por iniciativa da Academia Maranhense de Letras (São Luís), para comemorar o centenário do nascimento do autor, tendo-se tornado quase uma raridade até à sua terceira edição (2008), quando foi incluído na *Série Fundadores* (volume 10), da coleção *Publicações do Centenário*, promovida pela mesma Academia, em colaboração com a Universidade Estadual do Maranhão.

Ao atribuir ao narrador do romance o pseudônimo Jayme Avelar e ao fazê-lo trabalhar como correspondente do jornal para o qual ele próprio escrevia, Antônio Lobo criou uma perfeita ilusão de realidade, um dos jogos de verosimilhança típico do Realismo: reverter o mundo de ficção num mundo real.

Começando com uma confissão dos seus males psíquicos – como é apanágio dos romances naturalistas – o narrador-personagem (espécie de duplo do autor) revela como característica principal a força do Determinismo e das leis de hereditariedade, traços fundamentais do caráter científico dessa corrente teórica. Alavancando os aspetos psicobiológicos da existência humana sobre os seus próprios males psíquicos, o autor cria o ambiente propício para a germinação de uma obra naturalista.

No texto, o narrador confidencia que a sua intenção era apenas de desabafar, isto é, de abordar os males provocados pela sua doença psíquica, problemas que foram experienciados pelo próprio Lobo, que sofria de distúrbios psíquicos que exigiram, por vezes, tratamentos no hospital, o que foi utilizado por seus opositores para o considerarem louco.

A personagem Jayme transmite as reflexões sobre os seus conflitos internos, as suas profundas depressões e até, por vezes, as suas alucinações muito fielmente ao leitor:

eu sofro talvez como ninguém, sofro de um modo bárbaro e cruel. Por quê? De quê? Eis aí o que eu queria que me dissessem, que me explicassem por miúdo, detalhadamente, sem rebuços e sem subterfúgios, com uma franqueza rude de médico que desengana um moribundo. (LOBO, 1903: 2)

A representação da doença é um tema muito presente no romance de Antônio Lobo. A relação entre literatura, contexto histórico e patologia mental é evidente também nos distúrbios psíquicos de que a mãe de Laura – a noiva do protagonista – padece e que vão culminar posteriormente com um diagnóstico de sífilis. Esta doença tem, e sempre teve, conotações de vida imoral, de sucumbência aos baixos instintos e, por fim, de loucura.

A forma como a doença interfere nas relações e altera a vida dos familiares e da família do narrador-personagem pode ser considerada uma das características da prosa naturalista:

O que se passou então em mim não sei, nem posso explicar. O meu braço ergueu-se rápido para descer depois, brutal, sacrílego, selvagem... e uma bofetada estalou nas faces de minha filha. Foi horroroso, foi inaudito, foi indescritível! Quando voltei a mim minha mulher erguia nos braços a criança desmaiada e corria com ela para os fundos da casa. Medi então em todo o seu repugnante alcance a infâmia do meu procedimento; tive asco, tive nojo de mim mesmo! Se tivesse ali um revólver ou um punhal os meus miolos teriam saltado ou o meu coração seria atravessado. (LOBO, 1903: 44)

Jayme sente-se fora de si, não se reconhece, não compreende o seu comportamento, o que o assusta. Todavia, é depois desse episódio, que ele, finalmente, admite a doença, o que lhe traz alívio, pois acha-a uma fatalidade. Mas, por outro lado, esse entendimento pode servir-lhe de desculpa e de explicação:

Doente! E se eu fosse na verdade um doente? Se todas essas coisas inexplicáveis que comigo se passam, se todos esses absurdos e todas essas incoerências que em mim mesmo vou diariamente notando, não passassem afinal de contas de fortes e pronunciadíssimos sintomas mórbidos de algum mal cuja origem e diagnóstico desconheço mas que talvez já venha cuidadosamente estudado em todos os tratados de patologia? Ah! se assim fosse...! (LOBO, 1903: 46)

Neste relato, que também pode ser visto como um exercício de memórias da vida do narrador, entrelaça-se outro objeto de análise: a história da vida do seu melhor amigo – Carlos –, igualmente passada na cidade de São Luís, no início do século XX.

A par da ficção, quase se poderá falar de um ensaio histórico-sociológico ou de uma síntese que confunde mais uma vez o autor com a visão muito crítica da personagem-narrador, em relação à sociedade e aos seus membros, nomeadamente os representantes da Igreja. O ponto de vista que prevalece revela-se nas falas e atitudes do protagonista, partilhadas com as de Carlos, seu amigo e confidente.

Ao descrever Carlos, o narrador manifesta certa admiração, ressaltando nas suas intervenções o fato de o amigo ser um homem culto, letrado, com uma alma independente e rebelde. Podemos

mesmo dizer que ambos mostram traços identitários muito semelhantes, o mesmo acontecendo com os do próprio escritor. Aliás, a crítica à Igreja, aos métodos de educação dos Jesuítas, à falta de educação científica da população são tópicos muito importantes na obra de Lobo. O que se nota na voz do narrador quando comenta os métodos pedagógicos obsoletos que a Igreja continua a usar:

Havemos de sufocar nesta alma em embrião todos os impulsos generosos, todas as aspirações nobres, todos os anelos elevados; o que nela houver de puro e de franco, tudo o que nela existir de espontâneo e de sincero, será esmagado sob a pressão na nossa disciplina de ferro, corruptora e desmoralizante; substituiremos o seu pendor inato para as emoções sadias da vida por um sentimento de repulsa pelos afetos naturais e fecundos que nobilitam e engrandecem o homem; nela incutiremos o horror da verdade e o culto da mentira, a repugnância da franqueza o amor da hipocrisia, o ódio à virtude sã e a paixão pelo vício disfarçado. (LOBO, 1903: 63)

A crítica severa aos padrões da sociedade maranhense constituída sobretudo por descendentes de portugueses torna-se o motivo do primeiro grande conflito entre o protagonista e seu pai, o Comendador Menezes. Durante os seus estudos na faculdade, financiados pelo pai, Carlos paterno consegue publicar alguns textos muito críticos em relação a tudo o que é português o que para o Comendador, caso estivesse a par dessa publicação, seria inadmissível, pois «sonhava já no filho um Rebelo da Silva ou um Herculano, nomes que representavam para o capitalista português as duas mais culminantes glórias mentais da sua pátria» (LOBO, 1903: 95). Informado sobre um dos artigos que contrariava as suas expectativas, o pai reage mal:

O artigo de fundo, traçado por Carlos, causou-lhe a princípio uma surpresa estarrecida que em breve degenerou numa fúria sem nome. Nas altas rodas comerciais da terra foi idêntico o efeito causado e, se não fossem o dinheiro e a alta posição do Menezes, os pedidos dos jornais indígenas se pehariam de insultos virulentos ao acadêmico. (LOBO, 1903: 95)

Para piorar a situação, esse texto fora escolhido pela revista *A Nova Pátria* para servir de artigo de apresentação da revista, cujo título é demonstrativo dos propósitos de rompimento do editor com Portugal, o que era uma mudança penosa para o pai de Carlos. O artigo redigido por Carlos é uma invetiva contra tudo o que representava Portugal e o ser português. Ele critica a influência portuguesa na constituição da nacionalidade brasileira, buscar argumentos para defender suas ideias na História de Portugal, nos descobrimentos, na literatura e no caráter dos portugueses, concentrando-se nomeadamente na forma como foi realizada a colonização. Para denegrir a antiga metrópole, ele afirma que a colonização teria sido mais vantajosa para o Brasil se tivesse sido realizada pelos holandeses, como se lê no seguinte fragmento:

A preguiça inata do português, a indolência que lhe é peculiar e, sobretudo, a sua profunda incapacidade progressiva, lhe não permitiam cuidar a sério da colonização das terras que um acaso venturoso, uma espécie de azar de jogo, lhe fizera cair nas mãos. Calabar fora um herói, o maior estadista, o mais arguto político brasileiro de todos os tempos. [...] O português genuíno, o português verdadeiro, o português clássico, só servia para contar coisas pesadas e brutas como pesados e brutos eram os alfanjes dos antigos mata mouros barbudos que haviam partido a conquistar a Índia. Para uma Década da Ásia vinha a calhar, parecia mesmo feito de encomenda. (LOBO, 1903: 97)

Com muito esforço do pai e algumas desculpas do filho, houve um pequeno apaziguamento na relação dos dois, logo destruído por novo conflito, gerado quando Carlos com os estudos concluídos e nomeado Juiz de Comarca de Carolina (Maranhão), recusa a noiva, que pertencia à elite local e cujo noivado havia sido combinado pelos pais.

Carlos escolhe Mariana, uma jovem pobre, de família humilde, com mãe prostituta e doente de sífilis. O seu casamento escandaliza a alta sociedade maranhense e causa o afastamento das duas famílias. Contudo, o nascimento da filha de Carlos e Mariana os reaproxima da família do rapaz. Com o agravamento de estado de saúde do pai, Carlos, com a esposa e a filha, regressa à casa paterna.

A trama, que parecia dirigir-se para um final feliz, acaba por concluir-se tenebrosamente mal. Coube ao ser o ente mais puro e inocente – a filha de Carlos e Mariana – retomar a linha hereditária da avó, visto que adoeceu incuravelmente do mesmo mal que ela sofrera durante anos: «Os especialistas que a examinaram foram concordes em afirmar que a triste criança é uma vítima, irremediavelmente condenada, dessa pavorosa lei da hereditariedade syphilitica» (LOBO, 1903: 358).

Com este fim cruel o autor mantém vivos os fundamentos teóricos do Naturalismo europeu e da filosofia de Auguste Comte: o olhar científico sobre o determinismo que pesa sobre o comportamento humano, predefinido pelos problemas da realidade social, política e económica, bem como pela natureza sujeita à seleção natural e herdeira de características das gerações anteriores. Os membros da família de Carlos vivem num círculo vicioso de doenças, tanto psíquicas como físicas, o que no desenlace trágico do romance parece ajudar Jayme, personagem-narrador, a enfrentar os seus próprios distúrbios psíquicos:

E do fundo da minha alma dolorida, de envolta com uma imensa e comovida piedade pela desgraça que flagela nestora o mais querido dos meus amigos vivos, surgiu também a resignação e a paciência para suportar o meu martírio. Que importam as minhas inquietações e as minhas cóleras, os meus desesperos e as minhas insónias, se os meus filhos vivem sadios e felizes? (LOBO, 1903: 359)

É também sintomática da inserção do romance na corrente estética do Realismo-Naturalismo, a ligação entre o que nele acontece e os textos didáticos de Antônio Lobo, mais especificamente, aqueles que abordam o alcoolismo e a sífilis. Os seus ensaios e estudos de cariz científico sobre psicologia, medicina e biologia, já supramencionados, pretendem refletir sobre os reais problemas da sociedade do seu tempo, configurando a representação da realidade no que diz respeito aos aspetos das transformações urbanas dos determinismos fisiológicos e sociais e da difusão dos temas vinculados à psicopatologia.

A importância da articulação entre a literatura e o contexto histórico e social explica o comportamento das personagens que são «determinadas» pela sua condição familiar, genética e ambiental, o que faz salientar a importância que Antônio Lobo dava às ciências naturais, nomeadamente à lei de seleção de Darwin e às leis sobre a hereditariedade de Mendel, o que é sugerido no final da obra, onde se distingue um tom satírico: «E termino aqui estas memórias desconexas e fragmentárias, maldizendo a imbecilidade congênita dos homens que ainda não fizeram do interesse pela integridade fisiológica da espécie a única lei soberana que deve governar o casamento...» (LOBO, 1903: 359).

O «elemento» português —

Passemos agora à análise das características das personagens portuguesas, assim como à análise do comportamento das personagens que lhes são próximas e que interagem com elas, complementando, assim, o retrato da sociedade recriada no romance.

As personagens de ascendência portuguesa desempenham um papel importante, porque, ultrapassando os limites da ficção, permitem-nos uma leitura contextualizada sobre São Luís do Maranhão do início do século XIX. E, sobretudo, são elas que nos possibilitam uma abordagem sociológica das identidades e relações entre indivíduo e sociedade. Essa singularidade portuguesa em *A carteira de um neurastênico* pode ser entendida como o próprio processo de socialização e encarada segundo duas perspetivas: a da manutenção da ordem portuguesa e a da mudança para uma autonomia, sendo que o «elemento» português intervém na construção desses fenómenos identitários, quer para os defender, quer para os ridicularizar. Na dialética da (re)construção da interação social, há investigadores contemporâneos, como é o caso de Shirley de Souza Gomes Carreira, que consideram que é possível

observar que a herança lusitana não se esgota na questão lingüística, na arquitetura das cidades coloniais, na culinária e em outros traços

que marcam a forte presença do português na cultura «brasileira», que, ao contrário do que se pensa, não se deve primordialmente à fase colonial, mas, em grande parte, às ondas migratórias posteriores; aos inúmeros portugueses que aqui encontraram uma maneira de construir o seu «lugar antropológico», em substituição à terra natal. A herança lusitana é na realidade parte de um fenômeno que somente no mundo contemporâneo encontra solo fértil para a sua investigação: a transculturação. (CARREIRA, 2004: 2)

A concepção da identidade parte do pressuposto de que o indivíduo tem uma capacidade relativa de escolha a partir de um conjunto de possibilidades sociais, históricas, políticas e culturais circunscritas a um universo que conhece. Tanto o autor como as personagens se recriam mutuamente, sem que nenhum diminua a dimensão do outro a partir de universos possíveis ou da formulação de universos alternativos, construídos com base em esquemas de atribuição de significados preexistentes e em função da sua condição objetiva de vida. Nesta obra, as duas dimensões – a realidade e a ficção – mesclam-se numa zona de interseção cujas fronteiras são pouco definidas, mas que partilham os mesmos elementos identitários. Que relação estabelece o autor com as personagens? Quais os mecanismos que fundamentam ou originam essa relação entre esses dois universos? São as personagens que moldam o autor ou o autor que as sustenta?

A herança lusitana é utilizada pelo protagonista para ridicularizar o «elemento» português e para enaltecer o «elemento» brasileiro, tanto na materialidade das disputas reais como no texto que ele publica e no qual critica fortemente a cultura portuguesa em todas as suas manifestações.

Podemos entender o escândalo causado pelo artigo de Carlos como o resultado de um ato de rebeldia do jovem contra todas as autoridades e, sobretudo, contra o pai tradicionalista. O Comendador Menezes pode ser visto como um espelho das lutas que Antônio Lobo travava quotidianamente. O Comendador é um dos mais ricos capitalistas da cidade, um português verdadeiro, da alta cultura. Possui qualidades pessoais muito positivas, é um

homem honesto e frontal, que acredita na glória de Portugal e no seu papel quase messiânico no Brasil. O seu único defeito talvez seja ser um pouco esnobe e vaidoso. A sua origem portuguesa é comprovada no trecho em que o narrador inclui o Comendador no conjunto de portugueses de São Luís: «Mas o Comendador Menezes e os outros portugueses da terra não pensavam assim; não davam o devido desconto ao meio literário em que respirava o Carlos, nem tão pouco à irreflexão e ao fogo da idade» (LOBO, 1903: 101).

As outras personagens moldadas com traços de identidade de portugalidade são descritas com traços negativos, pois o autor as modela para caracterizar a influência portuguesa como nefasta e para a criar uma nova realidade social. Antônio Lobo vale-se do seu conhecimento e da reflexividade que o caracteriza como um grande crítico para proferir a juízos polémicos e para agir, a partir da escrita, contra os imigrantes portugueses. Considera que as mudanças estruturais e da «consciência coletiva» das novas circunstâncias culturais, políticas e sociais se deviam às mudanças dos traços identitários dos imigrantes portugueses na sociedade brasileira de então:

Os intelectuais mais radicais negavam-se a aceitar tudo o que não fosse brasileiro. Tal como na literatura, também na política houve uma tendência para condenar a influência estrangeira, nomeadamente portuguesa. A partir de 1822, assistiu-se a uma lusofobia crescente que se foi manifestando quer nos romances românticos quer nos de cariz naturalista. (SILVA, 2007: 106)

Uma das personagens que se afirma de origem portuguesa é D. Anastácia Fialho que proclama ser «descendente de antigos fidalgos portugueses, senhora, em tempos, de uma numerosa rédua de escravos, que se não fossem os azares sucedidos ao pai, ainda estariam àquelas horas a gemer debaixo do seu azorrague» (LOBO, 1903: 199). O leitor obtém essa informação através da própria personagem, não existindo nenhuma confirmação do narrador, nem de outras personagens. Embora não tenha nascido em Portugal, D. Anastácia contribui para enfatizar o caráter dos portugueses e dos lusodescendentes na obra. Também não é de surpreender o seu

discurso a favor da escravatura supratranscrito, pois com ele Antônio Lobo visa caracterizar negativamente personagens portuguesas e lusodescendentes, revelando de novo o processo de passagem da esfera da realidade para o mundo ficcional, dado que apresenta a sua perspectiva pessoal enquanto autor que se deixou influenciar pelas opiniões maioritárias da sociedade da época em que vivia:

A partir de meados do século XIX, durante a fase de imigração de massa, o perfil do imigrante português sofreu uma radical transformação: entre os que chegavam predominavam os de origem pobre: pequenos proprietários rurais, rudes, originários do norte de Portugal, da região do Minho, que contribuíram para a formação da imagem negativa e preconceituosa do imigrante português, estigmatizando-o como uma pessoa intelectualmente pouco qualificada e alvo de um anedotário pouco condizente com a rica herança cultural que nos deixou. (CARREIRA, 2004: 3)

Uma outra personagem que tipifica as características de um imigrante do início do século XX é Gouveia, português de nascimento que deixou Portugal por causas não bem esclarecidas:

Português de origem, mas de há muito naturalizado brasileiro, levando o seu amor pela nova pátria ao ponto de nunca mais ter voltado a visitar a primitiva, desde que de lá havia emigrado. Havia quem afirmasse que semelhante repulsa pela terra do nascimento tinha uma outra causa mais secreta e mais grave. Falava-se mesmo de uns processos movidos por desvios de dinheiros alheios e abusos de confiança; mas, semelhante história nunca foi tirada a limpo e o homem continuava a gozar do direito de ferrar na cadeia com o primeiro que, em letra redonda ou diante de testemunhas, tal injúria lhe assacassem. Enriquecido no comércio de secos e molhados e retirado há anos do negócio, disfrutava presentemente o Gouveia a posse dos seus haveres e fazia parte da diretoria de todos os bancos e companhias da terra. (LOBO, 1903: 243)

Gouveia consegue entrar no círculo dos homens importantes da cidade que costumam encontrar-se na Livraria Ramada para comentar os casos ocorridos na sociedade e animá-lo com calúnias e intrigas. Todos esses homens têm o seu comércio ou ocupam um alto cargo na cidade, julgando-se por isso pessoas importantes e

imprescindíveis para a sociedade. Toavia, nenhum é personagem positiva; todos são hipócritas, gostando de criar intrigas, de difamar os outros ou de utilizar o seu poder para destruir pessoas inocentes. O mais competente neste campo e, ao mesmo tempo, o mais perigoso do grupo é Xandico. Esta personagem, que prejudica a noiva de Carlos com os seus mexericos e desperta no protagonista o desejo de publicar um novo artigo crítico, descrevendo Xandico como um típico imigrante português:

Faria do Xandico, do intrigante caluniador e perverso, um português genuíno, emigrado da *terra* aos dez anos, na ambição sórdida de fazer fortuna, demandando de preferência o Brasil como o teatro mais apropriado e mais cómodo às suas façanhas de ganhadeiro ganancioso. [...] Mostrá-lo-ia prosperando a olhos vistos, [...] começando a ser cortejado e recebido na roda dos grandes financeiros, ao passo que o rival, o maranhense nato, arruinava-se vertiginosamente, terminando por entregar aos credores o estabelecimento, e fazer saltar com um tiro os miolos. [...] Entraria na política, fazendo zumbaia aos Presidentes da Província e comprando, à custa de donativos para o fundo de emancipação da escravatura, um título honorífico qualquer. [...]

Finalmente, quando a velhice lhe batesse à porta, liquidaria todos os seus haveres e voltaria a Portugal, a fazer figura na sua aldeia e a rir-se com vontade de todos os incautos e imbecis que lhe haviam servido de degraus, para galgar as culminâncias dinheiros as a que chegara. (LOBO, 1903: 300-302)

Este propósito do protagonista não chega a concretizar-se. Mas para o leitor constitui mais uma prova das «qualidades» abomináveis dos portugueses e da sua influência nefasta na sociedade brasileira.

Considerações finais —

Como já foi referido, as obras de Antônio Lobo relacionam-se estreitamente com os pressupostos ideológicos e científicos da segunda metade do século XIX. O escritor brasileiro defende a necessidade da tomada de consciência das relações entre o indivíduo

e a sociedade como condição para o progresso civilizacional. O romance *A carteira de um neurastênico*, influenciado pela estética do Realismo e Naturalismo, encontra-se em constante diálogo com os estudos didáticos e profiláticos do autor, em particular com os sobre alcoolismo e sífilis. Lobo manifesta uma visão profundamente crítica de vários aspetos da sociedade brasileira da época, como, por exemplo, da posição da Igreja e dos seus métodos pedagógicos ultrapassados, que levam à consequente falta de educação científica da população. Ele assume também uma perspetiva desfavorável em relação ao «elemento» português, salientando a superioridade do brasileiro face ao colonizador luso. A maioria das personagens portuguesas ou lusodescendentes, que aparecem no livro, possuem características fortemente negativas, de maneira que toda a narrativa pode ser lida como uma filípica contra a colonização portuguesa e contra a permanente influência dos valores e da cultura portuguesa no Brasil.

Referências bibliográficas —

CARDOSO, Patrícia (2017) – *Ciência pela rama: Antonio Lobo e a vulgarização científica no Maranhão, nos primórdios do século XX*. São Luís: Universidade Federal do Maranhão. Acedido a 25 / 1 / 2024 em <https://monografias.ufma.br/jspui/handle/123456789/2207>

CARREIRA, Sousa Gomes Shirley (2004) – *O imigrante português no Brasil: figurações e configurações da identidade cultural*. Guadalajara: Sincronia. Acedido a 25 / 1 / 2024 em <http://sincronia.cucsh.udg.mx/carreira04.htm>

CRUZ, Mariléia dos Santos (2016) – «A produção da invisibilidade intelectual do professor negro Nascimento Moraes na história literária maranhense, no início do século XX». *Revista Brasileira de História*, vol. 36, n. 73, p 209-230. Acedido a 13 / 9 / 2023 em

<https://www.scielo.br/j/rbh/a/Q9mT4xs6pNRWWdGvRcHsP6G/?lang=pt>

HAICKEL, Joaquim (2016) – «Saudade de Antonio Lobo». *O Estado*. Acedido a 13 / 9 / 2023 em <https://www.blogsoestado.com/joaquimhaickel/2012/09/16/saudade-de-antonio-lobo/>

LOBO, Antônio (1903) – *A carteira de um neurastênico*. São Luís: Editora da *Revista do Norte*. Maranhão. Acedido a 25 / 1 / 2024 em <https://www.literaturabrasileira.ufsc.br/documentos/?id=211967>

MARTINS, Manoel de Jesus Barros (2002) – *Rachaduras solarescas e epigonismos provincianos: sociedade e cultura no Maranhão neo-ateniense: 1890-1930*. Recife: Universidade Federal de Pernambuco. Acedido a 25 / 1 / 2024 em <https://repositorio.ufpe.br/handle/123456789/7690>

SILVA, Amanda da Silva e (2013) – *Entre cenários e vivências: A Revista do Norte como projeção do moderno (1901-1906)*. São Luís: Universidade Estadual do Maranhão. Acedido a 25 / 1 / 2024 em <https://www.historia.uema.br/wp-content/uploads/2015/09/1.-amanda-da-silva-e-silva.pdf>

SILVA, Susana Neves Tavares Bastos de Pinho (2007) – *O emigrante português em três romances de Aluísio Azevedo*. Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto. Acedido a 25 / 1 / 2024 em <https://repositorio-aberto.up.pt/handle/10216/14646>



O Marquês de Pombal como personagem de ficção: primeiras anotações e aproximações hermenêuticas —

. Luiz Eduardo Oliveira¹

. José Eduardo Franco²

Considerações preliminares —

O Marquês de Pombal, a sua singular personalidade e a sua ação política têm fecundado alguns imaginários da literatura brasileira, portuguesa e europeia desde Voltaire até os nossos dias, tendo os acontecimentos do seu tempo e o seu protagonismo sido representados em obras literárias publicadas em Portugal, França, Inglaterra e Brasil. A literatura filopombalina contemporânea ao ministro de D. José I, sendo por ele patrocinada ou incentivada, foi muito numerosa, e muitos são os exemplos de poemas e discursos encomiásticos, em sua homenagem ou de seus familiares, e mesmo alegóricos, como o célebre *Uruguay*, de Basílio da Gama (1741-1795), a par com as *Cantigas de escárnio e mal-dizer do marquês de Pombal, ou a crônica rimada da viradeira*, como as denomina Ferreira de Brito, em obra de 1990, referindo-se à grande quantidade de escritos críticos e satíricos dedicados a Pombal depois de sua queda. No século seguinte, sobretudo na época das comemorações do centenário de sua morte, houve publicação de peças teatrais, poemas, discursos e sátiras a favor e contra Pombal. Merecem menção, entre as representações dramatúrgicas anteriores a 1882, *O Marquês de Pombal, Sebastião Jozé de Carvalho e Mello, ou o terremoto de 1755: drama original em trez epocas e sete quadros* (1839), de Luiz José Baiardo, e *A sobrinha do Marquês* (1848), de Almeida Garret.

1 Cátedra Marquês de Pombal – Universidade Federal de Sergipe/Camões, Instituto da Cooperação e da Língua.

2 Centro de Estudos Globais da Universidade Aberta.

No caso do *Cândido* (1759), de Voltaire, há uma questão conceitual relativa ao gênero da obra. Embora possa ser caracterizado como prosa de ficção, o relato, muito longo para um conto e muito curto para um romance, escapa às classificações usuais da teoria da literatura moderna, embora encontre no subgênero «novela» um meio-termo cômodo e confortável para os analistas. De qualquer modo, *Cândido*, para nossos propósitos, isto é, para um panorama geral das narrativas ficcionais acerca de Pombal ou do período pombalino, se configura como um primeiro exemplo, pois dois capítulos são dedicados ao terremoto de Lisboa. Mesmo não havendo qualquer menção ao ministro de D. José I, o narrador descreve criticamente os rituais portugueses de auto-de-fé e insiste em defender sua tese de que existe um mal sobre a terra, a despeito das afirmações otimistas do personagem Pangloss. Essa ausência de Pombal nos escritos de Voltaire sobre o terremoto de Lisboa, tema abordado antes do *Cândido* (1759), no seu *Poema sobre os desastres de Lisboa* (1756), e depois, em *Resumo do século de Luís XV* (1764), chamou a atenção de José Oscar de Almeida Marques (2004: 15), que afirma que é algo a lastimar, uma vez que ambos eram admiradores da Inglaterra, onde haviam passado vários anos de suas vidas.

Pombal e o romance oitocentista —

Já em 1881, quando José Palmella (1838-1932) publicou no Rio de Janeiro seu livro *O centenário e a vida do Marquez de Pombal: estudo biográfico sobre a vida do primeiro genio político de Portugal*, adornado de um novo retrato, algumas notas críticas e muitos documentos interessantes, que muito honram a memória do imortal avô do Duque de Saldanha, o autor surpreendeu muitos de seus leitores ao revelar uma suposta ascendência indígena – e, portanto, brasílica – de Pombal, pois, pelo lado materno, ele teria sido originário do «frondoso tronco da mais opulenta e forte raça dos Tupis» (PALMELLA, 1883: 14). Tal tese, no ano seguinte, ganharia as páginas de alguns jornais, como o cearense *A Constituição*, que justificava a celebração do centenário de Pombal no país por conta de suas supostas origens indígenas (*apud* Oliveira, 2014: 86).

Por mais inverossímil que pudesse parecer, o mito da origem brasileira de Pombal tinha nascido numa obra de ficção: *O Marquez de Pombal, ou o attentado de 3 de setembro de 1758*, «romance historico traduzido em português», como informa a folha de rosto sem indicação de autor, na edição publicada pela Imprensa Nacional em 1843, que trata, em tom laudatório, do protagonismo de Sebastião José e de sua diligência em prender e punir os supostos culpados do atentado contra o rei D. José. Trata-se, na verdade, de uma tradução não assinada de *Le marquis de Pombal*, de Antoinette Henriette Clémence Robert (1797-1872), obra reimpressa diversas vezes no século XIX, em forma de folhetim ou de livro, em várias partes do mundo, inclusive no Brasil. Tivemos acesso a uma edição de 1860, mas, conforme Alan Victor Flor da Silva (2018: 77), o *Diário de Belém*, assim como muitos jornais conterrâneos e contemporâneos, publicou não somente outros romances históricos como também variados contos da autora francesa.

Durante o século XIX, foram publicados mais quatro romances que têm o Marquês de Pombal como tema, personagem ou protagonista: *Prime minister: an historical romance* (1845), de William H. G. Kingston; *Um motim ha cem annos (chronica portuense do seculo XVIII)* (1861), de Arnaldo Gama; *O terramoto de Lisboa: romance original* (1874), de Pinheiro Chagas; e *Marquez de Pombal: romance histórico* (1899), de António de Campos Júnior.

William H. G. Kingston tornou-se conhecido na Inglaterra como escritor de histórias infantojuvenis. Seu longo romance em três volumes apresenta uma série de peripécias narradas em terceira pessoa envolvendo o «primeiro-ministro» e um personagem judeu que, através de seus esforços pessoais, faz com que o poderoso marquês assine a lei abolindo a discriminação entre cristãos novos e cristãos velhos. Conforme Santos (2010), que analisou o romance em sua Dissertação de Mestrado, como versão romanceada da era pombalina, a obra de Kingston, em vez de tecer a narrativa em torno de todos os aspectos que marcaram o reinado de D. José I, centra-se na figura de Sebastião José de Carvalho e Melo, elegendo os momentos que considera mais emblemáticos, dentre eles o terremoto de Lisboa, a expulsão dos jesuítas e a execução dos Távoras. Assim, embora utilize

acontecimentos inscritos na historiografia como cenário, faz uma junção entre elementos ficcionais e históricos, de modo que oferece ao(à) leitor(a) uma visão da sociedade setecentista e dos principais acontecimentos que marcaram o período (SANTOS, 2010: 213).

Um motim ha cem annos (chronica portuense do seculo XVIII) (1861), de Arnaldo Gama, foi um grande sucesso editorial, pois alcançou várias reedições, sendo uma das últimas datada de 2014. O tema do romance, como anuncia o título, é a criação da Companhia das Vinhas do Alto Douro e a revolta popular que provocou, motivando uma das ações repressivas mais violentas da governação pombalina. Já na Introdução, o narrador nos apresenta o antiquário Gonçalo Antunes que, a partir de uma carta sobre o estado topográfico do Porto em 1757, conta-lhe pormenorizadamente os eventos então ocorridos de forma romanesca.

Em 1874 foi publicado *O terramoto de Lisboa* (1874), «romance original» de Pinheiro Chagas sobre esta que foi uma das mais comentadas tragédias europeias do século XVIII. A obra, que teve uma segunda edição em 2011, inicia com o capítulo «Aurora de um grande reinado», uma espécie de preâmbulo histórico do reinado de D. José I, precedido pela condenação do reinado preguiçoso e freirático de D. João V e sucedido pela biografia de Sebastião José de Carvalho e Melo. No entanto, o Marquês de Pombal não é o protagonista do romance, embora suas ações sejam determinantes para o andamento da história e o destino dos demais personagens, entre eles o poeta Pedro António Correia Garção, que também povoa o universo dessa narrativa perpassada por referências literárias. De um cenário lúgubre de tragédias, escombros e morte e de uma narrativa perpassada por diálogos grandiloquentes e por vezes construídos artificialmente, emerge o triângulo amoroso de Thereza, D. Carlos e Luiz Corrreia, que se resolve de maneira shakespeariana, com o assassinato involuntário de Thereza por Carlos, que ao revelar que mantém uma relação incestuosa com a própria irmã, morre queimado, com as chamas lambendo-lhe o rosto.

Merece destaque *O Marquez de Pombal: romance histórico* (1899), publicado em dois volumes já no final do século, tendo

alcançado sua quinta edição em 1938. O autor, António de Campos Júnior (1850-1917), militar, jornalista, escritor e dramaturgo, articula as informações e fontes de que dispunha sobre o período e o biografado, que expõe em eruditas notas de rodapé, seus pressupostos, posicionamentos e crenças na figuração folhetinesca de sua história, que busca, segundo suas próprias palavras, na carta que serve de Introdução à primeira edição da obra, publicada pelo jornal *O Século*, de Lisboa, realizar a «fabulação romanesca do episódio histórico» e apresentar ao leitor(a), «deante dos olhos, em pé, a individualidade proeminente que se não phantasiou, nas reminiscencias do coração o lance capital que não foi inventado». Chama atenção, na obra de Campos, o modo como o autor recorre à tradição literária e à sua própria imaginação para recriar cenas e passagens da infância e juventude de Sebastião José de Carvalho e Melo, galante entre as raparigas da corte e rebelde como espadachim nas ruas noturnas de Lisboa. Assim, conta em mais de um capítulo as desventuras do seu primeiro amor, D. Leonor de Riba d'Anta, «a mais formosa menina da nobreza, talvez ainda mais linda do que a própria Marquessa de Távora» (CAMPOS, 1899: 52), bem como suas aventuras amorosas com a cigana Joanna Ruiva, com quem teve uma filha bastarda que, ironicamente, acaba casando com um Távora.

Essas obras do século XIX, em boa parte anacrônicas porque eivadas de pressupostos políticos e ideológicos, inserem-se num quadro maior relacionado ao processo de mitificação bipolar do Marquês de Pombal, que vinculava as obras a seu respeito seja ao filopombalismo, cujo paradigma se tornou *O Marquês de Pombal. Lance d'olhos sobre a sua ciência, política e administração; ideias liberais que o dominavam, Plano e primeiras tentativas democráticas* (1869), de Emídio Garcia, que estabelece o padrão de apropriação da figura histórica de Sebastião José de Carvalho e Melo para servir a causas que não existiam no seu tempo, sobretudo a partir de 1882, quando se comemorou o centenário da morte do Marquês de Pombal; seja ao antipombalismo, cuja maior expressão é o livro *Perfil do Marquês de Pombal* (1882), de Camilo Castelo Branco, que serve

de contraponto à glorificação pombalina promovida pela maçonaria portuguesa, fixando sua imagem como uma encarnação do mal.

A Casa da Palma —

Embora durante o século XX muitas obras relevantes tenham sido publicadas sobre Pombal e o período pombalino, sobretudo a partir de 1982, por conta das comemorações do bicentenário de sua morte, só conseguimos identificar uma narrativa com temática pombalina produzido no período. Trata-se de *A Casa da Palma* (1995), romance histórico de Carlos Nascimento Silva que vendeu mais de 100.000 cópias, tendo sido galardoado com o Prêmio da Associação Paulista de Críticos de Arte no mesmo ano de sua publicação e traduzido para várias línguas. Nele, o narrador conta a história do Brasil em três séculos (XVII, XVIII e XIX) a partir do matriarcado da Casa da Palma e da protagonista, Mariana. A parte que trata de Pombal tem uma acuidade histórica que faz com que o narrador não tome nem uma posição filopombalista nem antipombalista, embora problematize ambas através das posições de certos personagens, em seus diálogos. O trabalho de fontes e a documentação consultada, bem como a bibliografia clássica que se deixa entrever, impressionam tanto quanto a sua estratégia narrativa, em terceira pessoa, com narrador onisciente, que se desenvolve torrencialmente enquanto o foco narrativo passa de um personagem a outro através do fluxo da consciência e do discurso indireto livre. A linguagem é um caso à parte, escrita com a grafia literal da pronúncia do português europeu ou do falar sertanejo do interior do Ceará, a depender do personagem, sempre de maneira bastante verossímil e bem cuidada.

O terremoto de Lisboa —

No século XXI, contudo, o terramoto de 1755, já abordado por Voltaire tanto em seu *Poema sobre o desastre de Lisboa* (1756)

quanto em *Cândido* (1759) e romanceado por Pinheiro Chagas em 1874, voltou a despertar o interesse de pesquisadore(a)s e escritor(a)s, sobretudo no ano comemorativo dos 250 anos dessa que foi uma das maiores tragédias da Europa, tornando-se tema de textos jornalísticos, trabalhos acadêmicos e narrativas ficcionais, com significativo apelo no mercado editorial, como testemunham algumas obras reeditadas e traduzidas para várias línguas, tais como *O mal sobre a terra: uma história do terremoto de Lisboa* (2003), de Mary Del Priore; *O pequeno livro do grande terramoto* (2005), de Rui Tavares; *A ira de Deus: a incrível história do terremoto que devastou Lisboa em 1755* (2011), de Edward Paice; *O último dia do mundo: fúria, ruína e razão no grande terremoto de Lisboa de 1755* (2011), de Nicholas Shrady; e *O abismo de fogo: o grande terramoto de Lisboa ou Apocalipse na idade da ciência e da razão* (2019), de Mark Molesky.

Entre os romances com essa temática, temos: *Lillias Fraser* (2001), de Hélia Correia; *O terramoto de Lisboa e a invenção do mundo* (2004), de Luís Rosa; *A voz da terra – romance histórico sobre o Marquês de Pombal e o Terramoto de 1755* (2005), de Miguel Real; *O segredo perdido. Lisboa, terramoto 1755* (2005), de Júlia Nery; *O profeta do castigo divino* (2005), de Pedro Almeida Vieira; *Quando Lisboa tremeu* (2010), de Domingos Amaral; *Retratos e imperfeições do tempo* (2018), de Gesivaldo Santos; e *Ressurrecta* (2022), de Vich Echegoyen.

Lillias Fraser (2001), de Hélia Correia, ganhou o prêmio de ficção do P.E.N. e é considerado por muitos o melhor trabalho ficcional da autora (Jamel, 2011: 147). A protagonista que dá título ao romance é uma jovem escocesa que, graças ao seu dom de prever a morte, sobrevive ao massacre de Culloden, última batalha da rebelião jacobita (1745-1746) contra a coroa britânica, na qual perde toda a família e migra para Portugal. O foco narrativo se concentra sobre Lillias mais do que sobre o terremoto e suas implicações, o que não impede a narradora de descrever os escombros da cidade, os sofrimentos das pessoas e as medidas do Marquês de Pombal para reconstruir Lisboa. Uma passagem inusitada é a que narra o modo como a protagonista conquista a simpatia do coronel inglês

Francis MacLean, que com ela se encanta e a toma por amante, engravidando-a e fazendo-a adotar o seu sobrenome. Contudo, no momento em que sua verdadeira condição é revelada, Lillias é abandonada e se encontra vagando desabrigada nas ruas de Lisboa, quando é resgatada por uma bruxa, Blimunda Sete-Luas – personagem de *Memorial do convento*, de José Saramago, como observa Jamel (2011: 148) –, que promete cuidar dela e da criança que carrega no ventre.

Já em *O terramoto de Lisboa e a invenção do mundo* (2004), de Luís Rosa, que em 2009 alcançou a sua terceira edição, o autor se utiliza de dois focos narrativos para contar a história de amor de Eugênio dos Santos, engenheiro militar e arquiteto responsável pela reconstrução da Baixa Pombalina de Lisboa após o terremoto de 1755, e Migrela, «a moça mais bonita de Aljubarrota» (ROSA, 2009: 22). O romance começa com um narrador testemunha em primeira pessoa, «Serafim Melícias a quem chamam depreciativamente Padre Melro» (ROSA, 2009: 18), que a partir da página 32 passa a palavra para seu interlocutor, o Coxo das Águas Livres.

O terramoto de Lisboa e a invenção do mundo tem o enredo pontuado por digressões sobre a história de Portugal, sempre que o narrador encontra oportunidade para tal, como no caso da maçonaria e das relações diplomáticas anglo-portuguesas. Há também um capítulo dedicado ao poeta António Correia Garção, cujo caso de sua aventura amorosa com a filha do intendente escocês MacBean é narrado em detalhes. Luís Rosa usa uma linguagem poética, o que torna a leitura do romance agradável, apesar do excesso de digressões, como na cena em que o protagonista tem a ideia de desenhar um arco com colunas soberbas na Praça do Comércio, inspirado pelo movimento involuntário de sua amada, que, despida, enquanto fazia amor com o protagonista, molhou o dedo do pé em tinta e fez um arco na planta estendida no chão (ROSA, 2009: 67-68). Sua interpretação de Pombal é psicológica, como mostra o capítulo intitulado «A longa raiz do ódio», com o qual o narrador busca indicar o que o incitava em suas reformas. Sua avaliação da governação pombalina não é das mais simpáticas,

visto que o considera um déspota, mas tais afirmações são sempre contrabalançadas pelos avanços de suas reformas.

No caso de *A voz da terra*, de Miguel Real, publicado em 2005 e ganhador do Prêmio Literário Fernando Namora em 2006, o narrador, onisciente e em terceira pessoa, conta a história de Julinho, recém-retornado do Brasil, que em pouco tempo testemunha e narra com longas e detalhadas descrições a tragédia ocorrida em 1755. Chamam atenção as cenas de Lisboa anterior ao terremoto, povoada de imigrantes, vendedores de literatura de cordel, negros, indianos, judeus, mulatos, ritos e rituais africanos, no turbilhão de pessoas em movimento no Terreiro do Paço. Em meio à caracterização física e psicológica do protagonista, o narrador, que é simpático a Pombal e a suas medidas, aproveita a oportunidade para falar do seu passado brasileiro, do imaginário e dos contos folclóricos, nos quais aparecem heróis que viram onças e emerge a figura de Zumbi dos Palmares. A avaliação positiva da governação pombalina feita pelo narrador, mesmo sendo contraposta pela personagem principal, no fim das contas prevalece, pois Julinho acaba concordando com o antijesuitismo do ministro e com a crítica pombalina à aristocracia portuguesa.

Segundo Paolo La Valle (2014: 18), o discurso acerca da Comunidade Económica Europeia muito se assemelha com as políticas que o autor faz ressaltar na figura de Pombal, fazendo dele um mito da história de Portugal com a ideia de progresso e modernidade e assim favorecendo o comércio como instrumento de «boa razão» para a política. Desse modo, *A voz da terra*, publicado três anos antes do começo da crise económica, se constituiria como uma crítica a um processo de integração à nova ordem económica europeia. Miguel Real não esconde as fontes de que se utiliza, colocando como apêndice da obra, além de uma bibliografia básica, na qual se destaca a obra de Mary Del Priore, *O mal sobre a terra: uma história do terremoto de Lisboa* (2003), que claramente o influenciou nas descrições e repercussões da catástrofe, uma série de reproduções de quadros e desenhos de época que lhe serviram de mote.

O segredo perdido. Lisboa, Terramoto 1755 (2005), de Júlia Nery, conta a história de um cofre que, passando de mão em mão desde

a época do terremoto, acabou por cair, no início do século XX, na tenda de um antiquário, onde uma jornalista (a autora, também narradora) o resgata quase um século depois e descobre que ele contém uma série de manuscritos, os quais vão levá-la a iniciar uma reconstituição histórica da qual emerge a figura da protagonista, Beatriz. O cofre, que afinal serve de mote para o enredo principal do romance, constitui-se também como ponto de ligação entre a história narrada e os dramas íntimos e contemporâneos da narradora, que descobre que, durante a II Guerra Mundial, a venda do objeto tinha garantido o ressarcimento das dívidas de jogo dos judeus, o que possibilitou o pagamento de sua viagem, em 1942. Assim, entrelaçam-se os problemas vividos pela jornalista e a situação de Beatriz, que se encontra atormentada por conta de um cancro da hipófise e pela separação do personagem Walter, em meio às descrições da reconstrução de Lisboa, do cotidiano das famílias nobres, das medidas tomadas pelo ministro de D. José I, da execução dos Távora e dos eloquentes sermões do padre Malagrida, bem como de sua execução.

O caso de *O profeta do castigo divino* (2005), de Pedro Almeida Vieira, é mais específico, pois a história se concentra sobre o protagonista Gabriel Malagrida, padre que, como se sabe, viveu como santo iluminado e morreu como herege, queimado numa fogueira, mas também dá conta dos principais personagens históricos do período, como o próprio Sebastião José, que aos 50 anos de idade se tornou o homem mais poderoso de Portugal, Mendonça Furtado, irmão do ministro, que foi governador do Estado do Grão-Pará e Maranhão e tornou-se responsável por iniciar a perseguição à Companhia de Jesus. O mote principal da narrativa é a sua profecia sobre o terramoto de Lisboa de 1755, exposta em *Juízo da verdadeira causa do terremoto, que padeceu a Corte de Lisboa, no primeiro de Novembro de 1755* (1756), segundo a qual a tragédia ocorreu como um ato de vingança de Deus, por conta da devassidão e da falta de zelo dos portugueses pela vida espiritual. Como estratégia narrativa, o autor opta por deixar que a história seja contada por um narrador personagem, salientando sua capacidade

de testemunhar acontecimentos passados ou distantes. No entanto, o próprio narrador admite que não poderá contar a história com isenção, sem com ela se envolver, motivo pelo qual, quando descreve um milagre do padre Malagrida, insinua que ele recorre palavras bonitas e atitudes astuciosas para enganar os fiéis, como no caso em que obtém água potável a partir de bolas de cera mergulhadas na água do mar. O ódio do ministro de D. José I aos jesuítas e sua expulsão, para o narrador, foi um erro calamitoso, pois se as pregações de Malagrida fossem levadas a sério, Lisboa não teria sido destruída pelo terremoto. O autor tem um cuidado especial com a linguagem, recorrendo ao léxico da época com um toque sutil de humor, e evita, pelo menos explicitamente, fazer julgamentos e tomar posições. A obra alcançou sua segunda edição em 2011.

Em *Quando Lisboa tremeu* (2010), de Domingos Amaral, Pombal não é um personagem central e suas ações não são descritas com reprovação. A história, que teve uma segunda edição publicada em 2015, é narrada em primeira pessoa por um narrador testemunha que conta a história da protagonista Irmã Margarida. As descrições do terremoto, assim como nos dois romances anteriormente comentados, valem-se muito dos relatos dos ingleses, como o personagem Hugh Gold, cujas falas são representadas graficamente com seu sotaque e erros específicos: «Ó menina, my wife, meu mulher, vai ao missa?» (AMARAL, 2011: 23). O narrador apresenta-se ao(à) leitor(a) no capítulo 4, e assim ficamos sabendo que ele tem quarenta anos de vida e foi preso em três ocasiões: pelos piratas árabes, que o levaram como refém para a África; pelos franceses, três meses antes do terremoto; e no Limoeiro, onde a catástrofe o apanhou e de onde fugiu com seu ajudante árabe, Muhammed, que, apesar de ser fiel ao amigo, é descrito com reprovação, pois era dado a práticas de sodomia, especialmente com garotos.

Em 2018 foi publicado no Brasil *Retratos e imperfeições do tempo*, de Gesivaldo Santo, que ganhou o Prêmio Professora Zélia Saldanha na categoria romance e põe em cena Pombal como personagem de um enredo em que, todavia, não é a figura principal na relação com as cenas que retratam o trágico acontecimento do terremoto de Lisboa

ocorrido no ano de 1755. O narrador, onisciente e em terceira pessoa, conta uma história de amor entrecortada por correspondências escritas numa linguagem anacrônica entre o protagonista José Ângelo e sua amada Eugênia. Alguns personagens históricos, como o próprio ministro de D. José I, referido como José de Canto e Melo, e o padre Gabriel Malagrida, mencionado como Josué Malagrida, têm nomes trocados, e muitos eventos da época aparecem com a cronologia alterada, não se sabe se de maneira intencional ou inconsciente, já que não há qualquer tipo de explicação a esse respeito. Como acontece, como dado incontornável em quase todos os romances pombalinos, o tema das reformas políticas, nomeadamente no plano da educação, com efeitos não só na metrópole portuguesa e nos territórios ultramarinos sob a sua administração colonial, em particular no Brasil, sobrepuja ao longo da narrativa. De qualquer modo, embora a narrativa não inove em sua forma, o enredo apresenta peripécias e desenlaces que tornam sua leitura agradável.

Ressurrecta (2022), de Vich Echegoyen, narra detalhadamente, em terceira pessoa, as seis horas da catástrofe que chocou o mundo e transformou a história da Europa. Apesar de ser enfatizada a figura de Sebastião José, cuja ação política é vista com simpatia, o romance apresenta um universo no qual todas as personagens têm uma função importante a desempenhar, desde os animais e elementos da natureza até o médico que cuida dos feridos. Assim, no universo novelístico da autora, emergem tanto personagens históricas, como Carlos Mardel, embaixadores, aristocratas e poetas da época quanto anônimas, tais como os pobres da cidade, as prostitutas, as amas, a moça que arrisca a própria vida para salvar seu amado, o *castrato* que canta para as vítimas e a freira que foge do convento para as socorrer. No meio disso tudo, emerge Lisboa, a verdadeira protagonista da história, palco de um espetáculo ao mesmo tempo trágico e fascinante, onde os acontecimentos são descritos com vivacidade e intensidade.

O romance biográfico —

A produção biográfica relativa ao Marquês de Pombal teve

um significativo apelo no mercado editorial do século XXI, não só pelas reedições de obras clássicas dos estudos pombalinos, algo que já vinha ocorrendo desde a época do bicentenário, mas também, e sobretudo, por conta de novos livros baseados nas fontes e reflexões proporcionadas pelas dissertações e teses académicas sobre o assunto. Em *As mulheres do Marquês de Pombal* (2014), de María Pilar Queralt del Hierro, a autora apresenta uma narrativa simples, tradicional, linear e baseada em imagens ou visões fixas de Pombal: ambicioso com as mulheres, iluminista, vingativo com os jesuítas e Távoras, cruel em seus métodos, precursor da modernidade. O mote da narrativa é instigante, mas não é suficientemente desenvolvido, havendo muitas digressões dispensáveis. *A vida e a obra do Marquês de Pombal* (2016), de José Barata, por sua vez, é uma biografia resumida e bem escrita que parte de duas premissas: as visões negativas de um Pombal ambicioso, cheio de ódio aos jesuítas e aos Távoras, não muito brilhante, mas competente e pragmático, e um D. José inapto para o governo e influenciável nas decisões. Na parte relativa à sua experiência em Londres, destaca pertinentemente nomes centrais: Robert Walpole, primeiro-ministro inglês à época, e Lord Tirawlei, embaixador inglês em Portugal, bem como a influência de D. Luís da Cunha e de Azevedo Coutinho e o clima londrino, que lhe fazia mal. Já *De quase nada a quase rei: biografia de Sebastião José de Carvalho e Melo, Marquês de Pombal* (2020), de Pedro Sena-Lino, baseia-se em documentação inédita ou pouco explorada e atém-se a momentos lacunares da biografia do ministro de D. José I, como a sua juventude e sua passagem por Londres e Viena, que o tornaram intelectual ilustrado e estrangeirado. A obra de Pedro Sena-Lino teve sucesso editorial, alcançando a quarta edição em 2022.

No campo do romance, selecionamos um conjunto de cinco obras que tratam da trajetória pessoal e política do Marquês de Pombal. Duas se concentram sobre um aspecto muito falado, mas não comprovado de sua biografia: a sua relação com a maçonaria, tema de *O maçom de Viena* (2005) e de *O príncipe rosa-cruz* (2005), ambas de José Braga Gonçalves, nas quais Pombal é um precursor da Maçonaria em Portugal e, como tal, um arauto da modernidade,

apesar de suas medidas radicais. Três centram-se na sua ação política: *A cidade do homem* (2010), de Amadeu Lopes Sabino, publicada no Brasil em 2013; *Mal por mal, antes Pombal: uma memória de Sebastião José de Carvalho e Melo* (2012), de José Jorge Letria, reimpressa em 2019; e *A maldição do Marquês* (2019), de Tiago Rebelo, que já alcançou mais de 90 mil cópias.

O maçon de Viena, de José Braga Gonçalves, foi publicado em 2005 e no ano seguinte já estava na quarta edição. Segundo o próprio autor, no Prólogo do que considera uma «reconstituição histórica com romance», a obra trata dos segredos maçônicos dos anos de 1743 a 1777, desvendados, e mesmo decodificados, através de «uma dialética epistolar entre personagens de Lisboa, Viena e Rio de Janeiro, nos inícios do século XX» (GONÇALVES, 2005a: 2). A estratégia narrativa adotada pelo autor divide a história em dois tempos distintos, articulados em torno de uma trama segundo a qual o Marquês de Pombal havia guardado até a morte uma rara documentação que se julgava perdida e fora encontrada na Alemanha, por conta de um confisco sistemático efetuado pela Gestapo às ordens de Hitler. Antes de serem divulgados, os documentos teriam sido levados para Moscou pelo Exército Vermelho, após a tomada de Berlim, retornando à Alemanha oriental em 1975.

A história começa em Viena, a 15 de julho de 1927, onde o suíço Otto Lenndorf, membro da Grande Loja da capital austríaca e Soberano Comendador do Grau 33, além de jornalista de profissão, testemunha um incêndio que devasta toda a coleção de documentos referentes aos primórdios da maçonaria guardados no Palácio da Justiça. Quatro dias antes, ele havia formado o grupo *Quatuor Coronati*, composto por quatro pesquisadores da história da maçonaria na Áustria dispostos a organizar todo aquele espólio que se queimava diante de seus olhos. Voltando para casa, Otto conseguiu, mesmo com a insuficiência renal que o mataria aos cinquenta anos de idade, organizar duas ou três caixas, as quais continham, segundo nos revela o narrador, os segredos do relacionamento maçônico entre Mozart e Salieri na loja vienense *Zur gekrönten Hoffnung* e uma lista de composições maçônicas para serem executadas nos rituais da

loja. Dentre a documentação, destaca-se a súmula de uma «Acta» de reunião realizada em 1745, que se referia a um iniciado com o nome, ou codinome Athayde – supostamente Sebastião José de Carvalho e Melo. Buscando compreender os significados ocultos de tal ata, o grupo *Quatuor Coronati* tinha chegado à conclusão de que os documentos queimados revelariam a ligação entre o que denomina «dois extremos maçônicos» da Europa setecentista: oriental e ocidental, tendo como «vértices inferiores do triângulo do poder» as cortes de Viena e Lisboa.

É assim que Otto, que havia herdado de seu pai, Oskar, um banqueiro prussiano e judeu, não somente a habilidade comunicativa, mas também uma rede internacional de sociabilidade, lembrou-se de escrever para seu «Irmão de Lisboa», seu amigo jornalista Hernâni Cid – provável referência a Hernâni António Cidade (1887-1975) –, que conhecera durante as negociações de paz austríacas de setembro de 1919. Em carta datada de 1929, Hernâni vai dizer ao seu amigo que nenhum português tinha se atrevido a escrever qualquer coisa sobre a «Acta», cabendo a culpa à destruição de arquivos provocada pelo terremoto de 1755 e à Real Mesa Censória, pois, apesar de o Marquês de Pombal ter sido um iluminado, era um «déspota iluminado»³. É a partir de então que a narrativa se desenvolve em dois planos, o do seu presente, em que o narrador tece várias críticas às prisões da ditadura⁴ que, após o *crack* da bolsa de Nova Iorque, naquele mesmo ano de 1929, iriam se espalhar

3 Para uma visão acerca do caráter «iluminado» da Real Mesa Censória, consultar *O censor iluminado: ensaio sobre o pombalismo e a revolução cultural do século XVIII* (2018), de Rui Tavares.

4 Vale a pena observar que o autor esteve preso durante dois anos, obtendo liberdade no mesmo ano de lançamento do livro. Sua prisão deveu-se ao célebre «Caso Moderna», um processo judicial baseado nos supostos crimes de corrupção, gestão danosa e associação criminosa envolvendo a Universidade Moderna e a Maçonaria, além de nomes de destaque da política portuguesa. Em 2000, o Reitor, José Júlio Gonçalves, foi afastado do cargo e preso, juntamente com dois dos seus filhos: João Braga Gonçalves, ex-diretor de marketing da instituição, e José Braga Gonçalves, ex-secretário da direção da Dinensino, cooperativa instituidora da Universidade Moderna. José Braga Gonçalves faleceu em dezembro de 2015, vítima de um câncer.

pelo mundo, e a do período pombalino propriamente dito, em que sobressaem os principais episódios que marcaram a trajetória política do «Cabeleira», alcunha de Sebastião José de Carvalho e Melo.

