



# Caminhos Cruzados

Os portugueses e Portugal  
na ficção brasileira

**Organizadoras:**

Vania Pinheiro Chaves  
(coordenação geral)

Ana Maria Lisboa de Mello  
Jacqueline Penjon  
Évelin Guedes Pereira



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

■ PERSONAGENS PORTUGUESAS  
DA FICÇÃO BRASILEIRA

## Ficha técnica —

### Obra —

*Caminhos cruzados: os portugueses e Portugal na ficção brasileira*

### Organizadoras —

Vania Pinheiro Chaves (coordenação geral)

Ana Maria Lisboa de Mello

Jacqueline Penjon

Évelin Guedes Pereira (editora executiva)

### Design Gráfico —

Capa: Alexandre Gomes de Sousa

Paginação: Jorge Vieira

### Conselho Científico —

Alva Martinez Teixeira

Alvaro Simões Junior

Cláudia Poncioni

Francisco Topa

Maria Célia Leonel

Maria Eunice Moreira

Mirhiane Mendes de Abreu

Marilene Weinhardt

Petar Petrov

Šarka Grauvová

### ISBN —

978-989-8577-39-9

### Projeto —

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



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).



# **Caminhos Cruzados: os portugueses e Portugal na ficção brasileira —**



**Organizadoras —**

- Vania Pinheiro Chaves
- Ana Maria Lisboa de Mello
- Jacqueline Penjon
- Évelin Guedes Pereira

Lisboa  
2021



# Apresentação

. Jacqueline Penjon<sup>1</sup>

Historiadores, sociólogos, estudiosos sempre se debruçaram sobre a figura do Português emigrado para o Brasil, dos tempos da colônia até a atualidade, ou sobre as relações luso-brasileiras. Entre as publicações mais recentes, só para dar um exemplo, encontramos *O Rio de Janeiro dos fados, minhotos e alfacinhas – O antilusitanismo na Primeira República* (2017), de Gladys Sabina Ribeiro, ou *Portugal segundo o Brasil* (2020), de Roberto Acízelo de Souza e José Luís Jobim.

*Caminhos cruzados: os portugueses e Portugal na ficção brasileira*, por sua vez, inova ao estudar as personagens portuguesas na ficção brasileira oitocentista e novecentista. Os 24 ensaios que constituem o e-book são o primeiro fruto do *Dicionário de personagens portuguesas da ficção brasileira*. Este dicionário, que integra o projeto «Portugueses de Papel», dirigido pela Prof.<sup>a</sup> Vania Pinheiro Chaves (CLEPUL – Centro de Literaturas e Culturas Lusófonas e Europeias da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa), pode ser consultado em <https://portuguesesdepapel.com>. Iniciado em 2015, o dicionário conta hoje com uns 146 pesquisadores de diferentes nacionalidades, pertencendo a 63 centros universitários distribuídos entre o Brasil (43 universidades de 14 Estados), a Europa (Portugal, França, República Tcheca, Alemanha, Espanha, Itália, a Inglaterra) e os Estados Unidos. O *corpus*, ainda em formação, compreende romances, novelas e contos. Já constam do dicionário 125 verbetes, as referências de 226 obras sem personagens portuguesas e as referências de 328 com personagens portuguesas; atualmente, 965 livros estão em processo de leitura.

---

1 Sorbonne Nouvelle.

Os ensaios deste volume foram apresentados em diversos eventos realizados no Brasil (2017, Rio de Janeiro e Belém do Pará; 2018, Rio de Janeiro e São Paulo; 2019, Salvador; 2020, Niterói), na Europa (2015, Lisboa; 2016, Lisboa e Bordeaux; 2017, Lisboa; 2018, Lisboa; 2019, Paris) e nos Estados Unidos (2018, Boulder). Divide-se o livro em três capítulos: «Aberturas», «Portugueses e Portugal na ficção oitocentista» e «Portugueses e Portugal na ficção novecentista».