José Braga Gonçalves continua sua busca de elementos e signos maçônicos na pessoa e na obra do Marquês de Pombal com *O príncipe rosa-cruz* (2005), romance publicado no mesmo ano do anterior. Referindo-se, no Prólogo da obra, à sua condição de carcerário (ver nota 5), o autor afirma que, «se o estado de espírito carcerário não é dos mais favoráveis à escrita, estas dificuldades bibliográficas adensam-no profundamente». Desse modo, justifica seu método recorrendo a «fontes estrangeiras da época» para buscar esse «desconhecido Marquês, mote principal da história e objeto de sua «análise histórica de simbolismo maçônico» (GONÇALVES, 2005b: 3-4). Aqui, como no romance anterior, o narrador parte do princípio de que Pombal era maçom, referindo a todos os confrades secretamente como «irmãos», e conta sua história em dois tempos distintos: o de Sebastião José de Carvalho e Melo, que inicia a história prestes a assumir o cargo de Ministro dos Negócios Estrangeiros e da Guerra, em 1750, e o do personagem Otto, que se encontra em Lisboa, em 1931, um ano depois do assassinio de Hernâni Cid, a sangue frio, pela polícia. No decorrer da história, além das digressões acerca das origens da maçonaria, de modo geral, e da ordem Rosa-Cruz de modo particular, com seus ritos iniciáticos e sua simbologia, são feitas várias interpretações de detalhes pictóricos e arquitetônicos, todos com inscrições encriptadas de signos maçônicos, sobretudo nas obras que foram realizadas depois do terremoto de 1755, sob a supervisão, direta ou indireta, do Marquês de Pombal, o príncipe que dá título ao livro, cujos restos mortais, muitos anos depois de sua morte, foram depositados no ataúde do templo Rosa-Cruz da Memória, na Ajuda em Lisboa, uma cidade que, pelas suas inscrições maçônicas, só podia ser vista do alto, por Deus.

Em 2010 Amadeu Lopes Sabino publicou *A cidade do homem*, uma «biografia imaginada de António Diniz da Cruz e Silva, poeta árcade e jogador da Inconfidência Mineira», como anuncia a capa da edição brasileira do livro, de 2013. Chama a atenção, de saída, o lugar

ocupado pelo narrador, que se posiciona oniscientemente para além da história e do seu contexto, colocando-se, às vezes, como uma espécie de comentarista contemporâneo dos fatos narrados, ora fazendo as vezes de um historiador da cultura setecentista, ora assumindo a posição distanciada de um crítico literário, o que nos remete para um dos aspectos marcantes de sua própria novelística, como notou Roberto Acízelo Souza (2015), que afirma que sua prosa não se enquadra num gênero puro, pois muitas de suas realizações configuram pontos de interseção entre ficção, ensaio, crônica e memorialismo.

A cidade do homem narra a trajetória intelectual e profissional de António Diniz da Cruz e Silva (1731-1799), o *Elpino Nonacriense* da Arcádia Lusitana, de que foi um dos fundadores em 1756, desde Elvas, onde viveu entre 1764 e 1774, como juiz auditor num dos regimentos da cidade, e teve oportunidade de testemunhar a polémica protocolar entre o bispo e o deão da respectiva Sé, tema de *O hissope*, poema herói-cômico que circulou oralmente e por manuscritos, sendo traduzido para várias línguas⁵, até o Rio de Janeiro, onde exerceu a função de Desembargador da Relação e faleceu em 1799, já como Chanceler e membro do Conselho Ultramarino. As referências relativas a Pombal, tanto as feitas pelos personagens, em diálogos ou através do discurso indireto livre, quanto as feitas pelo narrador, sejam elas positivas ou negativas, estão sempre associadas a uma nova ordem, isto é, a um léxico e a um repertório de ideias e princípios ilustrados que excluem os jesuítas e a nobreza tradicional e dos quais o protagonista se considera parte integrante, como homem de letras.

O narrador nos faz testemunhar a iniciação do protagonista aos ritos iniciáticos da Maçonaria, bem como a uma sessão da Academia dos Aplicados Elvenses onde se lê, em francês, o poema de Voltaire sobre o terremoto de Lisboa, do qual António Diniz traz a amarga lembrança da perda de sua amada. Em seu encontro com o então

5 São conservadas diferentes versões do poema, com 6, 7, 8 e 9 cantos, mas todas são atribuídas a António Dinis da Cruz. A primeira edição impressa saiu em Paris, em 1802 (Carvalho, 1921).

Conde de Oeiras, por exemplo, ele fica impressionado com o porte robusto e patriarcal (Sabino, 2013, p. 152).

A narrativa de *A cidade do homem* flui de modo ágil e agradável, mesmo quando abre espaço para as digressões críticas e historiográficas do narrador, cuja linguagem alcança momentos de flagrante poesia, sobretudo quando descreve os tormentos psicológicos do protagonista, às voltas com questões éticas, políticas, filosóficas, eróticas e até ideológicas, algo expresso no recorrente temor de uma Revolução – «com maiúscula», como afirma um personagem inglês, capitão Howard, numa passagem do romance (SABINO, 2013: 208) – que possa subverter valores que considerava fundamentais do mundo civilizado, impondo a vontade do povo sobre a dos homens de letras. A nosso ver, o mote principal do enredo – que envolve como personagens muitos vultos históricos de Portugal e do Brasil, como Alvarenga Peixoto, Cláudio Manuel da Costa, Tomás Antônio Gonzaga e o próprio Tiradentes – é o apagamento de Cruz e Silva da historiografia brasileira, algo que o narrador argumenta explicitamente, no Capítulo XV do livro, como injusto, uma vez que o poeta havia convivido e trocado ideias com muitos dos árcades hoje tidos como precursores da literatura brasileira, além de ter adotado, ou absorvido, elementos tropicais em sua poesia (SABINO, 2013: 294).

Outra avaliação positiva do legado político de Sebastião José de Carvalho e Melo transparece já no título de um romance de José Jorge Letria publicado pela primeira vez em 2012 e reimpresso em 2019: *Mal por mal, antes Pombal*, expressão popular usada em Lisboa quando o Marquês de Angeja, que substituiu o ministro de D. José I na Viradeira, mandou suspender todas as obras de recuperação da cidade por ele iniciadas. Escrita em primeira pessoa em forma de memória pelo próprio marquês, a narrativa parte do momento posterior à sua queda, em 1777, quando já se encontra afastado de Lisboa, exilado em Pombal, respondendo a um processo que o tortura a cada dia e o aniquila pouco a pouco, tal como ele de fato o fez e deixou registro, em longos relatórios que louvam e justificam as medidas do seu governo.

Embora o autor busque balancear as opiniões de seus apoiadores e adversários, o fato de a história ser contada do ponto de vista do personagem Pombal a enreda na trama discursiva que constitui a propaganda oficial do ministério de Sebastião José de Carvalho e Melo, que produziu, sobre si mesmo, séries impressionantes de fontes para a posteridade, anotadas e classificadas segundo seu próprio método, praticado e aperfeiçoado já no tempo de sua experiência diplomática em Londres e Viena. O livro, que teve apoio da Câmara Municipal de Oeiras e foi recomendado pelo Plano Nacional de Leitura para apoio a projetos relacionados com a História de Portugal no Ensino Secundário.

A maldição do Marquês (2019), de Tiago Rebelo, busca contar toda a trajetória política de Pombal, desde os tempos em que, já Secretário de Estado dos Negócios Estrangeiros e da Guerra, tinha a sua morada na Rua Formosa, até o seu suplício final e morte. Narrado em terceira pessoa onisciente, com estrutura tradicional, mas com léxico e contextualização histórica bem cuidados, o romance reproduz algumas visões estereotipadas já contestadas pela historiografia, como a de um D. João V indolente, freirático e lúbrico e de um D. José I desinteressado pelos negócios de Estado, preferindo a caça, a música e a companhia de sua amante D. Teresa Leonor Távora. O protagonista da história, no entanto, é José Policarpo, um dos criados do Duque de Aveiro, autor dos disparos contra o rei. Tendo conseguido escapar, e sendo por isso queimado em efígie no dia da execução dos Távoras, ele vive uma história de amor com D. Carlota Justina, filha única do Conde de Montargil, depois de perder sua amada Arlete, morta no terremoto sufocada pelos escombros. Policarpo culpa Pombal pela morte de sua amada, pois no momento em que buscou ajuda foi preso pelos seus guardas, o que o faz um antipombalino por princípio, juntamente com D. Carlota Justina, que, como o pai, representa a velha nobreza que estava se sentindo excluída do poder com as medidas do ministro de D. José I. Depois de várias buscas, em Portugal e na Espanha, Policarpo foi dado como morto e pôde finalmente viver com a filha do conde em seu palacete.

José Policarpo tornou-se um personagem enigmático, tanto na historiografia quanto na ficção, e são várias as versões do seu destino final. Em algumas, ele desfigurou seu próprio rosto com óleo de vitríolo para não ser reconhecido. Noutras, ele deixou a barba crescer e tornou-se o dono de uma espécie de estalagem num lugar de difícil acesso. Seja como for, ele sempre aparece como alguém que conseguiu escapar à perseguição do poderoso ministro, que o mandou buscar onde quer que estivesse, oferecendo uma recompensa a quem o encontrasse, vivo ou morto. Em *A maldição do Marquês*, o processo dos Távoras é visto como uma farsa, o «maior crime de Estado do século», mas o narrador parece compartilhar com Pombal o seu antijesuitismo, justificando suas medidas radicais com suas reformas modernizadoras, na reconstrução de Lisboa, no ensino, na formação de militares.

Percebe-se que o autor fez uma pesquisa exaustiva sobre o tema, como explica em nota final e expõe em sua bibliografia, mas a sua narrativa, mesmo apontando as injustiças e crueldade de episódios como o do processo dos Távoras e o massacre da Trafaria, acaba fazendo uma espécie de apologia da governação pombalina, inteiramente compatível com o que o marquês buscou excluir e ressaltar em sua própria narrativa, ou na narrativa que buscou construir no decorrer de sua carreira e pouco antes da morte, quando escrevia de maneira agônica suas memórias, justificando os atos de seu governo com exemplos históricos, em sua maioria franceses, e atribuindo a motivação de suas ações ao próprio rei, de cujo aval dependia. A história se encerra com a aparição, cem anos depois, de um jovem advogado de nome Valetim Mascarenhas, que conta a Camilo Castelo Branco, no momento em que o escritor está escrevendo seu famoso libelo contra o ministro de D. José I, o *Perfil do Marquês de Pombal*, que era neto de José Policarpo Azevedo e D. Carlota Justina, e que tinha adotado o mesmo apelido do Duque de Aveiro porque seu pai havia ouvido de sua mãe, já viúva, de que ele era descendente bastardo de um fidalgo com o mesmo nome.

Um romance que merece destaque, tanto por fugir à classificação acima esboçada quanto por tratar do período pombalino sob

a perspectiva de uma personagem feminina, é *A amante do rei: o lado feminino do processo dos Távoras* (2013), de Sara Rodi. Como o título anuncia, a protagonista é a responsável por narrar a história em primeira pessoa. Trata-se de D. Teresa Leonor, esposa e tia de D. Luís Bernardo, irmã mais nova do Marquês de Távora, Francisco de Assis, e cunhada de D. Leonor Tomásia de Lorena e Távora. Sua condição de amante do Rei D. José I, como se sabe, serviu de pretexto para que, com uma só tacada, Sebastião José, como os nobres o chamavam com despeito, procurasse dar fim à família Távora e aos jesuítas, acusando-os e condenando-os como autores intelectuais e morais da tentativa de regicídio, em 1758, quando o monarca regressava à Real Barraca, na Ajuda, após um encontro com sua amante. Tal como foi pintada em outras representações ficcionais, Teresa é descrita como uma mulher sensual e sedutora, que traía o marido quando este estava fora do país, acompanhando a família quando o pai se tornou vice-rei das Índias. Depois de presenciar o suplício de seu marido e de outros membros da família, ela foi encerrada num convento de freiras do Rato, onde veio a falecer.

Considerações finais —

A partir do nosso levantamento, são 21 (vinte e um) os romances em que o Marquês de Pombal se afigura como tema, personagem ou protagonista, bem como os que são ambientados ou fazem referência ao seu tempo, isto é, ao denominado período pombalino, referente aos anos do reinado de D. José I (1750-1777). Isso se considerarmos o *Candido* (1759), de Voltaire, um romance (ou novela), sendo ele uma curta narrativa em que o terremoto de Lisboa serve como mote e como acontecimento em dois capítulos.

Com relação à temática, 10 (dez) romances têm como tópica o terremoto de Lisboa; 4 (quatro) buscam fazer uma biografia completa de Pombal, destacando algumas passagens relevantes de sua governação; 2 (dois) exploram a suposta relação de Pombal com a Maçonaria; 2 (dois) concentram-se em tramas independentes nas quais Pombal ou acontecimentos importantes do período pombalino

são referidos e desempenham papel importante no desenrolar da história; 2 (dois) concentram-se sobre o episódio do processo dos Távoras e 1 (um) dedica-se ao episódio da revolta do Porto. Em 4 (quatro) romances, Pombal é protagonista; nos demais, aparece como personagem secundário ou como referência interna à história.

Os romances produzidos no século XIX são todos filopombalinos, pois exaltam suas reformas econômicas, culturais e sociais, a legislação que reformou a instrução pública e inaugurou uma nova era de tolerância e integração, como a abolição dos preconceitos antissemitas contra os «cristãos novos», a proibição da escravatura na metrópole, a liberdade dos índios no Brasil e o fomento dos casamentos mistos nos territórios ultramarinos, inclusive na Índia, bem como o arquivamento dos processos de acusação contra as emergentes lojas maçônicas. A exceção fica por conta de *Prime minister: an historical romance* (1845), de William Kingston, que faz alguns comentários críticos a respeito da cultura portuguesa e das ações tidas como mais cruéis do ministro de D. José, como o processo dos Távoras e a supressão da revolta do Porto. Mesmo em *Um motim ha cem annos (chronica portuense do seculo XVIII)* (1861), de Arnaldo Gama, há uma relativização de ação repressora de Pombal, pois a culpa é atribuída ao personagem histórico José Mascarenhas, e não a ele.

Nos romances do século XXI, da mesma forma, a mitificação do Marquês de Pombal é positiva, embora seja complexificada com a exposição de personagens e/ou discursos antipombalinos. *A Casa da Palma* (1995), de Carlos Nascimento Silva, e *A cidade do homem* (2010), de Amadeu Lopes Sabino, são casos fora da curva, pois apresentam um grau de complexidade formal e temática que faz com que novas questões e novos aspectos sejam acrescentados aos pontos consensuais de biografia do Marquês e da própria historiografia. *Retratos e imperfeições do tempo* (2018), de Gesivaldo Santos, é uma narrativa *sui generis*, pois alguns episódios históricos desrespeitam a cronologia oficial e Pombal, que pouco aparece na história, tem outro nome, mas sempre que é referido está acompanhado de vários lugares comuns já consolidados a seu respeito.

Como já tivemos oportunidade de notar em outros casos, tanto o pombalismo quanto o antipombalismo, em suas representações discursivas, contribuíram para fazer de Sebastião José de Carvalho e Melo um «mito bipolar», mesmo depois da abordagem mais distanciada dos textos produzidos depois de 1982, ano do bicentenário da sua morte. Assim, alguns traços presentes em representações literárias de Pombal ou do período pombalino são reforçados e consolidados, apesar de serem questionados ou parcialmente refutados em pelo menos três romances: *Prime minister: an historical romance* (1845), de William Kingston, *O terramoto de Lisboa e a invenção do mundo* (2005), de Luís Rosa, e *Quando Lisboa tremeu* (2005), de Domingos Amaral. Desse modo, como personagem literária internacional, o mito positivo do Marquês de Pombal se consolida, pois os seus aspectos iluministas ou modernos, seja como regenerador ou demiurgo de uma nova Lisboa depois do terremoto de 1755, seja como responsável pelas reformas políticas e culturais que supostamente tiraram o país do atraso em que se encontrava, apesar do seu despotismo.

A figura, o percurso de vida, a relevância e os impactos da política de Pombal têm inspirado, esparsamente ao longo dos três séculos da sua posteridade, significativa criação literária e dramática onde surge como personagem, ora principal ora secundária, nos cenários sociais, políticos e familiares do seu Século das Luzes. Embora a maior incidência da produção romanesca pombalina ocorra em Portugal, não são despididos os exemplos da produção ficcional brasileira, surpreendendo pelas suas publicações mais recentes e suas abordagens singulares à figura do Marquês de Pombal. Esta produção literária brasileira também tem de ser compreendida, como procuramos entender ao longo deste estudo, no horizonte hermenêutico das diferentes tipologias de obras literárias dedicada ao Primeiro-Ministro de D. José I. A longa duração e a persistência hodierna do interesse de escritores por Pombal revelam a pregnância inspiradora que esta personalidade histórica e a sua ação ainda mantêm no imaginário coletivo do Brasil, de Portugal e até em algumas elites culturais de alguns países europeus.

Referências bibliográficas —

- AZEVEDO, João Lúcio de (2004) – *O Marquês de Pombal e a sua época*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Anuário do Brasil / Lisboa: São Paulo: Alameda.
- BESSA-LUÍS, Augustina (1990) – *Sebastião José*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- BRANCO, Camillo Castelo (1882) – *Perfil do Marquez de Pombal*. Porto: Clavel & Cia / Rio de Janeiro: L. Couto & Cia.
- BRITO, Ferreira de (1990) – *Cantigas de escárnio e mal-dizer do marquês de Pombal, ou a crônica rimada da viradeira*. Porto: Associação de Jornalistas e Homens de Letras do Porto.
- CHAGAS, Pinheiro (1874) – *O terramoto de Lisboa: romance original*. Lisboa: Livraria Editora de Mattos Moreira.
- CORREIA, Hélia (2001) – *Lillias Fraser*. Lisboa: Relógio d'Água, Editores.
- ECHEGOYEN, Vich (2022) – *Ressurrecta*. Tradução: Gonçalo Neves. Lisboa: Suma de Letras.
- FRANCO, José Eduardo e RITA, Annabela (2004) – *O mito do Marquês de Pombal: a mitificação do primeiro-ministro de D. José pela maçonaria*. Lisboa: Prefácio Editora.
- GAMA, Arnaldo (1896) – *Um motim ha cem annos (chronica portuense do seculo XVIII)*. 3ª ed. Lisboa: Casa de Antonio Maria Pereira.
- GARCIA, M. Emygdio (1869) – *O Marquez de Pombal lance d'olhos sobre a sua ciência, política e administração; ideias liberais que o dominavam, Plano e primeiras tentativas democráticas*. Coimbra: Imprensa da Universidade.
- GONÇALVES, José Braga (2005a) – *O maçom de Viena*. Lisboa: Prime Books.
- GONÇALVES, José Braga (2005b) – *O príncipe rosa-cruz*. Lisboa: Prime Books.
- HIERRO, María Pilar Queralt del (20014) – *As mulheres do Marquês de Pombal*. Lisboa: A Esfera dos Livros.
- JAMEL, Maíra Contrucci (2011) – «Linguagem e memória em Lillias Fraser, de Hélia Correia». *Diadorim. Revista de Estudos Linguísticos e Literários do Programa de Pós-Graduação em Letras Vernáculas da Universidade Federal do Rio de Janeiro*, v. 9, julho 2011, p. 145-158. <http://www.revistadiadorim.letras.ufrj.br>. Acessado em 12 de julho de 2022.
- KINGSTON, William H. G (1845) – *Prime minister: an historical romance*, 3 vol. London: Richard Bentley.
- LETRIA, José Jorge (2012) – *Mal por mal, antes Pombal: uma memória de Sebastião José de Carvalho e Melo*. Lisboa: Guerra e Paz.

MALAGRIDA, Gabriel (1756) – *Juizo da verdadeira causa do terremoto, que padeceo a Corte de Lisboa, no primeiro de Novembro de 1755*. Lisboa: Officina de Manoel Soares.

MARQUES, José Oscar de Almeida (2004) – «Voltaire e um episódio da história de Portugal». *Mediações: Revista de Ciências Sociais*, v. 9, n. 2. Londrina: UEL, p. 37-52.

MAXWELL, Kenneth (1996) – *Marquês de Pombal: paradoxo do iluminismo*. Tradução: Antônio de Pádua Danesi. Rio de Janeiro: Paz e Terra.

MOLESKY, Mark (2019) – *O abismo de fogo: o grande terremoto de Lisboa ou Apocalipse na idade da ciência e da razão*. Lisboa: relógio d'água.

OLIVEIRA, Sarah Luna de (2014) – *A exploração simbólica do Brasil em defesa do império lusitano: uma análise das comemorações cívicas e da literatura escolar portuguesa (1880-1960)*. Tese de Doutorado. Coimbra: Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra.

PAICE, Edward (2011) – *A ira de Deus: a incrível história do terremoto que devastou Lisboa em 1755*. Tradução: Márcio Ferrari. Rio de Janeiro: Record.

PALMELLA, José (1883) – *O centenário e vida do Marquez de Pombal*. 4ª ed. Rio de Janeiro: O Commendador F. A. Ferreira de Mello.

REAL, Miguel (2005) – *A voz da terra: romance histórico sobre o Marquês de Pombal e o Terramoto de 1755*. Matosinhos: Quidnovi.

REBELO, Tiago (2019) – *A maldição do Marquês*. Lisboa: Edições Asa.

ROBERT, Clémence (1860) – *Le Marquis de Pombal*. Paris: Arnauld de Vresse.

RODI, Sara (2013) – *A amante do rei: o lado feminino do processo dos Távoras*. Lisboa: A Esfera dos Livros.

ROSA, Luís (2009) – *O terramoto de Lisboa e a invenção do mundo*. Queluz de Baixo: Editorial Presença.

SABINO, Amadeu Lopes (2013) – *A cidade do homem*. Rio de Janeiro: Record.

SANTOS, Gesivaldo (2018) – *Retratos e imperfeições do tempo*. Vitória da Conquista: Edições UESB.

SANTOS, Helena Cristina Viana dos (2010) – *William Kingston e the prime minister: uma representação ficcional da era pombalina*. Dissertação de Mestrado. Lisboa: Universidade Nova de Lisboa.

SENA-LINO, Pedro (2020) – *De quase nada a quase rei: biografia de Sebastião José de Carvalho e Melo, Marquês de Pombal*. Lisboa: Contraponto.

SERRÃO, Joaquim Veríssimo (1982) – *O Marquês de Pombal: o homem, o diplomata e o estadista*. Lisboa: Câmaras Municipais de Lisboa, Oeiras e Pombal.

SHRADY, Nicholas (2011) – *O último dia do mundo: fúria, ruína e razão no grande terremoto de Lisboa de 1755*. Tradução: Paula Berinson. Rio de Janeiro: Objetiva.

SILVA, Alan Victor Flor da (2018) – *Vida literária na Belém oitocentista: a contribuição do Diário de Belém para o desenvolvimento das Letras na capital paraense (1882-1889)*. Tese de Doutorado. Belém: Universidade Federal do Pará. Disponível em: <http://repositorio.ufpa.br/jspui/handle/2011/11185>. Acesso em 14/07/2022.

SILVA, Carlos Nascimento (1995) – *A Casa da Palma*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará.

SOUZA, Roberto Acízelo (2015) – «Nota sobre o romance *A cidade do homem*, de Amadeu Lopes Sabino». *Revista da Academia Brasileira de Filologia*, v. XVI, p. 101-104.

TAVARES, Rui (2005) – *O pequeno livro do grande terremoto*. Lisboa: Tinta-da-China.

TAVARES, Rui (2018) – *O censor iluminado: ensaio sobre o pombalismo e a revolução cultural do século XVIII*. Lisboa: Tinta-da-China.

VALLE, Paollo La (2014) – «Repensar a modernidade é repensar a Europa: uma leitura possível de *A voz da terra*, de Miguel Real». *Revista Desassossego*, v. 12. São Paulo: USP.

VIEIRA, Pedro Almeida (2005) – *O profeta do castigo divino*. Lisboa: Dom Quixote.

VOLTAIRE (2012) – *Cândido, ou o otimismo*. Tradução: Mário Laranjeira. São Paulo: Peguin / Companhia das Letras.



Maria Manuela, uma personagem portuguesa de *Farda fardão camisola de dormir*, de Jorge Amado —

. Márcia Rios¹

Farda fardão camisola de dormir, de Jorge Amado, teve sua primeira publicação em 1979, década em que o Brasil vivia sob o regime de uma ditadura militar. Dentre os inúmeros romances do escritor, esse não obteve grande repercussão junto à crítica literária nem à comunidade de leitores. Todavia, assim como tantos outros romances seus, ele foi traduzido para o alemão, búlgaro, espanhol, francês, inglês, italiano, russo e grego. Importa ainda destacar que, quando o escreveu, Amado já havia sido eleito, por unanimidade, membro da Academia Brasileira de Letras em 1961, três anos após o estrondoso sucesso de público, alcançado com a publicação de *Gabriela, cravo e canela*, em 1958. Amado era, portanto, conhecedor de um rito de passagem que legitima simbolicamente a imortalidade de um escritor, e é esse universo acadêmico ficcionalizado em *Farda fardão camisola de dormir*².

Jorge Amado ambienta a intriga desse romance nos anos 1940, na cidade do Rio de Janeiro. No mencionado período, o Brasil estava sob ameaça das forças repressoras do governo de Getúlio Vargas –

1 Professora titular da Universidade do Estado da Bahia.

2 É interessante destacar que, em 1928, Jorge Amado e outros jovens intelectuais baianos, dentre eles, o poeta Sosígenes Costa, o cineasta Walter da Silveira e o etnógrafo Edison Carneiro criaram a Academia dos Rebeldes, como uma crítica contundente à Academia de Letras da Bahia, fundada em 1917, demonstrando, assim, um descontentamento com a institucionalização da vida literária. Críticos ferozes dos princípios ou critérios, nem sempre louváveis, que regiam a entrada nessa Academia para se ocupar uma vaga de imortal, esses jovens se davam conta dos conchavos entre os aspirantes à imortalidade e os que já vestiam o fardão. Com a criação da Academia dos Rebeldes, pretendiam inovar produzindo «arte moderna, sem ser modernista», daí questionarem o tradicionalismo que persistia na vida literária da Bahia (SOARES, 2005).

que implantara o chamado Estado Novo em 1937³ – enquanto a Europa, também dominada pela brutalidade e obscurantismo do nazifascismo, assistia à ocupação de Paris pelo exército alemão. Em tal narrativa literária, expõem-se as vaidades humanas – o que se pode depreender nas disputas, nos jogos de interesse presentes no campo instituído da literatura – e sustenta-se a imagem pública de Jorge Amado como escritor combatente e autor de histórias transgressoras⁴.

Farda fardão camisola de dormir começa com o narrador apresentando as circunstâncias da morte da personagem central dessa fábula burlesca, o jovem poeta baiano Antônio Bruno. Vítima de um enfarte fulminante, ele havia sido acometido de outro, «três meses antes, ao escutar, em um programa de rádio, a notícia da queda de Paris» (AMADO, 2001: 3), cidade onde morou e pela qual era apaixonado. Esse mal súbito ocorre em uma manhã de setembro de 1940, logo após o poeta evocar outra idílica manhã em um estúdio parisiense, no qual contemplava «o corpo nu da mulher adormecida», envolto pela «rósea e transparente camisola» (AMADO, 2001: 3). Nessa contemplação, pensa em escrever um soneto, ideia frustrada pelo despertar da amada estendendo-lhe os braços. A lembrança dessa manhã o impulsiona a escrever o poema de amor, para o qual só teve tempo de lhe dar o título, «A camisola de dormir», visto que foi tomado pelo mal súbito. Com o seu falecimento, abriu-se uma vaga para o *Petit Trianon*, designação

3 Por ter sido, à época, um conhecido membro do Partido Comunista Brasileiro, Jorge Amado sofreu perseguição ostensiva do regime varguista.

4 João Paulo Coelho de Souza Rodrigues (2003) apresenta um rico estudo sobre a Academia Brasileira de Letras, buscando entender as relações entre literatura e política, de 1896 a 1913, período analisado a partir do projeto acadêmico da «Casa de Machado de Assis», como também é conhecida a ABL. Segundo o autor, a despeito dos acadêmicos da época não se darem conta de que se posicionavam politicamente, suas relações são marcadas por disputas acirradas e interesses que puseram em xeque os valores tidos como maiores a serem cultivados pelos imortais nessa instância de consagração que se propõe a ser guardiã da língua portuguesa e da literatura nacional. Para Rodrigues, a análise dessa relação contribuiu para uma compreensão do auto-isolamento da Academia Brasileira de Letras.

também dada ao prédio da fictícia Academia Brasileira de Letras, da qual Antônio Bruno era membro.

O romance *Farda fardão camisola de dormir* está dividido em três partes – intituladas «Execução do poeta Antônio Bruno, ocorrida em consequência da queda de Paris, durante a Segunda Guerra Mundial», «A batalha no Petit Trianon» e «Guerrilha na esplanada do Castelo» –, as quais trazem inúmeros capítulos curtos. De extensão irregular, a segunda parte ocupa um número maior de páginas. Antecedendo a primeira, tem-se a seguinte explicação:

Esta fábula conta como dois velhos literatos, acadêmicos e liberais, partiram em guerra contra o nazismo, a ditadura e a prepotência. Toda e qualquer semelhança com tipos, organizações, academias, classes e castas, figuras e sucessos da vida real será pura e simples coincidência, pois a anedota é produto exclusivo da imaginação e da experiência do autor. Reais são apenas a ditadura do Estado Novo com a Lei de Segurança, a máquina de repressão, as prisões cheias, as câmaras de tortura e o obscurantismo, e a Segunda Grande Guerra Mundial, desencadeada pelo nazifascismo, em seu pior momento, quando se dava tudo por perdido e a esperança fenecia. (AMADO, 2001: XI)

A advertência do autor prepara os leitores para as possíveis e, às vezes, inevitáveis comparações. São de larga circulação as declarações de Jorge Amado acerca do seu processo de figuração de personagens, muitas delas, afirma, inspiradas em pessoas da esfera pública ou do seu círculo familiar e de amizade, algumas, notórias. Sua longa experiência com tal processo seguramente lhe trouxe maturidade como escritor, levando-o a concluir que as personagens ganham autonomia na trama. É o que se constata, a título de exemplo, quando Amado responde, em carta, à indagação de uma leitora sobre a criação de personagens: «Há sempre um momento em que o personagem escapa das mãos e do comando do seu criador e vai sozinho em frente, fazendo o que bem quer e decide – seja homem, seja mulher». Continua: «Assim, Senhora minha, de surpresa em surpresa vai o romancista na criação dos personagens, na concepção de um universo onde explodem de

improvisos sentimentos e paixões» (AMADO, 2003: s/d), o que torna verossímeis esses seres fictícios.

Segundo o crítico literário Antonio Candido, a criação de personagens, responsáveis pela movimentação do enredo, reside, portanto, em um paradoxo, e «o problema da verossimilhança no romance depende desta possibilidade de um ser fictício, isto é, algo que, sendo uma criação da fantasia, comunica a impressão da mais lúdica verdade existencial» (CANDIDO, 2007: 55). Acompanhando a movimentação das personagens de *Farda fardão camisola de dormir*, o narrador conta uma história carregada de humor, apelando para o riso zombeteiro, ao colocar em cena a disputa que cerca a nova eleição, instância legitimadora e consagradora de uma carreira literária. Amado ficcionaliza de modo exemplar esse embate pela busca, imaginária, da imortalidade e do prestígio, o que dá uma dimensão do funcionamento do campo instituído da literatura, com suas instâncias legitimadoras, na perspectiva pensada pelo sociólogo Pierre Bourdieu (1983, 1996).

Nessa narrativa, a morte de Antônio Bruno, um jovem boêmio, romântico, um *bon vivant* que vivia cercado de mulheres, mobiliza o acadêmico e desembargador Lisandro Leite a cuidar, de imediato, da eleição do novo membro. Assim, convida o Coronel Sampaio Pereira – aliado das forças nazistas – a concorrer, com a expectativa de que esse empenho pudesse lhe trazer uma recompensa, a saber, ocupar uma vaga no Supremo Tribunal Federal. Tal convite se sustentava ainda com a justificativa de que a cadeira ocupada pelo jovem poeta era, pelas regras da Academia, reservada ao Exército.

Descontentes com a ameaça de que um postulante a essa Casa viesse a representar as forças obscurantistas do Exército, posto que o Coronel estava a serviço da ditadura de Vargas, o mestre Afrânio Portela e o professor Evandro Nunes dos Santos, dois literatos acadêmicos, decidem partir para o ataque lançando outro candidato. Desse modo, convidam o General Waldomiro Moreira, o que leva a uma batalha que teve consequências imprevisíveis, mas não menos desejadas. Tal decisão só veio atender ao apelo de Maria Manuela, para a qual a candidatura daquele coronel para

a vaga do seu amado Antônio Bruno seria um ataque à memória do poeta.

Maria Manuela é a principal personagem portuguesa do romance, com um protagonismo relevante na trama, não só pela sua relação amorosa com Antônio Bruno, como por mudar o seu modo de pensar e de agir e por lutar incansavelmente, após a morte do poeta, para que um «aliado das forças nazistas» não ocupasse a sua cadeira na Academia. No enredo, ela é inicialmente referida sem que os leitores saibam o seu nome, o que vai ocorrer algumas páginas à frente. Tal omissão proporciona um clima de mistério em torno dessa personagem feminina, gerando curiosidade e expectativa nos leitores, o que contribui para a riqueza da intriga.

Ao tratar da construção das personagens no romance, Candido faz a seguinte reflexão:

Na vida, estabelecemos uma interpretação de cada pessoa, a fim de podermos conferir certa unidade à sua diversificação essencial, à sucessão dos seus modos-de-ser. No romance, o escritor estabelece algo mais coeso, menos variável, que é a lógica da personagem. (CANDIDO, 2007: 58-59)

Na intriga de *Farda fardão camisola de dormir*, gradualmente tal coesão vai se firmando, a partir, sobretudo, da terceira parte da narrativa, em que Maria Manuela ganha contornos mais nítidos, particularmente nos capítulos «A militante», iniciado à página 127, e «A dama de negro», com início à página 132. Neles, a personagem ganha acentuada presença, não só pelas descrições como pelos episódios em que atua, o que confere densidade à composição da sua figura.

No começo do romance, os leitores têm conhecimento de que Antônio Bruno, ao saber da ocupação de Paris pelos nazistas, havia escrito um poema dedicado a essa cidade, atribuindo-lhe o seguinte título: «Canto de amor para uma cidade ocupada». É do conhecimento ainda o fato de que tal notícia provocou-lhe um enfarte, que o levou ao hospital. De acordo com o narrador, tal poema trazia

ardente apelo ao prosseguimento da luta até à vitória final. Estranho alento, entusiasmo inexplicável partindo de quem deixara de acreditar na vida. A verdade é que a parte final do poema fora completamente reescrita. Na versão primitiva, o poeta despedia-se, suicida; recusava-se a viver num mundo monstruoso. (AMADO, 2001: 22)

Enfermo e ainda no hospital, Antônio Bruno recebe a visita de Maria Manuela, que o inspira a reescrever o poema, um reparo assim justificado:

Mas quando [o poeta] viu lágrimas nos olhos daquela que arriscava a segurança e a honra para visitá-lo, clandestina e aflita, iluminando as trevas, repelindo a dor e a morte, Antônio Bruno, que nada lhe podia negar, simulou compartilhar de sua militante e pertinaz certeza, riscou os versos atrozes de desespero e desencanto, compôs novas estrofes, as da resistência e da vitória. Eram de sua autoria aqueles versos largos, densos e heróicos, mas a inspiração provinha da frágil e intrépida visitante que os impusera com seu encantador acento de além-mar. (AMADO, 2001: 23)

O poeta lhe entrega o original do poema, e ela (ainda não nomeada), cuida primeiro de datilografar algumas cópias e leva-o em seguida para publicação no «suplemento literário de um dos grandes diários do Rio» (AMADO, 2001: 23), sem sucesso, uma vez que o texto é censurado, por considerar-se que é «insultuoso a chefe de nação amiga». Tal fato não impediu, conforme refere o narrador, a circulação ampla e a vasta popularidade desse poema em diferentes cantos do país. Ao final do capítulo «A dama de negro», o narrador ressalta a sua repercussão:

Herança recolhida pela militante coberta de luto, a dama de negro, repartida na hora do desalento maior no Brasil, em Portugal e nas colônias africanas – lido nas selvas de Angola, da Guiné Bissau, de Moçambique, onde negros em revolta acendiam os fogos das primeiras guerrilhas. (AMADO, 2001: 141)

No capítulo «O suspiro, a rosa, o beijo, a dama de negro, o coronel e a morte finalmente», o velório de Antônio Bruno ganha

destaque. Dentre os presentes, encontra-se o Mestre Afrânio Portela, velho acadêmico amigo do poeta. Nesse momento, chega Maria Manuela, que é avistada por Afrânio, quando ela encerrava a conversa com uma atriz, antiga amante do poeta. Comenta o narrador:

[Mestre Afrânio] Percorreu a assistência com os olhos e então a viu chegar, toda de negro, rosto semi-encoberto pelo véu de luto, jamais tão bela – ela viera apesar de tudo, desprezando seus conselhos. Furtiva, aproximou-se do catafalco. Mestre Afrânio observou-a: rígida, apertando as mãos cruzadas, lívidos os dedos longos e finos antes de se esquivar para um abrigo de cortinas. É uma deusa, mestre Afrânio, desceu do Olimpo, não a mereço, sou apenas um louco jogral... (AMADO, 2001: 26; grifos do autor)⁵

À página 27, aquela personagem feminina é referida pelo narrador como a «dama de negro», quando se dirigia aos acadêmicos Afrânio Portela e Evandro Nunes dos Santos, que estavam indignados com a presença no velório do Coronel Sampaio Pedreira, interessado em ocupar a vaga deixada pelo poeta.

A dama de negro saiu do recanto de cortinas e, abandonando toda e qualquer discrição, andou em direção aos dois amigos, estupefata e indignada: que significava a presença daquele tipo no velório? Teria, por acaso, pretensões? (AMADO, 2001: 27)

Só no capítulo «Insólita visitante», quando ela foi à casa de Afrânio Portela, é anunciada pela empregada doméstica como a «Senhora Maria Manuela». A sua visita tinha um objetivo determinado, dada a sua preocupação com a possibilidade de o Coronel Sampaio Pedreira concorrer à vaga de Antônio Bruno. Tendo o velho acadêmico como seu confidente, Maria Manuela demonstra grande inquietação, temerosa de que «desonrem a memória...» do poeta.

– Vim para suplicar... Diga-me que não vai permitir. Eu não consegui impedir que ele morresse... mas o senhor pode evitar que lhe desonrem a

5 Os grifos indicam lembranças, pelo Mestre Afrânio, do que o poeta lhe havia dito acerca de Maria Manuela.

memória... – falava aos arrancos; na voz, vibrante de paixão, acentuava-se o sotaque lisboeta: – Sou uma estrangeira, eu sei, mas acabaram-se as fronteiras, a guerra é uma só. – Suspendeu a cabeça altiva, *deusa descida do Olimpo*, jovem senhora no esplendor dos trinta anos, a súplica transforma-se em imperativa exigência: Um fascista não pode recolher a herança que é nossa. Vim para ouvir do senhor que isso não vai acontecer. Um carrasco do povo, um nazi, sucedendo a Antônio... – num esforço reteve o soluço: – ... é como matá-lo outra vez. (AMADO, 2001: 39; grifo do autor)

A súplica termina por gerar culpa no acadêmico, que constatou ter se omitido frente à gravidade do fato. No dia do velório de Antônio Bruno, Portela havia dito que abandonaria a Academia, caso esse Coronel ganhasse a eleição. A conversa o leva a prometer à amada do poeta que lutaria para evitar que isso ocorresse, o que foi feito quando passou a apoiar o General Waldomiro Moreira. Ainda nesse capítulo, o leitor obtém mais informações a respeito da misteriosa personagem:

Mundo absurdo e surpreendente quem iria imaginar que a esposa do Conselheiro da Embaixada de Portugal, filha de um Ministro de Salazar, de família de banqueiros, rica e influente, fosse inimiga do regime, simpatizante do socialismo, fadada à cadeia, ao campo de concentração. *Creio que ela é meio comunista*, revelara Bruno ao início da aventura. *Comunista ou não, é absolutamente adorável e maluca de jogar pedra. Deu-me um trabalho convencê-la a não largar o marido para vir morar comigo. Já pensou no escândalo, seu Afrânio? Veja a encrenca em que me meti.* (AMADO, 2001: 40; grifos do autor)⁶

6 Nessa trama ficcional, Amado demonstra, através da personagem Maria Manuela, uma forte oposição, com ironia e humor, ao salazarismo. Durante décadas, o escritor esteve proibido de entrar em Portugal, por ordem expressa do governo de Salazar. Alguns apontamentos de *Navegação de cabotagem*, seu livro de memórias publicado em 1992, expõem o que significou para Jorge Amado tal proibição, que o impedia de conhecer esse país e nele estreitar os laços de amizade que fizera com escritores, artistas e intelectuais portugueses. Nesse livro, Amado destaca os diferentes sentimentos provocados pela restrição, bem como a posterior permissão do governo de Salazar para a sua entrada em Portugal, em 1966.

No capítulo «A militante», outras informações são acrescentadas a respeito da personagem portuguesa. Dessa vez, a partir da narração de um encontro que ela tivera com o Mestre Afrânio Portela depois que soube da morte do Coronel Sampaio Pereira, noticiada na fictícia Rádio Carioca. No mesmo dia do enterro do Coronel, os dois se encontram em um bar «discreto, no último andar de alto edifício na Praia do Flamengo, com vista para a baía, próximo à casa do romancista» (AMADO, 2001: 128). Enquanto conversam, assistem, segundo o narrador, ao cortejo «lento e solene» que acompanha o enterro. Testemunham, assim, o soterramento de uma ameaça à liberdade de expressão, caso Sampaio Pereira viesse a se candidatar.

Sentados ao lado da balaustrada, o romancista e a portuguesa contemplam o enterro que desponta no Russel, precedido pela banda de um regimento, cadência de músicas fúnebres. Em cima de uma carreta militar, o caixão recoberto pela bandeira brasileira. (AMADO, 2001: 128)

O episódio da morte do Coronel, decorrente de um enfarte atribuído à forte pressão de seus opositores na campanha da eleição, evidencia as estratégias e táticas que envolveram a disputa pela cadeira vaga no *Petit Trianon*. Como se estivessem em um campo de batalha, os postulantes colocam em uma vitrine a condição humana, expondo as suas torpezas, o que suplanta o ideal de integridade de caráter e de imortalidade.

É também nessa conversa com o acadêmico que Maria Manuela confessa que a morte do Coronel a deixa sossegada, visto que deverá sair do Brasil acompanhando o seu marido, que fora promovido «a Embaixador e designado para a Venezuela». São palavras da personagem: «Seguiremos diretamente daqui, arranjo de meu Pai para evitar que eu corra os perigos da travessia marítima para Lisboa» (AMADO, 2001: 129). A razão dos perigos é apresentada no capítulo «A dama de negro», quando se tem conhecimento da vida clandestina da personagem, por sua militância no Partido Comunista, do casamento forçado com Afonso Castiel, por imposição dessa organização, e das razões de sua vinda ao Brasil, onde conhece Antonio Bruno.

Nesse mesmo encontro com Afrânio Portela, a militante portuguesa teve a oportunidade de relatar a circunstância em que conhecera o poeta, uma «coisa tão gira...», assim considerou. Prossegue o diálogo entre ambos:

Um sorriso quase brejeiro cortou a melancolia do rosto de Maria Manuela:

– Tem razão, foi um conto de fadas à moderna, com política e esposa infiel, fada absurda. – Fez uma pausa, antes de perguntar: Sabe que sou uma perigosa militante anti-salazarista, pois não?

– Bruno me mostrou um poema no qual se referia a uma deusa do Olimpo empunhando a foice e o martelo. Um poema delicioso.

– *A Deusa e o jogral*, um dos primeiros que escreveu para mim. Pois bem: eu tinha um encontro marcado em Niterói com um companheiro, um exilado que deveria me entregar documentos para serem remetidos a Portugal. Na minha posição, disponho de meios... (AMADO, 2001: 130)

No relato, acompanhado com entusiasmo pelo Mestre Portela, que dizia ter aí material rico para escrever uma prosa ficcional, sabe-se que a militante comunista, com uma vida clandestina, é filha de um «Ministro de Salazar, nora do maior banqueiro do país, esposa do Conselheiro da Embaixada de Portugal» (AMADO, 2001: 130). Para a liderança do Partido, o seu trânsito em determinadas esferas do poder asseguraria o levantamento de informações relevantes para aquela organização partidária. Isso favorecia o combate ao fascismo, nas palavras do narrador: «dentro do covil do inimigo, ouvindo informações confidenciais, conhecendo os agentes da PIDE em atividade no Brasil, podendo usar a mala diplomática para sua correspondência pessoal» (AMADO, 2001: 130). Segundo o narrador, frente a essa história singular,

Afrânio Portela olha absorto para a mulher sentada diante dele: distinção, finura e elegância, endeusada pela crônica social, rainha nos salões da sociedade carioca e do corpo diplomático - quem a imaginaria às voltas com subversivos, agindo na clandestinidade, praticando ações ilegais? Eis aí um tema para romance, tão convidativo que ele se sentiu tentado a voltar à ficção. (AMADO, 2001: 130)

A personagem portuguesa, por confiar no interlocutor, que é amigo do poeta, confia a situação embaraçosa pela qual passou em atendimento às ordens do Partido. Cumpria uma missão clandestina aguardando um camarada em um bar, na cidade de Niterói, quando avista Antônio Bruno, sentado em outra mesa, o qual só conhecia através de fotografia e leitura. Tendo entregue a Maria Manuela um envelope que continha alguns documentos o companheiro do Partido – um exilado que lhe parecera assustado, por saber que estava sendo seguido – diz-lhe que não se deixasse ver pelo agente da PIDE. Por isso, Maria Manuela se aproxima da mesa do poeta.

Dando continuidade à história, ela relata ao Mestre Portela a cena do beijo entre os dois na mesa do bar, providencial para esconder o seu rosto e, assim, não ser identificada pelo agente. Maria Manuela lhe revela ainda que recebera do poeta, no dia seguinte, «um livro com dedicatória extremamente formal, acompanhado das mais belas orquídeas que já vi. O telefonema veio mais tarde... Foi Antônio quem me revelou o amor. Antes, eu era somente a militante, ele me completou, me fez mulher» (AMADO, 2001: 131).

Enquanto no capítulo «A militante» têm-se, pela conversa da militante com Portela, informações de sua estadia no Brasil, no capítulo seguinte, «A dama de negro», tem-se uma síntese da sua vida em Portugal: os laços familiares e conjugais, a formação acadêmica, o ingresso no Partido Comunista e sua atuação como militante, o casamento com Afonso Castiel e a sua vinda ao Brasil, acompanhando o marido. Trata-se de histórias que tornam mais interessante a, até então, misteriosa personagem portuguesa. Maria Manuela Covo Silveiras D'Eça é filha de Silveiras, Ministro dos Negócios Estrangeiros do governo Salazar. Descrita como uma moça culta, destaca-se na vida estudantil pela militância, tornando-se amiga, por afinidade ideológica, do também estudante Fernando Castro. A pedido de Maria Manuela, esse amigo a leva a ingressar no Partido Comunista, vindo a receber, quando dessa filiação, o pseudônimo de Berta, um «nome de guerra». A partir daí, terá missões e tarefas a cumprir, dentre elas, a que considerou mais sofrível, casar-se com Afonso Castiel.

A narrativa amadiana expõe os papéis e atribuições das lideranças do Partido e dos seus filiados. Em nome de crenças, valores e sentido da revolução, a organização chegava, muitas vezes, a interferir nas histórias pessoais dos militantes. Assim, tem-se conhecimento das razões que levaram Maria Manuela a se casar com Afonso Castiel. O matrimônio foi decidido pela cúpula do Partido, que calculou as vantagens do casamento. Como nessa narrativa há uma apologia da liberdade de amar, o personagem Afonso está na contramão dessa crença, ao se mostrar ambicioso, e pelo qual Maria Manuela não tinha o menor apreço:

Nenhum afeto a ligava ao marido, indolente insignificante e frívolo, sequioso de distinções e honrarias, cuja maior aspiração consistia num título papalino de nobreza a adquirir assim herdasse sua parte na imensa fortuna do pai, construída nas colônias com o suor dos negros, multiplicada na metrópole com a mercê do Governo. (AMADO, 2001: 132)

Tal ambição o leva a passar aos irmãos «a responsabilidade da chula gerência de bancos, empresas agrícolas e industriais» e a casar-se com Maria Manuela Covo Silves d'Eça, régio rebento de família antiga e fidalga, com brasão e divisa» (AMADO, 2001: 132), uma nobre que dispensaria um «sobrenome [Castiel] com perceptível odor de gueto» (AMADO, 2001: 132). Para Castiel, o casamento com uma fidalga favoreceria o seu projeto de construir uma carreira diplomática e a obtenção do título de nobreza. Em razão disso, expressa a sua intenção de renunciar à gerência dos negócios do seu pai, tida como uma atividade «chula», ou seja, sem valor, visto que não lhe traria capital simbólico de peso, crucial, nas esferas do poder, para se negociar postos, cargos, dentre outros benefícios, às vezes escusos, que assegurem ascensão social.

É no capítulo «A dama de negro» que o narrador expõe a visão de Antônio Bruno sobre aquele encontro casual com a personagem portuguesa, no bar em Niterói, quando se conhecem, um ano após Maria Manuela estar morando no Rio, visto que o marido Afonso Castiel viera servir no posto de Conselheiro da Embaixada.

Antônio Bruno a identificara no bar, em Niterói. Percebeu que o temor de ser reconhecida e a necessidade de esconder o rosto que a atiraram em seus braços nada tinham de comum com intrigas de alcova. Conjura política, quem sabe espionagem? Vira quando o indivíduo lhe passara o envelope, junto ao posto de venda de cigarros. A beleza da mulher e o mistério a rodeá-la deixaram-no desvairado, num desatino de paixão. Não poderia viver se não a conquistasse. Tinha de possuí-la, fosse como fosse: boca de romã, colo de cisne. (AMADO, 2001: 132)

De início, o poeta encontra resistência, a despeito de ser apresentado na trama romanesca como um homem obstinado, um poeta sedutor, cercado de mulheres:

Empreendeu o cerco usando a totalidade dos recursos acumulados em copiosa experiência. Flores e livros, voz de carícia, lábia de mel, o brilho e a graça da conversa, o calor da cobiça. Cortês e reticente, Maria Manuela não sucumbia, sólida fortaleza». (AMADO, 2001: 134)

O poeta será bem-sucedido nessa empreitada ao apelar para a literatura, que, no imaginário social do Ocidente, é tida como um saber encantador, ao qual é inevitável sucumbir, particularmente entre os segmentos sociais mais letrados.

Em troca de seus livros, enviados um a um, as dedicatórias cada vez menos formais, recebeu pelo correio o único volume publicado em vida por Fernando Pessoa: Ao admirado poeta brasileiro Antônio Bruno, esta Mensagem do maior poeta português contemporâneo, com profunda admiração, a leitora Maria Manuela Silves Castiel. Bruno ouvira vagas referências ao colega lusitano cuja popularidade somente após a guerra se estenderia ao Brasil. (AMADO, 2001: 134)

Também nesse capítulo, o narrador apresenta Antônio Bruno como um intelectual que tem apreço pela cultura francesa e que «pouco sabia da literatura moderna de Portugal, além da grande geração de Eça, Ramalho, Antero». Havia lido *A selva*, de Ferreira de Castro, «conhecia de nome Aquilino Ribeiro, a merencória poesia

de Antônio Nobre não o seduzia mas amava a de Cesário Verde» (AMADO, 2001: 134). Esse parco repertório chegou a «assombrar e revoltar os sentimentos patrióticos da formosa licenciada em Letras pela Universidade de Coimbra» (AMADO, 2001: 134), o que não chega, todavia, a comprometer o idílio amoroso. Ao conhecer Maria Manuela, Antônio Bruno «sentiu-se cumulado pelo destino com o amor dessa mulher formosa e jovem, culta e valente, nascida fidalga, que se elevara à condição de filha do povo» (AMADO, 2001: 141).

De acordo com o narrador, foram dez meses «perfeitos» de relacionamento – o namoro é iniciado antes do Natal de 1939 e a ligação vai até setembro de 1940, quando da morte de Antônio Bruno. «[Maria Manuela] Floresceu nos braços do poeta. Em Coimbra descobrira um mundo a transformar, no Rio soube da vida em sua plenitude» (AMADO, 2001: 140). Tal florescimento significa ser realizada na vida amorosa, sem esquecer o combate. Demonstrando uma idealização extremada da personagem, a narrativa destaca sua outra missão, a saber, tornar Antônio Bruno um poeta engajado, autor de poemas de relevância social. Assim, Maria Manuela dá-lhe como exemplo o poeta chileno Pablo Neruda, que escrevera *Veinte poemas de amor* e, quando cônsul na Espanha durante a guerra civil, «colocara seu estro a serviço do proletariado em armas» (AMADO, 2001: 140).

Realizada e feliz, não abandonou contudo a trincheira da luta antifascista. Não diminuiu a fidelidade ao Partido, não descuidou das tarefas, às quais juntou mais uma, por conta própria – transformar o poeta lírico Antônio Bruno num poeta engajado, fazendo de seu canto arma dos trabalhadores empenhados na transformação do mundo. (AMADO, 2001: 140)

Antônio Bruno promete, contudo, transformar-se, mas «O único [poema] a receber o sopro da criação verdadeira, repositório de ódio, nojo, cólera, desespero e esperança, coração sangrando e punho erguido, foi o *Canto de Amor para uma Cidade Ocupada*» (AMADO, 2001: 140), sublinha o narrador.

Em *Farda fardão camisola de dormir*, o idílio amoroso vivido por Maria Manuela é exaltado como uma louvação à vida que pulsa acima das torpezas humanas. Essa personagem do além-mar, uma mulher culta, transgressora, engajada politicamente, enfim, apresentada com predicativos extremamente enaltecidos do ser feminino, simboliza o combate à opressão, ao cerceamento da liberdade, valores nos quais Amado sempre acreditou. Nessa «fábula para acender uma esperança», o escritor expõe e dramatiza, rechaçando, situações e visões de mundo que contribuem para perpetuar valores conservadores e obscurantistas, ao tempo em que acentua a chama da vida, que só se renova quando se transgredir o instituído.

No final dessa narrativa, Maria Manuela tem uma última aparição na véspera de sua partida do Brasil com destino à Venezuela. A personagem está no Teatro Fênix, na cidade do Rio de Janeiro, para assistir a uma peça, quando o poema maldito «Canto de amor para uma cidade ocupada», de Antônio Bruno, é recitado pela atriz Maria João, comovendo todo o público presente. Com esse desfecho reservado à personagem, fica mantida a sagração de Jorge Amado à liberdade, às causas libertárias e à dignidade humana.

Referências bibliográficas —

- AMADO, J. (1992) – *Navegação de cabotagem; apontamentos para um livro de memórias que jamais escreverei*. 3ª ed. Rio de Janeiro: Record.
- AMADO, J. (2001) – *Farda, fardão, camisola de dormir; fábula para acender uma esperança*. 17ª ed. Rio de Janeiro: Record.
- AMADO, J. (2003) – *Carta a uma leitora sobre romance e personagens*. Salvador: Casa de Palavras;
- CÂNDIDO, A. (2007) – A personagem do romance. In *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva.
- BOURDIEU, P. (1983) – Algumas propriedades dos campos. In *Questões de sociologia*. Trad. Jani Vaitsman. Rio de Janeiro: Marco Zero.
- BOURDIEU, P. (1996) – «É possível um ato desinteressado?» In *Razões práticas; sobre a teoria da ação*. Trad. Mariza Correa. São Paulo: Papirus.
- RODRIGUES, João Paulo Coelho de Souza (2003) – *A dança das cadeiras*;

literatura e política na Academia Brasileira de Letras (1896-1913). 2ª ed. Campinas/São Paulo: Ed. da UNICAMP/ CECULT.

SOARES, Angelo Barroso Costa (2005) – *Academia dos rebeldes; modernismo à moda baiana*. Tese de Mestrado. Feira de Santana: Universidade Estadual de Feira de Santana.



Os portugueses na obra de Moacyr Scliar —

. Maria Eunice Moreira¹

Contar uma história é estabelecer vínculos afetivos com as pessoas. Para isto, existem as palavras, para estabelecer laços entre as pessoas — e para criar beleza.