«Aberturas» reúne dois artigos introdutórios: um sobre as designações da «prosa de ficção» oitocentista, outro sobre as imagens literárias da imigração portuguesa no Brasil novecentista. Assim, Márcia Abreu analisa as ambiguidades e oscilações das designações dos textos ficcionais na Europa e no Brasil do século XIX (romance, conto, novela, fábula, lenda, história), a fim de evitar anacronismos e incoerências na seleção do *corpus* do *Dicionário*. Mário Luís Grangeia concentra-se em obras de autores que migraram para o Brasil no século XX, de forma permanente ou provisória: João Sarmento Pimentel, Ferreira de Castro, Miguel Torga, Ruth Escobar e Leonor Xavier. Desta forma, analisa cinco imagens da migração: a espera, a maturação, a miragem, a alma dividida e a reinvenção.

O segundo capítulo, «Portugueses e Portugal na ficção oitocentista», apresenta onze ensaios que oferecem múltiplas abordagens, na maioria, a partir de autores consagrados. A personagem Padre António Vieira é vista na ficção literária brasileira, no estudo de José Eduardo Franco e Vanda Figueiredo, como um português-brasileiro entre dois mundos. Maria Aparecida Ribeiro se dedica às obras de José de Alencar, onde mostra como surgem personagens portuguesas consideradas como ancestrais dos brasileiros. Analisando particularmente *O Guarani* e *Iracema*, em que eles são caracterizadas como nobres e valentes, Alencar faz da formação do Brasil, um ato de amor. Na análise das relações com Portugal e os portugueses, Hélio de Seixas Guimarães percorre a obra machadiana desde a colaboração de juventude do autor no jornal luso-brasileiro *O Futuro* (1862-1863) até o último romance,

*Memorial de Aires* (1908), ao passo que Carlos Paulo Martínez Pereiro examina os *Papéis avulsos* (1882) para se deter no «Segredo do Bonzo. Capítulo inédito de Fernão Mendes Pinto». Andreia Alves Monteiro de Castro se debruça sobre os *Mistérios da Tijuca* (1882-1883) – romance bastante influenciado por Eugène Sue e seus *Mistérios de Paris* –, que Aluísio Azevedo transforma em *Girândola de Amores* (1900). O submundo carioca, a cidade paradisíaca e perigosa oferecem muitas oportunidades a portugueses imigrados e brasileiros que sem escrúpulos abandonam mulheres e filhos. São as personagens femininas que chamam a atenção de Angela Maria Rodrigues Laguardia nas obras de Aluísio Azevedo, particularmente em *O homem* (1887) e *O cortiço* (1890). Madalena com a sua criada Justina, portuguesa das ilhas, é a heroína «histórica» de *O homem* (Luís, o pedreiro); o destino de Piedade de Jesus abandonada pelo marido Jerônimo que se «abrasileirou» e de sua filha vem igualmente descrito em detalhes... Essa veia naturalista culmina no romance *O cromo – estudos de temperamento* (1888), de Horácio de Carvalho, jamais reeditado, que despertou o interesse de Franco Baptista Sandanello. A jovem Ester de Ataíde Paiva sofre terríveis ataques de histeria cujo catalisador, Zé Novato, é o dono português da loja de fazendas e armarinhos *A Flor do Chiado* onde a moça se deparou com um cromo, numa estampa de caixa de lenços. O escritor e jornalista pernambucano Joaquim Maria Carneiro Vilela publicou em 1886, *A emparedada da Rua Nova* que inspirou uma novela da Globo em 2014. Sayonara Amaral de Oliveira examina neste romance o comportamento das personagens portuguesas, as relações conflituosas entre ricos e pobres e a hostilidade dos brasileiros no mercado de trabalho. *No declínio* (1898), romance do Visconde de Taunay que caiu no esquecimento, Sílvia Maria Azevedo analisa a presença portuguesa, numa época em que os imigrantes lusitanos constituem o quinto da população carioca e mostra como impera uma visão preconceituosa e o antilusitanismo.

Dois autores esquecidos pela historiografia literária – Lourenço da Silva Araújo Amazonas e Antônio Dias Freitas – permitem a Marinete Luzia Francisca de Souza para o primeiro e a Eduardo

da Cruz para o segundo, dois estudos sobre as relações coloniais. *Simá* (1857), romance histórico de Lourenço Araújo Amazonas, descreve a Revolução de Caboquena, na região amazônica; Antônio Dias Freitas, português imigrado, torna-se escritor no Rio de Janeiro, onde publica *A honra de um caixeiro* e *Ambrosina* (1879). Seguindo o modelo do romance histórico, o autor valoriza as personagens portuguesas nesse Brasil, país das oportunidades.