Moacyr Scliar

O escritor gaúcho Moacyr Scliar (1937-2011) escreveu mais de setenta livros entre romances, contos, crônicas, ensaios, literatura infantil e juvenil, e medicina. Desse total, contabilizou a escrita de vinte e dois romances, no período entre 1972, quando publicou *A guerra no Bom Fim*, até 2010, quando lançou *Eu vos abraço, milhões*. Muitos de seus livros e, em especial romances, foram traduzidos para o inglês, francês, alemão, espanhol, sueco e até mesmo kwaitiano.

Filho de judeus asquenazes, provenientes da Bessarábia, Scliar vivenciou a experiência dos grupos imigrados da Europa para o Brasil. Seus pais estabeleceram-se na cidade de Porto Alegre, na região sul do país, mais propriamente no bairro do Bom Fim, um reduto da comunidade judaica, até há pouco tempo. Scliar passou a infância nesse ambiente e conviveu com o grupo de imigrantes que, à noite, reunia-se nas casas ou nas calçadas para contar suas histórias sobre as dificuldades de deixar a terra natal, acomodar-se em um novo espaço e buscar um lugar para viver. As questões relativas à sua origem, o sentimento de estrangeiro, colocado à margem da sociedade, e o desejo de se integrar, construíam as narrativas ouvidas pelo menino. Scliar fez parte de sua formação no Colégio Israelita, de Porto Alegre, e transferiu-se, mais tarde, para o Colégio Nossa Senhora do Rosário, na mesma cidade, dirigido pelos irmãos maristas, mudança que provocou no jovem um conflito interior por ser um judeu num

¹ Professora aposentada da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (Escola de Humanidades).

colégio católico. Na tese de Doutorado que apresentou sobre a identidade do imigrante judeu na obra de Scliar, Consuelo Peruzzo ressalta que «o encontro entre as duas religiões, a judaica e a católica, suscitou nele um profundo e angustiante questionamento acerca de suas crenças e de seu destino ultraterreno» (PERUZZO, 2021: 22).

No ano em que concluiu o curso de Medicina, em 1955, Scliar publicou um «pequeno» livro, intitulado *Histórias de um médico em formação*, que não o agradou muito. Em 1962, participou de uma antologia de contos, *Nove do Sul*, e, em 1968, lançou o livro de contos *O carnaval dos animais*. Visando qualificar-se na profissão, viajou para Israel onde frequentou um curso de pós-graduação em Medicina Comunitária. Talvez essa experiência, de voltar às raízes familiares e de conviver com outros judeus, tenha sido decisiva na inclinação pela temática judaica. A partir daí, especialmente na década de 1970 e 1980, quando sua obra se consolidou, os imigrantes judeus e suas vivências nas novas terras tornaram-se central em sua ficção. Essa feição marca a primeira fase da escrita de Scliar, embora, em etapas sucessivas e paulatinamente, ele tenha aberto o universo mágico dos primeiros anos de formação, no Bom Fim, para outros espaços da cidade de Porto Alegre, avançando, mais tarde, para narrativas que fogem a essa primeira espacialidade.

Considerado pela crítica como um escritor que abraçou a história da imigração judaica desde o início de sua carreira e a explorou em vários momentos diferentes, Scliar, porém, não isolou os judeus dos demais grupos europeus. Em sua obra, aparecem italianos e árabes, entre outros, e portugueses. Como ficcionista, seu interesse recai no passado, entrelaçando história e ficção, com o intuito de refletir sobre os problemas relativos à busca de identidade dos grupos imigrantes – e do judeu, em especial – e como forma de entender o «Outro» e sua própria formação como sujeito.

1. Alguns romances, alguns portugueses —

Quando mencionei no título deste trabalho que abordaria a presença dos portugueses na obra de Moacyr Scliar, fui muito

pretensiosa. Em um estudo *in progress* sobre a produção romanesca de Scliar, analisei onze romances (50% do total, portanto) dos vinte e dois romances por ele escritos, e neles os portugueses aparecem como personagens em apenas quatro romances: *O exército de um homem só* (1973), *Os voluntários* (1980), *A estranha nação de Rafael Mendes* (1983) e *Na noite do ventre, o diamante* (2005). Neste artigo, retomo os quatro romances e sobre eles incido meu foco de análise. Para atingir esse objetivo, considerando a brevidade do estudo, opto por tomar cada romance em separado e, ao final, buscar um sentido para a presença desse segmento estrangeiro na obra de Scliar.

1.1. O exército de um homem só —

Publicado na década de 1970, este romance de Scliar focaliza uma personagem, o Capitão Birobidjan, um destemido herói do novo mundo, fanático pregador de utopias, solitário e esperançoso navegador de um mar de indiferença. O Capitão Birobidjan, ou Mayer Guinzburg, é um judeu que chegou ao Brasil ainda menino, vindo da Rússia com sua família. Marxista, sonha fundar uma nova Birobidjan (Birobidjan era o nome de uma colônia coletiva de judeus na fronteira sino-russa). Seu comportamento rebelde dá muitos desgostos ao pai, que deseja ver o filho tornar-se um rabino e ter uma vida mais condizente com sua tradição. Mayer, porém, tem amigos marxistas, incluindo a jovem Léia com quem se casa. Após algum tempo, abandona tudo e vai viver na propriedade de um desses amigos que, como todos, a essas alturas, já havia abandonado suas convicções.

Em Nova Birobidjan, passa a viver para o trabalho acompanhado pelo Companheiro Porco, Companheira Cabra e Companheira Galinha, de quem ele não gostava por ser improdutivo. Vivia a ler Rosa Luxemburgo e a fazer discursos a homenzinhos que só ele via. Depois de algum tempo, aparecem inimigos, quatro vagabundos a quem ataca após ser atacado. Mais tarde, Mayer volta para casa, abandona o ateísmo e passa a trabalhar duro em uma construtora, atividade com a qual enriquece, mas complica-se ao se tornar

amante da secretária. Sua companhia vai à falência e ele acaba numa pensão (localizada no terreno de Maykir, sua antiga empresa, que por sua vez se localizava no terreno da Nova Birobidjan), onde tenta reiniciar uma Nova Birobidjan, mas essa iniciativa também falha.

Acuado, abandonado, triste, muito ligado à religião e quase sem esperança (os homenzinhos para quem discursava agora já eram só três), o Capitão Birobidjan tem um ataque do coração ao ensaiar uma resistência, mas, como descobrimos no começo do livro, ele sobrevive. A história, no entanto, termina aqui.

Contado em terceira pessoa, cada capítulo deste livro remete a um ano ou a conjunto de anos. O primeiro e último é 1970, mas recua logo para 1928, 1916, 1929, 1930... até voltar para 1970, contando sempre com o humor irônico e amargo de Scliar a saga do Capitão Birobidjan. Louco humanista, Dom Quixote do bairro do Bonfim de Porto Alegre, tenta construir uma sociedade melhor e coletivista, apesar de tudo e de todos que se opõem a ele. Ridicularizado por aqueles a quem chama Companheiro, ele é um exército de um homem só, lutando por um mundo mais justo que no final não vale a pena.

Depois da falência de sua companhia, o judeu passa a viver em uma pensão, dividindo a casa com outros moradores, entre os quais Otávio Rodrigues, um antigo comerciante de cereais, de apelido «Português». Otávio era muito simpático, grande conversador. Na descrição de seu filho, tinha uns olhos buliçosos como dois ratinhos, um belo bigode e a pele luzidia, aos 78 anos, é caracterizado como um sujeito afável e educado, disposto a ajudar os outros. Em comparação com os demais hóspedes da pensão, que reagiam negativamente a qualquer pedido da dona do estabelecimento, o Português demonstrava sua boa vontade. No afã de ajudar Dona Sofia, não se acanhava e «ia para a cozinha e fazia um bacalhau razoável, cantando fados» (SCLIAR, 1997: 144). A situação exposta reforça as condições geralmente associadas aos portugueses: saber preparar um prato de bacalhau e cantar fados. De pouco protagonismo em *O exército de um homem só*, o papel do português é de figurar, na Babel da pensão, como um dos tantos tipos ali presentes, colocando em

cena um elemento atuante na sociedade brasileira, especialmente na sociedade do Rio Grande do Sul. É, portanto, no microcosmo social gaúcho, que constitui a pensão, que se insere o português como um dos sujeitos que retratam a dinâmica da vida num pequeno burgo, como a cidade de Porto Alegre dos anos iniciais da década de 1930.

1.2. Os voluntários —

Os voluntários, obra de 1980, conta a história da amizade entre Paulo, descendente de portugueses, e Benjamin, que veio da Polônia para o Brasil, ainda menino. Eles se conhecem na rua Voluntários da Pátria, em Porto Alegre, onde as duas famílias instalam casas comerciais: os portugueses abrem um bar e os judeus, uma loja de tecidos, estabelecimentos que futuramente pertencerão a Paulo e Benjamim, respectivamente. A primeira parte do romance relata o início da amizade dos meninos e as diferenças de personalidade entre eles, bem como a inserção de cada um no ambiente do bairro. Paulo é extrovertido, fala português e passa a maior parte do tempo brincando na rua com os garotos que ali moram. Benjamin é um ser deslocado e sua condição de estrangeiro, evidenciada por um forte sotaque, o deixa isolado. Entretanto, o que particulariza Benjamin é sua obsessão por Jerusalém. Desde jovem, ele deseja ser professor de História em Jerusalém, mas sofre oposição da família quanto a seu ideal, pois os seus vêem essa ideia como sinal de desequilíbrio mental. Benjamim foge de casa duas vezes e viaja para São Paulo. Da primeira vez, precisa voltar porque seus pertences foram roubados; da segunda vez, retorna casado com Sula, o que tolhe seu projeto de viagem. O casamento, porém, concede a ele estabilidade emocional e econômica. Deixa de se ocupar de Jerusalém e passa investir nos negócios da família, pretendendo aumentar a loja com a aquisição de um espaço vazio ao lado de seu estabelecimento. Essa situação estável dura mais ou menos dois anos, até a chegada do palestino Samir e da compra pelo novo imigrante da pretendida loja de Benjamim, a que dá o nome de Nova Jerusalém. A partir desse fato, os dois homens se desentendem e estabelecem um conflito que repete,

na rua Voluntários da Pátria, o cenário da crise da Palestina e das rivalidades com os judeus, no longínquo Oriente. Quase ao final do romance, quando a guerra entre os dois comerciantes é resolvida por uma intervenção do irmão gângster de Benjamim, Paulo, o Capitão, Pia-Pouco, Orígenes e Elvira preparam um jantar, e convidam Benjamim e Samir para participar da festa e selar a paz. Sula, mulher de Benjamim, propõe como brincadeira o jogo «No caminho de Jerusalém», também conhecido como a «Dança das cadeiras». Samir e Benjamim disputam o último assento, Benjamim vence, mas cai e quebra a perna. No hospital, ao ser tratado, Benjamim é diagnosticado com câncer terminal e tem pouco tempo de vida.

A doença de Benjamim e a impossibilidade de realização de seu sonho parece atingir cada personagem. O sentimento de exílio é vivenciado por eles, dentro do quadro de sua história pessoal: Elvira, a prostituta, deixou a região de colonização italiana, em busca de uma vida mais digna; seu irmão padre dirige uma pensão para peregrinos em Jerusalém, ambos vivendo uma situação de exílio. Pia-Pouco, o indivíduo desprotegido e desvalido, sem qualificação profissional, vagueia do campo para a cidade, sendo atingido por outro tipo de exílio, o rural, sujeito ao subemprego ou ao desemprego, sina dos desvalidos do campo no Rio Grande do Sul. Paulo, dono do bar que herdou dos pais portugueses, experimenta a diáspora dos portugueses que, a exemplo dos judeus, também tiveram a experiência da separação e da fuga de sua terra. Samir, o palestino que saiu de sua terra impelido pelos conflitos com os judeus e busca uma nova terra, uma nova Jerusalém. Por isso, cada capítulo de *Os voluntários* abre-se com uma epígrafe retirada do poema «Sóbolos rios», de Camões.

Personagens deslocados, todos eles experimentaram, à sua maneira, o exílio e a diáspora. Nesse sentido, portugueses, judeus e palestinos irmanam-se na vivência de uma experiência comum e esse é também o sentido de *Os voluntários*. Ao final, os quatro homens decidem levar Benjamim a Jerusalém, mas a viagem acaba em fracasso, pois o velho cargueiro em que pretendem empreender a longa viagem explode ainda nas docas de Porto Alegre. No desastre,

morrem Benjamim e Samir, resolvendo a rivalidade entre os dois, sem que o judeu alcance a Cidade Santa tão almejada.

Há três personagens portuguesas: o pai de Paulo, a mãe de Paulo e Paulo. A caracterização do pai de Paulo o distancia de outros imigrantes que, de modo geral, são retratados como grosseiros, sujos e com pouco lustro cultural. A mãe tem pouco protagonismo na obra, limitando-se a exercer suas atividades como dona de casa. Será seu filho, porém, mais tarde, quem repetirá o padrão com que eram vistos os portugueses comerciantes. Ao contrário, portanto, do pai português e imigrante, Paulo preenche o estereótipo do homem lusitano: é gordo e calvo (o pai tinha cabeleira basta), é obeso (o pai era um homem elegante), não tem ambições ou perspectivas empreendedoras (o pai era um homem de negócios). Ao lado dos demais imigrantes, Paulo deixa-se vencer pelo desinteresse e falta de motivação. Desse modo, reforça a ideia de que o português imigrante é relaxado e pouco dado aos negócios, ao contrário de outros segmentos que se dedicam intensamente ao trabalho e vencem na vida.

1.3 - Na noite do ventre, o diamante —

Escrito para a coleção «Cinco Dedos de Prosa», da Editora Objetiva, em 2005, *Na noite do ventre, o diamante*, responde a uma das ideias que Scliar há muitos anos tinha em mente: a história de um diamante que viajasse pelo tempo e pelo mundo. Último volume dos cinco que compõem a coleção, a história deveria tomar por orientação o dedo anular e foi com essa motivação que escreveu a obra. Na obra, a pedra preciosa vem da Rússia e transfere-se para o Brasil, em virtude da fuga dos judeus, como decorrência da Revolução de 1917.

A história do diamante inicia, no entanto, no século XVII, em Minas Gerais, quando Gaspar Mendes, um cristão novo, perseguido por um feroz agente da Inquisição, vai para a Holanda levando consigo uma pedra para lapidação. Na Europa, a gema foi lapidada por um discípulo de Spinoza, momento no livro em que se discutem as ideias sábias do filósofo, o valor das mercadorias e o

sentido da própria vida. Furtado por outro discípulo de Spinoza, o diamante foi levado para a Rússia e se tornou herança da família de Esther. Todas as noites de sexta-feira, na festa do Shabat, Esther Nussembaum mostra o dedo anular, feio e maltratado, ao marido e aos dois filhos, e nele coloca, solenemente, o anel de família onde reluz um belíssimo diamante. Com a eclosão da Revolução Russa, os Nussembaum decidem emigrar para o Brasil. O único bem que possuem é o diamante e, para garantir sua integridade, por causa dos bandidos de fronteiras, fazem com que um dos filhos engula o anel e o outro filho, a pedra preciosa. O diamante fica preso no intestino de Gregório, sendo necessária uma operação para retirar a joia. Depois da cirurgia, Gregório está febril e perturbado, impossibilitado de encontrar a resposta que procurava: afinal, o diamante foi achado? Quem o encontrou? Com quem está a valiosa peça?

Os portugueses estão presentes na narrativa, no passado, no espaço das Minas Gerais. É lá, na época do ouro, que chega um forasteiro, homem de meia-idade, que difere dos demais viajantes, pelo seu ar aristocrático. Esse é Rui de Souza, que, segundo consta, é um naturalista que veio de Lisboa, interessado na flora da região. Com a chegada à estalagem de um inquisidor, é descoberta a verdadeira identidade do português: trata-se do cristão novo Gaspar Mendes, que dissimuladamente negociava com o Padre Antônio Vieira. Outro português, Pedro do Carmo, apresenta-se como o inquisidor, natural de Belmonte, região ao norte de Portugal, terra natal de Cabral, conhecida também como refúgio de marranos. Homem astuto, aprendera desde pequeno a «farejar» judeus, de forma obsessiva. No rol das personagens, há ainda uma portuguesa brincalhona, que vinha à loja uma vez por semana e com a qual Gregório, um dos filhos do casal Nussembaum, fazia sexo. Resumem-se a essas personagens o elenco de portugueses no romance.

1.4. A estranha nação de Rafael Mendes —

Por fim, esse romance, publicado ainda na década de 1980, mais precisamente em 1983, encerra o ciclo sobre os portugueses

e a obra de Scliar, uma vez que nele o narrador retoma a saga dos judeus, desde seus primórdios até a contemporaneidade, tornando a obra a história ficcional desse povo. Do ventre da baleia, onde o profeta Jonas é lançado, aos escândalos financeiros e à corrupção do poder no Brasil, ocorrem inumeráveis peripécias, para narrar a história dos cristãos novos através dos tempos. Se a história desse povo é complexa, o narrador traduz essa complexidade através de recursos narrativos originais e plausíveis ao relato.

Dividido em dois cadernos, cada um apresenta especificidade própria: no primeiro, o narrador-escritor é responsável pelo manuscrito, seu ponto de vista é externo. Toda a avaliação ideológica é realizada por sua perspectiva, embora estabeleça diálogos com as personagens. No segundo caderno, o narrador é o sujeito da escrita, o ponto de vista é interno. O eu que narra é o mesmo que vivencia o narrado. Nota-se aqui a tentativa de avaliação dos fatos ainda que a relação eu/sujeito, eu/objeto, seja dominante «(Eu estava com raiva, com muita raiva)» (SCLIAR, 1983: 194).

Essas escolhas concedem algumas características à narrativa: no primeiro caderno, o romance assume foros históricos, ressuscitando épocas pretéritas, estabelecendo estratégias para reconstituir os componentes sociais, jurídicos e culturais que assinalam as épocas; nesse caderno, encontram-se também as fontes do narrador, esclarecendo o que dizem e como foram por ele escutadas e estudadas. No segundo caderno, a história se apresenta como memória e reconstrução do passado. A alternância do ponto de vista do narrador com o ponto de vista das personagens relativiza a impessoalidade e contribui para a ficcionalização do narrado.

A faixa temporal desenvolve-se de 783-784 A.C. até 1975, para compor a história do povo judeu, desde seu nascimento, passando por sucessivas diásporas, numa organização espacial que vem da Palestina, passa pela África, Egito, chega à Península Ibérica, e depois alcança o Brasil. Aqui, no Novo Mundo, os descendentes de Habacur ben Tov, Moisés ben Maimon, Maimônides são os Mendes, de onde origina-se Rafael Mendes, o cristão novo do Brasil. A trama, no Brasil coincide com os diferentes ciclos econômicos e

transcorre em diferentes espaços: Pernambuco, Maranhão, Bahia, Minas Geras e Rio Grande do Sul, confundindo a história dos Mendes com a própria história brasileira.

Essa é a questão que se apresenta em *A estranha nação de Rafael Mendes*: menos do que personagens portuguesas, o romance recupera as raízes ibéricas do povo judeu, apontando para a origem dessa nação e dos mecanismos de sua fundação no território escolhido. Scliar, como bom narrador e profundo conhecedor da diáspora judaica, elege agora a nação em lugar do sujeito, e procura descortinar o que há de judeu no brasileiro, identificando a origem judaica na história de outra nação – a portuguesa.

Se a tendência era a de o indivíduo se tornar cada vez mais «brasileiro» e menos «judeu», talvez a solução literária encontrada por Scliar em *A estranha nação de Rafael Mendes* tenha sido a de examinar ficcionalmente o que haveria de judaico na formação étnica e cultural do brasileiro, resgatando por uma via oblíqua a identidade judia com a configuração de um caso de «coincidência de identidades», e não de assimilação e desaparecimento.

2. Sem concluir, mas à guisa de conclusão —

A presença do português, nas obras analisadas de Moacyr Scliar, mais do que representar um elemento conformador da sociedade brasileira e, em especial, da sociedade rio-grandense, oportuniza a discussão sobre o segmento judaico, também ele formador dessa sociedade. Entendendo esse segmento como fundador da sociedade sulina, em especial, e da brasileira, em sentido mais amplo, problematiza a identidade do elemento «hospedeiro» e da identificação entre ambos.

Se a vivência do judeu tradicional e mesmo do judeu contemporâneo não é mais tão representativa na teia social, a questão é, do ponto de vista ficcional, como representar o tipo de judeu-brasileiro a partir dos anos de 1980, numa realidade em que paulatinamente há uma diluição crescente de sua identidade específica? Como representar o judeu na «geleia geral» da dita «identidade nacional»? Qual o caminho literário a ser seguido para

desvelar seus novos/antigos dilemas coletivos e individuais em uma sociedade cujo ritmo das mudanças ocorre em escala vertiginosa? A aproximação da condição judaica à condição do marginalizado e do excluído já não era o suficiente para tal. Scliar procurou problematizar também a identidade do «hospedeiro», com vistas a encontrar um parâmetro de identificação entre ambos. Se a tendência era a de o indivíduo se tornar cada vez mais «brasileiro» e menos «judeu», talvez a solução literária tenha sido encontrada pelo autor em *A estranha nação de Rafael Mendes*. Menos do que examinar ficcionalmente o que haveria de judaico na formação étnica e cultural do brasileiro, o romance resgata, por uma via oblíqua, a identidade judaica com a configuração de um caso de «coincidência de identidades», e não de assimilação e desaparecimento. O caminho encontrado foi o de, à moda da ideologia romântica, retornar às raízes, elegendo para tal o tópico da «presença fundadora» do cristão-novo entre nós.

Numa avaliação mais ampla, a ficção de Moacyr Scliar constitui o espaço de representação, análise e reavaliação do segmento judaico, em suas diversas nuances na sociedade brasileira, desde a formação da nação até os anos marcantes do século XX. Trata-se de uma hipótese possível que a continuidade do estudo poderá ratificar ou, quem sabe, desvendar novas possibilidades de leitura da obra romanesca de Moacyr Scliar.

Referências bibliográficas —

- PERUZZO, Consuelo (2020). *A identidade do imigrante judeu nos romances de Moacyr Scliar*. Tese de Doutorado em Estudos de Literatura e Cultura. Lisboa: Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.
- SCLIAR, Moacyr (1973). *O exército de um homem só*. Porto Alegre: L&PM.
- SCLIAR, Moacyr (1980). *Os voluntários*. Porto Alegre: L&PM.
- SCLIAR, Moacyr (1983). *A estranha nação de Rafael Mendes*. Porto Alegre: L&PM.
- SCLIAR, Moacyr (2005). *Na noite do ventre, o diamante*. Rio de Janeiro: Objetiva.

Sítio consultado:

<http://www.moacyrscliar.com>. Acedido a 21 de março de 2022.



Magia em romance histórico-policial: *O crime do cais do Valongo* —

. Marilene Weinhardt¹

É possível sepultar para sempre passado tão tenebroso?
Eliana Alves Cruz, 2018b

1. A estreia —

Eliana Alves Cruz é nome que apareceu recentemente na cena literária. Seu primeiro título ficcional, *Água de barrela*, foi lançado em 2016². Não houve repercussão expressiva imediata, provavelmente pelas circunstâncias da publicação da obra, editada por instituição cuja finalidade primeira não é a publicação de livros. (www.letras.ufmg.br/literafro/autoras/1159-eliana-alves-cruz). Mesmo a segunda edição não se deu em editora de circulação em todos os espaços de comercialização de livros e com repercussão em muitos veículos de cultura. Trata-se de empresa que se propõe a editar produção específica, conforme declara em seu sítio eletrônico: «Textos literários em língua portuguesa, de autores brasileiros, africanos e da diáspora». (<https://www.editoramale.com.br>). A edição é bem cuidada e elegante.

O discurso de *Água de barrela* é poderoso e a presença da autora se distingue em corrente bastante expressiva nos últimos anos, em nicho específico, aquele que dá voz à mulher preta, para usar o adjetivo preferido por ativistas. O enredo é centrado no percurso de várias gerações de uma família, seguindo-se predominantemente a linhagem feminina. A matriarca fundadora chegou ao Brasil

¹ Professora Sênior da Universidade Federal do Paraná. Bolsista do CNPq.

² Obra contemplada com o Prêmio Oliveira Silveira, em concurso promovido pela Fundação Cultural Palmares, que a publicou em 2016. www.letras.ufmg.br/literafro/autoras/1159-eliana-alves-cruz. Acesso em 06.11.2020.

no século XIX, na condição de escravizada. A última é a geração da própria autora, explicitamente. Dois núcleos de personagens bastante definidos interagem, o dos negros, escravizados ou descendentes destes, e o dos brancos, proprietários, donos do poder, mal adaptados à perda desse *status* nos tempos mais recentes. A ação transcorre nos séculos XIX e XX³. Nesse enredo não figuram personagens portuguesas.

Pistas constantes nos últimos parágrafos do romance fazem crer que, em título subsequente, a autora abordará a sociedade brasileira contemporânea e seus descaminhos, resultantes de um histórico de desnivelamentos sociais e de oportunidades desiguais, talvez adotando alguma forma de escrita de si. Eis que vem a surpresa, já em 2018. Logo o leitor percebe que não é a família, pelo menos a família de sangue, que está presente na nova narrativa, ainda que a dedicatória do novo lançamento homenageie pais, irmãos e filhos.

2. Romance histórico-policial e magia —

Em *O crime do Cais do Valongo* (2018) temos obra muito diversa da primeira. Desaparece o traço de escrita de si e a rememoração de família. No entanto, há uma convergência fundamental, por conta da tematização do escravismo, que dá suporte à possibilidade de leitura como romance histórico. Esse é um dos fios narrativos. O outro, a investigação de um assassinato, dá oportunidade para leitura da obra como romance policial. Romance histórico-policial não é uma inovação, nesta altura da revitalização do romance histórico. Pelo menos desde o sucesso do romance de estreia de Umberto Eco na ficção, *O nome da rosa* (1980), ninguém se surpreende com o cruzamento dessas duas modalidades. No entanto, a etiqueta, ainda que composta, dúplice, não dá conta do romance de Eliana Alves Cruz. Há mais um cruzamento, a presença de uma espécie de universo paralelo, o mundo mágico. Não parece o caso de concluir

3 Publiquei ensaio sobre esse romance, sob o título «Voz feminina afrodescendente no romance histórico» (cf. WEINHARDT, 2021).

que faça sentido listá-lo na literatura fantástica, em qualquer de suas vertentes. No sempre citado ensaio de T. Todorov sobre o fantástico, o crítico francês identifica a ambiguidade como seu traço essencial:

Num mundo que é exatamente o nosso, aquele que conhecemos, sem diabos, sílfides ou vampiros, produz-se um acontecimento que não pode ser explicado pelas leis deste mesmo mundo familiar. Aquele que o percebe deve optar por uma das duas soluções possíveis; ou se trata de uma ilusão dos sentidos, de um produto da imaginação e nesse caso as leis do mundo continuam como são; ou então o acontecimento realmente ocorreu, é parte integrante da realidade, mas nesse caso esta realidade é regida por leis desconhecidas para nós. [...]. O fantástico ocorre nesta incerteza: ao escolher uma ou outra resposta, deixa-se o fantástico para entrar num gênero vizinho, o estranho ou o maravilhoso. O fantástico é a hesitação experimentada por um ser que só conhece as leis naturais, face a um acontecimento aparentemente sobrenatural. (TODOROV, 1975: 30-31)

Na instância romanesca criada por Eliana Alves Cruz não há essa hesitação que é traço do fantástico. Tudo se passa como se essa etapa fosse queimada. No universo de um núcleo de *O crime do cais do Valongo*, ter a convicção de que o mundo não é regido apenas pelo pensamento ocidental e sua lógica é um dado como que preestabelecido. As leis que regem esse universo não causam nenhuma estranheza naquele cenário, fazem parte dele. Já o outro núcleo, ainda que se sinta desafiado, ao perceber que não se trata de um assassinato corriqueiro, não demonstra a hesitação característica. Uma personagem desse núcleo parece vislumbrar que há algo de outra ordem acontecendo, mas não leva adiante a hipótese. Daí não parecer adequado inscrevê-lo em uma das etapas subsequentes e essenciais ao fantástico. Não se trata nem do estranho, nem do maravilhoso. Magia pode ser o termo mais adequado para definir o que ocorre no romance.

Forcei um pouco a leitura de Todorov. No seu texto, o uso do pronome «nós», ou da expressão «um ser» pode referir-se ao leitor. No entanto, li tais considerações como se remetessem exclusivamente à realidade criada na ficção, para sublinhar o traço

que vejo como a marca mais singular do romance. Em um dos dois grupos de personagens, o mágico é a realidade. No outro, nem há a percepção dessa possibilidade, portanto, as personagens desse grupo não experimentam sequer a etapa do fantástico. Talvez se possa chamá-lo também romance antropológico. A instância discursiva é organizada de modo que o leitor aceite a intervenção da magia como integrante do enredo romanesco. Ou seja, não há fissura entre o mundo em que vivemos fisicamente e esse outro, do encantamento, da feitiçaria.

Com esse início apontando para tantos caminhos, a propósito de obra que não alcança duas centenas de páginas, a intenção é, desde logo, chamar a atenção para seu potencial, para as várias possibilidades de leitura.

3. Estratégias narrativas —

A narrativa é composta por duas vozes que se alternam, embora as duas personagens narradoras só venham a ter contato entre si em momento próximo ao desfecho do tempo narrado. As limitações decorrentes da condição de personagens que participam da ação são compensadas pelo saber do outro, por vezes produzindo para o leitor a ilusão de onisciência. O duplo é uma constante na obra: dois narradores; espaço africano e espaço brasileiro; no Rio de Janeiro os dois espaços, como dimensão geográfica e social, limitados pela Pedra do Sal; tempo passado e tempo da ação; vítima do crime e intendente de polícia; grupo de personagens negras escravizadas e grupo de personagens brancas livres, cuja mediação é feita por um dos narradores, conforme adiante comentado. O paralelismo é quebrado pela existência de um trio. Os principais suspeitos são os três escravizados que vivem na casa do assassinado. O número três é carregado de simbolismo. Não por acaso, todos os três, cada um a seu modo, tem comércio com a magia.

Romance policial não pode se furtar ao suspense garantido pela pergunta «quem é o assassino?», cuja resposta, obviamente, não deve aparecer na análise. No caso desta narrativa, há ainda outra

forma de tensão, produzida pela intervenção do encantamento e dos feitiços. Esta faceta mostra-se bem mais instigante, até porque não permite uma resposta conclusiva. A narração exige que se volte ao texto, leia mais uma e muitas vezes mais, desvendando o caprichoso bordado dos discursos, as amarrações, as pistas do enredo policial e do universo do encantamento e da feitiçaria entrelaçadas, para chegar ao desvelamento do enigma, das conclusões que se somam.

São onze capítulos, todos comportando epígrafes com a reprodução, na forma de colagem, de recortes de jornais da época. A maioria traz indicação da fonte, mas nem todas. De qualquer forma, há uma listagem no final, sob o título «Referências», com o título da fonte e a data. O teor das epígrafes cria suspense e antecipa o desenrolar dos acontecimentos daquele capítulo. Apenas duas dessas referências fogem ao padrão «Avisos» da *Gazeta do Rio de Janeiro*. Uma intermediária é do *Arquivo Nacional*, datada de 1819, e a derradeira do *Jornal do Comércio*, de 1835, com intervalo de tempo de cerca de duas décadas em relação às anteriores, todas entre 1809 e 1816. Estas duas exceções não remetem a epígrafes, e sim a citações no corpo do texto.

Algumas pistas de ações já estão nos títulos dos capítulos, que jogam entre sumário de acontecimentos e sugestividade: «O fim que é começo»; «Onde mora o encantamento»; «O caldeirão de Roza»; «Eu não sou daqui»; «Brinco de lua»; «O livro da feiticeira»; «Feliz dia»; «O cortejo invisível»; «O noivado»; «Reviravoltas»; e «O iníquo». Cada capítulo é dividido em dois subcapítulos de extensão variada, o primeiro na voz do mazombo mestiço Nuno Alcântara Moutinho, definido nas suas próprias palavras: «um letrado aspirante a livreiro [que está] lendo as tantas coisas escritas por aquela preta» (CRUZ, 2018b: 13), escritos esses que ocupam o segundo subcapítulo. Essa estruturação é mantida do começo ao final.

Adiantando a leitura sabemos que essa segunda personagem narradora se chama Muana Lomué, uma escravizada que chegou ao porto do Rio de Janeiro em 1790, ainda menina. Era do povo Macua, que habitava o sopé do monte Namuli, acidente geográfico fundador da cosmogonia daquele povo, como se saberá a certa altura do relato dela:

Eu sou filha da montanha, [...]. Em muitos momentos, para não me perder de quem eu era, repetia por horas de olhos cerrados: «*Miyo kokhuma o Namuli*» (fui gerada no monte Namuli). Sou uma macua-Lómuè... Isso não é importante para ninguém neste lugar onde me encontro, mas para mim é tudo. É a única coisa realmente minha. Aquela montanha é mais que pedra, pois todos foram criados por Deus dentro dela. Deus? Deus... Olhem só para mim, repetindo as coisas dessa gente. Para o meu povo todos nós descendemos de uma Grande Mãe que habita as montanhas do Namuli. Uma Deusa! O nome dela –, da Grande Mãe Macua –, é ‘Nipele’. Um nome maravilhoso, pois quer dizer ‘o seio que alimenta, que dá a vida’... Outro nome para a Grande Mãe seria ‘Errulhulu’ (O ventre). (CRUZ, 2018b: 45-46)

Essa voz é o que se pode chamar o núcleo duro do romance, expondo as entranhas do sistema escravista em sua dimensão de horror e de tentativa de apagamento de identidades. A reivindicação do reconhecimento da possibilidade de existência de um universo com valores matriarcais é bem evidente.

Em linha narrativa que não obedece à cronologia, misturando os acontecimentos cotidianos com evocação de lembranças, essa narradora relata desde a infância na aldeia, as lutas tribais, a escravização e a venda em terras africanas, o transporte nos tumbeiros, a chegada aos portos brasileiros, o período de quarentena e suas doenças, o leilão e as condições de trabalho. As experiências desse percurso, listadas desta forma, produzem um efeito chapado, presente em tantas formas de discurso sobre o assunto. Exatamente o que o romance não faz. Pelo contrário, subverte, questiona e denuncia essa visão simplificadora.

Relatando por escrito a narrativa oral que faz a um inglês interessado em denunciar as condições da escravidão no Brasil, Muana conta sua história, desde os mitos e crenças de seu povo, a geografia do povoado e seu entorno, bem como da caminhada até o porto em que são embarcados os prisioneiros. Os sofrimentos da viagem, o tratamento dispensado na chegada, as diversas tarefas destinadas aos negros e as exigências quanto ao modo de desempenhá-las, com especial atenção ao estupro de meninas e aos castigos infligidos a

práticas homossexuais, aparecem dispersos ao longo da narrativa. O diferencial em relação a outros discursos sobre escravidão no Brasil, históricos, antropológicos ou mesmo ficcionais, é que a tônica dessa fala não é a vitimização, nem mesmo a denúncia na forma convencional. O protesto se singulariza no modo como essa voz de resistência, cuja dona é dotada de extraordinária inteligência e de capacidade de percepção muito aguçada, demonstra outra concepção de vida, e sobretudo de morte. A forma de se relacionar com aqueles que não têm mais corpo físico não tem correspondência possível com a religião do dominador. Fica bem evidente que ela se flagra quando está se submetendo à aculturação e logo se retrata, como fica ilustrado na referência a Deus, na citação acima. Independente da fidelidade a crenças efetivas em comunidades africanas, o recurso produz efeitos de extraordinário alcance no plano ficcional. Pode mesmo tratar-se de um amálgama de várias crenças e práticas religiosas. Uma das virtudes do livro é justamente chamar a atenção para a variedade do continente africano, em geral tratado como bloco. O costumeiro é citar-se a diversidade de línguas, inclusive para explicar a preferência dos proprietários por indivíduos que não fossem originários do mesmo povo ou região, de modo a dificultar o entendimento entre eles, que poderia levar à conscientização e consequente organização de revolta. A narradora chama a atenção também para outras, muitas outras diferenças: hábitos, mitos, práticas de diferentes ordens, constituição familiar, organização social, relações comerciais, etc.

Não falta ainda um toque lírico, no relato do reencontro com um amigo de infância. Entre tantas crianças do convívio na aldeia natal, ele é o único nomeado: «Eu, meu melhor amigo – Umpulla – e muitos outros meninos e meninas éramos felizes nas cachoeiras que sangram as pedreiras e formam aquelas nuvens de vapor quando a água se acaba em espuma... Tudo isso refresca a mente e os olhos do espírito...» (CRUZ, 2018b: 45). A citação vale também pela força imagética e pelo modo de ação da memória, com efeitos nos planos da razão e da emoção. Pouco adiante, ela relata como a mãe, ciente de que Muana estava «com quase 10 anos e a qualquer momento

poderia acontecer de o sangue descer, [a estava preparando] para ser ensinada por mestras sobre tudo o que era necessário para ser uma mulher completa, uma boa esposa e dar prosseguimento a nossa história» (CRUZ, 2018b: 51). O parágrafo seguinte é o registro de como o amigo Umpulla, que passara pela iniciação dos meninos, voltara mudado, adulto. A narração corta esse tempo da lembrança e se desloca para o presente, para retomar, meia centena de páginas adiante, o momento em que ela se torna mulher. Nessa altura a família fora obrigada a se converter ao islamismo, como forma de sobrevivência, religião que exige a circuncisão das mulheres. A mãe, que fora submetida a esse ritual e muito sofrera, consegue esconder do pai que a filha se tornara mulher. É uma forma de protegê-la da dor física e da perda da possibilidade do gozo sexual. A mãe, última representante naquele grupo de uma sociedade com valores matriarcais, não se entrega a outra cultura. Quando não há mais resistência possível, refugia-se na loucura.

Quando Muana menstrua, a mãe realiza como pode o ritual de iniciação original, à beira do mar. Em seguida promove encontro com Umpulla: «Eu estava na areia, distraída [...]. Quando me virei, encontrei-o e não vi mais minha mãe» (CRUZ, 2018b: 105-106). Ele explica que a mãe precisara ir e o deixara encarregado de cuidar dela e de levá-la de volta à cidade. O jovem prepara uma refeição, deitam-se para olhar as estrelas, como faziam quando eram crianças, mas ambos sabem que é diferente. A ligeira troca dos primeiros toques físicos é narrada com discrição, para registrar o efeito da lembrança: «A recordação daquela noite me vem como a lembrança de um sonho, de um conto mágico» (CRUZ, 2018b:106). A consumação do ato sexual, ainda que a narração seja explícita, apresenta o lirismo e a sexualidade em padrão diferenciado dos relatos de episódios semelhantes entre brancos. Não há juras de amor convencionais e a imagem da penetração evoca quadro da natureza: «Nosso lar era o coração um do outro. Nossos corpos negros e unidos como um único ser era o certo. Umpulla me fez uma mulher e completou o ciclo. Mergulhou fundo em mim como o sol poente mergulha no mar e incendeia o céu de púrpura» (CRUZ, 2018b: 107).

Certamente há, na passagem sobre as brincadeiras de crianças, idealização da infância, mas não equivale ao lugar-comum a respeito do passado infantil, contida na expressão «éramos felizes e não sabíamos». Sua função é evidenciar a existência de um modo de vida destruído. O mesmo raciocínio vale para os ritos de iniciação e para o encontro amoroso. É uma cultura que desaparece. O relato de Muana é a derradeira tentativa de resgatá-la. O ouvinte da forma oral desaparecera, mas forma escrita ficara escondido em um baú. O mazombo, filho de um português letrado e de uma negra, funciona como intermediário entre os dois mundos, o dos brancos e o dos negros, escravizados ou libertos.

Depois da chegada ao Brasil, o casal africano ainda tem uma oportunidade de convívio, mas logo o contato físico é impossibilitado. Ressurge no modo do encantamento, o que é indício de que ele já passara para outro plano. Mas o mágico não acontece somente no trânsito entre vivos e mortos. Não há questionamento ou explicação sobre como um cozido pode provocar a morte de alguém, sem que essa pessoa tenha ingerido o dito cozido ou qualquer outra substância de proveniência duvidosa. Ou sobre como a finalização da confecção de uma colcha de retalhos coincide justamente com o fim da vida do indivíduo a quem o trabalho era destinado. Ou ainda, como alguém adormecido é conduzido por espíritos a presenciar fato que se dá a quilômetros do local em que seu corpo físico se encontra. Um ponto de suspense é justamente a capacidade da personagem-narradora de manter esse comércio com outra dimensão sem explicações, com pistas cá e lá, mas só amarradas e desvendadas pelo leitor próximo ao final. No cruzamento com esse plano, o suspense típico do romance policial, que começa com um assassinato e segue até a descoberta do autor do crime, ganha outra dimensão. O percurso habitual, do encontro do corpo até o desvendamento, aparece no relato de Nuno Moutinho, este seguindo linha cronológica, quebrada eventualmente pelas explicações sobre sua própria origem. É relato mais convencional, à primeira vista, inclusive com significativa dose de humor, com pitadas de pícaro. No entanto, não é recurso apenas formal, sem efeitos no cenário criado por Eliana Alves Cruz.

Esse indivíduo, filho de um ex-seminarista português e de uma preta forra, na condição de mazombo, circula no espaço do cais do Valongo e seu entorno, com naturalidade e com consciência de sua posição social, bem como tem acesso ao mundo dos brancos. A Pedra do Sal não é limite para ele, embora reconheça a diferença entre um lado e outro.

A atenção ao espaço geográfico figurado no romance pode render abordagem específica. Além dos referidos espaços africanos, singularizados, conforme já se observou, a cidade de São Sebastião do Rio de Janeiro, à época, tem larga extensão mapeada pela circulação das personagens, especialmente dos narradores, com cada território caracterizado pela circulação social que lhe é característica. Para além da Pedra do Sal é que acontece «o verdadeiro crime do cais do Valongo» (CRUZ, 2018b: 195). O assassinato do comerciante está no plano ficcional. No plano histórico, o crime é outro, constatação registrada na voz de Nuno. Quase duas décadas depois dos acontecimentos relatados no romance, ao observar a reforma promovida no porto para receber a noiva do imperador Pedro II, ele

não conseguia ver a nova plataforma que surgia [...] Eu via apenas aquele píer de pedras ‘pés de moleque’ onde tantas vezes testemunhei a chegada dos milhares que vinham de muito longe e ali desciam, desfilando excrementos, feridas e solidão [...] Este sim foi o verdadeiro crime do cais do Valongo. Levarão algumas eras para que seja pago. (CRUZ, 2018b: 195)

Não passaram ainda eras suficientes para darmos o crime por pago. Ao contrário, acontecimentos posteriores, inclusive alcançando nosso tempo, fazem agravar a pena.

4. Personagens portuguesas —

É evidente que, no cenário do Rio de Janeiro ao tempo da vinda da família real, proliferavam reinóis. No entanto, a origem de personagens não negras não ocupa a atenção de Eliana Alves Cruz, até porque aos brancos pouca diferença fazia, à época, ser nascido

no reino ou na colônia, todos eram oficialmente portugueses. O casal real e os nobres são referidos, como indício do tempo histórico, sem interferência específica na ação romanesca: «Os reis vieram de Portugal no ano anterior e a cidade parecia explodir de tanta gente» (CRUZ, 2018b: 14). Pouco adiante: «Quando os reis chegaram, muitos donos das casas bonitas do Passeio tiveram que deixar suas moradas para os senhores nobres que vieram na mesma nau» (CRUZ, 2018b: 17). D. João e Carlota Joaquina são nomes citados, mas não aparecem como personagens.

O Intendente-Geral de Polícia, Paulo Fernandes Viana, exerceu a função com que aparece no romance, mas era nascido no Rio de Janeiro, conforme aparece em registro histórico. Conclui-se que o primo, Bernardo Lourenço Vianna, o comerciante assassinado, personagem ficcional, dono de hospedaria no Cais do Valongo, também era nascido no Brasil. Há uma passagem que indica que ambos eram brasileiros. Nuno, ao explicar sua condição de pária social, aproveita para comentar o termo *mazombo*, quando fica claro que interessa mais, para marcar diferenças, a fortuna do que o lugar em que a personagem viera à luz: «Os patrícios da terra de meu pai chamam aos que, como nós, são filhos de portugueses nascidos nas colônias, de mazombos. Não valemos muito para eles. Ainda se eu fosse um mazombo rico, como o defunto assassinado e seu parente importante, o Intendente, vá lá» (CRUZ, 2018b: 35).

Portanto, nasceram de fato no reino o pai e a mãe de Nuno. Sobre a mãe ele conta: «também nascera em Portugal, era filha de uma preta forra com um português e morreu quando nasci» (CRUZ, 2018b: 34). As informações sobre o pai são mais detalhadas, preenchem três parágrafos que ocupam uma página. Estudou para padre, explicação para a cultura erudita que transmite ao filho, mas teve que fugir da metrópole por ter engravidado uma jovem. Exerceu algumas atividades na colônia, tendo deixado ao filho a casa em que mora e «todas as luzes das letras deste mundo» (CRUZ, 2018b: 34). São essas luzes que permitem que o narrador evoque Shakespeare e faça paralelos com Hamlet sem soar inverossímil. O pai comprava na livraria de Manoel Mandillo, que continuou

amigo do filho. Sobre o livreiro também não aparece o local de nascimento, e sim que, como homem de sua época, aconselhava Nuno a se casar com uma branca: «Dizia ele: “Ora, pois, és quase branco! Se casas com uma mulher de boa família clareias a descendência e depuras o sangue” [...] confesso que ficava tentando a desposar uma delas. A vida seria mais fácil» (CRUZ, 2018b: 38).

Entre as personagens do tempo da ação e com alguma atuação no enredo, apenas uma é inequivocamente identificada como portuguesa, o amante da noiva do assassinado, Alceu Coimbra. Informa-se a propósito de seu destino e origem, em função de fato histórico: «Depois que o Brasil se tornou independente, o senhor Alceu Coimbra, nobre português, embarcou correndo para Lisboa. Por um bom tempo ficou perigoso para eles permanecerem por aqui» (CRUZ, 2018b: 190). Nuno refere contato esporádico com outra personagem cuja função faz crer que seja português, por nome Nascente Pinto, selador real na alfândega. Há ainda referência a duas mulheres brancas portuguesas: dona Ignácia, esposa do comerciante assassinado, já falecida no início da ação, cuja morte é relatada em analepse, e a dona da escravizada Tereza, objeto dos amores de Nuno. A presença desta senhora branca serve para registrar os tipos de entraves criados pelos donos quando os escravizados juntavam aporte financeiro que lhes permitia comprar a alforria.

5. E depois —

O derradeiro lançamento de Eliana Alves Cruz figura aqui como notícia, no intuito de registrar a permanência do foco na questão social e a renovação nos recursos ficcionais. Passados mais dois anos da publicação em que me detive, ela surpreende seus leitores com título que contém alguma permanência em relação à temática explorada nos dois anteriores e muita inovação. Em *Nada digo de ti que em ti não veja* (2020) reaparece a questão da negritude e da escravização, agora com a presença de tema que fora aflorado na obra anterior: o jumbanda, ou chimbanda. é colocado no centro, associado solidamente ao poder mágico. Uma experiência na posição

do narrador – seria extemporâneo comentá-la neste momento – lhe permite extrair força da onisciência de modo singular. É obra que merece leitura detalhada, de que pretendo me ocupar em estudo subsequente. Adianto apenas tratar-se de narrativa que entrelaça as mais candentes questões histórico-sociais da comunidade brasileira com aventuras rocambolescas. De quebra, além da ferida da escravização negra, aparece outra questão que vai muito além das fronteiras nacionais, o antissemitismo, que significava, à época, a sombra da Inquisição. O cortejo de horrores da violência em nossa história está presente com força temperada pela ironia. Para os interesses específicos do projeto Portugueses de Papel, convém registrar a presença de um frei visitador, nominado Alexandre Saldanha Sardinha, chegado ao Rio de Janeiro em 1732. Sua atuação na corte e o percurso realizado no interior brasileiro, neste caso nas Minas Gerais, evoca o jesuíta visitador de *As minas de prata*, de José de Alencar.

Referências bibliográficas —

- CRUZ, Eliana Alves (2018a) – *Água de barreira*. Rio de Janeiro: Malê.
- CRUZ, Eliana Alves (2018b) – *O crime do cais do Valongo*. Rio de Janeiro: Malê.
- CRUZ, Eliana Alves (2020) – *Nada digo de ti que em ti não veja*. Rio de Janeiro: Pallas.
- TODOROV, Tzvetan (1975) – *Introdução à literatura fantástica*. São Paulo: Perspectiva.
- WEINHARDT, Marilene (2021) – «Voz feminina afrodescendente no romance histórico». In SANTOS, Maricélia Nunes dos e ALVES, Lourdes Kaminski. *Literatura, História e memória: texto, crítica e escritura na contemporaneidade*. São Carlos: Pedro & João Editores, p. 111-133.

Sítios consultados:

- <https://www.editoramale.com.br/> Acedido a 21 de março de 2022.
- www.letras.ufmg.br/literafro/autoras/1159-eliana-alves-cruz Acedido a 06 de novembro de 2020.



***Memórias de um rato de hotel:* a relação de Dr. Antônio e João do Rio —**

. Marta Rodrigues¹

O jornalista e escritor Paulo Barreto, mais conhecido como João do Rio, nasceu no Rio de Janeiro em 1881 e foi um dos escritores de maior sucesso do Brasil do início do século XX. Faleceu em 1921, de um infarto fulminante do miocárdio, e seu velório, que durou dois dias, confirmou a popularidade de que gozava o autor, com a presença espantosa de cerca de cem mil pessoas ao longo do cortejo até o cemitério São João Batista. Foi ele o intelectual que cultivou um dos maiores laços entre Brasil e Portugal, construídos em especial a partir de sua relação com o poeta português João de Barros. Os dois se conheceram durante a primeira viagem de Paulo Barreto a Europa, em 1909. A amizade, no entanto, não se restringiu aos laços de afeto, transformou-se em um projeto conjunto de aproximação entre Brasil e Portugal, concretizado na produção da revista *Atlântida*, publicação mensal com temas que versavam sobre arte, política, cuja circulação ocorreu entre 1915 e 1920, com colaboração de escritores portugueses e brasileiros.

O profundo relacionamento de João do Rio com Portugal, comprovado também por suas visitas ao país, não se revela no romance *Memórias de um rato de hotel*, objeto deste estudo, pois é reduzida a presença de personagens portugueses na obra. No entanto, é importante apresentar essa inusitada e interessante obra, pela controvérsia que envolve sua autoria, por ser um livro que veio à luz por um acaso, por sua qualidade, e por outros aspectos que serão analisados neste artigo. Um volume intitulado *Diálogos luso-brasileiros. Portugal e os portugueses na ficção brasileira* não poderia prescindir da presença de um autor que se empenhou nesse diálogo,

¹ Professora Titular aposentada do Colégio Pedro II (Rio de Janeiro-RJ). Pesquisadora do CLEPUL.

mesmo que essa relação estreita não apareça de forma tão explícita, ou mesmo elogiosa.

Sendo um livro cujo título delimita seu caráter memorialístico e que se afirma como baseado na realidade de quem o produz/narra, *Memórias de um rato de hotel. Vida de «Dr. Antônio» narrada por elle mesmo* brinca com o gênero romanesco e se apresenta tanto ao leitor quanto ao pesquisador como uma caixinha de boas surpresas.

As *Memórias* de Dr. Antônio vieram à luz a primeira vez sob a forma de folhetim, em 39 capítulos publicados de 24 de dezembro de 1911 a fevereiro de 1912, no jornal *Gazeta de Notícias*. Segundo o estudioso da obra de João do Rio, João Carlos Rodrigues², que assina o posfácio da edição de 2000, lançada na coleção Babel pela Dantes Editora e Livraria³, no dia 12 de março de 1912 saiu uma nota no mesmo jornal acerca da publicação em livro das *Memórias*. Em sua pesquisa, João Carlos constatou só haver restado dessa edição em livro de 1912 três exemplares: um que se encontra na Biblioteca Nacional (Rio de Janeiro), outro na Casa de Rui Barbosa, a de Plínio Doyle, na qual a editora Dantes se baseou para a edição de 2000 (RODRIGUES, 2000: 283).

O autor das *Memórias* – o Dr. Antônio – seria um conhecido e esperto gatuno, um «rato de hotel», ou seja, uma pessoa que pratica furtos em hotéis sem uso da força e sem nunca ser flagrado em delito, cuja atuação se concentra entre o final do século XIX e a primeira década do século XX, no período da chamada *Belle Époque*. Dr. Antônio ganhou fama na cidade do Rio de Janeiro, especialmente devido a sua astúcia e ao seu refinamento ao praticar furtos e ao conviver com quem ele define como «gente de bem», como se também partilhasse da mesma posição.

Como já dizia Pirandello, «assim é se lhe parece».

2 João Carlos Rodrigues realizou extensa pesquisa sobre João do Rio, em 1990, cujo resultado pode ser conferido em *João do Rio, uma biografia*, da editora Topbooks.

3 Segundo a Dantes Editora, o objetivo da coleção Babel é publicar «textos atuais que encontravam-se perdidos na poeira do tempo». DANTES. Disponível em: <https://dantes.com.br/sobre/>. Acesso em: 5 março 2020.

Qual não foi a surpresa do renomado bibliófilo Plínio Doyle e, por extensão, do leitor, ao encontrar, em suas andanças em busca de livros pelos sebos, um exemplar de 1912 das memórias, cujo título lhe chamara a atenção, e se deparar com uma interessante nota assinada por Francisco Prisco, conhecido escritor de biografias⁴. A nota dizia que «o autor deste livro é João do Rio». A partir daí, novas possibilidades se abriram, e o que era um título curioso em um romance pretensamente policial se torna um mistério a ser desvendado.

A edição da coleção Babel apresenta uma nota prévia assinada por Plínio Doyle, «De como surgiram as Memórias de um rato de hotel, do Dr. Antônio, edição de 1912», em que o bibliófilo descreve como descobriu aquele «romance policial delicioso, criativo e de muito suspense» (DOYLE, 2000: 11). Todavia, o narrador do livro rejeita o rótulo «romance», por estar associado ao sentido de ficção, e afirma inúmeras vezes relatar a verdade dos fatos. A edição em estudo, apoiada na obra adquirida por Plínio Doyle, a quem o livro atual é dedicado, reproduz a capa de 1912, assim como a anotação de Francisco Prisco.

Além dessa nota prévia antecedendo à narração, há um artigo assinado por João do Rio, intitulado «O representativo do roubo inteligente», no qual justamente o jornalista lamenta a prisão do Dr. Antônio; segundo ele, a atividade do Dr. Antônio era uma arte, pois ele encarnaria o que João do Rio define como «homem representativo, [...] aquele que em qualquer ramo de atividade humana se mostra o primeiro, comparável, senão melhor, que os das outras terras», sem avaliar se «a atividade é no mal ou no bem» (RIO⁵, 2000: 21). O cronista considera um orgulho o país possuir um «homem representativo», refinado, quando, até então, a única

4 Francisco Prisco escreveu uma famosa biografia de José Veríssimo, *José Veríssimo – sua vida, suas obras*, de 1937, e, segundo Plínio Doyle, era um «nome muito conhecido na cultura e na literatura brasileiras, pelas inúmeras bibliografias que organizou de escritores brasileiros, publicadas em revistas e jornais» (DOYLE, 2000: 10).

5 Optei por indicar autoria de João do Rio, obedecendo à catalogação da edição utilizada.

coisa representativa que tínhamos era a natureza: «Oh! a ‘natureza’ do Brasil!...», diz, entre o irônico e o sarcástico. Esse artigo foi publicado no jornal *A Notícia*, em 20 de agosto de 1911, ou seja, pouco antes de vir à luz o folhetim com as memórias do Dr. Antônio, na *Gazeta de Notícias*, jornal no qual João do Rio era colaborador e onde nasceu este pseudônimo, com o qual se tornou conhecido.

Curiosamente, e legitimando a tese de que o autor das memórias seria de fato João do Rio, o artigo é citado integralmente pelo narrador no capítulo de abertura, «A razão destas memórias», como o elemento que o levou a se interessar em contar os acontecimentos que se sucederam em sua vida ao «cavalheiro do jornal que o admira» e que o procura na prisão com a intenção de publicar sua história. Assim, o narrador delega ao tal jornalista, que podemos supor ser o próprio João do Rio, a escrita das memórias narradas. Como diz nunca ter pensado em escrever, nunca ter sido «dado à literatura e à fantasia, sendo muito limitado o número de livros que tenho lido» (RIO, 2000: 33), passa a relatar seus feitos, deixando claro que a escrita ficou a cargo do «cavalheiro franco e empolgante» (RIO, 2000: 35) que deseja que «ele conte sua vida para o meu [seu] jornal» (RIO, 2000: 34).

Dois conceitos importantes da trajetória do personagem, reiteradas vezes assinalados pelo narrador, se entrelaçam: o da «fatalidade» e o da «veracidade». O narrador afirma, desde o princípio, como justificativa de sua conduta, estar sob o signo da fatalidade. Simultaneamente, diz «dar a esta narrativa um caráter de fria verdade» (RIO, 2000: 40). A fatalidade se justifica em sua história familiar. Apresenta-se como Artur Antunes Maciel, filho de família abastada, dos Maciel do Rio Grande do Sul. Sua propensão para a luxúria, seu envolvimento com mulheres, suas atitudes vergonhosas o levam a ser expulso de casa pelo pai, e é na figura do pai que o princípio da veracidade passa a ser questionado. Sérgio Rodrigues, na busca das origens do texto e de sua autoria, não descobre nenhuma família de que Artur Maciel fizesse parte. O nome do pai que o narrador registra não consta nos registros da época. Logo, a própria origem do narrador é colocada sob suspeita,

assim como fica sob suspeita a autoria das memórias. É a esse jogo entre mentira e verdade que é lançado o leitor. Isso se torna ainda mais complexo quando o narrador afirma, mais de uma vez, que «a mentira é a base da vida», confirmando, assim, o jogo dual no qual mergulha o leitor. A questão da dualidade, aliás, perpassa a formação do próprio narrador, elemento que veremos mais à frente.

A «fria verdade» colide também com que o narrador afirma sobre o caráter folhetinesco de sua obra: «quem souber dos meus princípios é como se tivesse visto ao natural um dramalhão ou lido um romance de Visconde Ponson [du Terrail]» (RIO, 2000: 40). Chama atenção aí não só o contraste entre verdade e ficção/folhetim, com a referência a um dos maiores sucessos folhetinescos do século XIX, *As proezas de Rocambole*, como também o contraste entre sua limitada leitura e a referência literária. Em outros momentos surgem outras referências literárias, como quando cita Mirabeau⁶, ou compara sua situação de aprisionado ao *Conde de Monte Cristo*, de Alexandre Dumas⁷.

Em relação ao folhetim como estrutura do romance, é interessante observar que as memórias se apropriam de recursos próprios ao gênero, haja visto terem sido publicadas nesse padrão. Há regularidade na extensão dos capítulos e cada um deles possui um título que remonta ao que ali será narrado. Devo confessar que muitos me lembraram os títulos de Machado de Assis, em *Memórias póstumas de Brás Cubas*. Entre eles, o «De como um gatuno elegante, sem mudar de cara, visita a detenção, onde esteve, e é recebido com todas as honras» (RIO, 2000: 252) assemelha-se ao machadiano «De como não fui ministro d'Estado» (ASSIS, 1881). Muitas vezes o artifício da suspensão do capítulo no momento do

6 Octave Henri Marie Mirabeau (1848-1917), escritor francês, crítico de arte, jornalista e entusiasta do Anarquismo. Autor de diversos romances e peças teatrais, como *O calvário*, é considerado uma das personalidades mais originais da literatura francesa da chamada *Belle Époque*.

7 Alexandre Dumas, pai (1802-1870), romancista e dramaturgo francês. É autor de *Os três Mosqueteiros* e *O Conde de Monte Cristo*, clássicos do romance de capa e espada de grande aceitação popular.

clímax funciona como um gancho para o capítulo seguinte. A esse respeito, é interessante também perceber que alguns capítulos, especialmente os iniciais, condensam histórias completas, como se fossem uma espécie de conto que poderia ser lido individualmente sem comprometer a compreensão, o que depois vai sendo gradativamente alterado. As reviravoltas, típicas dos folhetins, bem como o excesso de personagens, são mais de 60, também se fazem presentes. Assim como Rocambole, Dr. Antônio narra suas proezas, traçando um retrato de si elegante e quase heroico e, de certa forma, o de um gênio incompreendido, ao mesmo tempo em que revela o lado «diabólico» que o levou à fatalidade de se tornar um rato de hotel.

Retomando a questão da fatalidade, Artur Antunes Maciel, dado às mulheres e às farras, termina por ser expulso de casa ao roubar de seu pai títulos de propriedades que negocia com «amigos espanhóis» que, na verdade, eram «ratos de hotel e batedores de carteira de Montevideú» (RIO, 2000: 60). Com eles, aprende os «princípios da profissão», mas não permanece com a dupla, que considera medíocre, e resolve partir para o Rio de Janeiro. Essa decisão dá início à sua trajetória fatalista, prevista por uma cartomante quando ele ainda se encontrava sob a proteção paterna. Segundo ela, ele jamais se casaria, sempre teria muito dinheiro e seria muito perseguido. A razão da perseguição? A Cartomante «Fechou os olhos e fez com a mão o gesto de quem surrupia» (RIO, 2000: 45). Depois disso, furtar o pai era seguir o vaticínio, era cumprir percurso inevitável.

Após se apropriar dos elementos básicos a uma vida de furtos, Artur Antunes parte para a cidade do Rio de Janeiro. É nesse espaço que nasce a figura do «Dr. Antônio», em fins de 1889, razão porque afirma o narrador que «O 'Dr. Antônio' nasce com a República» (RIO, 2000: 61); um novo tipo de gatuno para uma nova ordem político-social. De fato, o narrador afirma que sua trajetória só foi possível por ter ocorrido na época do

Encilhamento⁸: «Nesse período de papelada, os cocheiros e os copeiros amanheciam milionários» (RIO, 2000: 70). Anos depois, após algumas prisões, constata que «não poderia continuar [no Rio de Janeiro] com o esplendor do tempo do Encilhamento» (RIO, 2000: 192).

O relato das peripécias do Dr. Antônio permite também que se lance olhar sobre a *Belle Époque* carioca, a cidade do Rio de Janeiro, as relações sociais que se estabeleciam, a história contemporânea às atividades do rato de hotel; há um painel da vida carioca de então. Longe de querer iludir o leitor com uma suposta honestidade que diz não possuir, ao chegar ao Rio ele afirma que «Podia dizer que pensava em regenerar-me, voltar rico e honrado, ser recebido como o filho pródigo. É bonito, e vem nos romances. Mentira, porém. Não pensava em nada, a não ser em ir divertir-me para a ex-corte» (RIO, 2000: 61-62).

É assim que ele salta, «ávido na imundície indescritível do cais Pharoux, tão diferente do que é hoje» (RIO, 2000: 62). O hoje a que se refere é o ano de 1911, em que supostamente narra suas memórias, após ser preso no mês de agosto. A história é lançada em folhetim entre dezembro de 1911 e fevereiro de 1912; em março, sai a edição em livro das memórias; em novembro, Dr. Antônio/Artur Maciel «morre na cadeia, aos 47 anos» (RODRIGUES, 2000: 287).

8 O termo «Encilhamento» tem sido utilizado para referir a política econômica ou a crise financeira que marca os primeiros anos pós-proclamação da República. Embora três ministros tenham sido responsáveis pelo comando da economia no período – Visconde de Ouro Preto, Rui Barbosa e Barão de Lucena –, o estigma da crise ficou associado à gestão de Rui Barbosa, cuja política monetária expansionista é comumente apontada como responsável pelos descabros financeiros do período. A diminuição da atividade econômica, tanto ontem como hoje, é geradora de desemprego, inflação, recessão e crise cambial. Ao caírem de preço, os papéis negociados na Bolsa de Valores do Rio de Janeiro levaram à ruína milhares de pequenos investidores e mesmo alguns fazendeiros fluminenses. A excitação dos negócios, a especulação e a inflação acabaram transformando o breve experimento do ministro Rui Barbosa numa aventura. Como não havia um banco central ou outro órgão de supervisão bancária para regulamentar essas operações, a ideia de moeda crédito transformou-se em sinônimo de anarquia. Cf. https://www.ipea.gov.br/desafios/index.php?option=com_content&view=article&id=2490:catid=28&Itemid=23. Acedido a 9 março 2020.

A história compreende o período inicial da República e vai até o primeiro decênio do século XX; junto às suas peripécias, traça-se também, como assinalado, um painel da sociedade carioca e brasileira, em menor medida, da época. Ao descer no cais, o narrador dá início ao que caracteriza a sua atividade. Ocupa seu primeiro dia a flunar pelas ruas do centro do Rio de Janeiro, reconhecendo seus espaços, estudando sua geografia física e social. É como um dândi que Dr. Antônio circula pela cidade, que se torna tão dele íntima. É inicialmente o olhar do provinciano deslumbrado que se apresenta, como outras vezes se viu na literatura do século XIX, início do XX, em personagens como Luciano de Rubempré, de *As ilusões perdidas*, de Balzac, ou Isaías Caminha, de *Recordações de Isaías Caminha*, de Lima Barreto: «A impressão que o Rio causava no provinciano era a de transtornar a cabeça. Ir ao Pascoal e ao Cailteau à tarde, aos teatros à noite, ver o luxo, as mulheres, aquela gente animada» (RIO, 2000: 62).

A efervescência da cidade o anima a uma vida de prazeres, e prazeres têm custos. Para suprir suas necessidades, de maneira ardilosa, sem envolver trabalho, algo pelo qual demonstra desprezo, «Achava que a vida era prazer, que o trabalho regular não se fizera para mim, que era preciso gastar com as mulheres» (RIO, 2000: 42), resolve, portanto, seguir o vaticínio da cartomante e aplicar o que lhe fora ensinado pelos amigos «espanhóis». Assim nasce o duplo de Artur Antunes Maciel, o Dr. Antônio.

Durante toda a narração, o narrador faz questão de salientar que o protagonista possui uma dupla personalidade, metamorfoseada nas várias personagens que cria de acordo com as necessidades de sua atividade. Em nenhuma circunstância que envolve as atividades ilegais seu eu real, sua identidade de nascença é assumida. Em um jogo de máscaras, em cada hotel em que se hospeda assume um nome e uma identidade: Júlio Dória, estancieiro; Júlio Guedes, médico operador; Artur Macedo, empregado do Tesouro; Arthur José de Oliveira, médico; Arthur Pacheco; Artur Barcelos, dentre outros. Embora o primeiro nome real do narrador, Artur, seja utilizado em vários personagens que cria para ocultar sua identidade, a «persona»

que se impõe como o duplo de Artur Antunes Maciel é justo o do nome utilizado uma única vez, logo após sua primeira ação no Rio de Janeiro, no hotel Carson's, quando dá início a sua estratégia de se hospedar em vários hotéis simultaneamente para poder transitar de um para o outro, após os furtos, sem levantar suspeitas: «Então, já não era eu. Era um *dandy* tranquilo, com um anel de médico no anular, o sorriso no lábio tranquilo. Era o 'Dr. Antônio'» (RIO, 2000: 63), que se notabilizará por suas ações engenhosas, sem jamais sofrer um flagrante. Cada uma de suas prisões deu-se por especulação e fama, mas sem provas que pudessem sustentar a sua culpa; aos olhos da justiça, era inocente, mas isso não importava para quem o queria encarcerado.

O jogo de duplicidade é mais uma aproximação entre João do Rio e Dr. Antônio. Assim como o narrador do livro, Paulo Barreto adotou inúmeros pseudônimos ao longo de sua carreira de jornalista/escritor, mas o de João do Rio imperou. Mais um indício da autoria de João do Rio? Seria ao menos uma boa justificativa, que corroboraria mais uma vez a hipótese levantada por Plínio Doyle a partir da anotação de Francisco Prisco.

A vida de crimes de Antônio é um permanente entrar e sair da Detenção, «um indizível inferno de imundície e crime sórdido» (RIO, 2000: 90), verdadeiras «escolas de crime» (RIO, 2000: 170), e, algumas vezes, da Correção. Embora jamais lhe seja imputado de fato uma condenação com bases concretas, todos já lhe conheciam e, a qualquer notícia de furto, a conta lhe caía. Após sua primeira prisão, provocada pela acusação de uma amante italiana, torna-se figura conhecida entre os agentes de polícia e, segundo suas palavras, «mete o pé na terrível engrenagem de onde jamais se sai» (RIO, 2000: 74). A partir desse momento, sofre uma série de extorsões; seu sucesso nos furtos muito se deve ao fato de que soltava propinas aos seus possíveis algozes, como ele mesmo relata de forma eufemística: «O batalhão dos amigos do alheio tem que deixar uma taxa, chamada a caixa da liberdade» (RIO, 2000: 152; grifos nossos). Esse período demonstra marcas próprias de um modo de narrar, com muitas ironias, com uma aguda visão crítica da realidade

que mais uma vez aproxima a narrativa da escrita do próprio João do Rio, levantando mais uma vez dúvidas quanto à autoria do romance.

Os momentos em que o narrador se encontra preso são importantes para uma análise da situação das prisões na época, e também como avaliação da própria sociedade brasileira e de seus mecanismos de punição. Muito do que ele avalia se casa à perfeição, inclusive, com o contexto atual. A rede de propinas que domina o meio policial e a impossibilidade de reabilitação em um contexto de violência, que só termina por gerar ainda mais violência, são algumas das conclusões a que chega o narrador a partir de sua própria experiência: «É na detenção que floresce o crime urbano. Metade daquela gente, se tivesse outro meio, talvez não passasse da primeira falta. Mas, fechados, na inação forçada, os que vão lá encontram reincidentes de toda natureza, e, naturalmente, são sugestionados» (RIO, 2000: 91).

A casa de Detenção, estágio inicial de punição, ainda é um bom lugar se comparado à casa de Correção, cujo nome, ironicamente, contradiz sua função. Ao longo do capítulo «Correção», todo o horror do cárcere se materializa, conforme revela o narrador em discurso direto, marcado por travessão:

– É preciso ser bom na Correção. É preciso ser humilde, tratar com doçura, ser sempre de acordo com aquele que cheira a autoridade. Senão é pior. Espancam-nos. Há a solitária. Há o raio, uma cela que foi construída com sal e dessora uma eterna umidade...

É preciso ser bom na Correção. E entretanto na Correção os homens tornam-se feras.

Feras positivamente. Temei aquele que esteve na Correção. Não sai homem, sai jaguar. Se matou, quererá matar mais; se estuprou, um ódio convulso o enrodilhará em malefícios contra os mais; se roubou mais roubará. (RIO, 2000: 180)

Todo o capítulo se organiza em torno da oração «É preciso ser bom na Correção», que se repete cinco vezes, acrescido do advérbio de intensidade «muito» em sua última ocorrência. Nesse momento, ele se mostra dócil, porque, «como das outras vezes o ‘Dr. Antônio’ me

tinha abandonado à porta da cadeia. De modo que eu era apenas o Antunes Maciel ou antes um número de prisão, bom e doce» (RIO, 2000: 239).

Vale analisar a questão do duplo que aí se coloca. Durante toda a narração, o narrador desenvolve a tese de que teria uma dupla personalidade, embora a expressão «dupla personalidade» só apareça quase ao final da história. Assim como em Dr. Jekyll e Mr. Hyde, há o lado bom, calmo, pacífico, e o lado diabólico, ruim, macabro, a que o narrador se refere: «É um outro ser que toma conta de mim. O 'Dr. Antônio' entrava no corpo de Artur Maciel [...] Dentro de mim o Artur era o amoroso e bom e o 'Dr. Antônio', o satânico e o mau» (RIO, 2000: 63 e 112). Depois, dá-se um caso de dupla personalidade:

Eu, Artur Maciel, não tenho desejo algum mau e sou fraco. O 'Dr. Antônio' é que é o Satanás. Ora, esse malandro faz meu corpo agir sempre como em hipnose, pela força de sua vontade. É ele quem faz tudo. Quando, porém, chega o perigo, tranquilamente desaparece e eu fico sem recursos, inteiramente banal. (RIO, 2000: 153)

A cada nova prisão e a cada tentativa de regeneração, a queda é inevitável, porque seu corpo está a serviço de seu duplo. Sai humilde e simples da Correção, após ser preso no Raio, onde sofreu muito e assume: «Eu sou aliás muito bom. Mas quando pus o pé na rua, senti-me de novo como retomado» (RIO, 2000: 247). Novamente reafirma não ter controle sobre sua fatalidade por se transformar em um outro homem:

Porque é uma fatalidade que toma o meu corpo, apossa-se de mim e faz outro homem. Eu aqui, escrevendo estas memórias [mas não estava ditando/narrando sua história], estou doente e cheio de desilusões. Estava assim na Correção. Pus o pé na rua. O outro eu tomou conta de mim, endireitou o chapéu alto, abotoou a sobrecasaca e seguiu: – 'Dr. Antônio' satânico, sutil, diabólico... Quero resistir-me, negar-me. Ele vem, toma-me e começa a fazer agir o meu, digamos antes: o nosso corpo. (RIO, 2000: 247-248)

Essa é a maneira encontrada de eximir-se de sua culpa, em um processo que beira o irônico; ora a coloca na conta do Dr. Antônio, ora a coloca na das próprias vítimas, que facilitam seu trabalho ao não se preocuparem em se resguardar, trancando suas portas quando hospedadas em hotéis, ou creditando seus bens a homens elegantes, compondo um retrato ingênuo do país, em que a criminalidade ainda não era exatamente algo com que verdadeiramente se preocupar. Ao receber de uma francesa a incumbência de guardar parte das 25 libras que retirara do banco para abrir um negócio, o narrador, travestido em Dr. Artur José de Oliveira, médico de São Paulo, malandramente afirma ter sido tentado ao furto: «Ela fora a terrível tentação. Se estivesse nas minhas condições, faria o mesmo. E quem não o faria?» (RIO, 2000: 88).

Ao mesmo tempo, seu lado Artur Maciel se apresenta em alguns momentos, como forma, talvez, de confirmar essa dupla personalidade. Apesar de sua vocação para o crime, há três situações em que seu lado bom prevalece, justamente quando ele dá início a uma atividade que lhe parece pouco nobre, a de furtar na rua. O primeiro caso ocorre quando furta uma senhora humilde e, ao ver a quantia presente na carteira furtada, condói-se da situação da senhora, coloca mais notas e lhe devolve, sob a alegação de que ela a deixara cair. A segunda situação se desdobra em uma dupla boa ação. Ao ver um homem de casaca a furtar uma mulher também humilde, segue o homem e o confronta. Termina por descobrir que ele fizera aquilo em um momento do desespero. Repreende-o, pega a carteira furtada, oferece-lhe um dinheiro para ajudá-lo. Busca, então, a senhora para lhe devolver a carteira e não a encontra. Na carteira, havia um bilhete de loteria. Folhetinescamente, o bilhete é premiado e o narrador tenta encontrar o homem para dar parte desse dinheiro, mas não mais o encontra. No entanto, reencontra a mulher e sua filha, adota uma estratégia de aproximação e passa a ajudar a família humilde, fazendo uso do dinheiro que o bilhete lhe rendeu. Por um longo tempo ajuda a família, até que, preso e reconhecido como ladrão, precisa se afastar, não sem antes ter o retorno de sua bondade na figura da jovem Inês, que, apesar de lhe

saber um rato de hotel, vai à delegacia quando ele é solto. Todas essas ações confirmariam a dupla personalidade que alega possuir, o bom e o sórdido a habitar o mesmo corpo.

Entre amores que lhe custam grande parte do que furta, extorsões policiais que lhe minam também parte considerável de seus lucros, e detenções sucessivas, depois das quais algumas vezes pensa em se reabilitar, o leitor é levado a uma viagem pela vida de um dândi da virada do século XX e a todo o contexto que lhe condiz. Os amores furtivos com cortesãs demonstra o seu desapego emocional; assim como na vida do crime, importante manter sempre acesa a paixão, e isso só seria possível sem apegos familiares, que, a propósito, ele recusa desde o momento em que sai de Porto Alegre para nunca mais voltar, negando qualquer laço familiar emocional. No entanto, não abre mão de ser auxiliado em duas situações, quando o pai lhe envia alguém para retirá-lo da prisão.

O universo do roubo também nos é mostrado em suas entranhas, desde a ingenuidade dos que são roubados até as estratégias utilizadas para lavagem de dinheiro. Nesse contexto, desempenha importante papel a figura do interceptador. No capítulo «O coronel Numa», Dr. Antonio furta joias da esposa do Barão do Castelo e as leva a um interceptador. Assim define os dois grandes problemas que existem para os ladrões:

fui logo levar os objetos a guardar a um indecente explorador dos gatunos na Rua Senhor dos Passos. Que gente essa indecente e quanta fortuna há feita do produto dos roubos! É simplesmente inacreditável. Os ladrões têm duas pragas, que não os deixam:

— Os agentes.

— Os compradores de roubo.

Dos agentes já lhes tenho dito assaz. Desses gatunos infames, que se enchem à custa do trabalho alheio, a história ainda está por fazer e seria um trabalho digno o dos jornais que desvendassem essas casas indecentes, as casas dos compradores de roubos. (RIO, 2000: 208-209, grifos nossos)

O trabalho rende pouco porque, ao ser reconhecido como ladrão, precisa recorrer a elementos da baixa sociedade para vender o resultado de seus furtos, como se fosse um mero gatuno comum. Nesse contexto surge a figura de um sórdido português. Dr. Antônio repassa a ele as joias roubadas, mas, em lugar de vendê-las imediatamente, deixa para serem avaliadas. Entre a entrega das joias e o dia seguinte, quando teria o resultado da avaliação, termina por ser preso. Sem provas do crime, e com o Barão pressionando a polícia para ter as joias de volta, o delegado garante soltar Dr. Antônio sob a condição de que ele devolvesse as joias, acordo que já obtivera em outra ocasião, quando do furto do político Dr. Joaquim Cacunda. De forma estratégica, ele requisita um Agente para ir recuperar as joias com o «sórdido português interceptador de joias da rua Senhor dos Passos». O português nega ter as joias sob sua guarda e é ameaçado de ser preso pelo Dr. Antônio que, ardilosamente, diz ter confessado o crime e que o Agente ali estava para prender o interceptador, caso ele não devolvesse o fruto do roubo. Pressionado, o português concorda em devolver, dizendo-se enganado pelo Dr. Antônio; diz ser homem honesto, mas já estava a desmontar as joias, a retirar-lhe as pedras para venda, ao que conclui o narrador: «Eu roubara para dar ao patife!» (RIO, 2000: 213).

Em duas outras situações há referência a portugueses. Uma ocorre quando o narrador se compara, pela sua capacidade de se camuflar e passar despercebido, a um tipo genérico de português: «Eu porém ando como um negociante levemente asmático desses portugueses que discutem o Jornal do Comércio e são de vários centros. É o de se dizer: lá vai um corretor de gêneros» (RIO, 2000: 214; grifos nossos), identificando um tipo comum de português na sociedade brasileira. A outra situação acontece quando, ao ser acusado de um roubo que diz não ter praticado, aponta, novamente sob o signo da contravenção, sob cognomes étnicos, tipos genéricos de contraventores, entre os quais inclui o «português»:

Saí [da prisão] em 1908. Estive apenas quatro meses solto, porque logo acharam que eu subtrairia no Bela Vista a carteira de um advogado do

Pará, com a quantia de 900\$, quando esse «paraóara» já fora esvaziado pelo «Peruano», o «Cubano», o «Português» e o «Negro», patifes bem conhecidos. (RIO, 2000: 276)

Apesar de todo empenho que João do Rio demonstrou ao longo de sua vida pela valorização das relações luso-brasileiras – especialmente com a publicação da *Revista Atlântida*, em parceria com o escritor português João de Barros –, chama a atenção que os portugueses presentes no romance sejam predominantemente contraventores, constituindo o universo de crime a que se associa o protagonista.

Como curiosidade final, durante minha pesquisa de pós-doutorado, encontrei na edição número 4 da *Revista Atlântida*, de fevereiro de 1916, o fragmento de uma peça teatral de João do Rio cujo título é *Que pena ser só ladrão*, no qual há um diálogo entre um ladrão, nomeado como «O Gentleman», e sua vítima, Adriana, uma cortesã cujo pai é um português. A peça é registrada como «comédia encenada pela primeira vez no teatro Trianon, no Rio de Janeiro, em 4 de setembro de 1915» (RIO, 1916: 372). Em uma de suas falas, O Gentleman define sua atividade escalonando os tipos de «gatunos»: «Na profissão de gatuno ha os contínuos, os amanuenses, os varredores, os coristas, os especialistas medíocres, como o Paulo Ventana, os assassinos que são presos. E ha também os superiores, os *leaders*. Eu sou gatuno. Mas de primeira classe. Gatuno *leader*» (RIO, 1916: 372).

E assim, mais uma vez, João do Rio talvez homenageie um gatuno *leader* que incontestavelmente admirou.

Referências bibliográficas —

- DOYLE, P. (2000) – «De como surgiram as Memórias de um rato de hotel, do Dr. Antônio, edição de 1912». In RIO, João. *Memórias de um rato de hotel / A vida de Dr. Antônio por elle mesmo*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Dantes Editora & Livraria, p. ?
- LANGE, C. H. (2000, 10 de Março) – *O encontro de João do Rio e Dr. Antônio em Memórias de um rato de hotel e Muitos homens num só: diálogos entre cinema*

e literatura. Acedido a 10 / 3 / 2020 em <http://repositorio.roca.utfpr.edu.br/jspui/handle/1/7947>.

RIO, João (2000) – *Memórias de um rato de hotel / A vida de Dr. Antônio por elle mesmo*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Dantes Editora & Livraria.

RIO, João (1916) – «Que pena ser só ladrão». *Revista Atlântida*. Acedido a 10 / 5 / 2020 em <http://ric.slhi.pt/Atlantida/visualizador/?id=09530.004&pag=71>

RODRIGUES, João Carlos C. (2000) – «Posfácio» In RIO, João. *Memórias de um rato de hotel / A vida de Dr. Antônio por elle mesmo*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Dantes Editora & Livraria, p. ?



Os portugueses na Amazônia de Raimundo Morais —

. Nataly Jollant¹

Na primeira metade do século XX, o escritor Raimundo Morais (1872-1941) edita uma série de publicações sobre a Amazônia brasileira. Composta por ficção literária, ensaios, dicionário e artigos de jornal, a série coloca em perspectiva representações de uma região que, além de abrigar uma natureza rica e exuberante, é também detentora de um vasto patrimônio cultural. Tais imagens se contrapõem a certos imaginários dominantes que se consolidavam na época, a exemplo daqueles contidos em obras canônicas de autores como Alberto Rangel (1908) ou Euclides da Cunha (1909), que a associavam a um lugar inóspito e avernal. Outra particularidade dos ensaios e da ficção literária de Raimundo Morais é que ambos serviram como vetor de vulgarização científica da região no resto do Brasil. Como ocorre, por exemplo, com seu célebre livro *Na planície amazônica*, publicado em 1926. Constituído de ensaios sobre a natureza, as sociedades e as tradições amazônicas, a obra traduz «as preservações na paisagem física e humana e a memória cultural» (MORAIS, 2000: XII), de acordo com Leandro Tocantins.

Alguns temas contidos nos ensaios foram incorporados na ficção literária de Raimundo Morais, notadamente questões relacionadas à formação social e cultural da Amazônia. Dessa forma, sua obra ficcional, constituída pelos romances *Os Igarauínas*, *O mirante do Baixo Amazonas* e *Ressuscitados*, publicados em 1938², torna-se palco para reflexões em torno da mestiçagem cultural e racial.

1 Investigadora do Centre de Recherches Interdisciplinaires sur les Mondes Ibériques Contemporains (CRIMIC), da Sorbonne Université.

2 Há uma dúvida quanto ao ano de publicação do romance *Ressuscitados*, pois consta que teria sido publicado entre dezembro de 1938 e janeiro de 1939. Porém, um pequeno artigo publicado no *Diário de Notícias* (RJ), em 25 de dezembro de 1938, anuncia «o aparecimento recentíssimo» da obra.

Neste sentido, chama a atenção o fato de a figura do português, tão presente na formação da sociedade amazônica, ter sido pouco representada na obra romanesca do autor paraense. Assim, através de uma leitura de seus romances, bem como dos contextos social e cultural da Amazônia na primeira metade do século XX, este ensaio propõe analisar alguns aspectos da presença portuguesa na ficção literária de Raimundo Morais.

1. Raimundo Morais e a Amazônia —

A obra ficcional de Raimundo Morais veio a lume num momento de modernização política e de refundação identitária do Brasil nos primeiros quartéis do século XX³. A escolha de situá-la na Amazônia, num momento em que uma literatura regionalista emergia, na década de 1930, não foi fortuita, pois o escritor nasceu em Belém do Pará e morou alguns anos em Manaus. Filho de um comandante de embarcações, desde muito jovem singrou os rios da região amazônica observando as paisagens e os habitantes. Aos 18 anos, começou a atuar como prático e comandante de embarcações. Essa experiência foi fundamental para a abordagem presente em seus ensaios e romances, onde a hidrografia, a geografia e a antropologia têm um lugar central.

Sua formação escolar foi interrompida após ter concluído o curso primário. Autodidata, trabalhou como jornalista em diversos jornais paraenses, dentre eles *O Estado do Pará* e *A província do Pará* para ficar em dois exemplos. Atuou ainda como diretor da Biblioteca Pública e da Imprensa Oficial em Manaus. Da sua atividade ensaística,

3 Com a Revolução de 1930, uma política cultural foi lançada pelo Governo Provisório de Getúlio Vargas, tendo como ponto de partida a criação do Ministério da Educação, em 14 de novembro deste mesmo ano. Em seguida, a nomeação de vários intelectuais, como Manuel Bandeira, Carlos Drummond de Andrade e Mário de Andrade, para citar apenas três, para cargos ligados a órgãos governamentais, visava corroborá-la e, mais ainda, promover, através do enlace entre política e cultura, a reconstrução de uma identidade nacional brasileira.

merece destaque a obra *Na planície amazônica* (1926)⁴, editada em Manaus pela Livraria Clássica. O livro foi premiado pela Academia Brasileira de Letras, em 1927, e, dado o sucesso de vendas, ganhou uma segunda edição no mesmo ano de sua publicação, tendo sido posteriormente adotado como manual pela Instrução Pública dos Estados do Amazonas e do Pará (GUIMARÃES, 2015).

A ação de Raimundo Moraes como vulgarizador da Amazônia foi ampla e prolífica e não se limitou às dezenas de publicações que se tornaram objeto de estudos recentes, como os trabalhos de Salomão Larêdo (2007), de Marcos Aurélio Paiva (2016), de Luciana Murari (2019) e de Iza Vanesa Guimarães (2019). Para além das publicações, o escritor buscou o contato com mediadores culturais fora do Brasil. Nesse contexto, aproximou-se dos franceses Jean Duriau (1887-1936), tradutor de obras brasileiras, e de Georges Le Gentil (1875-1853), primeiro professor na Sorbonne a ocupar a cátedra de línguas e literaturas portuguesas e brasileiras, em 1936. Ambos colaboravam na *Revue de l'Amérique Latine* (1922-1932), periódico francês que serviu como importante veículo de informações variadas (literárias, históricas, geográficas, políticas, artísticas e econômicas) sobre a América Latina. Nas páginas da revista, Jean Duriau publicou notas referentes às obras do escritor paraense, bem como uma crítica elogiosa de *Na planície amazônica*, na qual afirmava ser esta «um compêndio completo de todos os conhecimentos atuais sobre a esplêndida região» (DURIAU, 1928: 81). Raimundo Moraes endereçou aos dois mediadores culturais exemplares dedicados de seus livros. Alguns deles encontram-se hoje nos fundos da Biblioteca Sorbonne Nouvelle (BSN), em Paris, e testemunham de seu esforço em divulgar imagens positivas da Amazônia na Europa. É o que sucede com o exemplar de *Na planície amazônica* enviado a Georges Le Gentil, onde pode-se ler a seguinte dedicatória assinada de próprio punho pelo autor: «Ao ilustre professor Gentil, que anda ampliando

4 Outras publicações do autor: *Traços a esmo* (1908), *Notas dum jornalista* (1924), *Cartas da floresta* (1927), *País das pedras verdes* (1930), *Meu dicionário das cousas da Amazônia* (2 vols, 1931), *A margem do livro de Agassiz* (1939).

a terra brasileira através de seus luminosos cursos de literatura na Sorbonne, esta lembrança do Paraíso verde / Raimundo Morais / Manaus, 12 de julho de 1927».

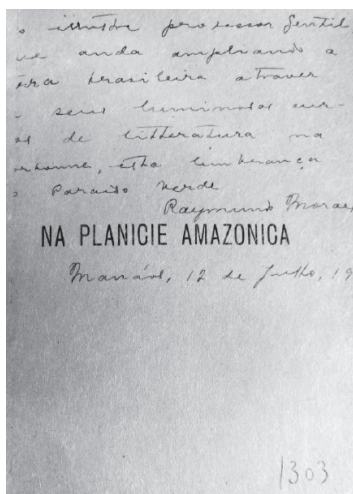


Figura 1: Dedicatória de Raimundo Morais endereçada a Georges Le Gentil. Foto: arquivo pessoal.

O interesse maior da dedicatória reside no fato de ela ter sido realizada num momento em que a Amazônia deixava de ser vista no resto do Brasil e do mundo como a encarnação do Eldorado terrestre. O ciclo da borracha, responsável por um crescimento econômico e populacional acelerado da região, terminava devido à concorrência cada vez maior da Ásia. Com o declínio do comércio gomífero, um período de decadência econômica e social despontava, e o imaginário da «Terra prometida», que vinha sendo utilizado pelo governo brasileiro para atrair imigrantes durante os anos de ouro da borracha, cedia espaço às representações do «Inferno verde», na emblemática expressão de Alberto Rangel⁵.

5 A expressão dá título à célebre obra de Alberto Rangel, publicada em 1908.

O «Paraíso verde» de Raimundo Morais constitui uma visão de Amazônia que vai de encontro ao imaginário dominante de decadência e de selvageria muito presente na ficção literária nacional e estrangeira da primeira metade do século XX. Basta lembrarmos-nos ainda de obras como *À margem da história* (1909), de Euclides da Cunha, *La vorágine* (1924), do colombiano José Eustasio Rivera ou *A selva* (1930), do português Ferreira de Castro. Ao propor o «Paraíso verde», o escritor paraense oferecia ao seu leitor um contraste que possibilitava o retorno do imaginário de um lugar de promessa, colocando em filigrana a necessidade de se repensar a realidade amazônica. Tal perspectiva abria espaço para uma reflexão sobre a identidade cultural da região, num momento em que a *intelligentsia* brasileira se empenhava em refundar a identidade nacional do país. Considerando o papel fundamental dos escritores nos processos de construção identitária, como mostra Anne-Marie Thiesse (2001), Raimundo Morais parece valer-se de uma ficção literária com características regionalistas para assegurar à Amazônia um lugar na literatura nacional.

2. Acerca de uma ficção literária regionalista —

A estreia de Raimundo Morais como romancista coincide, como vimos, com o despertar de uma nova consciência nacional no Brasil. Nesse contexto, sua ficção literária se constrói como uma extensão dos seus ensaios. Procedimento similar havia sido realizado por seu conterrâneo, o escritor José Veríssimo, na obra *Cenas da vida amazônica*, publicada em 1886. Nela, José Veríssimo integrou ensaios de etnografia, de folclore e de história regionais contendo informações essenciais para a compreensão dos contos ficcionais que os sucedem e, por extensão, da própria Amazônia. No caso de Raimundo Morais, a vontade de dar a conhecer aos leitores um retrato menos maravilhoso ou mítico da Amazônia passou por uma abordagem onde história, ciência e ficção literária se consubstanciam. Em seus romances, o escritor serve-se de numerosas informações históricas e científicas em detrimento da própria composição romanesca. O procedimento não passou despercebido pelo crivo da

crítica literária, conforme lê-se no excerto abaixo onde, a propósito do romance *Os Igaraúnas*, Machado Coelho afirma:

Autor de vários volumes de ensaios de maior ou menor interesse, Raimundo Morais não foi feliz nesse novo gênero de literatura que abraçou, parece, como remate de sua carreira de escritor. Sabe-se que o romance, em geral, é um drama que pode levar ao teatro. Ou isso, ou vida, movimento, agitação de almas, lutas psicológicas, finalidade humana, fim educador, objetivo social... Pois bem, o de Raimundo Morais quase não tem trama ou enredo, não reflete ideias, nem aspirações da época, não fixa caracteres, não oferece um tema, não encara problema coletivo... (COELHO, 1939: 28)

Apesar dos problemas estruturais comumente assinalados em seus romances, certos críticos reconheceram a ficção literária de Raimundo Morais como importante fonte documental sobre a Amazônia, entre eles Peregrino Júnior. Entretanto, para além do compêndio de informações, seus romances fornecem também representações de uma natureza amazônica luxuriante que serve de pano de fundo para a abordagem de teorias debatidas na época e para a denúncia de flagelos sociais. Em *O mirante do Baixo Amazonas*, por exemplo, a Amazônia torna-se cenário para discussões sobre a mestiçagem cultural e racial. Já em *Os Igaraúnas*, o tema central é a perversão das elites políticas de pequenas cidades do interior nas primeiras décadas do século XX. Por fim, em *Ressuscitados*, a dura realidade dos seringueiros é posta em perspectiva.

O período de publicação das obras, finais da década de 1930, coincide com o momento em que o governo brasileiro, sob o impulso modernizador de Getúlio Vargas, dava início a uma política territorial de integração nacional. Essa política culminou no programa «Marcha para o Oeste», lançado em 1940, cujo um dos objetivos principais era de incorporar a Amazônia ao resto do Brasil. Essa necessidade de integração já havia sido objeto de reivindicações por parte da elite política e intelectual amazônica da

segunda metade do século XIX⁶, mas até o advento da República não constava como prioridade das autoridades brasileiras. A mudança de perspectiva foi acompanhada por um discurso que retomava a retórica da «Terra prometida» e, de passagem, negava um certo determinismo climático há muito associado à região. Nas palavras de Getúlio Vargas, a Amazônia seria «o vale da promessa na vida do Brasil de amanhã» (VARGAS, 1942: 260). Raimundo Moraes mostra-se alinhado a esse discurso, notadamente em seus romances, como se pode observar no trecho abaixo:

A Amazônia, apesar de tida como paragem misteriosa, estigmatizada por certos letrados, que a alcunham injustamente de Inferno Verde, ao contrário dos sábios que lhe gabam o ambiente e as belezas – é das regiões mais plácidas da terra, sem extremismos climáticos nem meteorológicos. (MORAIS, 1938a: 29)

As imagens da terra de promessa foram alvo de uma crítica que reduziu a ficção literária de Raimundo Moraes a uma reação bairrista e nativista contra a noção de «Inferno Verde», como foi o caso daquela realizada por Peregrino Júnior (1969: 228). No entanto, elas parecem mais espelhar a vontade do autor de contrapor os imaginários dominantes de selvageria associados à Amazônia para afirmá-la como um lugar de civilização. Convém ainda destacar que o «Paraíso verde» do escritor estava intrinsecamente ligado à questão da mestiçagem cultural e racial, pois, no seu ponto de vista, o mestiço constituía o indivíduo mais apto a habitar e a tirar proveito das potencialidades amazônicas. Assim, chama a atenção que, em meio à defesa da mestiçagem, as personagens portuguesas sejam pouco presentes em seus romances.

6 Cf. *A Amazônia* (1883) do Barão de Marajó, onde o autor defende a ideia de uma unidade brasileira e critica o tratamento dispensado às províncias amazônicas pelo governo central.

3. Os portugueses na ficção literária de Raimundo Morais —

A leitura dos romances *Os Igarauínas*, *O mirante do Baixo Amazonas* e *Ressuscitados* permite-nos destacar alguns aspectos da presença portuguesa na obra do escritor Raimundo Morais. Ambos são ambientados em cidades do interior da Amazônia, nas primeiras décadas do século XX: *Os Igarauínas*, em Cametá, pequena cidade localizada às margens do rio Tocantins; *O mirante do Baixo Amazonas*, em Monte Alegre e seus entornos; *Ressuscitados*, na região do rio Purus, mais precisamente nos seringais do Acre.

Os dois primeiros romances, *Os Igarauínas* e *O mirante do Baixo Amazonas*, têm ainda em comum o fato de apresentarem como personagens protagonistas a figura do mestiço e de partilharem os mesmos problemas estruturais, como o grande destaque dado à divulgação de informações científicas em prejuízo da trama romanesca. Por este motivo, eles serão objeto de uma leitura conjunta. A trama de *Os Igarauínas* gira em torno da família de Anastácio Igarauína, mestiço nascido na Bahia, proprietário de uma fazenda às margens do rio Tocantins. A princípio, respeitado e estimado na região, passou a ser perseguido após perder uma eleição falsificada. Em *O mirante do Baixo Amazonas*, a intriga se desenvolve em torno da história de Florêncio Timbira, engenheiro, branco e paraense, que herda terras e gado em Monte Alegre e se casa com Angélica, cabocla nativa da região. A união entre os dois pressupõe um exemplo da mestiçagem como vetor de progresso, como evidencia o excerto abaixo:

[O Dr. Smith] ia meditando no que vira: na finalidade, em suma, entre a mulher nativa daquelas plagas e o homem imbuído de outros costumes, outros conceitos, outra civilização. Unira-os o amor. Entretanto, se não fora o sentido conjugado na mesma ideia de ambos, voltados exclusivamente para a terra, não manteriam tantas energias criadoras. (MORAIS, 1938b: 129)

Outra personagem com destaque nos dois romances é a figura do «estrangeiro erudito». Em *Os Igarauínas*, ela é encarnada pela personagem histórica de Emília Snethlage, naturalista alemã que percorria a Amazônia estudando aves. Em *O mirante do Baixo Amazonas*, ela é personificada pelo Dr. Smith Roosevelt, naturalista americano, geólogo especializado em paleontologia. As duas personagens introduzem nos romances um saber enciclopédico que reproduz a linguagem científica utilizada pelo próprio Raimundo Moraes em seus ensaios. Quanto às personagens portuguesas, elas são em número de quatro, repartidas como segue:

Obra	Personagem	Profissão	Comentário
<i>Os Igarauínas</i>	Jerônimo da Silva	caixeiro	Surge brevemente numa única cena. Apenas uma informação é dada ao leitor a seu respeito: «O seu Jerônimo Silva, português minhoto, [é] caixeiro da casa armadora» (MORAIS, 1938a: 18).
	Sem nome próprio	representante comercial	Surge numa única cena. Não é dado a conhecer o seu nome ao leitor, pois é apresentado somente como «o representante da firma comercial». É referido pelo narrador como «capitalista luso», «velho português, bonacheirão, de boa-fé» (MORAIS, 1938a: 61).
<i>O mirante do Baixo Amazonas</i>	Artur Ferreira	sócio da casa Ferreira de Oliveira & Sobrinho	Surge numa única cena ao lado do «sócio brasileiro», Otávio Oliva. Ambos referidos pelo narrador como «duas feras no trabalho» (MORAIS, 1938b: 102).
	Pai de Angélica	não consta	Foi casado com Constantina, cabocla, mãe de Angélica, a quem deixou viúva. É evocado em duas ocasiões, sendo referido pelo narrador como português muito sério e trabalhador, que «não tinha domingo nem dia santo» (MORAIS, 1938b: 109).

O quadro mostra que as personagens portuguesas fazem raras aparições, sem qualquer caracterização física ou psicológica e têm pouca relevância para a economia do romance. A maioria delas exerce atividades ligadas ao comércio: caixeiro, representante de firma comercial, sócio de armazém. Este fato condiz com a realidade das atividades exercidas por muitos portugueses na Amazônia em princípios do século XX, pois eles dominavam o setor de comércio e de exportações nas capitais e no interior (BENCHIMOL, 2009: 73-85).

O pouco destaque dado às personagens portuguesas nos dois primeiros romances, é, em certo ponto, contrabalançado pela maior relevância que lhes é auferida na obra que encerra a série ficcional de Raimundo Morais, *Ressuscitados*. Seu título faz referência aos seringueiros «devolvidos pela floresta» (MORAIS, 1938c: 24). É o romance no qual o autor distancia-se dos problemas estruturais assinalados pela crítica literária (falta de enredo e de estrutura dramática, excesso de linguagem científica, por exemplo), para aproximar-se de uma lógica romanesca mais tradicional. Ao fazê-lo, confere às personagens portuguesas uma visibilidade que até então não possuíam.

A intriga gira em torno da história de amor entre José Alves Ferreira, o «Capitão», e Corina, índia ipuriná, sua filha de criação. Originário do Ceará, José Alves chegou aos seringais amazônicos ainda criança. «Ressuscitado», tornou-se proprietário do seringal Santa Clara. Tinha por volta dos trinta anos quando a recém-nascida Corina lhe foi entregue, após ter sido sequestrada por índios canamari que a roubaram de sua tribo. Aos 8 anos, foi enviada a Belém para receber educação escolar: aprendeu línguas (francês, inglês, alemão, espanhol e latim), pintura e bordado. O reencontro entre José Alves e Corina, ocorrido em Belém, marca o início da paixão arrebatadora do seringalista pela sua filha de criação. Os dois casam-se na capital paraense, mas, de volta ao seringal Santa Clara, a união finda de forma trágica diante da impossibilidade de José Alves em aceitar o retorno de Corina à sua tribo.

Quatro personagens portuguesas estão presentes em *Ressuscitados*. Três delas – Luiz Gomes, rico seringalista, símbolo de

uma elite econômica local enriquecida pelo comércio da borracha; «O Cocheiro», representante de uma das mais várias profissões exercidas por portugueses pertencentes aos seguimentos mais populares da sociedade; Seu Manuel da Hora, um contabilista – têm aparição breve e pouca relevância para o enredo, o que não difere do que ocorre com as personagens portuguesas dos outros dois romances de Raimundo Morais. Nenhuma é caracterizada física ou psicologicamente.

A particularidade de *Ressuscitados* reside no fato de a figura do estrangeiro erudito ser representada pela primeira vez por um português: João Lúcio de Azevedo. Personagem histórica, autor de *Os jesuítas do Grão Pará* (1901), ele é referido pelo narrador como «o mais ilustre português que tenha vivido entre paraenses» (MORAIS, 1938c: 129). Trabalhava em Belém na firma comercial A. Berneaud & Comp., em que José Alves era aviado. Não é caracterizado física ou psicologicamente, mas tem grande relevância na economia do romance, pois foi o responsável por tutelar a índia Corina quando da sua estada em Belém para receber uma educação escolar. Foi também responsável por ciceronear José Alves quando este vai ao encontro de Corina na capital paraense:

Corina, então, sugeriu uma ligeira olhada à cidade, logo ao desembarque, a fim do protetor não andar muito às cegas.

– E isso, dizia ela, guiado pelo sr. João Lúcio, que é um espírito arguto e penetrante, conhecedor não só de todos os recantos da *urbs* como de sua história política, topográfica, religiosa, civil e militar. (MORAIS, 1938c: 128-129)

Ao longo do capítulo IX, intitulado «A cidade», uma breve bibliografia laudatória é fornecida aos leitores, contendo indicações de duas obras: *Os jesuítas no Grão-Pará* e *Estudos da História Paraense*. A primeira é referida pelo narrador como «o maior documento registrador do nosso passado»; a segunda, como «fragmentos literários que se transformariam no bloco maciço, argamassado por um esteta cuja nota filosófica levava sempre o cunho do artista» (MORAIS, 1938c: 129). Antes, porém, de figurar no romance,

o historiador já havia ganhado uma notícia num dicionário publicado por Raimundo Moraes em 1931:

João Lúcio de Azevedo – Escritor português que formou a sua mentalidade no oriente da Planície. Veio para Belém muito jovem, subindo de caixeirinho da importante casa armadora A. Berneaud & Comp. a sócio principal. [...] *Os Jesuítas no Grão-Pará*, a obra mais importante de João Lúcio, revela-lhe qualidades de fino e vero historiador, colorista, sintético, elegante. (MORAIS, 2013: 109)

Na obra, intitulada *O meu dicionário de coisas da Amazônia*, o autor busca, uma vez mais, dar a conhecer aos leitores elementos da região que, segundo ele, «ilustram e corporificam a sua história» (Moraes, 2013: 15). Assim ele resume o objetivo do dicionário:

A tentativa humilde desta edição, pitoresca, risonha, quase boêmia, visa apenas lançar as bases de uma espécie de guia que, através de vocábulos, locuções, anedotas, medidas, anexins, biografias, conte levemente, alegremente, ligeiramente, porém verazmente, a crônica da Amazônia, os seus usos, os seus costumes e as suas transformações, no espaço e no tempo. (MORAIS, 2013: 16)

Fica, pois, evidente que para Raimundo Moraes a figura de João Lúcio é indissociável da historiografia amazônica. Inserida na sua ficção literária, ela é responsável por transmitir a memória histórica da região, como mostra o trecho abaixo, onde a personagem explica em tom professoral uma particularidade do porto de Belém da época colonial:

– Aqui, disse ele [João Lúcio], nos tempos coloniais, levantara-se a famosa Casa das Canoas, onde as embarcações miúdas repousavam e seus tripulantes dormiam, costuravam as velas, teciam as cordas, calafetavam as frinchas dos cascos. Esse departamento, oficial, aliás, continuou o insigne lusíada, foi a origem do Arsenal de Marinha, que, daqui a pouco, lhes mostrarei. (MORAIS, 1938c: 130)

Assim, se nos romances *Os Igaraiúnas* e *O mirante do Baixo Amazonas*, a personagem do «estrangeiro erudito» representa

um elemento central, simbolizando os conhecimentos técnicos e científicos necessários ao desenvolvimento da Amazônia; em *Ressuscitados*, ela parece cumprir outra função: a de guardiã da história regional. Levando em consideração o caráter documental da ficção romanesca de Raimundo Moraes, compreendemos o porquê de ela ter sido personificada por um português, cujo papel fundamental para a história amazônica é inegável.

O quase apagamento da figura do português na literatura ficcional de Raimundo Moraes ocorre no sentido inversamente proporcional à sublimação da figura do nativo. Fato que poderia refletir sua busca por um elemento representativo de uma identidade regional que pudesse corroborar uma identidade nacional em construção no Brasil da primeira metade do século XX. Entretanto, apesar de a maioria das personagens portuguesas serem secundárias e pouco relevantes nos romances do escritor paraense, elas nos fornecem um painel onde os mais variados perfis são representados e figuram, ainda que de maneira parcimoniosa, como elementos constituintes da formação social e cultural da Amazônia.

Referências bibliográficas —

- BENCHIMOL, Samuel (1999) – *Amazônia: formação social e cultural*. 3ª ed. Manaus: Valer Editora.
- CASTRO, José Maria Ferreira de (1930) – *A selva*. Porto: Livraria Civilização.
- COELHO, Machado (1939) – «À margem dos Igaraúnas». *O Imparcial*, Maranhão, 1º de janeiro.
- CUNHA, Euclides da (1909) – *À margem da história*. Porto: Livraria Chardron.
- DURIAU, Jean (1928) – «A planície amazônica, par Raimundo Moraes». *Revue de l'Amérique latine*. Paris, p. 81-82.
- GUIMARÃES, Iza Vanesa P. de F. (2015) – «Na planície amazônica (1926): de «humilde oferta intelectual da radiosa Amazônia» a experimento renovador da literatura regional. *XXVIII Simpósio Nacional de História*, Florianópolis, p. ?
- GUIMARÃES, Iza Vanesa Pedrosa de Freitas (2019) – *O enamorado da Vênus telúrica: a trajetória social de Raymundo Moraes (1872-1941), autor de Na Planície Amazônica, 1926*. Tese de doutorado. Niterói: Universidade Federal Fluminense.

PEREGRINO JÚNIOR (1969) – «O Regionalismo na ficção: ciclo nortista» In COUTINHO, Afrânio (dir.). *A literatura no Brasil: Realismo. Naturalismo. Parnasianismo*, v. 3. Rio de Janeiro: Editora Sul Americana, p. 224-234.

LARÊDO, Salomão (2007) – *Raymundo Moraes na planície do esquecimento*. Dissertação de mestrado. Belém: Universidade Federal do Pará.

MARAJÓ, Barão de (1883) – *A Amazônia: as províncias do Pará e Amazonas e o Governo Central do Brasil*. Lisboa: Typographia Minerva.

MORAIS, Raimundo (1926) – *Na planície amazônica*. Manaus: Livraria Clássica.

MORAIS, Raimundo (1938a) – *Os Igaraúnas: romance amazônico, costumes paraenses*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.

MORAIS, Raimundo (1938b) – *O mirante do Baixo Amazonas: romance na montanha*. São Paulo: Melhoramentos.

MORAIS, Raimundo (1938c) – *Ressuscitados: romance do Purus*. São Paulo: Melhoramentos.

MORAIS, Raimundo (2000) – *Na planície amazônica*. Brasília: Senado Federal, «Coleção Brasil 500 anos», introdução de Leandro Tocantins.

MORAIS, Raimundo (2013) – *O meu dicionário de coisas da Amazônia*. Brasília: Edições do Senado Federal.

MURARI, Luciana (2019) – «Romances da história natural: Ciência, tradição e mudança social na literatura amazônica de Raimundo Moraes». *Luso-Brazilian Review*, v. 56 / 1, juin, p. 62-87.

PAIVA, Marco Aurélio Coelho (2016) – «Um paraíso selvagem: a Amazônia e os romances regionalistas de Raimundo Moraes». *Tempo Social*, v. 28, p. 229-245.

RANGEL, Alberto (1908) – *Inferno verde: cenas e cenários do Amazonas*. Genova: S.A.I Cliches Celluloide Bacigalupi.

RIVERA, José Eustasio (1924) – *La vorágine*, Bogotá: Editora de Cromos.

S., A. de (1938) – «Um problema da nossa pré-história». *Diário de notícias*. Rio de Janeiro, 25 de dezembro, p. 5.

THIESSE, Anne-Marie (2001) – *La création des identités nationales Europe XVIII^e-XX^e siècle*. Paris: Éd. du Seuil.

VARGAS, Getúlio de (1942) – «Discurso do Rio Amazonas (Oração proferida em Manaus, no dia 10-10-40)». *Revista Brasileira e Geográfica*, ano IV, p. 259-262.

VERÍSSIMO, José (1886) – *Cenas da vida da Amazônia com um estudo sobre as populações indígenas e mestiças da Amazônia*, Lisboa: Livraria Editora de Tavares Cardoso & Irmão.



Personagens portuguesas nos contos de Rubem Fonseca —

. Petar Petrov¹

José Rubem Fonseca (Juiz de Fora, 1925 – Rio de Janeiro, 2020) conseguiu impor-se como um dos mais importantes ficcionistas no contexto literário do Brasil nos últimos sessenta anos. As suas narrativas, repartidas pelos géneros do conto e do romance, inserem-se numa tradição de prosa realista, catalogada pela crítica como sendo, predominantemente, «neo-naturalista» (COELHO, 1980; SUSSEKIND, 1994) e «hiper-realista» (MERQUIOR, 1980; PETROV, 2000), problematizando, no seu conjunto, os costumes da comunidade das grandes metrópoles e, concretamente, um certo ambiente intelectual e/ou marginal da zona sul do Rio de Janeiro.

A presença de personagens portuguesas na ficção de Rubem Fonseca é escassa e casual, apesar de o escritor ser filho de pais de origem portuguesa. De um modo geral, salvo raras exceções, os protagonistas da sua prosa são brasileiros, ou seja, o autor não procura tematizar a vivência de figuras da diáspora portuguesa na capital carioca, assumindo, aquelas, relativa importância nas intrigas. Assim, e com base na leitura dos contos de dez coletâneas de narrativas breves de Rubem Fonseca, três textos têm portugueses a desempenhar o papel de meros figurantes ou personagens secundárias, e um tem por protagonistas membros de uma família portuguesa no Rio de Janeiro.

Para se compreender a ausência de figuras de origem portuguesa no universo literário do escritor brasileiro, torna-se necessário apresentar o seu projeto ficcional, teorizado pelo próprio escritor em

¹ Professor Associado Aposentado da Universidade do Algarve; membro do projeto Portugueses de Papel (CLEPUL) desde a sua criação. Petar Dimitrov Petrov faleceu em 2022. Com a publicação do artigo que escreveu para este volume, as organizadoras prestam-lhe merecida e sentida homenagem.

alguns dos seus contos e romances. No que diz respeito às narrativas breves, por exemplo, merecem referência algumas como «Agruras de um jovem escritor», de *Feliz ano novo*; «Pierrô, na caverna», de *O cobrador*; «Artes e ofícios», de *O buraco na parede*; e a história intitulada «Romance negro», de *Romance negro e outras histórias*, onde se pode ler: «o objetivo honrado do escritor é encher os corações de medo, é dizer o que não deve ser dito, é dizer o que ninguém quer dizer, é dizer o que ninguém quer ouvir. Esta é a verdadeira *poiesis*» (FONSECA, 1992: 171).

A preocupação de se problematizar o estatuto do escritor e a literatura nos seus diversos aspetos encontra a sua concretização também em alguns romances de Rubem Fonseca. É o que acontece em *O caso Morel*, em *Vasta emoções e pensamentos imperfeitos*, em *O diário de um fescenino* e em *Bufo e Spallanzani*, cujo narrador personagem admite que a matéria dos seus livros tem a ver com acontecimentos banais e pessoas anónimas que povoam o nosso quotidiano. Nesta medida, não lhe interessam os grandes heróis ou os poderosos «que fazem a história» (FONSECA, 1985: 197), até porque, como se sublinha numa passagem, o enunciador não gosta «nem mesmo da grande história com H maiúsculo» (FONSECA, 1985: 198). Mais ainda, as relações entre ficção e realidade são examinadas criticamente pelo sujeito de enunciação que, como o autor empírico, traduz o seu desassossego artístico defendendo e praticando formas anticonvencionais de expressão literária:

O escritor deve ser essencialmente um subversivo e a sua linguagem não pode ser nem a mistificatória do político (e do educador), nem a repressiva, do governante. A nossa linguagem deve ser a do não-conformismo, da não falsidade, da não opressão. [...]. Duvidamos de tudo sempre, inclusive da lógica. Escritor tem que ser cético. Tem de ser contra a moral e os bons costumes. (FONSECA, 1985: 147-148)

No entanto, a melhor fundamentação das opções temáticas e formais do projeto ficcional de Rubem Fonseca surge numa narrativa breve, intitulada «Intestino grosso», do livro *Feliz ano novo* (1975).

«Intestino grosso» é passível de ser entendido como autêntico texto programático, uma vez que funciona como uma espécie de sùmula ético-estética que se desdobra, direta ou indiretamente, em todas as coletâneas de contos e romances fonsequianos publicados até à sua morte. De cariz autorreflexivo, o enredo reproduz uma entrevista concedida por um escritor, cujas considerações se relacionam com a adoção de um determinado projeto literário, com a função da literatura na contemporaneidade e com o papel do escritor na sociedade. É um conto-chave para a compreensão da prosa de Rubem Fonseca porque o autor entrevistado pode ser considerado como o alter-ego do escritor brasileiro, em função das suas ideias pouco ortodoxas e mesmo irreverentes sobre o artefacto artístico verbal. Veja-se, a este propósito, a sua sucinta consideração acerca da eficácia da arte e da importância do artista na conjuntura atual:

Eu gostaria de poder dizer que a literatura é inútil, mas não é, num mundo em que pululam cada vez mais técnicos. Para cada Central Nuclear é preciso uma porção de poetas e artistas, do contrário estamos fudidos antes mesmo da Bomba explodir. (FONSECA, 1980: 190)

Relativamente ao seu projeto literário, o escritor entrevistado é categórico quanto à escolha do seu material temático, assumido como consequência de uma imposição social. Trata-se de uma escrita diferente da cultivada nos moldes de uma tradição regionalista, que vigorava na altura da estreia de Rubem Fonseca, privilegiando, em contrapartida, o universo urbano com todas as suas características negativas.

Eles [os caras que editavam os livros, os suplementos literários, os jornais de letras] queriam que eu escrevesse igual ao Machado de Assis, e eu não queria, e não sabia. [...] queriam os negrinhos do pastoreiro, os guaranis, os sertões da vida. Eu morava num edifício de apartamentos no centro da cidade e da janela do meu quarto via anúncios coloridos em gás néon e ouvia barulho de motores de automóveis. (FONSECA, 1980: 178)

Eu nada tenho a ver com Guimarães Rosa, estou escrevendo sobre pessoas empilhadas na cidade enquanto os tecnocratas afiam o arame farpado. [...] Não dá mais para Diadorim. (FONSECA, 1980: 190-191)

Outro aspeto digno de relevo é a irritação do autor quando se refere à alienação a que estão submetidas as pessoas pela indústria cultural, veiculada pelos meios de comunicação de massa: «Entre meus leitores existem os que são tão idiotas quanto os legumes humanos que passam todas as horas de lazer olhando televisão» (FONSECA, 1975: 190).

Da entrevista depreende-se que o autor é acusado de ser escritor pornográfico porque os seus livros estão cheios de miseráveis sem dentes e por causa da linguagem disfêmica que os seus protagonistas utilizam. Acerca do registo obsceno que povoa as páginas das suas narrativas, o entrevistado justifica a sua opção em função de certos tabus que persistem na atualidade:

A metáfora surgiu [...] para os nossos avós não terem de dizer – foder. *Eles dormiam com, faziam o amor* (às vezes em francês), *praticavam relações, congresso sexual, conjunção carnal, coito, cópula*, faziam tudo, só não fodiam. Eu tive um professor tão eufêmico que, quando queria descrever um caso de sedução [...] falava latim: *introductio penis intra vas*. Os filólogos e os linguistas também são pessoas presas ao tabu. Gostaria que algum filólogo, um dia, escrevesse um livro intitulado: *Foder*. (FONSECA, 1980: 182-183)

A pornografia é outro tema largamente explorado ao longo da entrevista e o escritor não esconde as suas ideias acerca da sua utilidade. Na sua perspetiva, «para muitas pessoas seria aconselhável a leitura de livros pornográficos, pelos mesmos motivos catárticos que levaram Aristóteles a propor aos atenienses que fossem ao teatro» (FONSECA, 1980: 187) e remata:

Há pessoas que aceitam a pornografia em toda a parte, até, ou principalmente, na sua vida particular, menos na arte, acreditando, como Horácio, que a arte deve ser *dulce et utile*. Ao atribuir à arte uma

função moralizante, ou, no mínimo, entretenedora, essa gente acaba justificando o poder coativo da censura, exercido sob alegações de segurança ou bem-estar público. (FONSECA, 1980: 187)

A inconformidade e a rebeldia do escritor personagem de «Intestino grosso» subjazem à postura de todos os enunciadores dos livros de Rubem Fonseca. O neonaturalismo e o hiper-realismo, estéticas que acompanham a sua produção desde o primeiro livro de contos até à última coletânea de narrativas breves, exploram três temas principais: a marginalidade, a violência e a sexualidade. O seu tratamento serve propósitos de denúncia de um mundo particular, invulgar quanto à sua existência e funcionamento. Os indivíduos marginalizados pertencem a diferentes escalões sociais, mas principalmente às camadas mais pobres, praticando quase sempre o que é considerado ilegítimo pela sociedade. Todas estas personagens estão em conflito aberto com o instituído, praticam a violência e a chantagem no intuito de sobreviver, aspiram a uma felicidade que lhes é negada pelo poder e a ordem. O que transparece nos textos é a problemática da dicotomia rico/pobre, numa sociedade extremamente violenta, porque exclui uma maioria para garantir a vida luxuosa de um punhado de gente especial.

Nesta perspetiva, a violência, como tópico temático, contribui igualmente para a manifestação dos pressupostos intencionais de Rubem Fonseca e reveste-se, fundamentalmente, de duas formas: física e cultural. A física traduz-se nos assassinios, nas mortes e na reação violenta das personagens principais, elevadas à categoria de anti-heróis. A violência cultural, mais subtil, tem a ver com as tentativas de manipulação do indivíduo pelos meios de comunicação ou por certas teorias pseudocientíficas, cujos objetivos são a substantivação do homem, a uniformização das mentalidades e o apaziguamento de eventuais conflitos sociais e raciais.

O tema da sexualidade é outro tópico que permite detetar a visão de Rubem Fonseca sobre as relações afetivas. Considerado um autor que recorre ao obsceno para expressar os estados doentios das sexualidades ilegítimas, ele transforma, por vezes, as suas narrativas

em aventuras com forte dose de comportamentos sadomasoquistas. Para leitores acostumados às metáforas e aos eufemismos, disfarçando o discurso do desejo, as confissões claras dos protagonistas/narradores incomodam com a sua frontalidade. Para outros, menos conservadores, a componente erótica fonsequiana funciona como relato de uma verdade que foi sempre recalcada e escondida, principalmente na literatura.

Os temas mencionados encontram o seu tratamento nos 207 contos de dez coletâneas publicadas por Rubem Fonseca antes da sua morte.

Em 1963, aparece o primeiro livro de narrativas breves intitulado *Os prisioneiros*, cujo material temático, circunscrito à descrição de comportamentos bizarros de uma curiosa galeria de personagens, veicula uma mensagem ligada fundamentalmente à solidão humana e à impossibilidade de comunicação na sociedade moderna, sintetizada no determinismo da epígrafe da autoria do filósofo Lao Tsé (600 A.C.): «Somos prisioneiros de nós mesmos. Nunca se esqueça disso, e de que não há fuga possível». Ao serviço desta ideia, nos doze contos são apresentados diferentes assuntos, sempre a causar estranheza, como o pseudo-intelectualismo ridículo e fútil; o derrotismo existencial, que não conduz a lado nenhum; a contemplação patológica de corpos em estado *post-mortem*. Halterofilistas, vagabundos, conquistadores, ninfomaníacas, artistas e médicos são os protagonistas destas histórias insólitas que desorientam pelo vigor com que se denuncia o vazio existencial associado à vida nas grandes cidades.

Nas oito narrativas do segundo livro de contos – *A coleira do cão* –, editado em 1965, a densidade e a riqueza expressivas configuram a dramatização dos conflitos humanos em consequência da polarização social no espaço hostil dos *bas-fonds* da cidade do Rio de Janeiro. Todas as personagens deste universo aparecem com estatuto de excluídos e marginalizados por um sistema limitador, que impõe o choque entre o indivíduo e a realidade inflexível. Exemplificativa disto é a frustração que subjaz ao desempenho de culturistas; as decepções quotidianas do homem da classe média;

o favelado necessariamente marginal no conto que dá título ao livro. A nível de estrutura profunda, as personagens representam a impotência radical face a um sistema regido por formas de cultura massificada e o «pathos» de uma coletividade perpassada de aguda injustiça social.

No terceiro livro – *Lúcia McCartney* (1969) –, composto por dezanove contos, o realismo fonsequiano, do ponto de vista semântico-pragmático, é particularmente interventivo pelo compromisso que institui com uma humanidade desesperada e desiludida, personificada por anti-heróis, gente anónima e substantivada, a simbolizar a crise do sujeito na sociedade brasileira contemporânea. No seu conjunto, os enredos apresentam protagonistas em conflito literal e figurado com o mundo que os cerca, como acontece com a paixão fantasiada de uma prostituta a revelar o enfado que acompanha a vida da classe média e o desespero de uma existência aparentemente sem nenhum sentido; a miséria extrema de certa gente que, devido à sua condição desfavorecida, representa um verdadeiro potencial de criminalidade.

A confraria dos espadas, livro publicado em 1998, contém oito contos, cujos narradores tematizam momentos de êxtase, mortes quotidianas, casos de violência e de fobias, explorando dimensões escatológicas e eróticas. Na orelha do livro, assinala-se que as narrativas «têm personagens que [...] vão atrás da sua ‘pequena morte’, expressão de origem francesa que designa o orgasmo». Muitos dos protagonistas são viciados em sexo, promíscuos, mulhereiros e mesmo tarados. De facto, o leitor é confrontado com descrições pormenorizadas em linguagem disfémica de relações sexuais seguindo estranhos rituais de acasalamento. Como que a sintetizar o exposto nas diferentes narrativas da coletânea, destaque-se a seguinte constatação do narrador do conto que dá título ao livro: «Como membro da Confraria dos Espadas eu acreditava, e ainda acredito, que a cópula é a única coisa que importa para o ser humano. Foder é viver, não existe mais nada, como os poetas sabem muito bem» (FONSECA, 1998: 125).

O viés escatológico está presente no livro *Secreções, excreções e desatinos*, editado em 2001. Composta por catorze narrativas, a

coletânea abre com um conto cujo protagonista anda obcecado em analisar as suas fezes, com base em espessura, quantidade, cor e odor. Assim, o mote está dado: nos restantes textos são descritas patologias humanas, resultado de alterações fisiológicas que provocam doenças, como tumores e viroses; são tratados aspetos biológicos e anatómicos, relacionados com sangue, urina, saliva, esperma, mas também com masturbação, menstruação e flatulências. Todo este arsenal temático põe a tônica no animalesco que norteia a existência humana. Não falta a violência física: em três narrativas os protagonistas narradores são assassinos profissionais; a violência cultural também está presente num conto no qual se desmistifica o papel ridículo desempenhado por indivíduos que participam numa sessão de terapia de grupo.

Nas trinta narrativas da coletânea *Pequenas criaturas*, publicada em 2002, os protagonistas são pessoas simples e sem importância, apanhados nos seus afazeres diários e triviais, enfrentando, como assinala Sérgio Augusto no posfácio da 2ª edição, «pequenos dilemas, pequenos defeitos, pequenos temores, pequenas ambições e mínimas possibilidades de um futuro promissor» (AUGUSTO, 2013: 342). Os temas que subjazem aos enredos concisos têm a ver com fraquezas e fragilidades de criaturas substantivadas no seu quotidiano vulgar, que levantam problemas de ordem ético-social, traduzindo-se numa desesperada busca de afeto; na procura de si mesmo e da razão da existência; na possibilidade de exercício da própria liberdade e felicidade. O que está em causa é a miséria humana e o olhar crítico evidencia a descrença na Humanidade. Destaque-se também o modo de tratamento da componente axiológica: a linguagem dos diversos narradores é direta, disfémica, irónica, sarcástica e altamente comunicativa.

Vinte e sete são as narrativas que compõem o livro intitulado *Ela e outras mulheres*, editado em 2006, cujos títulos são os primeiros nomes de mulheres, tendo como iniciais as letras do alfabeto latino, de A a Z. Os enunciadores de vinte contos são homens, mas todos os enredos têm personagens femininas que desempenham vários ofícios, como professoras, secretárias, escritoras, pintoras, médicas, enfermeiras e até assassinas profissionais. Todavia há

também empregadas domésticas, desempregadas, donas de casa, mendigas e prostitutas, algumas pedófilas, interesseiras, adúlteras, cleptomaníacas e ninfomaníacas. Entre os homens temos personagens escritores, advogados, favelados, desempregados, polícias, mas maioritariamente assassinos profissionais: dez contos terminam com assassinatos, ou seja, o tema da violência está bem representado. As histórias contadas por homens incidem sobre as relações que estes mantêm com mulheres, relações muitas vezes perversas, com sexo explícito, algumas com laivos de sadismo e masoquismo.

Amálgama, livro datado de 2013, é composto por trinta e quatro textos, vinte e seis construídos segundo a fórmula que norteia a escrita de contos e oito em forma de poemas, poesia narrativa ou prosa poética. Assim, trata-se de uma coletânea heterogênea, mesclando diferentes gêneros, o que comprova a versatilidade experimental de Rubem Fonseca. No que diz respeito aos contos, todos são narrados na primeira pessoa por enunciadores de sexo masculino e com enredos que têm por protagonistas homens e mulheres que exercem diferentes profissões, como médicos, psicanalistas, empregados bancários, escritores, bibliotecários, mas também assassinos profissionais. Algumas das histórias são bizarras pelo investimento no tema da violência, como é o caso do assassino que se recusa a matar criança, mulher e anão, outro que se encarrega de liquidar corretores de imóveis, aquele cujo passatempo é matar gatos e cães, pais que matam os seus filhos deficientes.

Os temas da violência e da morte ocupam quase todas as vinte e nove narrativas da coletânea *Calibre 22*, publicada em 2018. De novo temos personagens que exercem várias profissões: mulheres engenheiras, psicanalistas e advogadas, mas também empregadas domésticas, prostitutas, macumbeiras e videntes; os homens são predominantemente assassinos profissionais, mas igualmente advogados, banqueiros, detetives, delegados de polícia, escritores, editores e funcionários públicos; não faltam mulherengos e homossexuais de sexo masculino e feminino. Em dez narrativas, as histórias terminam com assassinios a cargo de matadores profissionais: no conto «Mildret», por exemplo, um matador de

aluguer é incumbido de matar quatro pessoas; na narrativa que dá nome à coletânea, uma Senhora assassina duas mulheres e dois homens. Como diria o escritor do conto «Intestino grosso», ao ser questionado sobre quando começou a escrever: «Acho que foi aos doze anos. [...] Sempre achei que uma boa história tem que terminar com alguém morto. Estou matando gente até hoje» (FONSECA, 1075: 177).

O último livro publicado em vida por Rubem Fonseca, em 2018, tem por título *Carne crua* e contém vinte e seis narrativas breves. Como nas outras coletâneas, o seu autor continuou a matar gente: assassinos profissionais cometem os seus crimes a mando dos chamados «despachantes», outros por ódio aos ricos, mas também polícias que matam criminosos absolvidos por falta de provas e favelados desde que sejam pretos. O naipe de personagens é muito variado: mulheres gerentes de empresas, donas de restaurantes e de galerias de arte, empregadas domésticas, prostitutas e mendigas, cafetões, ladrões e homossexuais. Os comportamentos dos protagonistas são maioritariamente excêntricos, esquisitos, extravagantes e imprevisíveis; do ponto de vista estilístico, três textos se apresentam em forma de narrativas em verso e um conto, que ocupa duas páginas, representa um longo parágrafo, uma espécie de monólogo diálogo.

Como foi referido no início do presente artigo, somente quatro contos de Rubem Fonseca têm personagens portuguesas, o que representa 2% do total de 207 narrativas das dez coletâneas mencionadas. Dois constam do último livro, *Carne crua*: no texto intitulado «A praça», a personagem de origem portuguesa é o patrão de um botequim, mero figurante que não atua e é referido pelo narrador nos seguintes termos: «um português de cabeça branca, um cara legal que me cumprimenta amistosamente quando eu apareço» (FONSECA, 2019: 9); no conto «Desculpas esfarrapadas», a personagem secundária é um português, dono de uma loja, que desempenha o papel de coadjuvante do protagonista, um jovem, que namora com uma jovem mulata. Os outros dois contos estão no livro *A coleira do cão*: na narrativa «A força humana», o protagonista

é um halterofilista, cuja condição social humilde é reforçada pela menção do sítio que habita: um quarto alugado a uma personagem secundária de origem portuguesa, a senhora D. Maria, caracterizada pelo narrador como uma «velha portuguesa que tinha uma catarata no olho e queria me tratar como se fôsse seu filho» (FONSECA, 1965: 28); no conto intitulado «O grande e o pequeno», os protagonistas são dois jovens portugueses em conflito com os seus progenitores por razões raciais, enredo que não desenvolvo, uma vez que constará de um verbete para o projeto do *Dicionário de personagens portuguesas da ficção brasileira*².

Como se pode inferir do exposto, a escassez de personagens portuguesas justifica-se em função da exploração dos temas referidos por Rubem Fonseca, associados ao pano de fundo dos enredos: os espaços sociais nos quais os seus protagonistas se movem é a zona sul, com os seus apartamentos de luxo, e o submundo da cidade do Rio de Janeiro, retrato da pobreza, da miséria e da decadência. Assim, temos os bairros habitados pela chamada «gente fina e nobre», representada por criminosos de colarinho branco, advogados, banqueiros e polícias corruptos, e, por outro lado, as favelas, *habitat* de bandidos, assassinos, traficantes e prostitutas, catalogados como «os miseráveis sem dentes», ou seja, espaços sociais onde os portugueses não têm uma presença significativa.

Referências bibliográficas —

- AUGUSTO, Sérgio (2013) – *Pequenas criaturas*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- COELHO, Nelly Novaes (1980) – *Literatura e linguagem*. São Paulo: Quíron.
- FONSECA, Rubem (1965) – *A coleira do cão*. Rio de Janeiro: Edições GRD.
- FONSECA, Rubem (1973) – *O caso Morel*. Rio de Janeiro: Artenova.
- FONSECA, Rubem (1978) – *Os prisioneiros*. Rio de Janeiro: Editora Codecri [1ª ed. 1963].

2 Nota das organizadoras: O que infelizmente não aconteceu devido ao falecimento de Petar Petrov.

- FONSECA, Rubem (1978) – *Lúcia McCartney*. Rio de Janeiro: Editora Codecri [1ª ed. 1969].
- FONSECA, Rubem (1979) – *O cobrador*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- FONSECA, Rubem (1980) – *Feliz ano novo*. Lisboa: Contexto [1ª ed. 1975].
- FONSECA, Rubem (1985) – *Bufo & Spallanzani*. Rio de Janeiro: Francisco Alves.
- FONSECA, Rubem (1989) – *Vastas emoções e pensamentos imperfeitos*. São Paulo: Companhia das Letras.
- FONSECA, Rubem (1992) – *Romance negro e outras histórias*. São Paulo: Companhia das Letras.
- FONSECA, Rubem (1995) – *O buraco na parede*. São Paulo: Companhia das Letras.
- FONSECA, Rubem (1998) – *A confraria dos espadas*. São Paulo: Companhia das Letras.
- FONSECA, Rubem (2001) – *Secreções, excreções e desatinos*. São Paulo: Companhia das Letras.
- FONSECA, Rubem (2002) – *Pequenas criaturas*. São Paulo: Companhia das Letras.
- FONSECA, Rubem (2003) – *Diário de um fescenino*. São Paulo: Companhia das Letras.
- FONSECA, Rubem (2006) – *Ela e outras mulheres*. São Paulo: Companhia das Letras.
- FONSECA, Rubem (2014) – *Amálgama*. Porto: Sextante Editora [1ª ed. 2013].
- FONSECA, Rubem (2018) – *Calibre 22*. Porto: Sextante Editora.
- FONSECA, Rubem (2019) – *Carne crua*. Porto: Sextante Editora [1ª ed. 2018].
- MERQUIOR, José Guilherme (1980) – *O Fantasma romântico e outros ensaios*. Petrópolis: Vozes.
- PETROV, Petar (2000) – *O realismo na ficção de José Cardoso Pires e de Rubem Fonseca*. Lisboa: Difel.
- SÜSSEKIND, Flora (1984) – *Tal Brasil, qual romance?*. Rio de Janeiro: Achiamé.



Para além dos estereótipos: uma leitura do conto «Última noite», de João do Rio —

. Sílvia Maria Azevedo¹

As relações de João do Rio² com Portugal tornaram-se mais conhecidas com a publicação de obras que investigaram a parceria entre o cronista carioca e o escritor português João de Barros, que resultou na criação da revista *Atlântida* (1915-1920)³, assim também as cartas enviadas pelo autor de *A alma encantadora das ruas* ao amigo d'além-mar⁴. Por sua vez, a reedição do livro *Portugal d'agora* (1911)⁵, com reportagens enviadas de Lisboa e do Porto para a imprensa carioca, veio lançar novas luzes acerca da primeira viagem do jornalista a Portugal, de dezembro 1908 a março de 1909, período que antecede a proclamação da República.

Mesmo antes dos contatos com intelectuais, escritores e editores portugueses, resultantes dessa viagem, a construção de uma comunidade luso-brasileira começava a se delinear nos vários textos (crônicas, resenhas, críticas de teatro, entrevistas, perfis de personalidades, reportagens) publicados por João do Rio na *Gazeta de Notícias*, produção jornalística na qual as referências à vida cultural lisboeta, em particular, tornaram-se mais frequentes, em decorrência das posteriores viagens do escritor à Europa, com

1 Professora Livre-Docente da Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (UNESP), *campus* de Assis.

2 João Paulo Emílio Cristóvão dos Santos Coelho Barreto (Rio de Janeiro, 1881-1921), conhecido na literatura como João do Rio, foi jornalista, tradutor e teatrólogo, tendo ocupado a Cadeira 26 da Academia Brasileira de Letras (ABL).

3 Cf. GUIMARÃES e outros, 2013; D'AVILA, 2015.

4 Cf. D'AVILA, 2012; PONCIONI e CAMILOTTI, 2015.

5 RIO, 2020.

estádias em Lisboa, Porto e Coimbra⁶.

Ao passar a escrever contos, Portugal se fará representar igualmente em algumas narrativas de João do Rio, originalmente publicadas em jornais e revistas cariocas, e republicadas nos livros *Dentro da noite* (1910) e *A mulher e os espelhos* (1919), dos quais se destaca, do primeiro, o conto «Última noite», por ser a primeira criação ficcional do autor a propor uma caracterização da personagem portuguesa, protagonista da obra, a se afastar dos estereótipos consolidados na literatura brasileira produzida na época.

Trazido para a antologia *Dentro da noite*, o conto em pauta convive com outros nos quais é possível identificar repercussões dos primeiros contatos de João do Rio com a intelectualidade portuguesa, a exemplo da dedicatória a João de Barros, a acompanhar «A parada da ilusão», publicado na *Gazeta de Notícias*, em 3 de março de 1910, na volta do escritor ao Brasil. Por sua vez, João de Barros⁷, a quem João do Rio enviara o seu primeiro livro de contos, escreveu crítica elogiosa acerca da obra, que saiu primeiramente no jornal *O Mundo*, depois republicada na *Gazeta de Notícias*:

6 Desafeto de João do Rio, Antônio Torres acusava o cronista carioca da prática de um lusitanismo de fachada, ao tempo em que comunidade lusa no Rio de Janeiro era objeto de perseguições e ataques da imprensa: «Quando redator da Gazeta de Notícias, Paulo Barreto, embora elogiasse Portugal nos artigos da folha, seguia a regra geral, isto é, desancava os portugueses pelas costas. É dele uma frase célebre: Ah! Portugal! Portugal! É a província mais existente do Brasil! Portugal está se tornando mais exigente do que a Amazonas... [...]. Paulo Barreto, saindo da Gazeta, andou mourejando pelo Paiz, até que resolveu fundar um jornal seu. Como? Explorando a colônia portuguesa. Adulando os lusitanos em artigos sucessivos [...]. Rojando-se aos pés de tudo que era mercador português. Lambendo todo o tamanco que topava. Ao mesmo tempo, ataques ao governo brasileiro, coisa que sempre agrada à portuguesada, [...]. Aqui peço ao leitor atenção para dois fatos: um é a arrogância da colônia portuguesa; outro é a subserviência de certo grande jornal aos portugueses» (TORRES, 1925: XXIV).

7 A convite de João do Rio, empenhado em aprofundar as relações entre Brasil e Portugal, João de Barros vem ao Brasil em 1912, resultando dessa primeira viagem a obra *A energia brasileira* (Porto: Chardron, 1913), dedicada ao amigo brasileiro, e na qual o escritor português recupera a passagem pelo Rio de Janeiro e São Paulo. Cf. MIRANDA, 2015.

Paroxismo! É talvez esta palavra que melhor define o livro recente de João do Rio. Numa farândola alucinante, passam nas suas páginas as mais lamentosas e estranhas figuras, uma humanidade dolorosa e sangrenta, que, como na luta quotidiana, é esmagada, torturada, arrastada por um destino cego, que assim consegue despertar nelas, ao lado dos apetites mais grosseiros e das ambições mais vulgares, essa tristíssima, mas nobilíssima febre de abranger o mundo, de vivê-lo, de abrangê-lo, de esmagá-lo, que é a angústia e beleza da condição humana. São, muitas vezes, criaturas raras e esquisitas aquelas que João do Rio evoca? Mas no fundo de todas elas existe a verdade de um sentimento inicial, de um sentimento que mais ou menos, numa e noutra hora de inquietação, se agita surdamente no mais íntimo do nosso ser... (*Gazeta de Notícias*, n. 286, 20 agosto 1911: 3)

Aclamado como o melhor trabalho de João do Rio, *Dentro da noite* mobilizou jornalistas, escritores e críticos brasileiros que não pouparam elogios à obra, em textos que vieram a público em jornais do Rio de Janeiro (*Gazeta de Notícias*, *A Notícia*, *Correio da Manhã*, *Fon-Fon*, *O País*), São Paulo (*Correio Paulistano*) e Santos (*Tribuna de Santos*). Dentre aqueles que se manifestaram positivamente a respeito da coletânea, cabe mencionar o médico e psiquiatra Júlio Porto-Carrero, autor do artigo «A psicologia nova de João do Rio», um dos primeiros a identificar o escritor brasileiro como «arauto da nova escola», ou seja, «a arte através da emoção»⁸, pautada pela investigação dos meandros obscuros da alma humana, cabendo ao leitor reconstituir as emoções que emanavam do «contor-psicólogo»:

peito de ser um punhado de narrativas independentes, é um livro uno. Em todos os contos há, para ligá-los, um traço comum que é constituído por esse tom doentio que parece revelar da parte do autor um prazer em apurar a morbidez torturante dos personagens; a pena que traçou aquelas páginas pareceu gozar a delícia de revolver o seu bico acerado na chaga dos sujeitos estudados; é quase um sadismo requintado, mórbido

8 Embora Porto-Carrero não empregue o termo impressionismo, as referências do autor à pintura, permitem identificar o que ele chama de «arte através da emoção» a essa manifestação artístico-literária.

também, se quiserem, mas determinado por uma volúpia intelectual tão intensa, que se comunica em boa parte ao leitor incauto.

[...]

Desta sorte, ao cérebro do leitor compete reconstituir as cenas segundo a sombra que elas projetaram na alma do contor. E está neste processo o segredo de proporcionar ao legente o gozo artístico de completar a obra que lê. (*Gazeta de Notícias*, n. 148, 28 de maio de 1911: 2)

Se as leituras de João de Barros e Júlio Porto-Carrero acerca de *Dentro da noite*, aqui destacadas, conseguem apreender a atmosfera mórbida que perpassa os contos da coletânea, há que se dizer que esse ambiente doentio fica de certa forma diluído, tendo em vista a publicação esparsa das narrativas na *Gazeta de Notícias* e a convivência das mesmas com textos de outra natureza, como reportagens e crônicas de João do Rio, voltados à observação das transformações urbanísticas no Rio de Janeiro, implantadas pelo prefeito Pereira Passos⁹. Outro aspecto a destacar diz respeito às particularidades das personagens, relativas à nacionalidade e classe social, a conferir diferenças à «morbidez torturante» com a qual foram caracterizadas. Enquanto a quase totalidade das personagens dos dezoito contos de *Dentro da noite* é constituída de brasileiros, procedentes da burguesia, apenas uma delas é de origem portuguesa, o imigrante Armando do conto «Última noite», que narra a trágica história do jovem que veio ao Rio de Janeiro para morar com um tio padre, que o encaminhou para trabalhar num botequim. Durante dois anos, a vida do rapaz correu bem, até o dia em que descobriu o teatro, que passou a frequentar todas as noites, a comprometer o desempenho no trabalho, no dia seguinte. Descoberto pelo patrão, inclusive os pequenos furtos ao caixa do estabelecimento, Armando é despedido, passando a viver pelos teatros e botecos frequentados pelos artistas.

9 Inspirado na reforma urbana feita em Paris, entre 1852 e 1870, por Georges-Eugène Haussmann (1809-1891), o projeto de modernização do Rio de Janeiro, implantado em 1902 pelo prefeito e engenheiro Francisco Pereira Passos (1836-1913), modernizou a zona portuária, criou a Avenida Central, hoje Rio Branco, a Avenida Beira-Mar e a Avenida Maracanã, dentre outros melhoramentos.

Em pouco tempo suas economias acabaram; faminto e sem ter onde morar, ele começou a roubar e a meter-se em trapalhadas. A queda do jovem português rumo à miséria e à degradação veio acompanhada pelo vício no jogo de sinuca, a lhe garantir alguns trocados com que saciava a fome, num frege qualquer da cidade. Pobre, sozinho e desamparado, Armando morre, aos vinte anos, num acidente de trem.

Ainda que o trabalho no comércio do Rio de Janeiro faça parte da trajetória da personagem, o conto não se detém em explorar esse aspecto, em que pese a vinda do imigrante português ao Brasil ter sido motivada pela busca de melhores condições de vida. Com isso, a atuação de Armando vem descolada da imagem com a qual as personagens portuguesas eram representadas na literatura brasileira, quase sempre pelo ângulo da brutalidade, ganância e avareza. Tal desvio implicou igualmente que, no lugar do trabalho brutal e exaustivo, o cenário de prazer e diversão, ligado pelo teatro, tenha ocupado maior espaço na narrativa, tendo em vista a intenção do narrador de associar as mudanças de comportamento da personagem às experiências vividas, quer no contato com a cidade, quer no envolvimento com a trupe teatral: «O ar pezado da aldeia, desfizera-o a vida na cidade; o tom grosso de caixeiro, aquele roçar como comicos transformara» (RIO, 1910: 213).

Ao atribuir a Armando o papel de protagonista da história, o conto de João do Rio introduz outra importante mudança relativamente ao lugar ocupado pelas personagens portuguesas, em geral figuras de segundo plano, a atuar a partir de estereótipos culturais consolidados no imaginário social e na literatura brasileira. Talvez por isso, para fugir de uma certa representação do «português tradicional», o contista tenha construído sua personagem inspirando-se numa notícia de jornal, conforme epígrafe que antecede o conto «Última noite», quando da publicação, na *Gazeta de Notícias*:

Ontem, às cinco da manhã, num trem de subúrbio, um passageiro, tentando saltar do vagão em movimento, caiu sobre os trilhos, tendo o crânio esmigalhado.

À tarde, soube-se ser um tal de Armando de Sousa, vinte anos, moreno, de profissão ignorada (Dos jornais). (*Gazeta de Notícias*, n. 179, 27 de junho de 1908: 3)

Mesmo que mortes e assassinatos de pessoas desconhecidas fornecessem matéria cotidiana para os jornais da época, o fato de o fragmento acima não vir acompanhado da identificação do periódico, leva o leitor a suspeitar quanto à veracidade da notícia. Por outro lado, é plausível supor que a intenção de João do Rio fosse antes criar uma zona de ambiguidade entre ficção e realidade, de modo a aproximar o conto de gêneros jornalísticos, como a crônica e a reportagem, a dividir o espaço midiático, responsável pela demarcação menos rígida entre as criações discursivas.

Trazido para o livro, «Última noite» é publicado sem a epígrafe, a sugerir, num primeiro momento, a substituição do diálogo ambíguo do conto com textos fronteiros veiculados na imprensa, pela aproximação com o teatro,¹⁰ dado o emprego do modo narrativo do mostrar, no relato concentrado acerca da derradeira noite da personagem. Por outro lado, a estrutura do conto, construída em torno de cenas e diálogos, se aproxima da estrutura formal das crônicas de João do Rio, como aquelas que compõem, entre outros, o livro *A alma encantadora das ruas*, igualmente elaboradas em torno da montagem de cenas, extraídas do real, e recriadas pela subjetividade do autor, com foco nas transformações operadas no cenário urbano carioca, onde o homem citadino é por excelência o transeunte.

De olho na rua (O'DONNELL, 2008) é o que abastece João do Rio, na busca de assuntos para os seus textos, assim também de figuras humanas, transformadas em personagens, como é o caso de Armando, caminhante sem rumo pelas ruas do Rio de Janeiro, flagrado pelo olhar do narrador, a acompanhar a trajetória do imigrante português, ora com indiferença, ora com empatia.

10 «Última noite» é o título do «episódio dramático», em 1 ato, de João do Rio, encenado no Recreio Dramático, em 8 de março de 1907, em homenagem à atriz Lucília Peres.

O início do conto «Última noite» *in medias res*, com a cena de uma partida de bilhar, que Armando, por sorte, conseguiu ganhar, oferece um fragmento da vida degradada da personagem, que nem ela, nem o leitor sabem que está próxima do fim:

– Perdeste?

– Não, ganhei por treze. Veja você a cábula.

E Armando recebia do parceiro mil reis pela partida de bilhar. Para fazer semelhante aposta fora preciso a boa vontade do Jeremias, o principal caixeiro, que emprestara os dez tostões e durante toda a partida levava a peruar, grasnando. «Anda com isso, homem. Pois ainda não ganhaste? Olha que se perdes...» Armando suspirou, bateu com o taco no soalho.

– Vamos outra, parceiro? silvou o contendor, um sujeito lívido, de olhar desconfiado.

– Não posso. Tenho onde estar à sete.

– Quem? você? Qual! o que você tem é medo. Um pixote com uma sorte maluca.

– Ah, filho, quem dá a sorte é Deus.

Mas o Jeremias vinha arrastando as chinelas, em mangas de camisa. E, apanhando as bolas no pano sujo de giz, a apagar um dos bicos de gás, resmungou tirânico:

– Deixa-o lá. Não lhe dê conversas. O dianho perde e ainda se põe com luxos! (RIO, 1910: 209)

Além do retrato da miséria em que vive Armando, situado num ambiente hostil, no interior do qual ele se vê ameaçado e agredido, o narrador constrói, na abertura do conto, a perspectiva a partir da qual será contada a (curta) história da personagem, identificada tão-somente pelo nome, sem referência à sua nacionalidade.

É na cena seguinte, que se passa num mísero restaurante, na rua do Espírito Santo, onde o jovem foi matar a fome de vários dias, com um bife e uma sopa, que o narrador faz alusão à origem portuguesa da personagem: «Ele viera da terra remetido a um tio padre que vivia em mancebia com uma cabrocha gorda para os lados da Penha. Era forte, airoso e com essa sensualidade à flor da pele que só têm os homens de Portugal» (RIO, 1910: 212).

Mas, como se disse, o conto não pretende explorar a história de mais um imigrante luso que, em busca de fortuna, foi trabalhar no comércio no Rio de Janeiro¹¹ e se deu mal, de resto inúmeras vezes contada por outras narrativas brasileiras, e sim a sedução que o teatro exerceu na vida de Armando, causa de sua perdição. Daí a narrativa recuperar, em segundo plano, esse passado próximo, o dia em, pela primeira vez, o jovem português foi assistir à apresentação de uma companhia teatral portuguesa, de passagem pela capital federal:

Mas um dia uns camaradas lembraram ir ao teatro, a uma grande revista de certa companhia portuguesa. Foi de terno novo, com um ramo de violetas à lapela. Nunca vira um teatro. Apaixonou-se por todas as mulheres, começou logo a considerar os comicos grandes homens. Nessa noite esperou a saída dos artistas. [...] E como não tivessem percebido a sua fuga, todas as noites deu para fazer o mesmo. Estava de dia a cair de somno, mas já conhecia os coristas, já dizia a sua piada às coristas, já o porteiro da caixa lhe pedira dinheiro para o deixar passar, e uma artista, a Etelvina Soares, uma de pernas grossas, já lhe passara duas cadeiras de benefício. (RIO, 1910: 212)

Tamanho era o envolvimento do rapaz com o teatro que, mesmo ao perder o emprego, despedido pelo patrão furioso, ao descobrir suas saídas noturnas e os furtos no caixa, ele pouco se importou, antes entregou-se àquela vida sedutora, despreocupado e feliz, ainda que os artistas da trupe teatral o ignorassem:

Passava os dias nos ensaios, nas bodegas de artistas meio esfomeados, passava bilhetes de benefício. As mulheres não o amavam, mas ele

11 Na crônica «A fome negra», João do Rio relata a vida duríssima de homens, alguns dos quais, vindos das aldeias de Portugal, que trabalhavam nas ilhas de minério da Baía de Guanabara: «É uma espécie de gente essa que serve às descargas do carvão e do minério e povoa as ilhas industriais da baía, seres embrutecidos, apanhados a dedo, incapazes de terem ideias. São quase todos portugueses e espanhóis, que chegavam da aldeia, ingênuos. Alguns saltam da proa do navio para o saveiro do trabalho tremendo, outros aparecem pela Marítima sem saber o que fazer e são arrebanhados pelos agentes. Só têm um instinto: juntar dinheiro, a ambição voraz que os arrebeta de encontro às pedras inutilmente» (RIO, 1997: 270).

conhecia todas; os grandes comicos não lhe sabiam o nome, mas ele, Armando, conhecia-lhes todos os papeis, tinha opiniões, criticava, sabia de cór uma porção de coplas. (RIO, 1910: ?)

De volta ao primeiro plano da narrativa, o narrador passa a acompanhar a perambulação noturna do jovem português, a percorrer praças, becos e ruelas escuras da cidade, à procura de algum lugar onde dormir, ao menos por algumas horas, o que o levou ao teatro, que ele tão bem conhecia. De posse de um bilhete, oferecido pelo chefe da claue, Armando se dirigiu ao camarim do ator Espínola, onde dormiu um sono, a toda hora interrompido:

Armando diminue a luz do gaz, tira o casaco e deita-se na mala. Dormir não pensar, dormir apenas... E dorme, dorme um sono mão, fatigante, interrompido pelas entradas do Espinola, cortado de toques de sino, de inferneiras de mulheres, de gritos, de músicas. Faz no camarim uma temperatura de caldeira. Afinal, á meia noite, Espinola acorda-o. Terminou o espectáculo. Armando lava a cara, penteia o cabelo, prepara-se, saem os dous de vagar. (RIO, 1910: ?)

Convertido, ironicamente, em «desocupado *flâneur*» (RIO, 1997: 51), o flunar noturno de Armando pelas ruas do Rio de Janeiro, leva a personagem, tal como o cronista João do Rio, a entrar em contato com espaços urbanos, povoados de figuras humanas, de «noctâmbulos» como ele:

Vai até a Central, já com os fôcos apagados. Há uma negra vendendo mingaão para uma roda de noctambulos: marinheiros e soldados ebrios, fufas de galhinho de arruda e chinelas, sujeitos ambíguos de calça balão. Palavrões choviam. A negra lavava a louça, e ao seu lado um canzarrão cinzento com vestígios de lepra, roncava. (RIO, 1910: 216)

Se cenas como essa podem ser encontradas, com variações, nas crônicas de *A alma encantadora das ruas*, em particular aquelas agrupadas na seção «Três aspectos da miséria», o que as diferencia em relação àquela inserida no conto, acima citada, é que aqui, a personagem Armando não apenas observa a paisagem urbana, como

também faz parte dela, ao integrar o contingente dos excluídos pela cidade moderna. Outro aspecto a considerar é que, para João do Rio, o flunar significava «perambular com inteligência», «ter o vírus da observação ligado ao da vadiagem» (RIO, 1997, p. 51-52), enquanto, para o imigrante português, o «flanar» não se constitui num modo de vida, a partir de uma escolha, mas condição que lhe foi imposta, desde que, despedido pelo patrão, nunca mais conseguiu outro emprego.

Outra diferença quanto ao vagar a esmo, à noite, pelas ruas do Rio de Janeiro pelo cronista e pela personagem, é que a caminhada do primeiro podia ser interrompida a qualquer momento, e retomada no dia seguinte, ou em outro dia qualquer, a oferecer novas surpresas e descobertas ao *flâneur* João do Rio. O mesmo não acontece em relação à *flânerie* mórbida de Armando, fadada à suspensão definitiva, a coincidir com a morte da personagem (e o fim do conto), que acontece num trem, que ela toma na Central, não porque precisasse chegar a algum lugar, mas para «passar algumas horas fora do relento» (RIO, 1910: 217).

Como que a protelar essa morte anunciada, tanto no título do conto, quanto na epígrafe da narrativa publicada na *Gazeta de Notícias*, o narrador introduz segundo recuo ao passado, quando Armando, ao pegar no sono, dentro do trem, sonha com o tempo em que era criança, e sua mãe o acolhia, escondido do pai, que ralharia com ele, por chegar tarde da noite em casa:

E, de repente, Armando sentiu um bem-estar. Ia a caminho de casa, tinha menos quatro anos. Era tarde, o pai ralharia, mas a mãezinha lá estava à espera, com o fogareiro de espírito, para aquecer o café.

– Boa noite, mãe.

– Meu filho, baixo. Olha teu pai. Por que veio assim tão tarde? E suado, com este frio da noite!... Não vás apanhar uma constipação. (RIO, 1910: 218)

Ao tempo da infância, o sonho incorpora o tempo do adulto, que se abre com a mãe, e conta-lhe tudo:

o seu abandono, as noites dormidas ao relento, as infâmias, os engates no jogo, tudo por má cabeça...

– Má cabeça tua, meu filho. Mas tu tens tua mãe. Vai dormir, anda, vai descansar. Descansa que eu te arranjo tudo. Não há pedido de mãe que Deus não ouça.

Então elle sentia-se ainda mais pequeno, cheio de vontades. Queria uma roupa nova, um par de botas, chocolate. Gostava tanto de chocolate! Elle pedia, ella prometia chorando. E assim os dous, a velha é que o deitava, que o cobria com a colcha limpa.

– Dorme, meu filho, dorme. (RIO, 1910: 218-219)

Em oposição ao passado, associado à infância na aldeia natal, em Portugal, e à mãe, fonte de amparo e carinho, o presente, na capital carioca, é marcado pelo abandono e indiferença daqueles que o cercam, pouco importa que Armando clamasse por ajuda – «Não haveria quem tivesse piedade da sua atroz agonia?...» (RIO, 1910: 219) –, lamento compartilhado pelo narrador.

A morte da personagem no início de uma manhã radiosa, vem pôr fim a uma vida sem perspectiva, para a qual apontava a cena de abertura do conto. O fato de a morte de Armando ocorrer num trem, símbolo do ritmo veloz da sociedade moderna, a apressar o seu falecimento, imprime a última nota irônica com a qual o narrador encerra a trajetória do imigrante português, pela vida e pelas ruas do Rio de Janeiro:

Sentou-se na escadinha, acabado. [...] Uma corrente pendia entre o vagon em que estava e o outro vagon. Inconscientemente estendeu a mão. Seria tão interessante pegal-a. Mas custava. Tudo no mundo custa. Estendeu mais o corpo, quasi deitado, estendeu mais. O corpo falseou, pendeu. Quiz salvar-se, numa súbita e desesperada angústia. Com os pés enlaçados na grade, ainda conseguiu prender as mãos nos para-choques. Mas o solavanco desprendeu-o. O corpo caiu. As rodas do outro vagon esmigalharam qualquer cousa. O trem continuou na luminosidade da manhã. E ninguém no trem reparou naquele fim de vida tão desconsolada, sob o calor do sol que começava... (RIO, 1910, p. 219-220)

O rápido encadeamento das frases, curtas e objetivas, a mimetizar o ritmo do trem e a morte súbita da personagem, promove

a ambiguidade da cena – acidente ou suicídio? –, instaurada pelo gesto de Armando, entre inconsequente e infantil, de querer pegar a corrente do vagão da frente. A ambivalência quanto à motivação da morte da personagem contrasta com a «informação» da epígrafe (retirada) do conto «Última noite», de que um passageiro, ao tentar saltar de um trem em movimento, caiu nos trilhos. Para além dessa e de outras diferenças, a morte gratuita aproxima os dois Armandos, outrora em campos opostos, o afrodescendente, da «notícia» de jornal, e o imigrante português, da narrativa ficcional, vítimas anônimas da nova metrópole carioca, onde não há lugar para os perdedores.

Referências bibliográficas —

D'ÁVILA, Cristiane, org. (2012) – *Cartas de João do Rio a João de Barros e Carlos Malheiro Dias*. Rio de Janeiro: FUNARTE.

D'ÁVILA, Cristiane, org. (2015) – *João do Rio a caminho da Atlântida: por uma aproximação luso-brasileira*. Rio de Janeiro: FAPERJ/Conta Capa.

BARROS, João de (1913) – *A energia brasileira*. Porto: Chardron.

GUIMARÃES, Lúcia Maria Paschoal; ANDRADE, Luís; e OSÓRIO, Zília (2013) – *Atlântida: a invenção da comunidade luso-brasileira*. Rio de Janeiro: Contra Capa.

MIRANDA, Luciana Lilian (2015) – «João de Barros: a energia brasileira e as imagens de Portugal-Brasil na Primeira República». *Intellectus*, ano XIV, n. 2, p. 266-287. Disponível em <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/5721826.pdf>. Acesso em 20 mar. 2022.

O'DONNELL, Júlia (2008) – *De olho na rua: a cidade de João do Rio*. Rio de Janeiro: Zahar.

PONCIONI, Cláudia; CAMILOTI, Virgínia (2015) – *Muito d'alma. Cartas de Paulo Barreto (João do Rio) a João de Barros: 1909-1921*. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras/Garamont.

RIO, João do (1997) – *A alma encantadora das ruas*. Org. Raul Antelo. São Paulo: Companhia das Letras.

RIO, João do (1910) – *Dentro da noite*. Rio de Janeiro: H. Garnier.

RIO, João do. *Portugal d'agora*. Org. Sílvia Maria Azevedo e Tania Regina de Luca. (2020) São Paulo: Editora UNESP/CLEPUL.

TORRES, Antônio (1925) – *As razões da Inconfidência*. 3ª ed. Rio de Janeiro: A. J. de Castilho.



***Terra Papagalli*: uma leitura decolonial do achamento do Brasil —**

. Tania Martuscelli¹

1. Do que se tem à vista —

Romance histórico composto por José Roberto Torero e Marcus Aurelius Pimenta, *Terra Papagalli*, publicado pela editora Objetiva em 2000, reconta a vida de um personagem pouco documentado nos arquivos do achamento do Brasil: Cosme Fernandes, vulgo Bacharel. Os autores apresentam uma revisão decolonial do cotidiano e das atitudes dos degredados, dando àquela misteriosa figura histórica o papel de protagonista da *Narração para preguiçosos leitores da luxuriosa, irada, soberba, invejável, cobiçada e gulosa história do primeiro rei do Brasil ou Terra Papagalli* (este é o título completo e humorado do livro). Com outros seis condenados, dois deles igualmente presentes em estudos coloniais – João Ramalho e Antônio Rodrigues – e os personagens ficcionais – Jácome Roiz, Simão Caçapo, Gil Frágoso e Lopo de Pina –, Bacharel se torna figura responsável por dar início ao processo de miscigenação e hibridismo cultural na região do litoral paulista, próximo à primeira linha imaginária de Tordesilhas, entre a vila de São Vicente e a Cananeia.²

O «primeiro rei do Brasil», referido no título, é justamente o protagonista, retratado pelos autores como quem serviu aos tupiniquins como estrategista de guerra. É, ainda, o responsável por

1 Professora Associada do Departamento Espanhol e Português da University of Colorado Boulder.

2 Uma das versões da história do Bacharel da Cananeia é que se chamava Cosme Fernandes Pessoa, a quem o explorador espanhol, Diego García, descreveu como «um rei branco» da Ilha de Vera Cruz, ou Terra dos Papagaios, segundo documentam Alice Neiva e Nathália Weber (2020). Contudo, há especulações de que se chamava Duarte Peres e ainda que era João Ramalho ou Antônio Rodrigues (FORTES, 2020). Os dois últimos, como se pode verificar, aparecem como personagens, companheiros do Bacharel, no presente romance.

acumular riqueza ao vender os inimigos capturados como escravos aos espanhóis e franceses. A comercialização de prisioneiros marcou a desobediência às regras da Coroa, bem como modificou a tradição indígena – que até então capturava os inimigos de guerra para concretização de seu ritual antropofágico e não para lucro financeiro. No lado português, Bacharel representa a ruptura com a tradição ao passar pelo processo de assimilação. Contudo, o protagonista colonizador passa a ocupar um terceiro espaço, que não representa sua identidade portuguesa, tampouco a indígena, mas a do *homo novus* em terra brasileira.

A narrativa tem início com a história do encontro de Cosme Fernandes, que era filho de judeus espanhóis tornados cristão-novos em Portugal e posteriormente calvinistas na Holanda (conforme a conveniência, portanto), com Lianor, uma jovem nobre. Quando seu pai, comerciante próspero, é denunciado à Inquisição, Cosme é enviado a um mosteiro para se tornar padre, de modo a eximir a família da denúncia de que «guardava os sábados e recitava orações judaicas», ainda que, como explica o narrador, «se não era verdade que praticávamos ritos judaicos, não era mentira que nada falávamos de Deus em nossa casa» (TORERO; PIMENTA, 2000: 10 e 11). No entanto, o personagem acaba por ser degredado ao confessar ter fornicado com Lianor, aquando de uma visita a seu castelo.

As peripécias deste personagem quinhentista, aproximam-se daquelas de um romance picaresco. São descritas por cartas ao Conde de Ourique – seu filho com Lianor –, de modo a dar-se a conhecer a esse que, até então, não sabia ter sido adotado pelo falecido marido da mãe. As diversas reviravoltas concernentes à vida de aventuras do protagonista, como o modo como é levado ao mosteiro, as circunstâncias da confissão que o leva ao degredo (ao invés de desculpar-se pelo pecado da gula, pois havia roubado uma rosquinha do magister, pensa que o estão a repreender pelo pecado da carne), o reencontro com Lianor no Brasil e a descoberta de que é pai de um filho homem, sendo que até então só havia tido filhas com as tupiniquins, vão tomando forma na narrativa por via do realismo, da sátira de costumes e pela empatia do protagonista que leva os leitores

a perdoarem suas atitudes imorais ou ilegais. «Bacharel», sua alcunha no *Dicionário do Brasil Colonial* (2000) é sinônimo de falastrão, tendo em nossos dias o sentido figurativo de «tagarela, palrador», segundo consta no *Novo Dicionário Aurélio* (1999: 250).

Tratando-se de uma narrativa enquadrada por cartas ao filho desconhecido, cada missiva corresponde a um capítulo do romance de modo a narrar suas diferentes peripécias, além de trazer um título aos moldes do gênero picaresco. Ao parodiar o romance quinhentista utilizando o enquadramento documental por via das cartas, Torero e Pimenta mantêm a narrativa em primeira pessoa desse personagem degredado que busca melhorar de vida. O narrador de *Terra Papagalli* chega inclusive a se referir às distintas partes de sua carta como capítulos: «Como vos disse, este capítulo não conta nada» (TORERO; PIMENTA, 2000: 144), ao passo que os leitores reconhecem mais uma paródia em homenagem ao narrador machadiano. A referência à reconhecida prosa de Machado de Assis é percebida pelo modo como o protagonista conversa diretamente com seu leitor, fazendo uso da ironia. O eco machadiano tem sua confirmação na presença de um personagem chamado Brás Cubas, que era escudeiro de Lope de Pina, outro degredado, que roubou o baú de dinheiro de Bacharel, casou-se com Lianor e tomou posse do território que o narrador-personagem havia transformado em porto de abastecimento de navios piratas e local de comércio de escravos.

Portanto, *Terra Papagalli* não somente reconta a vida cotidiana dos indígenas e dos degredados portugueses deixados por Pedro Álvares Cabral³ na costa mais ao sul do que hoje se conhece como

3 Tampouco se sabe das circunstâncias da chegada ao Brasil de Bacharel, bem como de João Ramalho, por exemplo. Alguns historiadores defendem que Cosme Fernandes Pessoa teria chegado na frota de Américo Vespúcio e Gaspar Lemos em 1501 (NEIVA; WEBER, 2020), diferentemente da presente versão livresca de que teria vindo na frota de «Pedro Álvares Cabral, fidalgo que jamais capitaneou um barco mas que está a comandar a maior esquadra já reunida em todos os tempos» (TORERO; PIMENTA, 2000: 25). O modo como o narrador descreve a inexperiência de Cabral induz o leitor a aceitar a noção de que o Brasil foi descoberto por acaso, e não por conta da crença de que poderia haver terra a oeste da Europa e que, por isso, as expedições portuguesas deveriam navegar cada vez mais distantes da costa africana aquando das viagens às Índias.

Porto Seguro dias depois de Pero Vaz de Caminha ter escrito e enviado sua carta a El Rei Dom Manuel, como também constrói, por via do recurso da verossimilhança, uma «documentação» de hipotextos paródicos representativos da historiografia colonial. O conjunto de cartas ao molde do romance picaresco e um tanto paródico da voz narrativa machadiana em *Memórias póstumas de Brás Cubas*, um diário de bordo (escrito ilegalmente, uma vez que Caminha era o escrivão-mor da frota de Cabral e Cosme era simplesmente um condenado), um breve dicionário tupi, uma relação da fauna local com animais reais e imaginários, tal como os documentos (fantasiosos) da época, suprem, no plano da ficção, a falta de informação referente à biografia dos degredados no litoral paulista, antes da chegada de Martim Afonso de Sousa (1531) para tomar posse da terra e evitar as invasões castelhanas e francesas.

Tal como em *Caramuru* de Santa Rita Durão, n' *A verdadeira história dos selvagens, nus e ferozes devoradores de homens* de Hans Staden, nas narrativas de Pero de Magalhães de Gândavo que formaram a *Primeira história do Brasil (História da província Santa Cruz a que vulgarmente chamamos Brasil)*, nas epístolas documentais dos viajantes, como as tão imaginativas quanto detalhadas cartas de Américo Vespúcio e, posteriormente, na documentação jesuítica, o narrador de *Terra Papagalli* dá a conhecer como se tornou o «rei branco» dos indígenas, dono das terras de Cananeia, vencedor da histórica Guerra de Iguape, mas acabou se exilando em Buenos Aires por ser considerado traidor do reino de Portugal.

Sendo um texto de ficção contemporâneo e não quinhentista, os leitores se veem obrigados a revisar a história induzidos pela estrutura da narrativa. O texto apresenta uma atitude decolonial, como propõem os atuais estudos culturais de identidade e etnia latino-americanos, sobretudo os do argentino naturalizado nos Estados Unidos, Walter D. Mignolo. A decolonialidade propõe ultrapassar a noção pós-colonial de modo que recupera da filosofia de Husserl (2008) o questionamento sobre a verdade no lugar da função das coisas; de Heidegger (1996) o conceito de autenticidade e inautenticidade; de Habermas (1997) a ética comunicativa, isto

é, uma postura «pós-convencional» em que a atitude do sujeito é de questionar a verdade e não se conformar com sua «função» na narrativa hegemônica de certo período histórico (escrito por um outro na função de poder). Mais ainda, propõe, com Aníbal Quijano (2000), um novo padrão de poder mundial que parte do continente americano, uma vez que as noções de modernidade e o próprio capitalismo têm início com o domínio de diversas civilizações indígenas em Abya Yala (MIGNOLO; WALSH, 2018: 10), mais tarde batizada pelos colonizadores europeus de América, em homenagem a Vespúcio.

Por meio das cartas e documentos compendiados os leitores percebem como o processo de hibridismo cultural vai tornando os degredados membros ativos da tribo indígena em que se inserem. Por se tratar, no plano da realidade, de um relato que revisita a história quase quinhentos anos depois, a narrativa também apresenta «dez mandamentos» para europeus exilados sobreviverem num ambiente que lhes parece hostil. Tais mandamentos, ainda que referentes a um universo de hibridismo do português com o nativo, são críticas ao novo padrão de poder que surge com a invasão portuguesa e que ainda hoje se ramifica no contexto social e político brasileiro – e do chamado sul global. Esses elementos tornam o texto não somente uma revisão ficcional da história que também é ficcional⁴, como um romance-histórico-satírico situado no passado colonial em que os costumes passam a ser híbridos tanto do lado indígena como do português. Portanto, há uma relativização da história, tal como se conhece, de atitude não-convencional que busca caracterizar o brasileiro contemporâneo, sobretudo aquele que se vê em cargo de poder em tempos de crise ou apogeu (o ponto de vista dos autores seja de crise e, por isso, lançam mão da sátira e da ironia) do neoliberalismo. É um romance que exige do leitor uma visão crítica do Brasil, de modo a ser confrontado com a caracterização da

4 Michel-Rolph Trouillot se refere as «abstratas ficções universais do Atlântico Norte» para descrever a História tal como é ensinada nas escolas (*apud* MIGNOLO; WALSH, 2018: 2).

figura de liderança nas terras tradicionalmente – ou historicamente – aceitas como fundadas pelos portugueses – e não pelos indígenas.

2. A denúncia da atitude colonizada por via decolonial: da picaresca ao Romantismo, do Modernismo aos nossos dias —

O humor inaugura a sessão inicial do livro em que o «Agradecimento» é já inserido no plano da ficção, num jogo de desconstrução do lugar destacado para o que seria a voz do autor e não (ainda) do narrador. É uma ironia dupla, aliás, em que a narrativa se inicia com os agradecimentos – aos moldes da narrativa enquadrada comum no romantismo, no presente caso o da carta, cuja voz de um autor interno parodia o narrador machadiano: Brás Cubas, por exemplo. A segunda ironia se dá no que toca ao caráter do narrador-protagonista, uma vez que faz vênias únicas e especiais a seus dentes e não ao destinatário da carta ou a Deus, como sói a tradição da retórica epistolar colonial.

Desse modo, esta sessão em que se propõe introduzir os leitores no espaço e tempo da narrativa – o século XVI – apresenta-se um sujeito ficcional que rompe com a noção de um tempo e espaço internos, que são vistos e analisados de fora, com a vantagem do distanciamento do protagonista (que escreve desde Buenos Aires mais de trinta anos depois de sua primeira peripécia) e dos autores que compõem o romance histórico no ano 2000. Em «Agradecimento a meus dentes», o narrador expõe que

[o]s escritores dos tempos de agora fazem os mais diferentes agradecimentos na abertura de seus livros. Há os que se curvam aos reis [...], os que reconhecem a importância de suas esposas [...], e os que louvam ao deus de Abraão, Isaque e Jacó [...]

Eu porém, como estou a escrever uma carta e não um livro, agradeço apenas a esta dúzia de marfins amarelados que ainda se prendem à minha gengiva. (TORERO; PIMENTA, 2000: 5)

No presente caso, o agradecimento a uma «dúzia de marfins [...] feitos para sorrir às senhoras, arrancar as rolhas das garrafas, morder os inimigos e rasgar a carne» (TORERO; PIMENTA, 2000: 5), como segue explicando o narrador, denota uma realidade outra, de quem reconhece, em seus dentes, a graça não propriamente divina, mas a da sobrevivência. Já experiente com a vida num espaço dominado pelos «selvagens» tupiniquins, o narrador dos agradecimentos reconhece que deve aos seus marfins «fiéis companheiros», «a demora neste mundo, pois [...] a vida é tão-somente um susto entre o nascer e morrer, e, às vezes, [...] vale o mais o afiado canino que a aguda filosofia» (TORERO; PIMENTA, 2000: 5). Esta proposta de revisão da história que é marcada por uma atitude decolonial, é exemplo de ficção contemporânea, na qual, para sobreviver, os degredados terão de dispor dos costumes locais e da imaginação, ao invés de se imporem cultural e socialmente, tal como se aprende da história divulgada pelas culturas do Atlântico Norte.

O «Diário de viagem de Cosme Fernandes: que mui destemidamente atravessou o mar Oceano e foi o primeiro a ver e pisar a Terra dos Papagaios» (TORERO; PIMENTA, 2000: 23) é um intertexto paródico sobretudo da Carta de Caminha. O narrador se apresenta como sendo um dos que carregaram a grande cruz para a Primeira Missa e ainda como um dos escolhidos para ficarem em terra e passarem a noite com os nativos (mas, como se conhece da Carta, foram enviados de volta ao navio). A paródia termina com uma bofetada que Pedro Álvares Cabral lhe dá ao vê-lo escrevendo a bordo. Tal prática numa missão secreta seria proibida para todos com a exceção do escrivão Caminha.

Há outras passagens que seguem o projeto paródico das narrativas históricas, como a de Gândavo, por exemplo. Ao descrever uma banana, o degredado explica que «parece uma meia-lua, tem casca amarela e grossa como os pepinos e é muito apreciada pelos macacos» (TORERO; PIMENTA, 2000: 54). Em a *Primeira história do Brasil*, a fruta é descrita nos seguintes termos: «Esta planta é mui tenra e não muito alta, não tem ramos, senão umas folhas que terão seis ou sete palmos de comprimento [...]; têm a feição

de pepinos...» (GÂNDAVO, 2004: 65). Similarmente, compõe o «*Liber monstrorum de diversis generibus* por Cosme Fernandes» (TORERO; PIMENTA, 2000: 113), descrevendo a fauna local e, seguindo o formato da documentação jesuítica, o narrador de *Terra Papagalli* escreve um «Breve e sumaríssimo dicionário da língua que falam os Tupiniquins» (TORERO; PIMENTA, 2000: 65). Compõe um material diverso que, reunido, permite uma visão ficcional do universo brasileiro de Seiscentos e outra, real, do modo de encarar o descobrimento não propriamente do Brasil, mas do que seria a alma luso-brasileira, isto é, o hibridismo cultural que compreende a miscigenação dos degradados com os indígenas.

Representa, assim, *Terra Papagalli*, um diálogo com os documentos históricos que relatam o envio dos inimigos do Rei ou do sistema – «criminosos» portanto – a outros continentes recém-descobertos ou ainda a territórios tradicionalmente conflituosos. Se os degradados morressem, teriam o castigo que mereciam, caso sobrevivessem, seria a nova terra seu lugar de redenção e, desse modo, passariam a ser informantes do reino ou facilitadores na penetração e exploração das riquezas locais. Dos sete, aliás, vê-se que os dois personagens que figuram na história real de São Vicente – João Ramalho e António Rodrigues – passaram a ser facilitadores para os recém-chegados colonos na década de mil quinhentos e trinta, sendo inclusive recompensados por tal atitude. Gil Fragoso morreu numa guerra; Lopo de Pina, arqui-inimigo de Bacharel, tornou-se informante do Rei e, por isso, recebeu o título de «Real Capitão da Vila de São Vicente e arredores» (TORERO; PIMENTA, 2000: 173, tomando as terras conquistadas pelo protagonista; Simão Caçapo, aculturado, manteve uma atitude indiferente em relação à chegada dos colonizadores, de tal modo que do Rei «não recebeu terras nem títulos [...] que isto era por sua preguiça, pois se não queria guerrear, também não queria ajudar [...] e assim nada fez e nada ganhou», preferindo «uma boa rede, um punhado de farinha e um pote de cauim» (TORERO; PIMENTA, 2000: 164). Somente Jácome Roiz se manteve ao lado de Cosme até ao fim da Guerra de Iguape, mas como «havia sido apanhado pela loucura»

(TORERO; PIMENTA, 2000: 110), após ter caído de uma árvore, passou a acreditar que era meio-homem, meio-tatu. Aquando da fuga de Cosme para Buenos Aires, Caçapo preferiu embrenhar-se pelo mato a ter de suportar o frio do sul – o que é mais um exemplo de aculturação e crítica às crenças europeias de animália mitológica nas novas terras dominadas.

Por se tratar, uma vez mais, de uma (re)visão dos fatos com a vantagem de cerca de cinco séculos de distância, o viés humorístico que desconstrói o aspecto desumano e cruel da história pretende mostrar um Brasil que ter-se-ia desvencilhado de traumas do passado, isto é, ter-se-ia decolonizado. *Terra Papagalli* conta não uma versão de modo romântico a idealizar o indígena enquanto criminaliza o português, mas propõe um exercício (lúdico) de atitude decolonial, ao passo que faz da figura marginalizada da época (o inimigo da pátria portuguesa, o criminoso) um anti-herói – o que poderia ser considerado uma vênua ao projeto modernista brasileiro de definição das raças – e, conseqüentemente, da cultura nacional, tal como se conhece do célebre projeto de Mário de Andrade, *Macunaíma*, o herói mestiço de nossa gente. Em comunhão com outras figuras marginalizadas (os indígenas), não há necessariamente protagonista e antagonista, ainda que Lopo de Pina cumpra o papel de vilão na obra de Torero e Pimenta. Os personagens socialmente esquecidos, marginalizados ou historicamente embaçados são referências importantes para o projeto decolonial do que teria sido o primeiro encontro entre portugueses e brasileiros.

A narrativa marca o processo de hibridismo, responsável por delinear a cultura brasileira do presente. Um traficante de mapas (numa vênua dos autores a Diogo Álvares Correia, o Caramuru), um estelionatário, um homossexual, um inconformado com o sistema que organizou um levante contra a obrigação de dar dinheiro à Igreja e ainda dois assassinos, um boticário que inventou um laxante e matou mais de vinte pessoas e um assaltante de miudezas que matou um vendeiro para se defender, mais o protagonista, falso cristão fornicador de donzelas e os tupiniquins são os personagens dessa sociedade seminal do que hoje se conhece como a região de São Paulo.

A atitude decolonial permite pensar que tal postura marca a origem cultural, social e política do Brasil de hoje, uma vez que a história é narrada por um protagonista marginalizado e não por um membro da elite colonizadora que segue as formas hegemônicas de poder. Se se recuperar o argumento de Husserl, tem-se exemplificada a noção de «verdade» que no romance é questionada (isto é, a História do Brasil tal como se a conhece), perdendo lugar para a «função das coisas», ao passo que com Heidegger se pode relativizar as noções de «autenticidade» e «inautenticidade» por via dos personagens dessa «pré-história» da colonização.

Uma vez deixados em terra, após um mês acampados sem encontrar ninguém ou sem serem encontrados, portanto ainda com modos de ver e pensar praticamente intactos, os degredados descobrem, famintos, o coco que se lhes apresenta intertextualizado com o maná da tradição judaico-cristã que alimentou o povo de Deus no deserto. O narrador interpreta os acontecimentos como um «ato de ira e bondade» divinas, que fez com que anjos de Deus, «feitos em macacos – porque são muitos os disfarces dos mensageiros do Senhor – atirassem [...] alguns daqueles frutos» (TORERO; PIMENTA, 2000: 52) em sua cabeça, magoando-o, mas ao mesmo tempo fazendo-o perceber que eram comestíveis. Tal como no *Êxodo*, em que os Hebreus mataram a fome com aquele maná divino, os anti-heróis luso-brasileiros puderam se alimentar. Merece este exemplo bíblico um paralelo com a tradicional visão colonizadora do povo nativo que, desnudo e sem fazer «o menor caso de encobrir ou de mostrar suas vergonhas», como descreveu Caminha, foi comparado a uma civilização que vivia numa fase anterior ao pecado original, cuja inocência em se mostrar sem roupa era tanta «como em mostrar o rosto» (CAMINHA, 2020: s. n.). No romance, Torero e Pimenta apresentam uma visão inicialmente similar à do escrivão português por via do olhar ainda externo do narrador recém-chegado. Os tupiniquins são descritos a partir da noção de outro:

[D]a sua cor, que são pardos à maneira dos mouros; de seus braços, que são rijos, de modo que um deles pode carregar com folga três dos nossos; dos seus pelos nada conto porque não os têm, e dos

seus cabelos direi que os cortam em forma de meia esfera, sendo muito parecido com os frades. (TORERO; PIMENTA, 2000: 58)

Tendo, mais tarde, os sete degredados vivenciado na própria pele despida a realidade indígena, «não tínhamos mais camisas e calções, e nem de nossas sapatas restava alguma coisa» – tal como documentou Caminha –, Cosme, em processo inicial de hibridismo, usa os mesmos termos do Escrivão para admitir que «não fazíamos caso disto, pois como ninguém nos via, íamos bem contentes na nossa nudez» (TORERO; PIMENTA, 2000: 54). A narrativa reconta uma história desses portugueses que, chegados na terra ensolarada, despiram-se e tornaram-se semelhantes aos índios, tal como sugeriu o célebre poema modernista de Oswald de Andrade, «Erro de português»⁵.

Por ser um texto contemporâneo, além do recurso da paródia dos documentos do século XVI e outros posteriores de grande influência, tal como o poema modernista, os autores se beneficiam da vantagem de conhecerem na própria tradição cultural e social brasileira diversos modos de ver e apresentar os fatos da colonização. O importante diálogo com a tradição modernista, que já utilizava o humor para recensear a história pode ser uma via de leitura do hibridismo cultural em *Terra Papagalli*. No texto, o chefe tupiniquim se regozija ao apresentar-se aos companheiros, ele próprio em processo de aculturação, resultado da convivência com os viajantes: «não só com aquela camisa vermelha e amarela, como [...] um barrete azul, calções verdes, sapatos bicudos cor de púrpura e dava tiros com o arcabuz, impressionando os anciãos, que estavam em volta dele» (TORERO; PIMENTA, 2000: 102-103).

O «peso e a medida» de cada personagem, português ou indígena, vão aos poucos se equilibrando, de modo a não mais haver uma noção de outridade no modo de narrar. No que se refere às

5 Quando o português chegou / Debaixo de uma bruta chuva / Vestiu o índio / Que pena! / Fosse uma manhã de sol / O índio tinha despido / O português (ANDRADE, 1971: 177).

roupas, Cosme faz seu interlocutor notar o incômodo de sua esposa, Terebê, quando se viu obrigada a vestir-se com vestido de gala para um jantar em São Vicente. O recurso que utiliza, sem diminuir a noção civilidade da mulher indígena ou fazer escárnio dela, é o da comparação: «é como se o senhor [o Conde de Ourique], para estar numa festa, tivesse que tirar vossas vestes, o que seria coisa pouco agradável e não vos deixaria muito à vontade» (TORERO; PIMENTA, 2000: 166).

No que concerne a relação intertextual com a tradição literária modernista, pode-se referir um poema que Jácome Roiz compôs no exílio, que é uma resposta-paródia aos célebres versos que Gonçalves Dias («Canção do Exílio») escreveu enquanto estudava na Universidade de Coimbra – também reverenciados por Oswald na Poesia Pau-Brasil, em «Canto de regresso à Pátria». A primeira estrofe tem duas breves modificações que remetem ao lugar do poeta – Dias era um brasileiro em Portugal, Roiz, um português no Brasil:

Esta terra tem palmeiras,
onde canta o sabiá,
as aves que aqui gorjeiam,
não existem em Portugal
(TORERO; PIMENTA, 2000: 108)

O poema segue, em concordância com o original, exaltando o país novo, o que permite aos leitores a compreensão do processo de aculturação do personagem-cozinheiro, inventor da galinha ao molho pardo:

Este céu tem mais estrelas, estas almas, menos dores,
estes bosques têm mais vida, estas gentias, mais amores.
Não permita Deus que eu morra, em outra terra que não cá;
sem que desfrute dos amores que não encontro por lá;
sem qu'inda aviste as palmeiras
e cozinhe um sabiá.
(TORERO; PIMENTA, 2000: 108-109)

Torero e Pimenta invertem a ordem das coisas, relativizando a noção do outro, ao passo que dão ao marginalizado o poder de atitude (decolonial) na narrativa, isto é, passa a ser agente da história e não propriamente o que sofre o subjugio. Note-se que por ser marginalizado considera-se, no presente texto, tanto o português degredado como o indígena. Este foi historicamente calado, aquele se viu indefeso por conta do espaço em que passou a viver, sem a proteção do Estado. Se resta, em *Terra Papagalli*, ao degredado a astúcia de homem citadino europeu para sobreviver, cabe ao indígena, dominador do espaço e da cultura, um papel diverso da tradição que o escraviza, catequiza, mata ou afasta. Há, desse modo, um processo de relativização da lógica do discurso colonial e mesmo pós-colonial, no sentido em que Homi Bhabha se refere ao estereótipo da colonização como se fosse atual, independente das mudanças históricas e dos novos paradigmas discursivos (BHABHA, 1991: 178).

No caso do presente romance, ao recobrar os argumentos do narrador e os do pajé sobre seus deuses – que é outro intertexto com a prática jesuítica da catequese dos índios –, percebe-se a relativização do discurso vigente nos seguintes termos:

«Maior é o nosso Deus que dividiu o Mar em duas partes!» E ele disse: «Pois o meu manda os relâmpagos e fala com voz de trovão!» E eu rebati: «Isso não é nada perto do que fez o meu Deus! Ele meteu fogo em Sodoma e Gomorra, alagou a Terra com o dilúvio e mandou sete pragas sobre o Egito!» [...]

«Se o teu deus faz essas coisas, ele só pode ser o demônio Anhangá, e as sete pragas só podem ser vocês, que também são sete». (TORERO; PIMENTA, 2000: 48)

No breve exemplo, o índio despe uma vez mais o português, dessa vez de suas crenças. A convivência com os tupiniquins faz com que cada um dos degredados se torne um *homo novus* brasileiro, para utilizar a expressão cunhada por Gilbert Durand (1996), mas desvencilhada, em *Terra Papagalli*, dos estereótipos que persistiram em tempos de pós-colonização (como no caso do próprio ensaio de Durand).

Os sete degredados receberam esposas indígenas, tiveram filhos, guerrearam em favor de sua tribo e, experienciaram o incontornável, historicamente tão exotizado ritual canibalista. Em 1531, ou seja, cerca de trinta anos depois de viver entre os nativos, o protagonista acaba por se afastar e alhear-se do processo de radical mudança no destino brasileiro como consequência da determinação real de colonizar o território. Antes, porém, compartilha com sua tribo que «[e]les vão nos obrigar a vestir roupas»; «a pôr sapatos»; «nos obrigar a ter uma só mulher», e resolvem lutar, «comer aqueles demônios» (TORERO; PIMENTA, 2000: 174 e 175). A narrativa termina com a adoção do ritual canibalista por parte não somente do narrador assimilado como de Lianor, que entretanto havia se casado com Lopo de Pina, seu companheiro de degredo tornado Capitão.

Bacharel, *homo novus*, degola seu inimigo, recolhe seu sangue e o cozinha, como pede a receita do frango ao molho pardo. A peripécia termina com a nova esposa passando por seu próprio processo de aculturação na nova terra: descrito de forma iconoclasta, Lianor beija a cruz de seu colar e janta a orelha do marido assassinado.

3. Degredados, pícaros e malandros: da interpretação decolonial de Terra Papagallis —

Entremeando seus relatos com mandamentos, o narrador demonstra — sempre por meio de anedotas — como funciona a sociedade mista na tribo. Uma vez mais, não deixa de ser um recurso de ruptura com as fronteiras do espaço e do tempo, de modo a denunciar a sociedade brasileira do século XXI. Os dez mandamentos para bem viver na Terra dos Papagaios apresentam os costumes locais que desvendam a realidade, sobretudo quando observada no contexto de poder que, não sendo hoje propriamente colonizador, segue sendo corrupto, classista e racista. Retirados, desse modo, do contexto da experiência da diáspora daqueles sete degredados, revelam-se os mandamentos verdadeiras denúncias sociais:

[É] preciso saber dar presentes com generosidade e sem parcimônia, porque os gentios que lá vivem encantam-se com qualquer coisa, trocando sua amizade por um guizo e sua alma por umas contas. (TORERO; PIMENTA, 2000: 58)

[Q]uando aparecer alguma dificuldade, mesmo que seja de simples solução, é preciso fazer alarde, espetáculo e pompa, pois nesta terra mais vale o colorido do vidro que a virtude do remédio. (TORERO; PIMENTA, 2000: 75)

[A]s gentes da Terra dos Papagaios são muito crentes e de fácil convencimento. Por isso, têm em alta conta os feiticeiros, os falsos profetas e vai a coisa a tanto que não há patranheiro que lá não enriqueça e prospere [...], pode-se-lhes mentir sem parcimônia nem medo de castigo. (TORERO; PIMENTA, 2000: 88)

[É] aquela terra onde tudo está a venda e não há nada que não se possa comprar, seja água ou madeira, cocos ou macacos. Mas o que mais lá se vende são homens, que trocam-se por qualquer mercadoria e são comprados com as mais diversas moedas. (TORERO; PIMENTA, 2000: 105)

[D]esde o primeiro, são os funcionários daquela terra um tanto madraços e preguiçosos, e, se na frente de seus superiores parecem retos, quando esses lhes dão as costas, revelam-se muito astutos e só nos atendem se lhes damos algo em troca. Portanto, [...] lá as portas não são abertas com chaves de ferro, mas com moedas de prata. (TORERO; PIMENTA, 2000: 132)

[A]s barganhas fazem muito sucesso e não há quem resista a um pequeno regalo. Por isso, é preciso dar sempre um afago aos que podem comprar, pois entre dois mercadores, naquela terra não se escolhe o mais honesto, mas o que oferece mais mimos. (TORERO; PIMENTA, 2000: 140)

[N]ão se deve confiar em ninguém, pois se no sábado nos juram eterna fidelidade, no domingo nos enfiam uma espada pela garganta. A verdade é que lá tudo se rege pela conveniência e, sendo preciso, troca-se a bandeira como as mulheres trocam de panos em dias de regra. (TORERO; PIMENTA, 2000: 151)

[C]ada um cuida de si e Deus que cuide de todos, pois pouco se faz por um irmão, nada por um primo e menos que coisa nenhuma por um amigo, de modo que cada um só quer saber do seu nariz e, se alguém faz algo por outrem, é a troca de paga ou medo. (TORERO; PIMENTA, 2000: 163)

[Q]uando se alevantam alguns, o melhor modo de quietá-los é dar-lhes um emprego ou título, porque os daquela terra muito prezam serem chamados de senhores e não há um que não troque honradez por honraria. (TORERO; PIMENTA, 2000: 164)

[N]aquela terra de fomes tantas e lei tão pouca, quem não come é comido. (TORERO; PIMENTA, 2000: 189)

Tais mandamentos não são específicos ao contato com o indígena, mas ao próprio processo de hibridismo cultural. A trajetória de cada personagem é explicada por essas leis, de modo que quando Lopo de Pina rouba as riquezas de Bacharel, volta a Portugal, casa-se com Lianor e retorna ao Brasil Capitão da vila de São Vicente e arredores (incluindo a Cananeia, terra do protagonista), a regra de ouro é que «não se deve confiar em ninguém» (TORERO; PIMENTA, 2000: 151). O (anti)herói-narrador, decolonizado que havia passado de judeu a seminarista, de degredado a chefe guerreiro dos tupiniquins, de contrabandista de escravos a exilado em terras espanholas, utiliza as máscaras que lhe convêm para sobreviver. Segue, portanto, o mandamento final documentado: «quem não come, é comido» (TORERO; PIMENTA, 2000: 189).

Pode-se pensar na figura do pícaro para o caso desse narrador hibridizado que busca melhorar de vida e – sobretudo – manter-se vivo. Por via da paródia e da sátira os autores criam um personagem luso-brasileiro, ou luso-indígena que, enquanto alegoria, representa não somente a miscigenação, o hibridismo cultural, mas também a figura do malandro, que se deixa levar pelo privilégio do poder, corrompe-se, mas nem por isso torna-se uma figura inerentemente cruel. É um anti-herói, qual Macunaíma e, na nossa contemporaneidade, é figura com poder político que, graças aos dentes fortes, ou ao neoliberalismo, se se quer pensar

num contexto econômico ainda marcado pela atitude colonial, seu poder é sinônimo de dinheiro. Torero e Pimenta criam espaço para uma leitura anacrônica da história do Brasil que, por questionar a «verdade» de maneira pouco convencional, por via da ficção, admite a interpretação de que é alegoria também do presente. Retratar, aliás, o passado para explicar nossos dias, é manter-se na esteira de estudiosos como Sérgio Buarque de Hollanda, Caio Prado Júnior, Gilberto Freire e outros, no entanto refletindo, por via da atitude decolonial, sobre uma nova prática de cultura e poder que dá voz e ação aos que foram apagados da história.

Referências bibliográficas —

ANDRADE, Oswald de (1971) – *Poesias reunidas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.

Aventuras na História. In Gale Academic OneFile. Acedido em 9 / 6 / 2021 link.gale.com/apps/doc/A407227884/AONE?u=coloboulder&sid=summon&xid=35c1465c.

BHABHA, Homi K. (1991) – «A questão do 2 'outro': diferença, discriminação e o discurso do colonialismo». In HOLLANDA, Heloisa Buarque de (org.). *Pós-modernismo e política*. Rio de Janeiro: Rocco, p. 177-203.

BHABHA, Homi K. (1994) – *The location of culture*. Londres: Routledge.

BURKE, Peter (2009) – *Cultural hybridity*. Cambridge (U.K.): Polity Press.

CAMINHA, Pero Vaz de – *Carta de Pero Vaz de Caminha*. [Versão eletrônica]. Ministério da Cultura – Fundação Biblioteca Nacional. Departamento Nacional do Livro. a/ 11 / em

http://objdigital.bn.br/Acervo_Digital/Livros_eletronicos/carta.pdf.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Hollanda (1999) – *Novo Dicionário Aurélio*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.

FORTES, Roberto (2020) – «Bacharel de Cananeia: o mistério continua». *Iguape: Nossa História*. Acedido a 8 / 6 / 2021 em <https://robertofortes.blogspot.com/?q=bacharel>.

GÂNDAMO, Pero Magalhães de. (2004) – *Primeira História do Brasil*. Lisboa: Assírio e Alvim.

HABERMAS, Jürgen (1997) – «Modernity: an unfinished project» In D'ENTRÈVES, M. P. e BENHABIB, S. (eds.). *Habermas and the unfinished project of modernity: critical essays on the philosophical discourse of modernity*. Cambridge (USA): MIT Press, p. 38-58.

HEIDEGGER, Martin (1996) – *Being and time: a translation of Sein und zeit*. (Trad. Joan Stambaugh). Albany: State University of New York (SUNY) Press.

HUSSERL, Edmund (2008) – *La crisis de las ciencias europeas y la fenomenología transcendental*. Trad. Julia V. Iribarne. Buenos Aires: Prometeo Libros.

MIGNOLO, Walter (2021) – «Coloniality and globalization: a decolonial take» In *Globalizations*, v. 18, n. 5, p. 720-737. Acedido a 15 / 6 / 2021 em <https://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/14747731.2020.1842094?cookieSet=1>

MIGNOLO, Walter; WALSH, Catherine (2018) – *On decoloniality: concept, analytics, praxis*. Durham and London: Duke University Press.

NEIVA, Alice; WEBER, Nathália (2020) – *Cidade e cultura*. Cananeia Ed. 15, 22 julho, 2020. KM Cultural, Edicase Negócios Editoriais Ltda. Ebook.

TORERO, José Roberto; PIMENTA, Marcus Aurelius (2000) – *Terra Papagalli*. Rio de Janeiro: Alfaguara.

VAINFAS, Ronaldo (2000) – *Dicionário do Brasil Colonial (1500-1808)*. Rio de Janeiro: Objetiva.



Personagens portuguesas de Pereira da Silva nas origens da prosa de ficção brasileira¹ —

. Vania Pinheiro Chaves²

A história literária do Brasil ganharia pelo menos 10 anos se escrevesse considerando os jornais e não os livros.

Barbosa Lima Sobrinho, 1960: 15

1. Os primórdios da prosa de ficção brasileira —

O interesse pelas origens do romance brasileiro atravessa toda a historiografia literária brasileira, sendo ao contrário pouquíssimo tratada a definição deste gênero fundamental da ficção ocidental a partir do Romantismo. Como revelou o projeto Caminhos do Romance no Brasil, coordenado pela Professora Márcia Abreu (UNICAMP), este é um problema particularmente grave no século XIX, pois escritores, editores e livreiros atribuíam com frequência designações diversas e contraditórias à prosa de ficção e, por vezes, até ao mesmo texto. De exemplo, serve um escrito com apenas duas páginas que João Manuel Pereira da Silva (Iguaçu-RJ, 1817-1898) publicou, em 1838, no periódico carioca *Jornal dos Debates: Político e Literário*, com o título «A vida política no Brasil. Romance», cuja classificação, até mesmo como ficção, parece problemática. Também Joaquim Manuel de Macedo lançou, em 1861, um volume de contos intitulado *Os romances da Semana*. Em contrapartida, como

¹ Este ensaio retoma e acrescenta o artigo publicado na revista *Navegações* (PUC-RS), em 2018. O meu texto, as obras citadas e os fragmentos transcritos têm a ortografia atualizada, em conformidade com o Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa de 1990.

² Professora Associada aposentada da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa; Coordenadora da Linha de Investigação «Brasil: literatura, memória e diálogos com Portugal», do Centro de Literaturas e Culturas Lusófonas e Europeias (CLEPUL) da mesma Faculdade.

apontou Márcia Abreu (2021), a obra em três volumes de Louis-François-Marie Bellin de La Liborlière com o título *Anna Grenwil. Roman historique du siècle de Cromwell* (1800) foi traduzida para o português e publicada em 1817 pela tipografia Rollandiana de Lisboa com o subtítulo mudado para *Conto histórico do século de Cromwel*.

A indefinição do que é romance, novela ou conto e o uso indiscriminado desses conceitos puseram em xeque a indicação do romance inaugural da literatura brasileira. Há quem o situe no período colonial, indicando para o efeito a *História do predestinado peregrino e de seu irmão Precito* (1682), do Padre Alexandre de Gusmão, ou as *Aventuras de Diófanes* (1752), de Teresa Margarida da Silva e Orta, oculta sob o pseudônimo Dorothea Engrassia Taveda Dalmina. Obras descartadas por outros estudiosos com o argumento de que não tratam do Brasil, nem dos brasileiros, ao contrário do *Compêndio narrativo do peregrino da América* (1768), de Nuno Marques Pereira, que, sendo também apontado por certos críticos como o nosso primeiro romance, é rejeitado por outros que não o consideram ficção e sim obra de moral e edificação religiosa.

Ao afirmar que nada do que foi produzido no período colonial pode ser chamado romance ou novela, José Veríssimo alinha-se com o pensamento dominante na atualidade, segundo o qual o romance brasileiro surge com o Romantismo. Também José Aderaldo Castello defende que as «verdadeiras origens do romance brasileiro datam da afirmação inicial de nossa autonomia literária, ou por outra, com ela coincidem, da mesma forma que coincidem com a introdução definitiva do romantismo no Brasil» (CASTELLO, s/d: 19). Considera outrossim o Uspiano que são «rigorosamente precursores» J. M. Pereira da Silva, Justiniano José da Rocha, Joaquim Norberto, Martins Pena e Gonçalves de Magalhães. Apontando como os verdadeiros «iniciadores» Teixeira e Sousa e Joaquim Manuel de Macedo, sustenta ainda que deste grupo «Pereira da Silva é a figura mais curiosa» (CASTELLO, s/d: 19). E esta é uma das razões por que escolhi examinar as produções iniciais desse pouco conhecido escritor fluminense.

Hoje em dia, a historiografia literária prefere buscar a origem da prosa de ficção brasileira – e não do romance – no Romantismo³. Assim sendo, tem-se apontado que os primeiros esboços deste gênero foram publicados, como folhetim, em diversos periódicos. Por este motivo (e por outros), o projeto Portugueses de Papel – desenvolvido, no CLEPUL, pela Linha de Investigação «Brasil: literatura, memória e diálogos com Portugal» – deixou cair a ideia inicial do estudo das personagens portuguesas do romance brasileiro, alargando o seu campo de estudo de forma a abarcar o conjunto da ficção em prosa brasileira.

Cumpre, portanto, apresentar sucintamente o que o projeto Portugueses de Papel já permitiu descobrir a respeito da presença de personagens portuguesas nas narrativas ficcionais editadas no Brasil, na primeira metade do século XIX. A investigação até agora⁴ realizada por mim e por outros pesquisadores do projeto possibilitou a construção duma cronologia da ficção brasileira desse período, que, revelando necessariamente pontos de contacto com trabalhos anteriores⁵, apresenta diferenças significativas.

3 Mantêm-se, contudo, divergências na definição do romance inaugural. Heron de Alencar (ALENCAR, 1969: 219-226) dá a primazia a *Statira e Zoroastes* (1826), de Lucas José de Alvarenga, precedência contestada por Massaud Moisés que entende tratar-se de narrativa, «de caráter alegorizante entroncada no didatismo iluminista» e sem influência sobre as criações do terceiro decênio do século XIX, às quais teria cabido «inaugurar nossa prosa de ficção romântica» (MOISÉS, 1984: 57-58).

4 Este artigo foi redigido em 2021, com base na conferência proferida no *IV Colóquio Internacional Portugueses de Papel*, que decorreu na Universidade Palacký (Olomouc-República Tcheca) em novembro de 2021.

5 Refiro-me sobretudo à pesquisa de José Ramos Tinhorão, publicada em 1994, em *Os romances em folhetins no Brasil (1830 à atualidade)* e à cronologia da ficção brasileira construída por Germana Maria Araújo Sales (www.caminhosdoromance.iel.unicamp.br), em 2004. Esta listagem distingue-se das anteriores, quer pela exclusão de textos que se enquadram em outros gêneros, outras espécies da ficção ou da narrativa, quer pela inclusão de narrativas ficcionais que nelas não se encontram, quer ainda por apontar datas de publicação diferentes para alguns dos escritos mencionados naquelas recolhas pioneiras, a que muito devemos.

Cronologia da prosa de ficção brasileira na primeira metade do século XIX⁶ —

1826 —

Lucas José de Alvarenga: *Statira e Zoroastes* [SP]

1830 —

Charles-Auguste Taunay: *Olaia e Júlio ou A periquita* [SP]

1836 —

Justiniano José da Rocha: *A caixa e o tinteiro* [SP]

1837 —

João Manuel Pereira da Silva: *As catacumbas de S. Francisco de Paula* [SP]

João Manuel Pereira da Silva: *Luísa. Legenda brasileira* [SP]

João Manuel Pereira da Silva: *Maria* [SP]

João Manuel Pereira da Silva: *Uma aventura em Veneza* [SP]

João Manuel Pereira da Silva: *Um primeiro amor* [SP]

João Manuel Pereira da Silva: *Um último adeus* [SP]

Josino do Nascimento Silva: *A freira* [SP]

Josino do Nascimento Silva: *As almas do outro mundo* [SP]

Josino do Nascimento Silva: *Fui ao baile* [SP]

Josino do Nascimento Silva: *Mais venha dinheiro* [SP]

Josino do Nascimento Silva: *Quarta-feira de Cinzas* [SP]

Josino do Nascimento Silva: *Sou um escritor dramático* [SP]

Josino do Nascimento Silva: *Um enforcado. O carrasco* [SP]

⁶ As obras lidas e analisadas em que foram encontradas personagens portuguesas, ou melhor, nascidas em Portugal vêm seguidas da indicação [PP]; aquelas sem personagens portuguesas são acompanhadas pela indicação [SP]; as que não foram lidas, por não terem sido localizadas, estão assinaladas com [NL]. Tais obras estão grafadas em letra de imprensa, porque muitas delas foram primeiro editadas em periódicos, estando outras atualmente incluídas nas obras reunidas do autor ou em antologias coletivas.

1838 —

- Firmino Rodrigues da Silva: Mariana Pinta [PP]
Firmino Rodrigues da Silva: Os três desejos [SP]
Firmino Rodrigues da Silva: Um sonho [SP]
João Manuel Pereira da Silva: A vida política no Brasil [SP]
João Manuel Pereira da Silva: Amor, ciúme e vingança. Novela brasileira [SP]
João Manuel Pereira da Silva: Um brasileiro em Roma [SP]
João Manuel Pereira da Silva: Uma paixão de artista [SP]
Josino do Nascimento Silva: A pena preta [SP]
Josino do Nascimento Silva: A prenda do casamento [SP]
Josino do Nascimento Silva: O botão de ferro [SP]
Josino do Nascimento Silva: Um sonho [SP]
Luís Carlos Martins Pena: Um episódio de 1831 [PP]

1839 —

- Francisco de Paula Brito: A mãe-irmã: história contemporânea [SP]
Francisco de Paula Brito: A revelação póstuma [SP]
Francisco de Paula Brito: O enfeitado [SP]
João José de Sousa e Silva Rio: O rapto malogrado. História brasileira [NL]
João José de Sousa e Silva Rio: O último suspiro: legenda brasileira [NL]
João José de Sousa e Silva Rio: Uma maldição [NL]
João Manuel Pereira da Silva: O aniversário de D. Miguel em 1828, Romance histórico [PP]
João Manuel Pereira da Silva: Religião, amor e pátria [PP]
Josino do Nascimento Silva: A vida do deputado [SP]
Josino do Nascimento Silva: Minhas aventuras na véspera de Reis [SP]
Josino do Nascimento Silva: O encontro no baile ou O sacrifício louvável [NL]
Justiniano José da Rocha: A rosa amarela [NL]

Justiniano José da Rocha: Os assassinos misteriosos ou A paixão dos diamantes⁷ [NL]

Luís Caetano P. Guimarães Júnior⁸: O homem de recursos ou O noivado na rocha [NL]

Luís Carlos Martins Pena: A sorte grande [NL]

Luís Carlos Martins Pena: Minhas aventuras numa viagem no ônibus [NL]

Luís Carlos Martins Pena: Uma viagem na barca de vapor [NL]

Manuel de Araújo Porto Alegre: Ressurreição pelo amor, crônica rio-grandense [NL]

1840 —

João José de Souza e Silva Rio: O sedutor [NL]

João José de Souza e Silva Rio: Virginia ou A vingança de Nassau [NL]

João Manuel Pereira da Silva: D. João de Noronha. Crônica do século XVIII [NL]

João Manuel Pereira da Silva: Jerônimo Corte-Real. Crônica portuguesa do século XVI [PP]

José Rufino Rodrigues de Vasconcelos: O homem misterioso [NL]

Luís Carlos Martins Pena: Duguay-Trouin [NL]

Ovídio Saraiva de Carvalho e Silva – Heróides de Olímpia e Herculano, jovens brasileiros, ou O triunfo conjugal [NL]

1841 —

Joaquim Norberto de Sousa e Silva: As duas órfãs [PP]

1842 —

José Rufino Rodrigues de Vasconcelos: O assassino [NL]

7 Esta novela, como o próprio Justiniano declara, é uma adaptação do francês ou, como afirma Tania Serra, uma tradução livre. Para Karin Volobuef, porém, é um plágio, com pequenas alterações, de Hoffmann (*Mlle de Scudery*), através de tradução francesa atribuída a Henri de Latouche (*Olivier Brusson*, 1823).

8 Atribuído também a Pedro Ernesto de Albuquerque e Oliveira.

1843 —

Antônio Gonçalves Teixeira e Sousa: O filho do pescador [SP]

Antônio Gonçalves Teixeira e Sousa: Os três dias de um noivado [NL]

Luís da Silva Alves de Azambuja Susano: Um roubo na Pavuna [NL]

1844 —

Carlos Emílio Adet: Amélia [SP]

Carlos Emílio Adet: Um ofício de defunto e uma benção nupcial [NL]

Domingos José Gonçalves de Magalhães: Amância [PP]

Joaquim Manuel de Macedo: A moreninha [SP]

Joaquim Norberto de Sousa e Silva: Maria ou Vinte anos depois. [SP]

1845 —

Ana Eurídice Eufrosina de Barandas: A filósofa por amor [NL]

Joaquim Manuel de Macedo: O moço loiro [PP]

José Rufino Rodrigues de Vasconcelos: A casa mal-assombrada, 3v.⁹ [NL]

Manuel de São Caetano Pinto, Frei: Emílio¹⁰ [SP]

Vicente Pereira de Carvalho Guimarães: A cruz de pedra [SP]

Vicente Pereira de Carvalho Guimarães: A guerra dos Emboabas [PP]

Vicente Pereira de Carvalho Guimarães: Jerônimo Barbalho Bezerra [PP]

1846 —

Antônio Gonçalves Dias: Memórias de Agapito [PP]

Augusto Vitorino Alves Sacramento Blake: Dous casamentos [NL]

Manuel Carigé Baraúna: Eugênia. Novela baiana [NL]

Manuel Carigé Baraúna: Júlia. Novela baiana [NL]

9 Dados de 1845-1848.

10 Datado de 1845-1846.

1847 —

Antônio Gonçalves Teixeira e Sousa: Tardes de um pintor ou As intrigas de um jesuíta [NL]

Bernardino Freire de Figueiredo Abreu e Castro: Nossa Senhora dos Guararapes [PP]

João Vicente Martins: Gabriela envenenada ou A providência [NL]

José Antônio do Vale Caldre e Fião, A divina pastora, 2v.¹¹ [PP]

Luís da Silva Alves de Azambuja Susano: O capitão Silvestre e frei Veloso ou A plantação de café no Rio de Janeiro [NL]

Nísia Floresta: Daciz ou A jovem completa [NL]

Nísia Floresta: Fany ou O modelo das donzelas [NL]

1848 —

Antônio Gonçalves Teixeira e Sousa: Gonzaga ou A conjuração de Tiradentes, 2v.¹² [PP]

Antônio Pedro de Figueiredo: A carteira [NL]

Joaquim Manuel de Macedo: Os dous amores [SP]

José Antônio do Vale Caldre e Fião: Imerisa. As graças da natureza [SP]

1849 —

Antônio Joaquim da Rosa: A feiticeira. Novela são roquense [SP]

Carlos Augusto Cordeiro: Os amores de Carlos e Clara [PP]

Clodomiro Paredes: O castigo [NL]

Joaquim José Teixeira: Mata escura [NL]

Joaquim Manuel de Macedo: Rosa [SP]

José Antônio do Vale Caldre e Fião: O corsário¹³ [PP]

Justino de Figueiredo Novais: As flores de uma coroa [NL]

Justino de Figueiredo Novais: O filho do procurador ou A vítima do amor filial [NL]

Lourenço da Silva Araújo e Amazonas: Amélia [NL]

¹¹ Datados de 1847 e 1848.

¹² Datados de 1848 e 1851.

¹³ Inicialmente publicado em folhetim de 1849 a 1851.

Constam no quadro acima os autores e os títulos dos noventa e quatro (94) textos da ficção em prosa brasileira que foram sendo elencados pela equipe de pesquisadores do projeto «Portugueses de Papel», desde o seu início, em 2013¹⁴. Desse pequeno conjunto só nos foi possível localizar, ler e analisar cinquenta e oito (58) narrativas. Em trabalhos anteriormente realizados por diversos estudiosos brasileiros encontramos notícias de outras trinta e seis obras (36), que ainda não foram examinadas devido à dificuldade da sua localização. Tal dificuldade se deve primeiramente à insuficiência e/ou discrepância das referências bibliográficas dessas «velharias», que não têm atraído o interesse de boa parte dos historiadores e críticos da Literatura Brasileira.

Dentre as obras citadas e não localizadas, interessaria em particular para este ensaio a leitura do romance histórico *D. João de Noronha* que Massaud Moisés (1984: 61) e Heron de Alencar (1969: 223) referem ter sido publicado, em 1840, por Pereira da Silva. Os dois críticos divergem de José Aderaldo Castello (s/d: 20) que, baseado em Sacramento Blake, situa a publicação do romance na década de 1880. Havendo, outrossim, menção a uma obra com o mesmo título, da autoria de João Vicente Martins, não se encontrou rastro na ficção brasileira de qualquer obra intitulada *D. João de Noronha*. Se o romance de fato existir, o seu título indicia que a história narrada incluiria, sem dúvida, uma ou mais personagens portuguesas e que o protagonista seria o fidalgo português D. João de Noronha Camões de Albuquerque Sousa Moniz (1788-1827)¹⁵, gentil-homem da câmara de el-rei D. João VI, que se distinguiu na Guerra Peninsular e nas lutas liberais. Existirão igualmente personagens portuguesas em *Duguay-Trouin* – obra também não localizada e que Sacramento

14 Este projeto da equipe de investigadores que coordeno no CLEPUL (Centro de Literaturas e Culturas Lusófonas e Europeias da FLUL), está construindo um *Dicionário de Personagens Portuguesas da Ficção Brasileira*, online.

15 D. João de Noronha Camões de Albuquerque Sousa Moniz é o 8.º Conde de Vila Verde e 6.º Marquês de Angeja.

Blake diz ser um folhetim de Luís Carlos Martins Pena –, posto que o corsário francês que lhe dá título atacou o Rio de Janeiro, em 1711, e exigiu que as autoridades portuguesas lhe pagassem um valioso resgate para abandonar o território brasileiro. Segundo Blake, este folhetim teria sido publicado no periódico *Sentinela da Monarquia* ou no *Correio do Rio de Janeiro*, a partir de 1840. José Aderaldo Castello (s/d: 22), por sua vez, informa tratar-se de romance histórico desconhecido e com local de publicação incerto.

A «Cronologia» apresentada revela outro aspecto interessante da prosa de ficção brasileira do período em estudo: dos trinta e sete (37) escritores e escritoras nela inscritos, cujas obras foram lidas e analisadas, apenas doze (12) autores introduziram personagens portuguesas nas suas narrativas. Este subconjunto totaliza dezessete (17) obras (grafadas em itálico), que vêm precedidas da indicação dos respectivos autores, no seguinte quadro:

Antônio Gonçalves Dias (MA, 1823-1864)
Memórias de Agapito, 1846.

Antônio Gonçalves Teixeira e Sousa (RJ, 1812-1861)
Gonzaga ou A conjuração de Tiradentes, 1848 e 1851.

Bernardino Freire de Figueiredo Abreu e Castro (?)
Nossa Senhora dos Guararapes, 1847.

Carlos Augusto Cordeiro (?)
Os amores de Carlos e Clara, 1849.

Domingos José Gonçalves de Magalhães (RJ, 1811-Itália, 1882)
Amância, 1844.

Firmino Rodrigues da Silva (RJ, 1816-1879)
Mariana Pinta, 1838.

João Manuel Pereira da Silva (RJ, 1817-1898)
O aniversário de D. Miguel em 1828. Romance histórico, 1839.
Religião, amor e pátria, 1839.

D. João de Noronha. Crônica do século XVIII, 1840.
Jerônimo Corte-Real. Crônica portuguesa do século XVI, 1840.

Joaquim Manuel de Macedo (RJ, 1820-1882)
O moço loiro, 1845.

Joaquim Norberto de Sousa e Silva (RJ, 1820-1891)
As duas órfãs, 1841.

José Antônio do Vale Caldre e Fião (RS, 1821-1876)
A divina pastora, 1847-48.
O corsário, 1849.

Luís Carlos Martins Pena (RJ, 1815-Lisboa, 1848)
Um episódio de 1831, 1838.

Vicente Pereira de Carvalho Guimarães (Portugal, 1820-RJ, 1846)
A guerra dos Emboabas, 1845.
Jerônimo Barbalho Bezerra, 1845.

Note-se, entretanto, que alguns dos autores cujo(s) texto(s) mencionado(s) na nossa recolha não apresentam personagens portuguesas, têm-nas em obras publicadas posteriormente. É o caso de Lourenço da Silva Araújo e Amazonas que, em *Simá. Romance do Alto Amazonas*, editado em 1857, construiu algumas personagens portuguesas. Cabe, além disso, reconhecer que, na primeira metade do Oitocentos, muitos mais contos, novelas e romances foram escritos e publicados por ficcionistas brasileiros, em periódicos ou por editoras e gráficas do vastíssimo território nacional, dos quais não temos conhecimento.

Embora seja evidente que as insuficiências da cronologia apresentada impossibilitam a formulação de conclusões rigorosas sobre a presença de portugueses nas criações iniciais da ficção brasileira, o levantamento realizado vale como uma primeira abordagem, na qual são apontadas algumas linhas de sentido que a análise de um conjunto mais vasto de textos provavelmente

confirmará. Do estudo realizado resultou, contudo, uma primeira constatação: a de que são poucos os escritores e as narrativas de ficção brasileiras que nas décadas iniciais do século XIX apresentam personagens nascidas em Portugal. Corroborar essa dedução a leitura de grande parte dos romances de Joaquim Manuel de Macedo, visto que apenas três (3) dos dezoito (18) romances lidos pelos pesquisadores do projeto incluem personagens portuguesas. Algo semelhante ocorre em relação à presença portuguesa na produção ficcional de José de Alencar: dos vinte e quatro 24 textos lidos apenas seis (6) possuem personagens nascidas em Portugal.

Assinale-se, outrossim, que uma reflexão mais abrangente e profunda sobre a presença portuguesa na prosa de ficção brasileira deste ou de outro período implica não apenas a sua quantificação, mas também a análise das características (positivas ou negativas) e do papel (proeminente ou secundário) que tais personagens desempenham nas obras em que aparecem. Neste sentido, o conhecimento já referido da quase totalidade dos romances de Joaquim Manuel de Macedo demonstrou que, além de serem em pequeno número o(a) s português(a)s em cada obra, tais personagens desempenham, em geral, papel secundário na intriga. É o que se verifica em *O moço Loiro*, cujos protagonistas – Lauro e Honorina –, nascidos e residentes no Brasil Imperial, descendem de lusitanos que foram para o Brasil quando Portugal foi invadido por Napoleão (Raul e Ema de Mendonça) e têm os seus ascendentes mais remotos (Gil e Arabela de Mendonça), numa humilde e típica família medieval portuguesa, cuja história é resumida numa narrativa encaixada na intriga nuclear.

O protagonismo de personagens portuguesas verifica-se quase sempre em romances históricos e histórias localizadas em Portugal, como é o caso de «O aniversário de D. Miguel em 1828», de João Manuel Pereira da Silva, que será tratado adiante. Não é, contudo, o objetivo deste ensaio comentar, ainda que sucintamente, as dezessete (17) obras com personagens portuguesas que constam na «Cronologia» apresentada, o que ultrapassaria as dimensões definidas pela Comissão Organizadora para os escritos que compõem a coletânea. Centrar-me-ei,

portanto, nas obras que João Manuel Pereira da Silva publicou no período em estudo, com exceção de *D. João de Noronha*, uma vez que não foi possível confirmar a existência e a autoria do romance.

2. As primeiras narrativas de João Manuel Pereira da Silva (1837-1840) —

Se bem que João Manuel Pereira da Silva seja o escritor de maior relevo no incipiente e pouco conhecido panorama da ficção brasileira da primeira metade do século XIX, a importância e a influência das suas criações ficcionais, assim como o seu papel destacado na sociedade brasileira da época, não foram objeto de estudos esclarecedores e aprofundados. Em contrapartida, muitas restrições têm sido feitas à produção biográfica, histórica e literária desse incansável polígrafo, entre as quais se sobreleva, pela sua virulência, o juízo negativo de José Veríssimo, ao afirmar que

sua obra copiosa [...] importante pelos assuntos pouco vale pelo fundo e pela forma. Historiador escreveu história com pouco estudo, com quase nenhuma pesquisa, sem crítica [...] Sabendo-se como ele fazia história, avalia-se como faz romance histórico. Os seus realmente não têm valia alguma como quadro das épocas que presumem pintar, nem qualidades de imaginação ou expressão que lhes atenuem esse defeito. (VERÍSSIMO, 1969: 151-152)

Outro motivo para a desvalorização da produção ficcional de Pereira da Silva foi o fato de ela ter sido considerada por alguns críticos pouco brasileira. Neste sentido, Massaud Moisés afirma que, «Não fossem circunstâncias biográficas, dir-se-ia que Pereira da Silva pertence antes à Literatura Portuguesa que a nossa» (MOISÉS, 1984: 61). Anota ainda o estudioso paulista que

sua dicção é mais dum lusitano que dum brasileiro; [que] os temas escolhidos buscou-os na história de Portugal, e quando optou por assunto nacional (*Manuel de Moraes*) certamente procedeu sabendo que remetia para o continente europeu (MOISÉS, 1984: 61).

Estes e outros tópicos da leitura altamente subjetiva que Massaud Moisés fez da produção ficcional do autor do *Plutarco brasileiro* não têm sido devidamente contestados. Bastará, no entanto, lembrar o que disse Machado de Assis, no seu famoso «Instinto de nacionalidade», para sustentar que não é do assunto que depende a brasilidade de uma obra. Quanto à dicção, cumpre perguntar que traços se podem seguramente elencar como distintivos da escrita literária de brasileiros e portugueses no século XIX.

Em contrapartida é incontestável que coube a João Manuel Pereira da Silva não apenas lançar as bases, mas também apontar os rumos da ficção romântica brasileira, ao dar à luz, em 1837¹⁶, as seis (6) narrativas elencadas no quadro cronológico apresentado: «Luísa. Legenda brasileira», «Uma aventura em Veneza», «Um primeiro amor», «As catacumbas de S. Francisco de Paula», «Um último adeus» e «Maria». Todas foram publicadas, na ordem em que foram enunciadas, no periódico carioca *Gabinete de Leitura. Serões das famílias brasileiras. Jornal para todas as classes, sexos e idades*.

Assinados por «Pereira da Silva» e ocupando entre 2 e 5 colunas, em conformidade com pequena dimensão do jornal e o diminuto espaço nele atribuído a cada escrito, os seis textos do *Gabinete de Leitura* estão classificados pela crítica como contos breves ou embriões de novelas. Com características que revelam a assimilação pelo autor dos modelos do Romantismo europeu, tais obras evidenciam, em simultâneo, o propósito de produzir «literatura nacional» através da criação de histórias, personagens e cenários brasileiros. Entretanto, Portugal não está totalmente ausente desse conjunto de narrativas, pois na intriga de «Luísa» – passada na altura em que D. João VI chega ao Brasil «fug[indo] à fúria do leão do século XIX» (SILVA, 1837a) – conta-se que o jovem amado pela protagonista foi enviado, com o seu batalhão, para a defesa da Metrópole. Mas a referência a

¹⁶ Ignorando as seis narrativas publicadas por Pereira da Silva, em 1837, no *Gabinete de Leitura*, o site da Academia Brasileira de Letras indica erradamente que ele «estреou como ficcionista, em 1838, com o romance *Uma paixão de artista*» (cf. <https://www.academia.org.br/academicos/membros>). Consultado novamente em 29 dezembro 2023.

D. João VI não faz dele uma personagem com intervenção direta no enredo.

Como procurei demonstrar noutro ensaio (CHAVES, 2018), esses textos consubstanciam o nacionalismo literário de feição romântica que Pereira da Silva desejava ver implantado na Literatura Brasileira e que preconizara em «Estudos sobre a literatura», artigo que, em 1836, publicou na revista *Niterói*. Prevalecendo, portanto, nele o intuito de contribuir para a construção da literatura nacional, as narrativas que, em 1837, publicou em alguns números do *Gabinete de Leitura*, restringiram a presença portuguesa basicamente à herança deixada pelos antigos colonizadores do Brasil na organização da sociedade, nos seus hábitos e costumes, na sua arquitetura e, em especial, na adoção generalizada da religião católica.

Dimensões e características semelhantes às das primeiras criações da ficção do polígrafo fluminense têm as quatro narrativas que vieram à luz no ano seguinte, igualmente em periódicos do Rio de Janeiro. «Amor, ciúme e vingança. Novela brasileira» foi publicada, também com a assinatura «Pereira da Silva», na seção intitulada «Estudos morais», do *Museu Universal. Jornal das famílias brasileiras*. Pré-definidas como «Romances», «Uma paixão de artista», «Um brasileiro em Roma» e «A vida política no Brasil» saíram no *Jornal dos Debates: Políticos e Literários*. As duas primeiras foram editadas anônimas, a última, com a assinatura «P. S.».

Tal como as anteriores, estas narrativas estão marcadas pelo anseio de nacionalizar a literatura brasileira. «Amor, ciúme e vingança» o enuncia no seu subtítulo «Novela brasileira»; «Um brasileiro em Roma», na caracterização do seu protagonista; «Uma paixão de artista» e «A vida política no Brasil» na escolha dos cenários e das personagens. Como os precedentes, esses textos exploram nas suas intrigas temáticas típicas da corrente romântica internacional, tais como os amores infelizes, com seus corolários – ciúme, vingança e morte –, o confronto entre o bem e o mal, os ricos e os pobres, a exaltação da natureza, a criação artística.

Diferindo, em certa medida, das demais a intriga de «A vida política no Brasil», cujo fulcro está evidenciado no próprio título,

identifica-se, em contrapartida, com a vertente engajada e ideologicamente progressista da literatura romântica. Através do relato da história de Eugênio – jovem protagonista de brilhante talento que, por amor à pátria, se tornou jornalista da oposição, foi perseguido por recusar corromper-se e acabou assassinado pelos todopoderosos –, bem como de comentários diretos, o seu velho pai, em diálogo com o narrador-personagem, denuncia as mazelas da política brasileira do momento, como o demonstra o seguinte fragmento:

São diversos interesses particulares, que se debatem; apresentam-se na liça alguns homens; cada um grita da sua maneira [...] e depois batem-se, achincalham-se mutuamente, e procuram subir ao mando. Aqueles, que sobem, esquecem-se do que disseram, e do que fizeram; aproveitam o tempo, e as circunstâncias para encher a si, e aos seus por todos os meios a seu alcance. [...] os que entram nestes negócios com *boa fé, e vistas puras e nobres*, depois de se comprometerem, e perderem no seu crédito e fortuna, acham-se envergonhados, e cobertos de injúrias por os mesmos, cujos interesses eles serviram [...] O sistema ministerial nunca muda; as promessas dos que querem *empoleirar* nunca se realizam. (SILVA, 1838a: 31, col. 2 e 3)

Neste e noutros trechos, Pereira da Silva terá certamente expresso seus próprios pontos de vista, ao mesmo tempo que parece ter-se introduzido no relato como narrador primeiro e personagem com quem conversa o pai do protagonista. «A vida política no Brasil» é, por sua vez, a única das quatro criações ficcionais de 1838 em que Pereira da Silva menciona Portugal. Fá-lo primeiro o pai de Eugênio quando abarca na mesma crítica o Brasil e Portugal:

Livres, nos fez Deus, livres nos fizemos nós mesmos sacudindo o jugo pesado da nossa antiga metrópole, e... entretanto temos escravos, temos nós homens livres, homens Americanos, escravos, que são considerados como cousas, que se vendem e se compram, como se fossem mercadorias, e gêneros! (SILVA, 1838a: 31)

Ele manifesta, entretanto, certo apreço por Portugal, ao contar que enviou o filho a Coimbra, para estudar na «velha Universidade, que

reformou Pombal, a maior glória moderna dos descendentes de Albuquerque: lá formou-se, e voltou para o grêmio pátrio» (SILVA, 1838a: 31, col. 2).

Coube, ainda, a João Manuel Pereira da Silva inaugurar a ficção histórica e, concomitantemente, a criar as primeiras personagens portuguesas do acervo da Literatura Brasileira. Influenciado, sem dúvida, por Walter Scott e seus seguidores portugueses, Alexandre Herculano e Almeida Garrett, o escritor fluminense publicou, em 1839, duas curtas narrativas históricas – «O aniversário de D. Miguel em 1828» e «Religião, amor e pátria» –, às quais se seguiu «Jerônimo Corte-Real», editada em 1840. Estes três breves textos, publicados inicialmente como folhetins no *Jornal do Commercio*, do Rio de Janeiro, chamam desde logo a atenção pelo fato – bastante usual na época – de o autor ter se valido no subtítulo de cada um de designações («romance histórico», «crônica») que não correspondem, rigorosamente, aos subgêneros literários nos quais os enquadra a teoria da literatura atual.

Divergindo do que fizera nas suas narrativas de 1837 e 1838, Pereira da Silva foi buscar, para esses três relatos, assuntos e personagens extraídos da História de Portugal, que – não se pode esquecer – era igualmente a da sua ex-colônia brasileira. Fugindo ao modelo preponderante no romance histórico do seu tempo, situam-se no passado recente – mais precisamente no período das lutas entre liberais e miguelistas (1827-1832) – as peripécias narradas em «O aniversário de D. Miguel em 1828» e em «Religião, amor e pátria» –, ao passo que pertence ao longínquo século XVI a história de Jerônimo Corte Real.

Como o próprio título assinala, a trama de «O aniversário de D. Miguel em 1828» decorre, em Lisboa e arredores, na altura em que D. Miguel se tinha apossado do trono de que seu irmão, D. Pedro (Pedro I, do Brasil, e Pedro IV, de Portugal), abdicara em prol de sua filha mais velha, D. Maria da Glória, futura rainha D. Maria II. O verbete que Rafael Costa Mendes redigiu sobre «O aniversário de D. Miguel em 1828» para o *Dicionário de*

*Personagens Portuguesas da Ficção Brasileira*¹⁷ demonstra que todas as personagens deste folhetim são portuguesas e que as principais se opõem por serem partidárias de um ou de outro monarca. A usurpação do poder, a violência, e a momentânea vitória dos miguelistas têm o seu ápice no desfecho do relato, através do enforcamento do protagonista – Frederico – que, na narrativa, encarna as forças da lei e do bem, em confronto com as da ilegalidade e do mal, consubstanciadas em Gomes, poderoso assecla de D. Miguel. Este vilão também rivaliza com o herói por pretender conquistar o amor de Maria que, após a morte de Frederico, refugia-se num convento, onde morre pouco tempo depois. A história termina, como de fato aconteceu, com a derrota de D. Miguel e a consequente perda de autoridade de Gomes.

Situada na mesma época, a intriga de «Religião, amor e pátria» está dividida em três partes. A primeira se passa em Coimbra, onde Eugênio, após um noviciado forçado pelos pais, recusa o sacerdócio por amar ardentemente Isabel. Contrariada pela oposição da família da jovem, a união dos dois enamorados é impossibilitada também pela derrota dos Constitucionalistas, partido defendido pelo protagonista que, na segunda parte da novela, está exilado no Brasil. Embora em segurança e extasiado com a beleza do país, o rapaz sofre por estar separado de sua amada e de sua pátria. Quando D. Pedro decide lutar para expulsar D. Miguel do trono português, Eugênio deixa o Brasil e se alista nas fileiras do exército libertador. A terceira parte da história decorre, em 1832, no Porto, onde o protagonista, na qualidade de tenente do exército de D. Pedro, se destaca na luta contra as tropas de D. Miguel. Isabel, que entretanto se casara com Eugênio, morre ao colocar-se na frente do marido, quando Antônio Gonçalves tenta assassiná-lo. O vilão acaba, contudo, executado não só pelo seu gesto, mas também por ser partidário de D. Miguel. A trágica história só termina com a morte de Eugênio, após mais um ato de bravura com que conseguiu animar e levar à vitória os partidários de D. Pedro.

17 *Dicionário de personagens portuguesas da ficção brasileira*. Coordenação geral Vania Pinheiro Chaves. CLEPUL. <https://portuguesesdepapel.com>

Nos dois «romances», o narrador – manifestação textual do próprio autor – posiciona-se como liberal, tecendo ao longo da narrativa uma crítica ao projeto político de D. Miguel, personagem histórica da maior importância, mas pouco presente no desenrolar das intrigas. No «Prólogo» de «O aniversário de D. Miguel», ele incita o leitor brasileiro a «deix[ar] por alguns momentos a nossa bela pátria, e as nossas grandiosas florestas», para ir «visita[r] a terra de nossos gloriosos avôs» (SILVA, 1839 n. 13: 1) numa evidente alusão às raízes portuguesas do Brasil, mas possivelmente também a aspectos semelhantes da história de Portugal e da sua antiga colônia brasileira, pois, como alguns estudiosos já apontaram, o relato daquele episódio relevante da história portuguesa do século XIX, ou mais precisamente do confronto entre miguelistas e constitucionalistas, poderá ter sido o subterfúgio de que se valeu o escritor para chamar a atenção dos leitores para os malefícios das divisões políticas que afetaram o Brasil durante o período da Regência (1831-1840). Em «Religião, amor e pátria», o narrador-autor, expondo abertamente o seu apreço pela atuação política do Imperador D. Pedro I, aponta analogias entre a situação vivida em Portugal e a que se deu (ou ainda poderia acontecer) na sociedade brasileira, como se pode ler no fragmento abaixo transcrito:

No Brasil, violentas comoções rebentavam todos os dias, a guerra civil parecia iminente porque os partidos estavam exasperados, as paixões irritadas e o governo impotente e fraco. Uma luta terrível se preparava: luta desastrosa para o país, porque dela resultou a saída do homem que desprezara cetro, coroa, reino, família e país natal, para unir seu destino à sorte de um povo nascente [...] D. Pedro I, o herói da independência do Brasil, abdicou a coroa em favor de seu filho [...] Seu nome inscreveu-se na página a mais gloriosa dos anais de duas nações. (SILVA, 1839, Segunda Parte, II)

Em janeiro de 1840, assinando-se Dr. J. M. P. da Silva, o escritor fluminense publicou a sua terceira narrativa histórica: «Jerônimo Corte Real. Crônica portuguesa do século XVI» que, lançada em folhetim, foi no mesmo ano publicada em livro, pela Tipografia de

J. Villeneuve e Comp. A obra terá tido enorme sucesso, na altura, pois foi reeditada em 1854¹⁸ e em 1865, data em que o autor fez numerosas alterações no seu texto.

Protagonizado pelo poeta lusitano que lhe dá título, o romance tem como fulcro a relação amorosa de Jerônimo Corte Real – renomado autor de *O cerco de Diu* e *O naufrágio de Sepúlveda* – e Leonor de Vasconcelos, cujo irmão – Afonso de Vasconcelos – morre no duelo que com ele travou para vingar a honra da sua ilustre família, à qual o protagonista, sendo de condição inferior, estaria impedido de ligar-se. Repudiada por seu pai – Bartolomeu de Vasconcelos – e sentindo-se culpada pela morte do irmão, Leonor recolhe-se a um convento. Para expiar os seus pecados, Jerônimo Corte Real decide acompanhar D. Sebastião na campanha infeliz levada a cabo pelo monarca no norte da África. Aprisionado após a derrota portuguesa em Alcácer Quibir, Jerônimo Corte Real consegue regressar a Portugal, rever Leonor e entregar a mão de Isabel, a filha de ambos, a Antônio de Sousa, sobrinho de Bartolomeu de Vasconcelos. Ainda que Antônio de Sousa tenha sido obrigado, quando menino, a prometer a seu tio que mataria o antigo amante da sua prima, desiste de o fazer por ter sido salvo pelo protagonista que falece depois de ser abençoado por Frei Luís de Sousa.

Embora o relato aborde matéria histórica do século XVI¹⁹, esta «crônica», tal como as duas narrativas de 1839, afasta-se do modelo de romance histórico produzido por Walter Scott, ao colocar em primeiro plano personagens históricas. Entre elas, destaca-se Camões que, velho e doente, sobrevive miseravelmente, sem ver reconhecido o seu imenso valor. Amigo de Jerônimo, ao lado de quem lutou

¹⁸ O dicionário de Inocêncio e o de Sacramento Blake não referem esta edição portuguesa, mas mencionam a brasileira de 1865.

¹⁹ A narrativa construída por Pereira da Silva difere do que hoje se conhece a respeito da vida de Jerônimo Corte Real, embora o romancista afirme ter-se baseado em numerosas fontes na seguinte nota colocada no final do relato: «Para explicações desta crônica, recorra o leitor à Mendonça, Ferreras, F. Denis, Sismondi, Boutterwek, Diogo Brabosa, Brandão, Moraes, Brito, e alguns outros clássicos portugueses de quem foi ela extraída» (PEREIRA, 1840: 62).

no Oriente em defesa de Portugal, o renomado épico português prevê o final desastroso da aventura africana de D. Sebastião, numa passagem visivelmente inspirada n' *Os Lusíadas*.

Nas três narrativas históricas de J. M. Pereira da Silva abundam personagens portuguesas: algumas são protagonistas da trama narrada, outras nela desempenham papéis secundários. Os protagonistas masculinos e femininos – Frederico e Maria, em «O aniversário de D. Miguel em 1828»; Eugênio e Isabel, em «Religião, amor e pátria»; Jerônimo e Leonor, em «Jerônimo Corte Real» – são positivamente caracterizados, embora cometam erros ou disso sejam acusados por outras personagens. Típicos heróis românticos, eles contam com a simpatia e a admiração do narrador-autor que o exprime quer no discurso narrativo ou descritivo, quer em sucintos comentários.

Como é próprio da ficção romântica, aos protagonistas contrapõem-se personagens secundárias negativamente caracterizadas: Gomes, em «O aniversário de D. Miguel em 1828»; Antônio Gonçalves, em «Religião, amor e pátria»; Bartolomeu e Afonso de Vasconcelos, em «Jerônimo Corte Real». A tais opositores cabe a responsabilidade pelos sofrimentos e/ou pela morte das primeiras. Completam o painel humano das três narrativas, diversas personagens com menor intervenção na intriga e características, em geral menos definidas, mas em alguns casos positivas (ex. Camões, em «Jerônimo Corte Real») e noutros negativas (ex. Capitão Peres, em «Jerônimo Corte Real»).

3. À guisa de conclusão —

Reiterando que na primeira metade do século XIX é diminuto o conjunto de obras da prosa de ficção brasileira em que os pesquisadores do projeto Portugueses de Papel encontraram personagens portuguesas, sendo também reduzido o número de ficcionistas que as incluíram nos seus textos, sobressaem nesse conjunto as três narrativas históricas de João Manuel Pereira da Silva em que abundam personagens portuguesas.

Se bem que o escritor fluminense seja apontado como introdutor do romance histórico no Brasil, há quem injustificadamente o considere pouco brasileiro, como já foi aqui lembrado. Considero, no entanto, que, nesse renomado subgênero oitocentista da ficção em prosa, a sua preferência por assuntos e personagens extraídos da História de Portugal não afeta a inclusão de João Manuel Pereira da Silva na Literatura Brasileira, nem o pioneirismo das suas criações ficcionais. De acordo com José Aderaldo Castello, penso que as narrativas históricas do escritor fluminense denotam que ele foi «seduzido pela riqueza da tradição e das lendas nacionais portuguesas, incomparavelmente mais sugestivas do que aquelas que porventura podíamos apresentar» (CASTELLO, s. d.: 21). No mesmo sentido, Castello aponta a atração de Pereira da Silva por heróis, «mistos de criação lendária e histórica, personificando glórias, cavalheirismo, abnegação, espírito religioso e amor, tão ao gosto do romance histórico» (CASTELLO, s. d.: 21), numa altura em que ainda não tinham sido identificados ou inventados os nossos próprios heróis. No que se refere especificamente à *Jerônimo Corte Real*, é de considerar que a recriação dum passado remoto permitiu que a imaginação romântica do autor se expandisse mais livremente, ao mesmo tempo que o aproximou do modelo scottiano de romance histórico.

Pergunto-me finalmente se aqueles que o consideraram ou ainda o vêem como pouco brasileiro desconhecem as narrativas que em 1837 e 1838 publicou nos periódicos já referidos, todas elas caracterizadas pela busca de cor local nas histórias, cenários e personagens. Tal juízo parece ignorar também que anos depois, João Manuel Pereira da Silva encontrou finalmente na vida tumultuada do jesuíta paulista que protagoniza o romance *Manuel de Morais*, matéria para construir uma ficção histórica que os seus detratores não podem deixar de considerar «brasileira».

Fontes e referências bibliográficas —

ABREU, Márcia (2021) – «Novela, conto ou romance: designações da prosa de ficção na Europa e no Brasil no século XIX. In *Caminhos cruzados*.

Os portugueses e Portugal na ficção brasileira (org. Vania Pinheiro Chaves, Ana Maria Lisboa de Mello, Jacqueline Penjon, Évelin Guedes Pereira). Lisboa: CLEPUL, p. 13-27.

ALENCAR, Heron de (1969) – «Precusores. O primeiro romance». In *A literatura no Brasil* (dir. Afrânio Coutinho). 2ª ed., v. 2. Rio de Janeiro: Editorial Sul Americana, p. 219-226.

ALVARENGA, Lucas José de (1826) – *Statira, e Zoroastes*. Rio de Janeiro: Plancher.

AMAZONAS, Lourenço da Silva Araújo e (1857) – *Simá. Romance do Alto Amazonas*. Recife: Tipografia Lemos e Silva.

ANÔNIMO (1830) – «Olaia e Júlio ou A periquita. Novela nacional». *O Beija-Flor. Annaes Brasileiros de Sciencia, Política, Literatura, etc por uma Sociedade de Literatos* n. 3, 4 e 5. Rio de Janeiro: Tipografia Gueffier e Cia.

BLAKE, Augusto Vitorino Sacramento (1883) – *Dicionário Bibliográfico Brasileiro*. 5 vols. Rio de Janeiro: Tipografia Nacional.

CANDIDO, Antonio (1964) – *Formação da literatura brasileira. Momentos decisivos*. 2 vols. 2ª ed. rev. São Paulo: Livraria Martins Editora.

CHAVES, Vania Pinheiro (2018) – «Nas origens do romance brasileiro. As primeiras narrativas de J. M. Pereira da Silva». *Navegações*, v. 11, n.2. Porto Alegre: PUCRS, p. 147-153.

CASTELLO, José Aderaldo [s/d] – *Aspectos do romance brasileiro*. [Rio de Janeiro]: MEC.

LA LIBORLIERE, L. F. M. Belin de (1817) – *Anna Grenwil. Conto histórico do século de Cromwel*. Escrito em francês pelo author de *Celestina ou Os esposos sem o serem*, 2 vols. Lisboa: T. Rollandiana.

MACEDO, Joaquim Manuel de (1845) – *O moço loiro*. Rio de Janeiro: Tipografia Brasiliense.

MEYER, Marlyse (1967) – «Uma novela brasileira de 1830». *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros* n. 2. São Paulo: USP, p. 125-130.

MEYER, Marlyse (1996) – *Folhetim: uma história*. São Paulo: Companhia das Letras.

MOISÉS, Massaud (1984) – *História da literatura brasileira: Romantismo, Realismo*. 2ª ed. São Paulo: Cultrix/EdUSP.

SALES, Germana Maria Araújo Sales – www.caminhosdoromance.iel.unicamp.br

SERRA, Tania Rebelo Costa (1997) – *Antologia do romance-folhetim (1839 a 1870)*. Brasília: Editora Universidade de Brasília.

SILVA, João Manuel Pereira da (1836) – «Estudos sobre a literatura». *Niterói. Revista Brasiliense. Ciências, Letras e Artes*. t. I, n. 2. Paris: Dauvin et Fontaine, Libraires, p. 214-242.

SILVA, João Manuel Pereira da Silva (1837a) – «Luísa. Legenda brasileira». *Gabinete de Leitura. Serões das famílias brasileiras. Jornal para todas as classes, sexos e idades* n. 10. Rio de Janeiro. [Assinado: Pereira da Silva]

SILVA, João Manuel Pereira da Silva (1837b) – «Uma aventura em Veneza». *Gabinete de Leitura. Serões das famílias brasileiras. Jornal para todas as classes, sexos e idades* n. 11. Rio de Janeiro. [Assinado: Pereira da Silva]

SILVA, João Manuel Pereira da (1837c) – «Um primeiro amor». *Gabinete de Leitura. Serões das famílias brasileiras. Jornal para todas as classes, sexos e idades* n. 13. Rio de Janeiro. [Assinado: Pereira da Silva]

SILVA, João Manuel Pereira da (1837d) – «As catacumbas de S. Francisco de Paula». *Gabinete de Leitura. Serões das famílias brasileiras. Jornal para todas as classes, sexos e idades* n. 14. Rio de Janeiro. [Assinado: Pereira da Silva]

SILVA, João Manuel Pereira da (1837e) – «Um último adeus». *Gabinete de Leitura. Serões das famílias brasileiras. Jornal para todas as classes, sexos e idades* n. 15. Rio de Janeiro. [Assinado: Pereira da Silva]

SILVA, João Manuel Pereira da (1837f) – «Maria». *Gabinete de Leitura. Serões das famílias brasileiras. Jornal para todas as classes, sexos e idades* n. 18. Rio de Janeiro. [Assinado: Pereira da Silva]

SILVA, João Manuel Pereira da (1838) – «Amor, ciúme e vingança. Novela brasileira». *Museu Universal*, v. II. Rio de Janeiro, p. 140-146. [Assinado: P. da S.]

SILVA, João Manuel Pereira da (1838a) – «A vida política no Brasil». Romance. *Jornal dos Debates Políticos e Literários*, n. 57. Rio de Janeiro, 8 março, p. 31-32. [Assinado: P. S.]

SILVA, João Manuel Pereira da (1838b) – «Uma paixão de artista. Romance». *Jornal dos Debates: Políticos e Literários*, n. 77. Rio de Janeiro, 26 julho, p. 112-114. [Anônimo]

SILVA, João Manuel Pereira da (1838c) – «Um brasileiro em Roma. Romance». *Jornal dos Debates: Políticos e Literários*, n. 80. Rio de Janeiro, 16 agosto, p. 124-126. [Anônimo]

SILVA, João Manuel Pereira da (1839) – «O aniversário de D. Miguel em 1828. Romance Histórico». *Jornal do Commercio* n. 13, 17 e 18. Rio de Janeiro, 16, 21 e 22 janeiro. [Assinado: P. da S.]

SILVA, João Manuel Pereira da (1839) – «Religião, amor e pátria. Romance histórico». *Jornal do Commercio* n. 59-63. Rio de Janeiro, 12-16 março. [Assinado: P. S.]

SILVA, João Manuel Pereira da (1840) – «Jerônimo Corte-Real. Crônica portuguesa do século XVI». *Jornal do Commercio* nºs 6-9. Rio de Janeiro, 8-11 janeiro. [Assinado: Dr. J. M. P. da Silva]

SOBRINHO, Barbosa Lima (1960) – *Os precursores do conto no Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.

TINHORÃO, José Ramos (1994) – *Os romances em folhetins no Brasil (1830 à atualidade)*. São Paulo: Duas Cidades.

VERÍSSIMO, José (1969) – «Pereira da Silva». In *História da literatura brasileira*. 5ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio Ed, p. 151-153.



***A Marquesa de Santos* ou quando o «português» é uma posição política —**

. Virgínia Camilotti¹

Há duas ordens de inscrição de *A Marquesa de Santos*², de Paulo Setúbal, no campo da história ou da escrita da história de ofício, a partir das quais gostaria de principiar a apresentação dessa obra, a fim de explorar os modos como a figura do «português» dela participa.

A primeira dessas formas de inscrição faz lembrar *A Marquesa de Santos* como obra de divulgação de história pátria para um amplo público de adultos e crianças (GOMES, 2019: 2), um recitativo pátrio, erigido por um republicano convicto que, jornalista³ e bacharel em direito, viria a ser deputado pelo Partido Republicano Paulista (PRP) em 1928. Encomendada pela Editora Monteiro Lobato, *A Marquesa de Santos*, de acordo com esta interpretação, teria sido vazada por Paulo Setúbal, em formato romanesco clássico, com estória de amor, intrigas palacianas, grande evento histórico e personagens esquemáticos física e psicologicamente, a fim de promover a assimilação de uma narrativa histórica empenhada num concerto entre monarquia e república (Gomes, 2019: 2). Preocupada com o fato de ficções históricas serem preferidas para um trabalho pedagógico de fixação de uma cultura política, esta apreensão de *A Marquesa de Santos* foi incapaz de perceber que a obra,

1 Docente do Programa de Pós-Graduação em História da UNESP e Pesquisadora do Centro de Literaturas e Culturas Lusófonas e Europeias (CLEPUL).

2 A produção de Paulo Setúbal totaliza 13 volumes. *A Marquesa de Santos*, cuja primeira edição ocorreu em 1925, obteve em 1944, uma oitava edição, bastante refundida. Muitas das notas que compuseram a primeira edição foram suprimidas na edição de 1944. As edições recentes de *A Marquesa de Santos* não trazem nenhuma das notas de rodapé que integravam a primeira edição, nem tampouco a oitava.

3 Paulo Setúbal estreara como colaborador em *O Piralho*, fundado por Oswald de Andrade, em 1911. Neste mesmo ano passou a integrar o jornal *A Tarde*, como revisor de publicidade e, posteriormente, na redação. Cf. JORGE, 2008: 55-56.

ao ficcionalizar personagens históricos, configurou heróis e vilões complexos, distante de quaisquer esquematismos, para promover prioritariamente uma escrita da história retificadora da participação de São Paulo na construção do Primeiro Reinado.

Outra ordem de inscrição de *A Marquesa de Santos* relaciona-a com um conjunto de peças constitutivas de uma epopeia paulista, uma exaltação dos feitos da coletividade de São Paulo para o Brasil, ainda que sua relação com tais peças seja por divergência. Por divergência tanto em relação às peças que, desde a segunda metade do século XIX, buscaram traçar o período áureo de integração de São Paulo ao centro do processo econômico-político do Brasil, quanto por divergência em relação ao conjunto das obras do próprio Setúbal, especialmente àquelas integrantes do chamado ciclo histórico⁴, que, segundo Antônio R. Esteves (2010: 56), se ocuparam do reavivamento da identidade paulista, como expediente de compensação à decadência esboçada pela cultura cafeeira. Segundo esta interpretação, *A Marquesa de Santos* – primeira obra de extração histórica de Setúbal –, ao se beneficiar comercialmente das comemorações do Centenário da Independência do Brasil, estaria mais a render tributos à epopeia da nacionalidade brasileira, que à epopeia paulista. Ou, segundo Antônio Celso Ferreira (2002: 244), estaria, nos moldes dos romances regionalistas, apenas reforçando a ideia de uma unidade nacional, costurada a partir de um fragmento local, que, em benefício da efeméride, buscaria sedimentar a comunidade de São Paulo numa dramatização única do ato de fundação do Brasil-nação.

Na contramão dessas duas formas de inscrição de *A Marquesa de Santos*, quero considerá-la a partir daquilo que Paulo Setúbal delineia enquanto voz autoral, na nota introdutória à primeira edição de 1925. Um enquadramento de *A Marquesa de Santos* que não deixa dúvida sobre o gênero a partir do qual ela foi enformada:

4 O chamado Ciclo Histórico era integrado por *A bandeira de Fernão Dias* (1929), *Os irmãos Leme* (1932), *O El-Dorado* (1934), *O romance da prata* e *O sonho das esmeraldas* (1935).

não uma biografia romanceada, como o título sugere, mas um romance histórico: «A Marquessa de Santos já teve o seu historiador. E esse, formidável: Alberto Rangel. Hoje, depois da história, surge o romance» (SETÚBAL, 1925: 5). Da declaração de que a composição de tipos e a extração de «episódios palpitantes» foram devidas ao fixado de antemão por Alberto Rangel e «Mello Moraes Pai, historiador desordenado» (SETÚBAL, 1925: 5), temos, por sua vez, a sugestão do modelo por meio do qual tal gênero foi vazado⁵.

Não fosse a declaração de que a composição dos tipos e a inspiração dos episódios eram devidas aos historiadores, poder-se-ia admitir que o modelo desse romance histórico seria o de uma narrativa, cuja ação, decorrente em passado anterior ao presente do escritor, se desenvolveria num pano de fundo rigorosamente reconstruído, cuja trama, ainda que com personagens de comportamento peculiar à época, fosse da lavra imaginativa do escritor.

No entanto, o protagonismo no romance histórico de Paulo Setúbal, ao contrário do que pregava o modelo scottiano, ficou para os personagens históricos, reverberando uma noção de História, fundada mais na ação individual de personagens históricos reais do que em movimento coletivo. E se o histórico, em Setúbal, deixou de ser apenas pano de fundo, foi sobretudo pela forma como a trama entre os personagens históricos confluía o público/político e o privado, e, portanto, pela forma como imbricou ações individuais dos personagens históricos com os movimentos coletivos. É, nesse sentido, que inscrevo *A Marquesa de Santos* como uma disrupção na história da prática do romance histórico no Brasil, já que o seu traço forte ou o gesto que melhor a define consiste na ficcionalização de personagens históricos bem conhecidos.

Vale destacar todavia que, das obras referidas pelo autor para justificar sua ocupação com perfis históricos, prevalece um aspecto que diz muito da forma como *A Marquesa de Santos* se inscreve na prática do romance histórico no Brasil. *Dom Pedro I e a Marquesa de Santos*,

5 Vale destacar que a ênfase dada aos historiadores por Setúbal, na nota introdutória, não é aleatória aos propósitos que regem a constituição de *A Marquesa de Santos*.

de Alberto Rangel, é obra histórica que defende a prerrogativa, que faz recair também sobre as crônicas de Mello Moraes, de se dedicar ao perfil de personagens históricos, especialmente às relações que se estabelecem entre as dimensões privada e pública, entre as suas paixões políticas e eróticas. Para esta defesa, o historiador reverbera a recomendação do crítico Sílvio Romero para que os historiadores direcionem a pena sobre aqueles pontos dos personagens históricos com que Mello Moraes Pai scandalizou «os espíritos tacanhos»:

tudo quanto contribui para fornecer uma ideia mais exata do caráter dos heróis e dos grandes homens deve ser aproveitado religiosamente [...]. Não sei a razão por que D. Pedro I deva escapar a esta regra» (*apud* RANGEL, 1928: VI).

E, nesta direção, ainda, Rangel protestava: «mais de três gerações passadas» não bastaram para «garantir os proveitos do domínio público sobre cousas públicas, pois não eram os amores de D. Domitila e D. Pedro I [...] fatos sabidos e espalhados *urbi et orbe*» (RANGEL, 1928: VI) e incidentes de história pátria?

No entanto, se Paulo Setúbal escora-se nestas obras para justificar a ficcionalização que promove de personagens históricos, tendo em vista os parâmetros estabelecidos por esses pioneiros investigadores dos cruzamentos entre vida íntima/amorosa e política, ele, também, se vale das genealogias que estabeleceram sobre espécime de «nobreza da terra», contraposta à nobreza da Casa Real. Genealogias das quais extraiu os fortes pigmentos com que pintou «paulistas» e sua alegoria maior: Domitila de Castro Canto e Mello, a Marquesa de Santos, em contraponto aos Bragança e a Dom Pedro, Primeiro Imperador do Brasil. Sob outra perspectiva, ainda, pode-se supor que Setúbal, ao fiar-se nestas obras, dada a documentação que mobilizaram, visava antecipadamente justificar-se pelas possíveis acusações de distorção psicológica ou existencial das figuras históricas com que compôs a sua diegese ficcional.

A categórica afirmação de Setúbal de que «a Marquesa de Santos teve seu historiador» e «hoje, depois da história, surge o romance» (SETÚBAL, 1925: 5) não deixa dúvida de que o romance

A Marquesa de Santos configuraria um espaço discursivo em que os jogos inventivos balizados pelos dados históricos e neles aplicados produziram uma composição que visou oferecer, simultaneamente, ilusão de realismo e oportunidade de evasão de realidade insatisfatória do presente.

Mas de que realidade insatisfatória do presente *A Marquesa de Santos* prometia evasão? E de que presente? A resposta, mais uma vez, encontra-se na nota introdutória à primeira edição de 1925, quando a voz autoral, circunscreve o tempo presente do exercício da escrita do romance: «natal de 1924» (SETÚBAL, 1925: 6). O Natal de 1924 finalizaria a experiência de um ano de dilacerante sofrimento, derrota e humilhação para São Paulo. Numa ponta do horizonte paulista figurariam os mais de um milhão de cafeeiros incinerados para conter a praga que infestara avassaladoramente a cultura do café. Em outra ponta, o espectro da cidade de São Paulo, alvo das maiores atrocidades da verve autoritária do poder central para conter a revolta tenentista, como relata Fernando Jorge (2008: 145-146). Sob o fogo cruzado entre os que pretendiam «república-nizar a república» e o governo de Arthur Bernardes, a pujante São Paulo fora, na voz de Juarez Távora, cegamente combatida «ao dobrar de cada esquina, ao desembocar no desafogado das praças, em torno dos edifícios públicos, [...] dentro destes ou por sobre os telhados» (JORGE, 2008: 147), até transformar-se em urbe sinistra com poças de sangue pelas ruas e calçadas.

Se sons do Ipiranga ainda ressoavam aos ouvidos de Setúbal naquele Natal de 1924, quando o ponto final fora posto em *A Marquesa de Santos*, certamente não foram os ecos de outro grito, às margens do mesmo rio, que tendo firmado a independência do país, fora celebrado na efeméride dois anos antes; tratava-se dos sons estridentes do combate ferrenho e definitivo das forças legalistas contra os revolucionários, que tivera cabo naquele lugar. (JORGE, 2008: 147). Neste sentido, o contexto de humilhação experimentado pela cidade, sob os desmandos do presidente, não teve nenhuma vinculação com o que os intérpretes admitem ser o contexto em que *A Marquesa de Santos* fora produzida – um longuíssimo ano de

comemoração da libertação do julgo colonial –, definindo um «relato açucarado e [...] apimentado da história da mulher paulista mais famosa [...], Domitila de Castro Canto e Mello (1797-1867), [...], amante do primeiro imperador brasileiro» (ESTEVES, 2010: 56).

A despeito disso, não se pode negar que *A Marquesa de Santos* visava retificar o lugar de São Paulo na narrativa da independência. No entanto, a motivação para tal residia no ensejo de compensar o assolamento experimentado pela cidade de São Paulo em 1924 e os sintomas já sentidos da degradação da cultura cafeeira, símbolo de sua robustez.

E sobre esta última perspectiva também não deixa dúvida a voz autoral na introdução à primeira edição, ao fazer constar juntamente com o tempo o local onde o ponto final de *A Marquesa* fora traçado: «Fazenda Santa Theresa» (SETÚBAL, 1925: 6). Ao mencionar a propriedade adquirida pelo escritor no interior de São Paulo, como local onde o ponto final fora traçado, Setúbal faz saber ao leitor em nome de que *ethos* revigorar a imagem sucateada de São Paulo e dos paulistas. E, dos contornos deste *ethos*, Setúbal já teria dado as maiores evidências no seu livro de estreia, *A alma cabocla*, que impresso nas oficinas do jornal *O Estado de S. Paulo* e esgotado em um mês, apresentava como dados essenciais de sua poesia, segundo Tristão de Athayde, «o amor com afeição, à terra como paisagem» (JORGE, 2008: 116). Mas se *A alma cabocla* recebe do crítico a imediata associação ao *ethos* que busca exprimir, por parte de alguns intelectuais modernistas, como Sérgio Milliet, a sua «poesia simples e cadenciada» e «pobre de invenção» foi rechaçada (JORGE, 2008: 117). Cobrado por Cassiano Ricardo para não ficar indiferente à modernidade do Verde-Amarelismo, movimento oriundo de 22, Setúbal, que rechaçou cubismos e futurismos, apoiou incondicionalmente o cunho nacionalista desse movimento. E integrou-se ao Grupo Anta, que reivindicava, contra as influências europeias, a total nacionalização da literatura brasileira, apoiada no folclore, tradições e história, sob o lema «era preciso soltar a anta, força inicial e original da terra» (JORGE, 2008: 130-131).

Vale ressaltar, entretanto, que se a bibliografia referida por Setúbal traz a relação entre os dois personagens quase como epígrafe – *D. Pedro I e a Marquesa de Santos* –, fazendo saber que ela se ocupava do imbricamento entre paixão política e erótica na constituição do Primeiro Reinado, no romance *A Marquesa de Santos*, o caso difere. Ainda que o romance leve somente o nome da protagonista, a temporalidade sobre a qual a diegese se desenvolve não cobre o enredo de toda a sua vida; a temporalidade no romance faz coincidir o enlace e desenlace do caso amoroso com o desenlace político do Brasil de Portugal e o enlace de forças políticas para a estruturação do poder no Primeiro Reinado. Abre-se a cena em 1813 e cerram-se as cortinas em 1827.

Neste sentido⁶, pode-se dizer que *A Marquesa de Santos* não é vetor da descrição dos costumes e valores de um povo em um determinado momento de sua história, no caso, o paulista; não é a representação de eventos históricos, nem da vida de indivíduos comuns em situações extremas; tampouco é a história privada de grandes figuras históricas. É tudo isto, sob a condição de tudo ter sido organizado a partir de uma oposição entre um plano público ou histórico e um plano existencial ou individual, representado por personagens históricos. Desse modo, o romance de Setúbal não mostra existências individuais nem acontecimentos históricos, mas a intersecção de ambos. Sendo o caso amoroso entre Domitila de Castro e D. Pedro justamente o lugar da corporificação desses dois planos numa engenhosa intersecção configurada.

Poderemos ver nas caracterizações dos personagens no curso do enredo a configuração de uma palheta de adjetivos que tem,

6 E acompanhando o raciocínio de Fredric Jameson «a propósito de como o romance histórico articula as esferas do público e o existencial», em especial no âmbito do modernismo: «o romance histórico articula uma oposição entre um plano público ou histórico (definido seja pelos costumes, acontecimentos, crises ou líderes) e um plano existencial ou individual, denotado pela categoria narrativa que denominamos personagens. A arte do romance histórico consiste na habilidade com que essa intersecção é configurada e exprimida, em uma invenção singular que se produz de modo imprevisível em cada caso» (Jameson, 2007: 185).

em um dos polos, figuras e símbolos associados a Portugal ou ao português e noutro ponto as figurações do brasileiro ou paulista. É certo que nem sempre a cadeia metonímica com que se identifica os personagens faz corresponder inteiramente nacionalidade, origem ou ascendência de classe e posição política. No entanto, o enredo vai, vagarosamente, sendo urdido a partir de opostos que ganham as seguintes configurações: portugueses *versus* brasileiros, portugueses *versus* paulistas, portugueses *versus* patriotas, «braganças» *versus* paulistas, os quais não constituem personagens típicos, mas representativos, para empregar uma linguagem que é sobretudo política, como aponta Fredric Jameson (2007: 198), pois que indicam as posições no jogo político que vai sendo jogado ao longo do romance.

A Marquesa de Santos, ao confluir duas tramas numa só, composta dos acontecimentos políticos decisivos do Primeiro Reinado com episódios relacionados ao caso amoroso envolvendo a paulista e o primeiro monarca, a distribui por 30 capítulos. Nesses capítulos, pode-se ver quatro conjuntos em razão do modo como os dois níveis – o histórico ou político e o existencial – se articulam. O primeiro conjunto integra os três primeiros capítulos – «Um acontecimento alvoroçante», «7 de setembro» e «Uma noite histórica» – e cobre uma temporalidade que corresponde a 1813-1822. Nele se desfia o processo de separação do Brasil de Portugal em estreita associação com o aparecimento de Domitila de Castro como figura pública na cena do nascimento da nação.

Um segundo conjunto – que tem início com o capítulo «O homem do dia» e término com «A Primeira-Dama»⁷ – cujos títulos indicam de imediato as figuras que vão sendo implicadas numa rivalidade provocada e alimentada pelo «português» Chalaça contra o paulista José Bonifácio, artífice do Estado brasileiro, e a também paulista, Domitila de Castro.

7 Integra este conjunto: «O homem do dia», «O Corta-Orelha», «Uma trama da sombra», «Duas almas danadas», «Uma noite alegre», «A missa na capela imperial» e «A primeira-dama».

Um terceiro bloco⁸ – que se inicia com «Uma sentença interessante» e finaliza com «Um baile retumbante» –, onde se desenvolve, em correspondência à inserção da paulista nos negócios do Estado, a formação de uma nova família imperial.

E um quarto e último bloco – que se desenvolve entre os capítulos⁹ «Uma cena no paço» e «Suprema derrota» –, no qual se pode acompanhar os acontecimentos que frustram o sonho da paulista em se tornar a imperatriz do Brasil e a apartam das decisões de Estado, em correlação ao movimento de D. Pedro que, para preservar a coroa, pretere a nobreza, concedida a brasileiros e paulistas, em prol da nobreza hereditária, de Casa Real puramente europeia.

O primeiro conjunto abre e fecha com cenas de grandes festejos: a celebração de um enlace e a de um desenlace. No primeiro festejo, antes mesmo da identificação dos noivos, tem-se a apresentação da cidade, o núcleo urbano que lhes dá origem – a «cidadezinha de São Paulo», a «pequenina sociedade de província» (SETÚBAL, 1925: 7) –, logo contrastada na sua pequenez com a pompa dos festejos de que foi capaz e com a dignidade das forças políticas que a compunham – todas estas forças arroladas com seus pomposos sobrenomes paulistas – dos Toledo Ribas e Canto e Mello aos Souza Queiróz e Taques Alvim. Dos noivos, a caracterização é feita pela ascendência: a filha caçula do Coronel João de Castro Canto e Mello, que, esquecido de sua origem portuguesa, lembra apenas de sua presença nas terras paulistas – de «gente de sangue limpo» (SETÚBAL, 1925: 7) – e de sua condição de «fidalgo de lei». Caracterização contrastada rapidamente com a da figura do noivo, que, passada em revista na sua origem e prosápia nas Minas Gerais,

8 Integra este conjunto: «Uma sentença interessante», «O Conselho de Ministros», «A noite da agonia», «A Senhora Viscondessa», «A viagem à Bahia», «No alto-mar», «Promessa é dívida», «Um baile retumbante».

9 O quarto conjunto se compõe de «Uma cena no paço», «D. Leopoldina»; «Um beija mão trágico»; «Duas cenas numa noite»; «Uma aventura do Chalaça», «O banquete»; «A ruptura»; «O bilhete final»; «As tábuas que levou D. Pedro»; «Supremo triunfo»; «Suprema derrota».

é atestado como Alferes Felício¹⁰, integrante do Estado Maior dos Dragões, fidalgo da Casa Real, protegido do príncipe. Domitila é criatura perturbante, de talhe fino e graciosa petulância; cabelos e olhos negros vibrantes, de tez morena-róseo, magnífica «flor dos trópicos». A animação da festa do enlace da filha do «fidalgo de lei», com o fidalgo da casa real, fica por conta do Chalaça¹¹, português, exótico, boêmio, que muito brevemente ocuparia importantes postos no Império do Brasil, a quem Setúbal fará, ao longo do enredo, o maior ritmista e articulista do jogo político estabelecido no Primeiro Reinado.

A segunda cena de festa – a celebração do desenlace entre Portugal e Brasil – tem seu preâmbulo em cena anterior, na qual Domitila de Castro, testemunha que foi da proclamação e já sobrevivente do violento desfecho de seu matrimônio, se faz porta-voz da Independência ao representante de força política oposta – o padre Bernardo P. Claraval – «português que se prezava de o ser», porque fiel a D. João VI, crítico do separatista paulista Bonifácio e reprovador do príncipe, que «só para ganhar ai meia dúzia de palmas» (SETÚBAL, 1925: 23), estimulava a ruptura. O padre «lusitanista» cobrava de Canto e Mello, por sua origem portuguesa, posicionamento contra a separação e alertava à Domitila que o atrevimento do príncipe em desenlaçar Portugal e Brasil poderia bem enlaçar o filho dos Bragança com a filha de São Paulo. Ao que Domitila responde: «Eu não sei padre Bernardo, eu não sei se o Príncipe é atrevido. Só sei que ele proclamou hoje a Independência do Brasil, e isto é o quanto basta para que eu, brasileira, já o ame como louca!» (SETÚBAL, 1925: 33). A celebração do desenlace é desfiada com pouquíssimos discursos, mas exaustivamente com a adesão dos paulistas, num detalhamento de nomes e sobrenomes, cargos e funções, nos planos político e religioso, mas sobretudo no seu traço liberal e de tumultuoso entusiasmo patriótico. Verdadeiro inventário das forças paulistas a apoiar D. Pedro como forma de

¹⁰ Alferes Felício Pinto Coelho de Mendonça.

¹¹ Francisco Gomes da Silva.

amplificar São Paulo enquanto testemunha responsável pelo nascimento do Brasil independente. Eis o arremate do narrador: «Era a consagração de D. Pedro! Era, em São Paulo, a aclamação do primeiro rei! D. Pedro, de pé no camarote, recebeu o título sorrindo, e agradeceu com um gesto... Estava definitivamente Rei dos Brasileiros» (SETÚBAL, 1925: 40: grifos meus).

É sob o signo da disputa e do confronto que se desenvolve todo o segundo conjunto de capítulos. Como objeto de disputa encontra-se o poder de influenciar os desígnios, a conformação do Estado brasileiro e o próprio Pedro I, invariavelmente, adjetivado de «fácil», «leviano», «impulsivo», «eterno arrebatado», de «resoluções súbitas». Se na cena inicial tem-se a disputa entre as forças representadas pelo paulista José Bonifácio de Andrada e por José Clemente¹² que, mesmo português de origem, aglutinava os patriotas fluminenses. Na cena final, se trata do domínio alcançado sobre os negócios do Estado, em detrimento de Bonifácio, por terceira força, também paulista, representada por Domitila de Castro. Como arquiteto da lenta, mas irreversível, transferência de domínio sobre Pedro I tem-se o português Chalaça, que, ao convencer o imperador de trazer a «provincianazinha» à Corte, lhe promete a realização de sua maior ambição – ser «herói de romance, de fazer sua vida privada uma novela» (SETÚBAL, 1925: 54-55), ao mesmo tempo que herói da história do Brasil independente. Eis as glórias que D. Pedro ouviria na Festa da Aclamação: «Viva D. Pedro I, nosso *único* chefe!» (SETÚBAL, 1925: 59).

Se o português Chalaça será o artífice da alternância das forças em disputa pelo poder, o Corta-Orelha¹³, «mulato de negra fama», «favorito do Primeiro-Ministro» (SETÚBAL, 1925: 65), será a peça-chave dos contragolpes desfechados por Bonifácio. Desses contragolpes, para reverter o subjugamento de D. Pedro pelos patriotas fluminenses, tem-se a criação de uma nova loja maçônica, espécime de clube político dos Andradas, o pedido de demissão de

¹² Presidente do Senado da Câmara.

¹³ Joaquim Inácio da Costa Orelha, por corruptela o «Corta Orelha».

José Bonifácio do cargo de primeiro-ministro em momento crucial das guerras de independência, e a ativação de clamor popular para que D. Pedro suplicasse pelo seu retorno ao posto. Sobre esse retorno do paulista ao posto de primeiro-ministro, expressa o narrador:

E ali, no Largo, em plena Praça, diante dos olhos extáticos do Povo, ante àquela maravilhosa explosão de patriotismo, desenrolou-se uma cena estupendíssima: o filho dos Reis e o filho do Povo, o Imperador e o Ministro, o Moço e o Ancião, ambos trêmulos, ambos vibrantes, ambos sufocados pela emoção, abraçaram-se comovidíssimos, chorando, na mais bela e na mais enternecedora das reconciliações. (SETÚBAL, 1925: 71)

Também não será outro senão o Corta-orelha, «capoeira famigerado», sabedor das «tricas da Corte» (SETÚBAL, 1925: 74), em tudo enfronhado, a fazer saber aos Andradas, ministros de Estado, enquanto estimavam a crise financeira do país, a mais nova ameaça a recair sobre o trono: o agravo sofrido pela paulista, quando impedida de assistir um espetáculo teatral, e os gestos súbitos de D. Pedro em seu desagravo, encerrando a apresentação, despedindo a companhia e fechando as portas da casa teatral. O que faz Bonifácio decidir pela oposição à «rapariga de São Paulo» e pela total desaprovação dos arroubos autoritários de Pedro I.

Se o Corta-Orelha se faria o guarda-costas do patriota paulista, o Chalaça¹⁴, português que viera com D. João VI tentar fortuna no Brasil, se faria o guardião da autoridade dos Bragança sobre a coroa, contra toda ameaça, principalmente àquela advinda de Bonifácio. Em companhia de outro aventureiro português, João Pinto da Rocha, tramaria, na sombra, contra Bonifácio, alimentado da

14 «Francisco Gomes da Silva, o Chalaça, esse tão apregoado dizedor de graças, o popular truão do Primeiro Império, viera de Portugal, com a fuga de D. João VI. Aqui, para tentar fortuna, experimentara tudo: fora barbeiro, fora ourives, fora seminarista, fora até criado de galão! [...] Por essa época, já Secretário Privado do Imperador, intendente Geral das Cavalaria, Comandante da Imperial Guarda de Honra, o Chalaça era personalidade relevantíssima, o mais adulado de todos os fâmulos de D. Pedro» (SETÚBAL, 1925: 85-86).

certeza de que «O imperador [...] já nem governa mais. Largou tudo nas mãos de José Bonifácio. O paulista, depois daquele seu triunfo, é o único homem do Brasil. É quem manda e é quem desmanda. É o dono disto!» (SETÚBAL, 1925: 89).

E convencendo-se mutuamente de que o vingativo Bonifácio envolveria o «mundo inteiro em devassas», a exemplo do que ocorria em São Paulo, onde ou se era «andradista ou inimigo», tencionaram, Chalaça e João Pinto, «derrubar José Bonifácio do poder» (SETÚBAL, 1925: 95), planejando dar xeque-mate ao «único homem no Brasil» por meio de quem ambicionava ser a primeira mulher – Domitila de Castro.

A intriga cultivada na sombra vem à luz: João Pinto se incumbiu de opor Domitila a Bonifácio, primeiramente atribuindo-lhe a responsabilidade pelos padecimentos de São Paulo, onde «sob pretexto de apurar os responsáveis pela *bernarda* de Francisco Inácio», Bonifácio mandou trancafiar na cadeia» (SETÚBAL, 1925: 99-100), «os inimigos políticos, da família» de Domitila. E, por segundo, atribuindo a razão da humilhação sofrida pela «provinciana» à perseguição não menor de Bonifácio aos paulistas na Corte, por ela representados.

E será justamente para franquear o acesso da paulista às benesses da Corte que o imperador decide garantir sua presença nas tribunas da Capela Imperial, para que pudesse «contemplar a Corte bem de perto, misturar-se com orgulho entre as Damas do Paço, roçar atrevidamente por entre aquelas fidalgas emproadas, e mostrar, do alto de uma tribuna, bem acintosamente, [seus] feitiços» (SETÚBAL, 1925: 123). Gesto que determinaria a completa ruptura entre o Monarca dos Bragança e Bonifácio, o artífice do Brasil independente, já que a nova afronta à Domitila pelo séquito de fidalgas fora a ele tributada.

O desfecho da disputa pelo domínio dos negócios do Estado e pelo domínio sobre o imperador é cuidadosamente tecido por Setúbal: a análise de D. Pedro sobre a «grossa papelada» do «processo das devassas de São Paulo» (SETÚBAL, 1925: 131) é interrompida pela queixa lamurienta de Domitila quanto à ofensa sofrida na

capela, que, por sua vez, é interrompida pela reprovação do paulista Bonifácio a D. Pedro pela nova afronta à coroa, ao franquear à amante as tribunas imperiais. Condensação de gestos quase simultâneos que, ativando a impetuosidade de Pedro I, o fazem romper «as ligaduras que o atavam», demitir todos os Andradas, e, mediante a declaração de Bonifácio de que os «paulistas de velha raça: não se apartam da estrada da honra» (SETÚBAL, 1925: 142), nomear Domitila de Castro primeira-dama da imperatriz.

As cenas que abrem o terceiro bloco de capítulos não passam de primeiros atos daquilo que se desenvolverá até o último, «Um baile retumbante»: a conquista pela paulista de centralidade no poder, na corte e na vida de Pedro I. Do primeiro ato tem-se, na voz de ninguém menos que a Imperatriz, a justificativa da nomeação de Domitila como sua primeira-dama:

Esta senhora pertence a distinta família de São Paulo. Gente muito conceituada na Província. [...]. D. Pedro, na jornada de 7 de setembro, recebeu em São Paulo grande agasalho da parte dos Canto e Mello. [...] É uma pessoa agradável, de sangue limpo (SETÚBAL, 1925: 148-149)

Como segundo ato de abertura têm-se os graves eventos políticos que selaram os desmandos e o autoritarismo de Pedro I, ao mesmo tempo que a intervenção de Domitila na cena política: a dissolução da Constituinte, a queda do gabinete de ministros e a prisão e degredo dos Andradas.

Desde que nomeada primeira-dama, Domitila ascende ao paço sem a menor cerimônia. A dissolução da Assembleia Constituinte, por ela sugerida, em cumplicidade com os portugueses Chalaça e João Pinto, oportuniza a D. Pedro o resgate em definitivo do domínio do poder e o protagonismo na montagem do Estado. O evento decisivo, na fabulação de Setúbal, tem início com agressões de militares portugueses a um boticário brasileiro. O presidente da Assembleia Constituinte, ao exigir a prisão dos portugueses, converteu a agressão dos militares ao boticário em insulto a todos os brasileiros. «Morra os 'pé de chumbo!» e «abaixo a canalha

portuguesa!» (SETÚBAL, 1925: 159) é o que Setúbal faz o leitor ouvir do povo já amotinado.

Ao declarar que «a Constituinte deixou de ser uma assembleia dos representantes da Nação» e é, «agora, na mão dos Andradas, um antro de facciosos» (SETÚBAL, 1925: 167), D. Pedro propõe ao conselho de ministros a sua dissolução. À negativa do Conselho ao cumprimento da ordem o Monarca o destitui, selando a sua caracterização e perfil – «moço tão liberal e constitucional na aparência, [...] [é] no fundo, tão despótico e tão absoluto como a longa fileira dos seus avós» (SETÚBAL, 1925: 167-168).

Antes, porém, de posicionar o exército contra a Assembleia e exigir a expulsão dos Andradas, o imperador é antecedido pelo surpreendente gesto de Domitila em relação a Bonifácio:

Se Vossa Excelência quiser salvá-la [a constituinte] e, ao mesmo tempo, se quiser salvar aos seus amigos e a si próprio, só há um caminho a seguir. Um só! E é este: fazer uma aliança comigo. Não quero, como brasileira, assistir à vitória do partido português. Por isso, senhor Conselheiro, sou eu quem vem, espontaneamente, oferecer essa aliança [...]. Aceite [...]. É o quanto basta para que Vossa Excelência, de amanhã em diante, seja novamente o grande ídolo do Brasil. (SETÚBAL, 1925: 175)

As palavras que Setúbal faz ouvir na voz de Domitila faz dela, na situação, alguém que não hesita na identificação com Bonifácio por aquilo que lhes era comum – o *ethos* paulista –, consubstanciado em causa do Brasil. Entretanto, na pena de Paulo Setúbal, Bonifácio não se reconhece na aliança proposta por ela, que, daí em diante, seguirá sendo a própria defensora do trono:

Senhor D. Pedro! É preciso vingar os ultrajes assacados contra Vossa Majestade. É preciso ensinar essa corja. É preciso mostrar que Vossa Majestade é o Imperador. É preciso, senhor D. Pedro, dissolver a Constituinte. Tudo o mais é fraqueza! Tudo mais é medo! (SETÚBAL, 1925: 178).

Sob a ameaça de D. Pedro à frente dos canhões e do esquadrão de São Paulo, que o povo apelidara de «esquadrão da Domitila»,

a Assembleia foi dissolvida; os Andradas, incluindo o patriarca da Independência, sumariamente presos.

O feito da dissolução da Assembleia e da prisão dos Andradas abre espaço para uma diegese que torna indissociáveis ocorrências privadas e políticas, selando a encarnação por D. Pedro I do poder de que foi investido e o apoio da paulista à supremacia desse poder: o destroçamento e a prisão dos Andradas, em correspondência com espancamento do ex-marido de Domitila que a ameaçava; a sentença favorável ao divórcio de Domitila em correspondência com a sua gravidez de um filho do imperador, condensam-se no gesto de concessão de mercê à paulista: «Quero que Titília seja Viscondessa! Viscondessa de Santos... Ouviu bem? Viscondessa de Santos! Da Pátria dos Andradas! [...] E só para moer José Bonifácio...» (SETÚBAL, 1925: 189).

Dentre as ações políticas desfechadas por D. Pedro para conter as oposições ao seu poder, por conta do ato autoritário de destituição da Constituinte, Setúbal detalha o deslocamento da corte para as regiões ameaçadas de conflagração. A viagem à Bahia é descrita na sua solenidade monumental, com seu séquito imponente no interior da nau que levava a família imperial, incluindo a primeira-dama, a «mulher suprema do império» (SETÚBAL, 1925: 203), e com as forças estrangeiras – inglesa e francesa – a comboiá-la.

Se a recepção da Bahia ao imperador fizera jus a seu título, e, também, coroava-o Patriarca do Brasil Independente pelo exercício de um poder que ele próprio arquitetara, não foi senão neste contexto que a pena de Setúbal fez outra paternidade ser reclamada: a da filha da Viscondessa de Santos, com a voz queixosa da mãe dizendo «nossa filha não tem pai! Será sempre, aos olhos do mundo, uma filha de *pais incógnitos*» (SETÚBAL, 1925: 213). Ao que Pedro I, num de seus arrebatamentos, promete: «a Izabel Maria será reconhecida, publicamente, como filha do Imperador!» (SETÚBAL, 1925: 215).

Deste exercício de poder arquitetado pelo próprio Pedro I, Setúbal detalha as ações desmedidas, alimentadas pelo seu temperamento irado e tempestuoso, para fazer cumprir seus desejos a qualquer preço: obrigar os ministros de Estado cancelarem o seu

pedido de reforma no assento da paróquia para o reconhecimento da filha, que ordenou «que se chamasse Isabel Maria de Alcântara Brasileira»; mas, também, a prática de aliciamento dos súditos, com concessão de títulos honoríficos vitalícios a brasileiros, sobretudo a provinciais, a fim de garantir fidelidades – como aqueles concedidos aos paulistas Canto e Mello.

Se Domitila, no segundo bloco, foi pintada como a ingênua provinciana paulista, deslumbrada com a corte e ansiosa por desfrutar o que ali de melhor lhe poderia ser oferecido, sobretudo quanto aos serviços dos artistas locais; no terceiro bloco, quando galga a centralidade na corte e constitui-se vértice dos movimentos políticos do imperador, os artistas da corte já estão a seu serviço, como decorre com a decoração de seu palacete. Palacete, cuja inauguração é descrita como uma noite de triunfo, pondo a desfilar «a flor mais alta da sociedade, os nomes mais apurados [...], Ministros e Dignitários, Diplomatas e Desembargadores, Generais e Políticos», transmutados em nobres vitalícios honorificados por D. Pedro, «perpassando com a espinha dobrada, diante do sorriso triunfante da mulher fatal» (SETÚBAL, 1925: 239).

O quarto e último bloco principia e encerra sob o signo do desenlace, da ruptura e, no limite, da morte. As primeiras cenas tratam do rompimento dos imperadores, metaforizado na longa agonia padecida por D. Leopoldina. A separação final se estabelece entre D. Pedro e a Marquesa de Santos, matando por decreto o sonho da paulista em se tornar imperatriz do Brasil.

Se há um momento mais expressivo da disrupção que *A Marquesa Santos* promove sobre a prática do romance histórico no Brasil, com a ficcionalização de figuras históricas ou uma diegese ficcional sobre o plano existencial desses personagens, é o capítulo que entrelaça a morte do pai de Domitila, esquecido de sua origem portuguesa, bem assentado em terras paulistas, que, agraciado pelo Imperador, morre Visconde, com os longos monólogos interiores de Leopoldina, a rememorar as promessas de seu casamento em contraponto à humilhação de sua vida de «imperatriz sem marido» (SETÚBAL, 1925: 252).

Da ruptura proposta pela imperatriz, Pedro I só foi capaz, por conta da ambiguidade que presidia qualquer gesto do filho dos Bragança, de partir para a Guerra da Cisplatina e, assim, aprofundar a solidão de uma «imperatriz sem marido», na agonia pungente que a levou à morte. Dessa morte, Domitila foi apenas capaz de alimentar sua esperança de se tornar «imperatriz de verdade» (SETÚBAL, 1925: 279), de ver «a mais ferretoante ambição de sua existência» realizada, «casar-se... Ser a Imperatriz! Ser a mulher suprema!» (SETÚBAL, 1925: 299).

Ambição que será incensada por Chalaça, até ao momento dele próprio ser recusado por Domitila.

Chalaça que, aliás, permanece nessa altura do romance atuando em total sintonia com sua caracterização primeira: português que, depois de tentar de tudo para fazer fortuna, torna-se valido do príncipe e seu secretário, e, mesmo sem qualquer título honorífico concedido por Pedro I, faz qualquer coisa para proteger o poder dos Bragança, em especial do «temperamento» do próprio monarca – o «homem mais ilógico do mundo» (SETÚBAL, 1925: 290). Neste propósito, Chalaça destila o veneno da intriga por onde passa, inclusive entre os próprios Canto e Mello, dos quais fora aliado incontestado. Desafiador e capaz das maiores persuasões, é ele quem convence Domitila a pleitear o trono de imperatriz por meio do casamento com D. Pedro, inclusive com a maliciosa artimanha de opor a nobreza europeia à aristocracia brasileira, a qual a Marquesa supunha integrar: «Aquelas princesinhas da Europa não querem trocar seu fausto pela febre amarela cá no Rio. Isto por aqui é um fim de mundo. É um desterro» (SETÚBAL, 1925: 299).

Artífice dos enlances e desenlaces políticos e amorosos ao longo de todo o romance, Chalaça ainda se faz, neste último bloco de capítulos, ao mesmo tempo que agente da ruptura entre a aristocracia brasileira e o poder dos Bragança, franco estimulador de que o Imperador contraísse casamento com nobreza europeia, de «sangue real dos melhores», em vez de nobreza inventada para paulistas ou brasileiros:

– E para melhor impressionar as Cortes da Europa, para solidificar ainda mais a reputação de Vossa Majestade, parece de bom alvitre, de muito boa prudência, que Vossa Majestade faça a senhora Marquesa de Santos partir para a Província... (SETÚBAL, 1925: 322)

E é neste mesmo movimento que Chalaça se constitui arauto e agente executor das ordens e desmandos de Pedro I, quando este se vê ameaçado no seu poder, mas sobretudo para a realização de seus mais íntimos desejos, como foi o caso da entrega do «bilhete»:

É urgente que Vossa-Mercê, debaixo de pretexto de saúde, peça licença para ir estar em outra Província do Império, a fim de eu poder completar o meu casamento, ao qual se opõe a sua residência nesta Corte. *De onde se torna indispensável que Vossa Mercê saia imediatamente da Corte.* [...] Esta minha comunicação deve ser tomada como um aviso que lhe *convém aproveitar.* [...] esta é a minha derradeira resolução [...] [e] a derradeira carta que lhe escrevo, a não me responder com aquela obediência, e respeito que lhe cumpre como minha súdita, e, principalmente, como minha criada. (SETÚBAL, 1925: 331)

E foi o português Chalaça, quem, na pena de Setúbal, assistiu com «desapiedade», a alma atribulada da paulista perante sua expulsão para São Paulo, para a sua província, o seu desterro, para «nunca mais pensar em voltar à Corte» (Setúbal, 1925: 336).

Referências bibliográficas —

- ESTEVES, Antônio R. (2010) – *O romance histórico brasileiro contemporâneo (1975-2000)*. São Paulo: Editora da UNESP.
- FERREIRA, Antonio Celso (2002) – *A epopeia bandeirante: letrados, instituições, invenção histórica (1870-1940)*. São Paulo: Editora UNESP.
- GOMES, Angela de Castro (2019) – «A Marquesa de Santos: história, memória e ficção histórica no Brasil da primeira metade do século XX». *Estudos Ibero-Americanos*, v. 45, n. 3, p. 90-103.
- JAMESON, Fredric (2007) – «O romance histórico ainda é possível?». *Novos Estudos*, n. 77; trad. do inglês: Hugo Mader, p. 185-203.
- JORGE, Fernando (2008) – *Vida, obra e época de Paulo Setúbal – um homem de alma ardente*. 2ª ed. rev. e ampl. São Paulo: Geração Editorial.

RANGEL, Alberto (1928) – *Dom Pedro I e a Marquesa de Santos – a vista de cartas íntimas e de outros documentos públicos e particulares*. 2ª ed. com acréscimos e correção. Tours (França): Typographia de Arrault e Companhia.

SETÚBAL, Paulo (1925) – *A Marquesa de Santos*. São Paulo: Companhia Graphico-Editora Monteiro Lobato.

SETÚBAL, Paulo (1949) – *A Marquesa de Santos*. 9ª ed. São Paulo: Edição Saraiva.



Um português «saído de uma página de Eça» em *Reflexos do baile*, de Antonio Callado —

. Zuzana Burianová¹

1. Desconstrução do romance e da utopia revolucionária —

O jornalista e escritor fluminense Antonio Callado (1917-1997) dedicou uma grande parte de sua obra – que, além do gênero romanesco, abrange peças de teatro, contos e reportagens – à história recente de seu país, concretamente à ditadura militar instaurada em 1964. Sobre esse período escreveu uma série de romances, nos quais captou diferentes fases do regime ditatorial e retratou a evolução da resistência que se constituiu no Brasil com o objetivo de derrubar o governo autoritário.

A obra mais destacada dessa narrativa política do autor é seu primeiro romance publicado depois do golpe militar, *Quarup* (1967). Nele, por meio da complexa trajetória do protagonista, que vai da vida religiosa ao engajamento na guerrilha rural, o romancista apresentou um vasto painel da sociedade brasileira, desde os últimos anos do segundo governo de Getúlio Vargas até meados da década de 60. No romance seguinte, *Bar Don Juan* (1971), Callado ofereceu, diante da gradual desarticulação da luta armada no país, um retrato crítico da chamada esquerda festiva, incapaz de pôr em prática seus objetivos revolucionários. Se em *Quarup* adotou ainda a técnica de narrativa linear, que revelava a vontade de captar a realidade em uma relativa totalidade, em *Bar Don Juan* a visão

¹ Universidade Palacký em Olomouc (República Tcheca). Este artigo foi concebido no âmbito do apoio do Ministério da Educação Tcheca à Universidade Palacký em Olomouc (IGA_FF_2023_032).

mais sombria da situação política no país levou-o a optar por um enfoque mais estreito e fragmentado. O processo de desintegração estrutural² atingiu depois o grau máximo no romance *Reflexos do baile* (1976), no qual o autor, recorrendo à alegoria³, voltou ao tema das utopias da esquerda armada e de sua derrota no Brasil. Em 1981, Callado publicou ainda o romance *Sempreviva*, em que abordou a problemática do exílio político e da justiça em relação aos crimes cometidos por agentes da repressão.

Reflexos do baile representa um marco importante na criação literária do autor, sendo a primeira obra escrita depois de ele abandonar, em 1975, o trabalho de jornalista e começar a dedicar-se profissionalmente à literatura. Esse fato refletiu-se na intrincada elaboração da estrutura narrativa, devido à qual Callado considerava este livro como seu melhor romance. Após a publicação, a obra recebeu várias críticas elogiosas, por exemplo de Glauber Rocha que, segundo Arnaldo Jabor, achava que era, «finalmente, um romance brasileiro sobre a guerrilha que não ficava no maniqueísmo tosco de mocinhos e bandidos» (JABOR, 2002: orelha do livro). Também outros críticos apreciaram as inovações da narrativa. No conhecido ensaio «O baile das trevas e das águas»,⁴ Davi Arrigucci Jr., um dos primeiros estudiosos da escrita de Callado, era de opinião que, embora *Quarup* fosse «um livro mais poderoso e importante», apesar de «muito irregular», *Reflexos do baile* era «o mais bem feito» dos romances do autor (ARRIGUCCI Jr., 2002: 206).

2 Renato Franco denomina esse tipo de romances que, em meados da década de 70, tematizaram a conjuntura histórica por meio de procedimentos pouco comuns na tradição literária brasileira – tais como a fragmentação da narração, a multiplicação de vozes narrativas e a técnica da montagem – de «romance de resistência». Como exemplos menciona, além de *Reflexos do baile*, os romances *Zero*, de Ignácio de Loyola Brandão (1975), e *Cabeça de papel* (1977), de Paulo Francis (FRANCO, 1998: 102).

3 Segundo observa Tânia Pellegrini, por meio da alegoria os autores da época chamaram a atenção para o «processo de gradual destruição engendrado pela lógica do capitalismo», renunciando a «uma imagem globalizante, através da totalização simbólica» (PELLEGRINI, 1996: 28).

4 O ensaio, originalmente saído no jornal *Opinião* (25 fev. 1977), foi publicado no livro *Achados e perdidos: ensaios de crítica* (São Paulo, Polis, 1979) e, posteriormente, em *Outros achados e perdidos* (São Paulo, Companhia das Letras, 1999).

Publicado já no período da incipiente abertura política, *Reflexos do Baile* debruça-se sobre a fase mais dura da ditadura, no final dos anos 60 e início dos 70, quando a esquerda armada optou pela tática de sequestros de embaixadores estrangeiros, à qual o regime respondeu com o aumento da violência e repressão. O escritor decidiu captar a atmosfera caótica da época através da polifonia de vozes narrativas, criando uma narrativa-mosaico dividida em três partes e construída por 147 fragmentos textuais: cartas, anotações de diário, mensagens, bilhetes, ofícios e relatórios, tratando-se na maioria dos casos de correspondência privada ou documentação secreta, às vezes escrita em linguagem cifrada. Os autores dos textos são anônimos, de maneira que cabe ao leitor a tarefa de identificá-los através dos destinatários e dos estilos que deixam transparecer a posição social e a mundividência da pessoa que escreve. As vozes narrativas podem ser, basicamente, divididas em três grupos: os guerrilheiros; os funcionários públicos ou agentes da repressão; e os diplomatas ou pessoas que lhes são próximas.

Antonio Callado criou assim um romance em que a perspectiva de um narrador central é substituída por visões múltiplas sobre os acontecimentos. Contudo, segundo a crítica especializada tem apontado, no livro aparece um editor que ordena os textos para que formem um conjunto coerente. No caso das cartas escritas em inglês, apresenta-se a tradução para o português, com frequentes comentários irônicos nas notas de rodapé. Conforme observou Vania Pinheiro Chaves, «a objetividade e imparcialidade do editor/autor são apenas aparentes, pois há um sentido oculto na escolha e na ordenação dos fragmentos» (CHAVES, 2003: 46).

A trama do romance, em que os acontecimentos históricos se entrelaçam com a ficção, gira ao redor do plano, concebido por um grupo de revolucionários no Rio de Janeiro, para sequestrar a Rainha da Inglaterra, durante sua visita ao Brasil⁵. O sequestro deveria

5 Nesse ponto, o autor inspirou-se na visita oficial de Elizabeth II e do Príncipe Philip ao Brasil, em novembro de 1969. A monarca participou de inúmeros festejos e no Rio inaugurou a construção da ponte Rio-Niterói, um dos projetos megalômanos do governo ditatorial.

ocorrer no meio de um apagamento geral das luzes e uma enchente na cidade⁶, ambos provocados pelos guerrilheiros no decorrer do baile organizado na Embaixada da Inglaterra, localizada ao lado da casa do ex-embaixador brasileiro Rufino Mascarenhas. Sua filha, Juliana, é guerrilheira e amante do capitão da polícia Roberto (Beto) que, clandestinamente, colabora com os guerrilheiros na preparação do apagão e da inundação⁷. Apesar de o plano ter sido desmascarado e Beto assassinado pela polícia, seus companheiros decidem levar avante o sequestro. Em vez da Rainha conseguem raptar o embaixador norte-americano, Jack Clay⁸, que é rapidamente libertado pela polícia. Os guerrilheiros, por sua vez, são presos e torturados. Muitos deles são assassinados, entre os quais Juliana, cujo pai enlouquece. A maioria dos embaixadores estrangeiros, transtornados pelos acontecimentos, pede o retorno a seu país.

2. A vida como um banquete —

Em *Reflexos de Baile* aparece um pequeno grupo de portugueses, relacionado com uma das personagens centrais, à qual é dedicada bastante atenção no romance e que desempenha uma função importante no enredo. Trata-se do embaixador português Antônio de Carvalhaes, cujo retrato podemos construir através das cartas que ele escreve a seu filho em Portugal, assim como pelas observações feitas a respeito dele por outras personagens.

6 Por trás desses motivos há dois acontecimentos históricos. O primeiro, mais longínquo, foi o plano não realizado de Pompílio de Albuquerque que, em 1871, visava que os militares republicanos, durante uma falta de luz na cidade, aprisionassem a Família Real e tomassem o poder. O segundo, mais recente, foi uma grande enchente natural que, em 1967, assolou a cidade do Rio de Janeiro.

7 Personagem inspirada em Carlos Lamarca (1937-1971), Capitão do Exército Brasileiro que desertou e aderiu à guerrilha, tornando-se um dos ícones da luta armada.

8 Esse motivo remete ao sequestro do embaixador americano Charles Burke Elbrick, em setembro de 1969, pelas organizações armadas ALN e MR-8. Devido ao sucesso da operação – Elbrick foi libertado em troca de 15 presos políticos –, as organizações de guerrilha urbana sequestraram, no ano seguinte, outros diplomatas estrangeiros.

Carvalhaes encontra-se, durante os anos de chumbo, no Rio de Janeiro com a missão oficial de supervisionar a transferência dos restos mortais do Imperador Dom Pedro I. O autor inspira-se aqui no fato ocorrido em 1972 quando, por ocasião das comemorações dos 150 anos da Independência do Brasil, os ossos⁹ do primeiro Imperador brasileiro foram, com pompa, trasladados do Panteão da Dinastia de Bragança, em Lisboa, para serem sepultados na Capela Imperial do Monumento à Independência do Brasil, em São Paulo. O acontecimento, cujo objetivo foi estreitar laços entre os dois regimes autoritários, ocorreu no meio de grandes celebrações do Sesquicentenário da Independência, utilizadas pelos militares para promover sua política desenvolvimentista. Enquanto o governo de Marcelo Caetano, com esse ato, procurava, no espaço lusófono, apoio para sua política colonialista em África, o governo Médici, simpático ao do português por seu caráter anticomunista¹⁰, glorificava a figura do «Rei Soldado», para fomentar o sentimento patriótico dos brasileiros e para mostrar que «o regime militar iniciado em 1964, chamado por eles de ‘revolução’, era uma continuidade do reinado de D. Pedro I» (WESTIN, 2022: s. n.).

O grupo dos embaixadores estrangeiros, ao qual Carvalhaes pertencia, formava uma comunidade fechada, não apenas por causa do caráter temporário de sua estada no Brasil, mas também devido à ameaça de sequestros praticados pelas organizações revolucionárias. O texto introdutório da primeira parte do romance, intitulada «A véspera», é uma carta de Carvalhaes em que ele descreve a atmosfera de inquietude e isolamento, reinante no corpo diplomático:

Meu filho: O sequestro do nosso respeitável colega, o embaixador da Alemanha, aglutinou os demais chefes de missão diplomática: jantam-se,

9 O coração, a pedido do próprio monarca quando ainda era vivo, ficou preservado na cidade do Porto, em Portugal.

10 Elio Gaspari observa que, após 1964, o governo brasileiro mantinha boas relações com o português, dando como exemplo o fato de que a PIDE operava no Rio e os oficiais brasileiros recebiam estágios de guerra anti-insurrecional em Portugal (GASPARI, 2014: 359).

almoçam-se, os mais americanizados recebem-se até para o *breakfast* [...] cedi anteontem à fraqueza de comparecer a um nervoso jantar, jurando a mim mesmo retirar-me logo após o café. [...] Aflitos, debatiam-se os embaixadores entre a ambição de verem a si atribuídos tantos guardas quanto os colegas que mais os tenham, e o aborrecimento de não poderem sequer visitar sozinhos uma praia, ou a serra. (CALLADO, 2002: 13)

Nesse trecho alude-se à existência opulenta que os diplomatas levam no Rio, focada em eventos sociais, festas e banquetes, sempre acompanhados pelo consumo excessivo de bebidas caras e comidas requintadas. Seu estilo de vida luxuoso contrasta, fortemente, com a pobreza em que vivia a maior parte da população brasileira, conforme referido nas seguintes mensagens dos guerrilheiros que comentam a apatia do povo perante a causa revolucionária:

Dirceu: Você me fala em armas, mais armas, mas eu preciso de costelas, patinho, acém, chá-de-dentro e mocotó. Tenho uma grossa de guerreiros e até um santo ou dois mas não conseguimos vencer a mansa resignação dos que não comem. (CALLADO, 2002: 16)

A paisagem brasileira é composta de eucaliptos, de Volkswagens e de gente com fome. (CALLADO, 2002: 26)

Semelhantemente, chama-se a atenção à riqueza, ao alheamento e à decadência da elite brasileira. Esta é representada pela figura tragicômica do embaixador aposentado Rufino Mascarenhas, intelectual e aristocrata descendente de uma ilustre família, que é um grande admirador da época do Império e da cultura inglesa. Ele vive em sua mansão rodeado por objetos de luxo que remetem à história de seus antepassados, evocando a infância e escrevendo um diário em que transparece seu distanciamento dos problemas do presente. Sua fuga da realidade atual, para ele incompreensível e violenta, culmina após o sequestro do embaixador americano, seguido pela prisão e morte de sua filha e pelo confisco de sua moradia: ele enlouquece, passa a considerar-se embaixador britânico e pretende hospedar-se no cemitério inglês.

Como o auge de opulência e excesso apresentam-se, na segunda parte intitulada «A noite sem trevas», os acontecimentos relacionados com o baile celebrado em homenagem à Rainha da Inglaterra. O evento transforma-se em um cenário grotesco, simbolizado pela embriaguez da maioria dos convidados, incluindo os sequestradores, e pela diarreia de Rufino Mascarenhas, após ter sido preso pelos revolucionários como um dos reféns. Não por acaso, esse evento é associado ao Baile da Ilha Fiscal – o último baile imperial, que entrou na história como a festa mais grandiosa e perdulária da monarquia brasileira (cf. ROCHA, 2020). Este baile, que decorreu a 9 de novembro de 1889, visava homenagear os oficiais chilenos em visita ao Rio, bem como festejar as bodas de prata da Princesa Isabel e do Conde d’ Eu. Tal como na história brasileira esse evento grandioso foi seguido pelo desmoronamento da monarquia, também no romance de Callado os acontecimentos ocorridos após o baile, narrados na terceira parte intitulada «O dia da ressaca», apresentam um retrato profundamente disfórico.

3. Troglodítia onde voam beija-flores —

No grupo dos diplomatas estrangeiros a palavra coube aos representantes de Portugal, da Inglaterra e dos Estados Unidos, que são, de fato, os três países que exerceram a maior influência política, econômica e cultural na história brasileira. Através dos elementos paródicos, o autor denuncia a mentalidade colonial, que no embaixador lusitano permanece mesmo 150 anos depois da independência do Brasil, assim como a atitude neo-colonialista anglo-saxônica. Os textos escritos pelos embaixadores estrangeiros e seus familiares – quer se trate das cartas de Antônio de Carvalhaes endereçadas ao filho, da comunicação entre o embaixador americano, Jack Clay, e sua esposa, Melanie, ou das cartas enviadas pela esposa do embaixador britânico, Doris Dewar, para sua amiga Penélope –, todos eles revelam um traço em comum: uma alienação perante a realidade brasileira, manifestada em várias formas, desde ingenuidade e ignorância, indiferença ou não envolvimento, até menosprezo e rejeição.

O olhar provavelmente mais estereotipado sobre o Brasil é representado pelo embaixador americano, residente no Rio, e sua esposa que nos Estados Unidos, com um copo de álcool na mão, em vão espera o convite do marido para acompanhá-lo ao Brasil. De sua correspondência em inglês, traduzida para o português com notas de rodapé do tradutor, fica patente que as únicas coisas que eles valorizam no Brasil são a selva com seus animais exóticos, para serem caçados ou enjaulados, e os indígenas, que produzem artesanato para ser comprado como *souvenir* de viagem. Eles possuem uma visão superficial e pitoresca do Brasil, que parte tanto da ignorância quanto da falta da vontade de conhecer mais profundamente a realidade e a história do país, segundo evidenciado em uma carta da embaixatriz Clay:

Querido Jack: [...] E antes que me esqueça, veja se você consegue me arranjar bordunas, cocares, arcos e flechas, cabaças e tudo mais que os índios Nhambiquara possuam ou usem. Ou bebam. Parece que produzem bebida forte fermentando mandioca. Seria até interessante servir esta bebida. [...] Eu nunca li o livro de Theodore Roosevelt sobre o Brasil mas me informaram que ele teve, ao vaguear aí pelo interior, uma espécie de guia indígena, um tal de Rondó ou Rondônio ou coisa parecida. Cabe a suposição de que ainda viva, e, no caso afirmativo, será que você dava um jeito de mandá-lo cá em visita, de preferência com sua vestimenta selvagem? (CALLADO, 2002: 28)

Embora o embaixador americano exiba seu conhecimento do Brasil e o interesse pela população indígena, seu discurso revela, no fundo, a mesma perspectiva xenófoba, preconceituosa e racista que ele critica na maioria da população brasileira:

Querida Melanie: [...] Os brasileiros detestam visitar o interior, conhecem muito mal sua própria terra e tendem a ridicularizar os índios. É bem verdade que, em certas zonas do país, eles praticamente não podem evitar dizer, com Sheridan, que o único índio bom é o índio morto. Mas, ai de mim, quem me dera que a Embaixada fosse em plena floresta, à beira do rio Xingu ou do Tapajós. Garanto que de qualquer ponto de vista os índios são muito mais interessantes do que os brasileiros considerados brancos. (CALLADO, 2002: 38-39)

Ah, em tempo, tive ontem à noite um sonho esplêndido, vívido a mais não poder. Esvaziei inteiramente o Brasil de gente e enchi-o de beija-flores. (CALLADO, 2002: 50)

Podemos observar que, apesar de sua proclamada paixão pela natureza brasileira, ele reduz os animais a objetos, conforme se manifesta em seu gosto de colecionar os troféus de caça, ou no chocante ato de mandar matar, empalhar e enviar para os Estados Unidos, antes de sua partida do Brasil, todo o viveiro de colibris que ele herdou de seu predecessor na embaixada.

Também Antônio de Carvalhaes manifesta uma postura soberba perante a realidade circundante, não apenas no que se refere aos brasileiros, mas de certo modo também no que diz respeito à comunidade diplomática. Ele faz, oficialmente, parte dela, frequentando os eventos e encontrando-se com os colegas, mas simultaneamente mantém distância, devido não só a seu caráter altivo, mas também a sua atividade secreta de informante de polícia brasileira.

Em relação ao Brasil o embaixador português representa uma visão claramente colonialista; em palavras de Kaimoti, para ele «o Brasil não é mais do que um filho mal educado de Portugal» (KAIMOTI, 2007: 135). Carvalhaes mantém uma crença messiânica na volta da grandeza de sua pátria, porém, não no sentido de um Quinto Império ou Império do Espírito Santo, como os concebiam Fernando Pessoa ou Agostinho da Silva, ou seja, no sentido imaterial, da futura liderança intelectual e espiritual de Portugal na criação de uma nova ordem mundial. No caso do embaixador português, convencido da superioridade da nação portuguesa, essa crença parece centrar-se na esperança de uma nova expansão territorial de sua pátria, acompanhada pela exploração econômica de outras nações:

[Carvalhaes] declarou que só o quietismo histórico, o fingirem-se de mortos, fará dos portugueses os herdeiros naturais da terra. «Vejo mesmo os tempos em que as nações impacientes se porão (não pense que não leio a minha ficção científica) a colonizar mundos tão remotos que este cá nos há de sobrar por direito natural.» De broma até certo ponto,

concedo, mas com um latejar de tensão íntima, falou Carvalhaes em naves espaciais a fazerem, sem retorno, a curva de cósmicas Taprobanas, enquanto que, em roda da terra erma, portugueses tecerão de novo uma grinalda de veleiros, de alecrim, de vinhas. (CALLADO, 2002: 23)

Nas cartas ao filho, Carvalhaes menciona encontros com uma «alta autoridade», também chamado de «Psicólogo e Estratega», que é provavelmente um dos chefes das forças de repressão com quem ele conversa não apenas sobre sua oficial missão diplomática, mas também sobre seu trabalho de informante. Este personagem, apesar de se autodeclarar «homem do povo» (CALLADO, 2002: 83), mantém uma visão profundamente elitista e conservadora da sociedade brasileira. Apresenta a Carvalhaes sua teoria de Troglodítia – nome que ele dá à população humilde, vista por ele como atrasada, primitiva e irracional, propensa a revoltas que o governo precisa radicalmente abafar:

Só há um combate sério no país, o travado entre nós e as águas, entre nós e Troglodítia, nação dos fanáticos, filhos das águas que faltam ou que sobram. [...] do ventre pulverulento ou viscoso de secas e enchen-tes é que é parido e reparido o Antônio Conselheiro. (CALLADO, 2002: 34-35)

Nesse trecho, pela menção do elemento água, o alto funcionário refere-se a condições naturais e sociais adversas que flagelam a população pobre, levando-a a seguir líderes messiânicos e revolucionários. Simultaneamente, ele alude ao chefe de guerrilheiros chamado pelo povo «Das Águas», mais tarde identificado pelos agentes da repressão como o Capitão Beto, que, infiltrado na polícia, preparava a sabotagem da rede elétrica, operando na hidrelétrica duma represa no rio Piraí. A polícia está decidida a eliminá-lo e a evitar que se torne um herói do povo, a modo do líder da Guerra de Canudos.

Na perspectiva do alto funcionário, Troglodítia ou Fanatítia «quer permanecer pobre, bronca, torva» (CALLADO, 2002: 84); é primitiva e irracional, incapaz de evoluir e civilizar-se, esperando

só pela vinda de um dom Sebastião. Ela encontra-se não apenas no interior pobre do país, mas também na periferia urbana:

Oriundas da Guerra de Canudos, as favelas do Rio, atavicamente a serviço, ainda, do Conselheiro, são os torreões de massapê e as muralhas de adobe de Troglodítia, são a quinta-coluna, o câncer ósseo em nosso esqueleto implantado, são a imagem de barro da nossa pieguice e incompetência, a nossa Cartago, que é preciso destruir. (CALLADO, 2002: 84)

A teoria de Troglodítia é plenamente adotada por Carvalhaes, coincidindo com sua visão preconceituosa do povo brasileiro e com a aversão a elementos subversivos que ameaçam a tradicional hierarquia social. Não surpreende que, junto com seus colegas americanos Father Collins, padre e especialista em engenharia elétrica, hospedado na embaixada dos EUA, e o conselheiro Harry Moriarty, Carvalhaes esteja colaborando com o regime militar brasileiro na repressão às forças revolucionárias do país. Depois da tentativa frustrada de seu sequestro por guerrilheiros, ele vive ainda mais amedrontado e obcecado pela ideia do perigo que vem da «periferia troglodítica» (CALLADO, 2002: 84), conforme anotado no diário do ex-embaixador brasileiro Rufino Mascarenhas:

Quarta-feira: Encontrei hoje o Carvalhaes numa estranha disposição, a falar nessa aborrecida Troglodítia que me acanha perguntar-lhe onde fica, ou que significa. Olhando para os lados, como quem teme ser ouvido, declarou: «Terão, os de Troglodítia, motivos, que nos escapam, para continuarem a compor sua Sebastianeida.» [...] Afastou-se Carvalhaes soturno, olhando de novo em volta. (CALLADO, 2002: 96-97)

4. Paixão pelo passado e pelas belas defuntas —

O embaixador português revela uma mentalidade conservadora e passadista, presa aos momentos heroicos da história oficial e à cultura clássica da nação que ele representa. Nas cartas, ele exhibe erudição no campo da literatura portuguesa, fazendo alusões à obra

dos autores consagrados como Camões, António Ferreira, João de Deus, Eça de Queirós ou Júlio Dantas. De fato, ambos os diplomatas lusófonos que aparecem no romance, Rufino e Carvalhaes, admiram o passado e expressam-se em uma linguagem ostensivamente rebuscada, cujo modelo é a ficção da segunda metade do século XIX: enquanto o ex-diplomata brasileiro imita o estilo de Machado de Assis, os textos de Carvalhaes demonstram uma forte influência da prosa de Eça de Queirós.

Concretamente, em várias partes das cartas do embaixador português podemos observar a inspiração no impressionismo queirosiano, em forma da inserção de passagens pitorescas que tentam transmitir a atmosfera da cena. Vejamos um exemplo:

Meu filho: [...] Estava eu nos altos da casa, só, contemplando do terraço as estrelas, sim, mas igualmente as dezenas de luminárias do jardim, a aloirar no espaço, apenas poisadas em seus fustes, a copa e coroa das palmeiras imperiais, e vendo em torno o Rio a rebrilhar em estátuas, em palácios e até em morros, obscenos de miséria durante o dia – como este que confina, às nossas costas, com território português, americano e inglês – mas que à noite lembram graves torres acesas, piso a piso, quando de chofre escureceu. Charuto aceso, pensava eu, e quiçá também ele, o charuto, em Khayyám, já compreenderás por que, quando, súbito, como se pesada manta de treva imunda tivesse abafado para sempre toda pulsação de vida, o Rio mergulhou naquele negrume espesso, grosso, asfáltico. Sobrava como último lar na terra extinta, furo de fogo a roer a manta preta, o rombudo luzir do meu charuto. (CALLADO, 2002: 107)

No trecho destacam-se imagens («furo de fogo a roer a manta preta»), metáforas («manta de treva imunda», «terra extinta»), personificações (o charuto «pensava», «Rio mergulhou»), comparações («como último lar na terra extinta») e outras figuras estilísticas, que têm por objetivo captar o momento e instigar a imaginação do leitor. O narrador recorre sobretudo à adjetivação que, seguindo o modelo queirosiano, tem a função predominantemente interpretativa. Através dos adjetivos, às vezes duplos e triplos, associam-se conceitos díspares: o objetivo com o subjetivo («graves

torres»), o concreto com o abstrato («negrume asfáltico»), o físico com o moral («morros, obscenos de miséria»), etc.

Em diferentes partes das cartas de Carvalhaes deparamos com vários outros elementos estilísticos, característicos para o mestre do realismo português, tais como a sintestesia («Provador de vinhos pela orelha, pus-me a ouvir trechos, goles de música», CALLADO, 2002: 18), a aliteração («escrita em rendadas redondilhas finamente rimadas», CALLADO, 2002: 88), ou a hipálage («com sua curiosa mão», CALLADO, 2002: 76). Notável é o uso de estrangeirismos, sobretudo de anglicismos (*breakfast, fortified, taking French leave, on the rock, long weekend*, CALLADO, 2002: 13, 14, 52, 83) e galicismos (*mirabelle, à l'anglaise, rêveur, entretien*, CALLADO, 2002: 13, 14, 35, 81), mas também de expressões do espanhol (*compañero, noche oscura*, CALLADO, 2002: 52, 141), latim (*rara avis, mea culpa*, CALLADO, 2002: 88, 141) e alemão (*Anschluss, Luft*, CALLADO, 2002: 83, 86). Igualmente frequente é a descrição caricatural ou satírica, empregue sobretudo na apresentação dos outros membros do corpo diplomático: «[os diplomatas] jantam-se, almoçam-se [...]. Sai um cristão do leito, escanhoa-se, banha-se, veste-se e parte a enfrentar outro embaixador, a laranja espremida e toucinho com ovos» (CALLADO, 2002: 13). Podemos encontrar também o discurso indireto livre, que é um típico recurso queirosiano, usado ao serviço da ironia:

Um deles, bochechas rubras e glabras, temia pelos sustos da mãe, na Europa, e jurava que nem em Saigon sentira-se desamparado como cá. Amara na Indochina uma anamita (todos, imagino, pensaram em Proust e no verdadeiro sexo de Albertina) que lhe morrera nos braços. Lá, porém, estouravam sinceras bombas e honrados obuses, era o estrondo da guerra, com mil diabos! (CALLADO, 2002: 14)

As cartas do embaixador português são também marcadas por alusões, sugestões e símbolos, que contribuem para a ambiguidade semântica, motivada tanto pela influência queirosiana, quanto pela necessidade de esconder a colaboração com a polícia brasileira.

No campo sentimental, o principal objeto de admiração de Carvalhaes, além da musa camoniana Natércia, é a figura histórica de Inês de Castro, pela qual ele revela até uma atração necrófila, como é observado ironicamente por seu vizinho Rufino:

Terça-feira: Indubitável conhecedor de teatro vale-se o Carvalhaes da cena para falar com frequência, recuando, no tempo, a bagatela de uns sete séculos, sobre a verdadeira paixão de sua vida, Inês. (Inês e também Natércia, pois, pensando bem, nosso Carvalhaes tem certo chamego pelas defuntas eróticas.) Reconhece, mas não deplora, antes parece achar bom, que seja tão débil o teatro lusitano. [...] «Péssima peça a do Antônio Ferreira», diz o Carvalhaes com quase incompreensível alegria, chegando mesmo a esfregar as mãos, por vezes, quando em momento de alguma distração. Ciúmes de Inês, acho eu. (CALLADO, 2002: 30-31)

Carvalhaes associa Inês de Castro, vista por ele como uma mártir que morreu pelo amor, com a filha de Rufino, Juliana. Segundo Davi Arrigucci Jr., Juliana é a personagem central no romance, constituindo o foco de atenção dos três principais grupos de personagens (ARRIGUCCI Jr., 2002: 204). Devido a sua posição social, ela se movimenta na comunidade diplomática, mas como namorada de Beto, ela também faz parte do grupo guerrilheiro, participando ativamente do sequestro do embaixador americano, na noite do baile. Em consequência dessa «traição» ao *status quo*, ela se torna, tal como Beto, alvo de extrema violência policial: é presa, torturada, assassinada, e seu cadáver é mutilado. Arrigucci compara Juliana a uma heroína trágica e interpreta sua trajetória por meio do conceito aristoteliano de *hamartia*.¹¹

O embaixador português aprecia a beleza, naturalidade e cultura de Juliana, dando-se conta da atração que ela exerce sobre

11 Segundo John Jones, na concepção aristotélica, o conceito de *hamartia* refere-se a uma transgressão da lei divina ou civil pela personagem principal, ocorrida frequentemente por desconhecimento, «que conduz a consequências desastrosas sem subverter a integridade moral do herói trágico» (*apud* PEREIRA, 2008: 26). Na literatura moderna, o conceito costuma estar associado a uma ação fatal do protagonista que leva à tragédia.

as pessoas em seu redor, assim como de sua capacidade de lidar com indivíduos de procedências e personalidades diferentes:

Meu filho: [...] A respeito de Juliana, por observação própria, sei que cultiva bastante o corpo diplomático. Parece ter o sucesso que quer, nos limites do que aceita e escolhe, literalmente entre gregos e troianos, ou, digamos, entre o tedioso Kahnweiler, o dramático Kazimirov, ou esse Clay, que o próprio Father Collins, piedoso por ofício, acha seco e orgulhoso. Enfim, observo-a com apaixonado interesse, a esta bela *sertaneja* dos nossos saraus diplomáticos. Em tempo: *sertaneja* é uma borboleta azul, de ampla e nobre envergadura de asas e beleza quase alarmante, com a qual os brasileiros operam um milagre inverso e perverso: matam-na e encaxilham-na para compor com suas asas quadros e bandejas de um mau gosto vil. (CALLADO, 2002: p 29)

O trecho acima mostra tanto o interesse de Carvalhaes por Juliana, quanto o fato de ele, como um ótimo observador, ter-se apercebido de sua atividade clandestina («entre gregos e troianos»), aludindo a seu provável destino trágico («matam-na e encaxilham-na»). O embaixador português aproveita-se da instabilidade emocional da moça, desenvolvendo com ela um perverso jogo de gato e rato, para extrair informações e, simultaneamente, satisfazer sua tendência para morbidez e manipulação, conforme observado na seguinte correspondência entre os guerrilheiros:

Dirceu: Invariavelmente me preocupa a companheira Juliana quando escasseiam notícias do Beto. Até que ponto não passa a constituir um certo risco? Nos encontramos no Municipal à noite, como estranhos, e Carvalhaes nos apresentou. Peça patrocinada pela Embaixada, por ele, *La Reine Morte*, e ele, no intervalo, falando com a companheira, estava amável mas perguntador, quase inquisitorial, abrumador. [...] «Montherlant, como bom francês, não chegou sequer a botar um pé no abismo. Nem todo mundo tem a coragem de Guevara.» O nome, o som do nome, seguindo-se ao som de coragem, fez Juliana arredondar os olhos, imprudente. «Guevara?» Carvalhaes nem chegou a sorrir, mas seu rosto se iluminou, se calentou. «Sim. Velez de Guevara.» (CALLADO, 2002: 67-68)

A própria Juliana dá-se conta do comportamento disfarçadamente inquiridor de Carvalhaes, comparando seu agir, durante conversas ligeiras e cheias de galanteios, a um médico que lhe examina metodicamente os seios, na espera de encontrar «caroço de câncer» (CALLADO, 2002: 102). Contudo, semelhantemente aos outros guerrilheiros, ela acaba por subestimar o perigo que os delatores constituem, assim como a preparação e a brutalidade do regime ditatorial. Tal como Inês de Castro, «a rainha morta», Juliana enfrenta um destino trágico, sendo assassinada e decapitada pelos representantes do poder.

5. A apoteose dos ossos —

A ligação do personagem do embaixador português ao passado e à morte é simbolizada pela imagem dos ossos, que se tornam um motivo reiterado ao longo da narrativa. Carvalhaes vive obcecado por sua missão de supervisionar a entrega dos ossos de D. Pedro I ao governo brasileiro, sendo por isso chamado por seus colegas de «Old Bones», apelido inventado pelo embaixador britânico. Além disso, o motivo dos ossos associa-se à violência do regime militar, que planeja aproveitar-se da transferência dos restos mortais do Imperador para desviar a atenção, da imprensa e do público, da brutal repressão à oposição. Como «a alta autoridade» segreda a Carvalhaes, «é preciso não desperdiçar os ossos» (CALLADO, 2002: 34), para se poder cumprir o papel messiânico dos militares, continuadores do legado do primeiro Imperador do Brasil:

Ainda não se completaram a visão e a missão de d. Pedro [...] que nos há de ajudar a implantar o império e a cristandade. [...] Estamos à beira de cauterizar o tumor; de reduzir o bando, se existe, aos ossos dos seus componentes. Pois veja bem, os ossos do seu rei, do nosso imperador, devem tomar conta dos jornais quando tal ocorrer. (CALLADO, 2002: 34-35)

Semelhantemente, os representantes do regime militar sugerem a exposição dos ossos de Inês de Castro no Brasil, para camuflar os possíveis assassinatos das vítimas femininas da repressão:

Quanto a mulheres que surjam como eventuais candidatas ao martírio pode divulgar que negocio a vinda para o Brasil dos ossos de Inês de Castro para suprir-nos de tragédia bonita, tranquila, distante no tempo e no espaço, posta em sossego, tal como descrito no anexo Módulo 1357, em xerox para distribuição. (CALLADO, 2002: 87)

Os ossos acompanham e, no final, assombram o embaixador português durante toda sua trajetória. Representam não apenas o motivo de sua vinda ao Brasil, mas também da partida para Portugal. No momento em que ele recebe, horrorizado, um pacote que contém um osso, parecido com um antebraço humano, ele decide abandonar imediatamente o país «bárbaro» e voltar para sua terra:

Meu filho: [...] Avisa pessoalmente ao senhor ministro que estou convocando de volta a mim meus dispersos espíritos vitais para retornar sexta-feira a Lisboa, com ou sem permissão, pois descobrimos mas não civilizamos os canibais que não conhecem, como dizem os italianos, o *Galateo*, e jamais abriram o *Cortigiano*, em cujas páginas, ai de mim, há séculos Castiglione avisa que um cavalheiro não deve meter-se em jogos ou justas com rústicos, a menos que tenha absoluta certeza de ganhar. (CALLADO, 2002, 147)

Carvalhaes regressa à Europa completamente transtornado, levando ao colo, na viagem de avião, uma das mãos de seu colega-informante Father Collins, assassinado pelos simpatizantes da guerrilha. O resto do cadáver do padre americano, oficialmente declarado como «desaparecido» para não se chamar a atenção do público para o combate travado entre o governo brasileiro, apoiado pelos EUA, e os revolucionários, é curiosamente enviado para os Estados Unidos, junto com o viveiro dos colibris empalhados, na bagagem diplomática do embaixador americano, que também retorna ao país.

De volta em Portugal, o embaixador português vive aposentado em sua quinta, com a mente perturbada e o caráter mudado, conforme descrito no trecho seguinte:

Soberbo e desempenado como era, quase rude, altaneiro, voltou-nos dobrado em dois, cabisbaixo, salgueiro à beira do rio, a mirar, na correnteza, a própria tristeza. Era outrora pesado, taurino de estilo. Assustado agora, trêmulo, um esquilo, vive a mirar portas e janelas, como se malfeitores e demônios estivessem a saltar por elas. Só nos abre os olhos e sorri, como se sombra do homem de outrora fosse, ao ouvir ao gramofone a música que do Brasil trouxe, doce, Maria, como o mel, como a massa que fazes d'alfenim. (CALLADO, 2002: 150-151)

Os ossos estão presentes até nos últimos momentos da vida de Carvalhaes, quando ele, numa cena absurda, morre após se ter apoderado de um osso que pertencera a seu cachorro:

Assim morreu-nos ontem o embaixador, no instante em que Filodemo, cão querido, seu molosso, entrava no quarto para, no tapete, aos pés do dono enfermo, roer seu osso. Interrompendo, num acesso de folia, sua suave agonia ao som do bandolim, rolou o embaixador do leito ao chão, rolou pelo tapete abraçado ao cão, mordeu na pata o fiel mastim. [...] o cão perplexo, sereno colosso, olhando o amo possesso que o mordera e lhe roubara, ao expirar, o osso. (CALLADO, 2002: 158)

6. Nikê decapitada: considerações finais —

Tal como o ex-diplomata brasileiro Rufino Mascarenhas, que perde o juízo e assume a identidade do embaixador britânico, ou como o embaixador americano Jack Clay, que começa a enviar para sua esposa nos Estados Unidos mensagens incompreensíveis, também Antônio de Carvalhaes fica com a saúde mental abalada após enfrentar a extrema violência praticada pelo regime com que corroborava. Carvalhaes reconhece que aquilo que concebia como uma luta da «civilização contra a barbárie» não tem nenhum vencedor. Acabou com uma vitória duvidosa do governo brasileiro – vitória manchada pela injustificada brutalidade, cujos símbolos tornaram-se os cadáveres de Beto, perfurado de balas e deixado boiando na água para intimidar o povo, e de sua namorada Juliana, torturada e assassinada na prisão:

Meu filho: [...] Essência da Vitória, petrificada para varar milênios, a Nikê sem dúvida chegou até nós, mas chegou sem braços, sem cabeça, as poderosas asas a propeliem pelos séculos um tronco monstruoso, menos apto a fender ondas na proa de uma galera que a encimar, em homenagem aos assassinados e mutilados, o portão de algum campo de concentração aberto à visitação pública. (CALLADO, 2002: 141)

Apesar de serem principalmente os revolucionários que sofrem a trágica derrota, também as personagens vinculadas ao grupo diplomático acabam por ser atingidas pela morte, loucura ou frustração profunda, como fica evidente no caso de Lady Doris Dewer. Silenciada pelo marido, que opta pelo não envolvimento e pela negação dos acontecimentos ocorridos durante o baile em sua embaixada, a embaixatriz britânica só pode desabafar nas cartas para uma amiga. Nelas, critica a violência do governo brasileiro assim como a censura à informação no país, chegando até a questionar, vagamente, o apoio do regime ditatorial por diplomacias estrangeiras:

Querida Penélope: [...] Bom, a novidade é que a moça Juliana morreu, brutalmente assassinada pela Polícia, ou pelo Governo, nunca se consegue apurar nada neste país. Ah, Penny, tenho a sensação esquisita de que estamos triturando alguma coisa frágil que tenta nascer aqui, esmigalhando, aleijando para sempre não sei o quê. Há este chão escuro e trêmulo que mal olhamos e no qual pisamos com sólidos sapatos. Rasgue a carta, por favor. (CALLADO, 2002: 129)

Podemos concluir que, em *Reflexos do baile*, Antonio Callado abordou o tema do fracasso das utopias revolucionárias no Brasil de uma maneira bastante inovadora, dentro do contexto de sua obra ficcional, inserindo-se na linha experimental da narrativa da década de 70, que se inspirou pela linguagem cinematográfica e jornalística e aproveitou-se das técnicas de fragmentação, montagem e multiplicação de perspectivas. Através da desconstrução da tradicional forma do romance realista, Callado apontou para o estilhaçamento em que o país se encontrava na época dos anos de chumbo, marcada pela existência de discursos ideologicamente

inconciliáveis, sugerindo a impossibilidade de se apresentar uma visão coerente e totalizante dessa realidade.

Por meio da ironia, do humor negro e da paródia, o autor criou um retrato mordaz e inquietante tanto da desintegração da esquerda militante brasileira, quanto da barbaridade do regime ditatorial, apoiado, de um lado, pela alienada e conivente elite nacional, e do outro lado, por governos estrangeiros conservadores. O personagem do embaixador lusitano Antônio de Carvalhaes, uma figura central no grupo dos diplomatas retratado no romance, contribui consideravelmente para a atmosfera disfórica do livro. Homem de mentalidade passadista e colonialista, ele acaba por tornar-se uma vítima grotesca dos próprios ídolos que venerava. Como observou acertadamente Davi Arrigucci Jr., este personagem, que parece ter «saído de uma página de Eça, volta a ela como objeto de sarcasmo» (ARRIGUCCI, Jr., 2002: 199).

Referências bibliográficas —

ARRIGUCCI, Jr., Davi (2002) – «O baile das trevas e das águas. Posfácio». In CALLADO, Antonio. *Reflexos do baile*, 6ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, p. 183-206.

CALLADO, Antonio (2002) – *Reflexos do baile*. 6ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.

CHAVES, Vania Pinheiro (2003) – «História estilhaçada, romance em fragmentos: *Reflexos do baile*, de Antonio Callado». *Terceira Margem. Revista do Centro de Estudos Brasileiros*. Porto: FLUP, n. 4, p. 43-46.

FRANCO, Renato (1998) – *Itinerário político do romance pós-64: A festa*. São Paulo: Fundação Editora da Unesp.

GASPARI, Elio (2014) – *A ditadura derrotada*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Intrínseca.

JABOR, Arnaldo (2002) – «O espelho partido dos anos 70». In CALLADO, Antonio. *Reflexos do baile*, 6ª ed. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, orelha do livro.

KAIMOTI, Ana Paula Macedo Cartapatti (2007) – *Ossos e espelhos mortos: uma leitura de Reflexos do baile e Esqueleto na lagoa verde, de Antonio Callado*. Tese de doutorado. São José do Rio Preto, Ibilce-Unesp. Acedido a 3 / 12 / 2023 em <https://acervodigital.unesp.br/handle/11449/106320?mode=simple>

PELLEGRINI, Tânia (1996) – *Gavetas vazias: ficção e política nos anos 70*. São Carlos: UFSCar / Campinas: Mercado das Letras.

PEREIRA, Maria Helena da Rocha (2008) – «Prefácio». In Aristóteles, *Poética*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, p. 5-31.

ROCHA, Hélio (2020, 20 de dezembro) – «O alto custo do baile da Ilha Fiscal». *Jornal Opção*. Acedido a 3 / 12 / 2023 em <https://www.jornalopcao.com.br/colunas-geral/memorando/o-alto-custo-do-baile-da-ilha-fiscal-302395/>

WESTIN, Ricardo (2022, 2 de setembro) – «Restos mortais de D. Pedro I foram recebidos com honras em 1972». *Senado Federal*. Acedido a 3 / 12 / 2023 em <https://www12.senado.leg.br/noticias/especiais/arquivo-s/restos-mortais-de-d-pedro-i-foram-recebidos-com-honras-em-1972>

Índice —



Índice —

Apresentação	
▪ Zuzana Burianová	▪ 5
Os portugueses em <i>No tempo do rei</i> , de Moreira de Azevedo	
▪ Adriana Mello Guimarães	▪ 19
O livro inédito de Eurídice Gusmão: <i>História da invisibilidade</i>	
▪ Ana Maria Lisboa de Mello	▪ 31
Vozes lusitanas em <i>Joaquina, filha do Tiradentes</i> , de Maria José de Queiroz	
▪ Angela Maria Rodrigues Laguardia / Maria Lúcia Barbosa	▪ 49
Personagens portuguesas em dois contos de Nélida Piñon	
▪ Beatriz Weigert	▪ 63
«Mágoa que rala» (Lima Barreto) ou a memória dum passado irredimível?	
▪ Cristina Firmino Santos	▪ 75
Retratos da imigração açoriana para o sul do Brasil em <i>Um quarto de légua em quadro</i> , de Luiz Antonio de Assis Brasil	
▪ Eneida Weigert Menna Barreto	▪ 89
Cidade não tão maravilhosa e divina arte negra: Mateus Kacowicz e Ernesto Rodrigues	
▪ Francisco Topa	▪ 105
«Um onanismo subjetivo»: a presença portuguesa n' <i>A mulher carioca aos 22 anos</i> , de João de Minas	
▪ Franco Baptista Sandanello	▪ 119
A ausência (ou a presença) de personagens portuguesas em <i>Statira, e Zoroastes</i> , de Lucas José de Alvarenga	
▪ Gracinéa I. Oliveira	▪ 133
<i>Açayaca</i> , entre realidade e ficção, o nascer de um mito	
▪ Jacqueline Penjon	▪ 151
<i>Cenas da escravidão</i> , de Júlio César Leal: que relações com <i>As vítimas algozes</i> e <i>A escrava Isaura</i> ?	
▪ José António Carvalho Dias de Abreu	▪ 169

O «elemento» português em <i>A carteira de um neurastênico</i> , de Antônio Lobo	
▪ Kateřina Ritterová	▪ 185
O Marquês de Pombal como personagem de ficção: primeiras anotações e aproximações hermenêuticas	
▪ Luiz Eduardo Oliveira / José Eduardo Franco	▪ 201
Maria Manuela, uma personagem portuguesa de <i>Farda fardão camisola de dormir</i> , de Jorge Amado	
▪ Márcia Rios	▪ 227
Os portugueses na obra de Moacyr Scliar	
▪ Maria Eunice Moreira	▪ 243
Magia em romance histórico-policial: <i>O crime do cais do Valongo</i>	
▪ Marilene Weinhardt	▪ 255
<i>Memórias de um rato de hotel</i> : a relação de Dr. Antônio e João do Rio	
▪ Marta Rodrigues	▪ 269
Os portugueses na Amazônia de Raimundo Morais	
▪ Nataly Jollant	▪ 285
Personagens portuguesas nos contos de Rubem Fonseca	
▪ Petar Petrov	▪ 299
Para além dos estereótipos: uma leitura do conto «Última noite», de João do Rio	
▪ Sílvia Maria Azevedo	▪ 311
<i>Terra Papagalli</i> : uma leitura decolonial do Brasil	
▪ Tania Martuscelli	▪ 323
Personagens portuguesas de Pereira da Silva nas origens da prosa de ficção brasileira	
▪ Vania Pinheiro Chaves	▪ 341
<i>A Marquesa de Santos</i> ou quando o «português» é uma posição política	
▪ Virgínia Camilotti	▪ 367
Um português «saído de uma página de Eça» em <i>Reflexos do baile</i> , de Antonio Callado	
▪ Zuzana Burianová	▪ 387

Nota

Os artigos publicados nesta coletânea foram objeto de dois pareceres cegos de especialistas na matéria, aos quais as organizadoras agradecem.



Adriana Mello Guimarães
Ana Maria Lisboa de Mello
Angela Maria Rodrigues Laguardia
Beatriz Weigert
Cristina Firmino Santos
Eneida Weigert Menna Barreto
Francisco Topa
Franco Baptista Sandanello
Gracinéa I. Oliveira
Jacqueline Penjon
José António Carvalho Dias de Abreu
José Eduardo Franco
Kateřina Ritterová
Luiz Eduardo Oliveira
Márcia Rios
Maria Eunice Moreira
Maria Lúcia Barbosa
Marilene Weinhardt
Marta Rodrigues
Nataly Jollant
Petar Petrov
Sílvia Maria Azevedo
Tania Martuscelli
Vania Pinheiro Chaves
Virgínia Camilotti
Zuzana Burianová



CENTRO DE
LITTERATURAS
E CULTURAS
LUSOPONAS
E EUROPEAS



Fundação
para a Ciência
e a Tecnologia



Palacký University
Olomouc