O terceiro capítulo, «Portugueses e Portugal na ficção novecentista», dá voz a romancistas femininas muitas vezes excluídas dos registros literários. Compreende também 11 ensaios elaborados a partir da leitura de obras de 6 escritoras e de 5 autores. Revisitamos assim Ana Ribeiro de Goes Bittencourt (1843-1930), Júlia Lopes de Almeida (1862-1934), Amélia de Freitas Beviláqua (1863-1946), Maria Cecília Moncorvo Bandeira de Melo Rebelo de Vasconcelos (1870-1948), sob o pseudônimo de Madame Chrysanthème, Clarice Lispector (1920-1977), Luzilá Gonçalves Ferreira (1936-) e entre os autores, Xavier Marques (1861-1942), Simões Lopes Neto (1865-1916), Coelho Neto (1864-1934), Jorge Amado (1912-2001) e Antônio Torres (1940-).

Nancy Rita Ferreira Vieira se debruça sobre a obra da escritora baiana Ana Ribeiro: seu livro de memórias, *Longos serões do campo* (só editado em 1992), os romances *O anjo do perdão* (1883), *Helena* (1901) e *Suzana*, inédito, escrito na década de 20. Ela registra as tensões entre portugueses e brasileiros. Os portugueses, aventureiros ou degredados, são vistos como vilões cruéis, sedentos de dinheiro. Anna Faedrich examina a presença portuguesa nos últimos quatro romances de Júlia Lopes de Almeida: *Memórias de Marta*, *A falência*, *O funil do diabo* e *Pássaro tonto*. A autora retrata uma época, fugindo dos clichês sobre os portugueses, embora mostrando a diversidade dos perfis. Ana Maria Lisboa de Mello escolheu o romance *Angústia* (1913) na volumosa obra de Amélia de Freitas Beviláqua que, em 1930, por ser mulher, viu recusada a sua entrada na Academia Brasileira de Letras. A narradora capta os gestos, os comentários: Alzira iria casar com um «português estúpido» para ter estabilidade financeira.

Ela atua como uma jornalista do cotidiano da cidade. É o romance *Uma paixão* (1923) de Madame Chrysanthème que Elisabeth Fernandes Martini apresenta. Benedita, a criada portuguesa, à primeira vista, personagem secundária, ganha relevo no romance por ter acesso a todos os segredos da família. Lucia Helena analisa o primeiro conto de *Laços de família* (1960), de Clarice Lispector – «Devaneio e embriaguez duma rapariga» – que explica à luz do intertexto com o conto de Eça de Queirós, «Singularidade de uma rapariga louca» e um texto de Ricardo Reis. Aldinida Medeiros, com *Os rios turvos* (1993) de Luzilá Gonçalves Ferreira, mostra a recriação do poeta e professor Bento Teixeira, autor da *Prosopopeia*, e de sua mulher Filipa Raposo, excelente poetisa que Bento acaba matando depois de sua denúncia à Inquisição. Ele acaba morrendo nos cárceres do Santo Ofício.

Maria do Carmo Campos estuda o romance histórico de Xavier Marques, *Pindorama* (1900), que ficcionaliza o descobrimento do Brasil do ponto de vista do conquistador. Beatriz Weigert se debruça sobre os *Contos gauchescos e Lendas do sul* de Simões Lopes Neto, particularmente sobre «Melancia – Coco Verde» (1912) que mostra a imigração portuguesa no Rio Grande do Sul. O português logo ocupa o topo da pirâmide social. Marta Rodrigues escolhe entre os 27 contos das *Baladilhas* (1894) de Coelho Neto, «Tântalo», em que, no contexto do suplício de Tântalo a que está subjugado Herculano, aparecem os Lusitanos, descendentes de Viriato. Zuzana Burianová estuda a representação das personagens portuguesas em *Jubiabá* (1935) de Jorge Amado. São na maioria comerciantes como Seu Antonio, dono do botequim *A Lanterna dos Afogados*. As personagens femininas estão sujeitas à dupla opressão do sistema capitalista e da sociedade patriarcal. Vania Pinheiro Chaves analisa o papel de Manuel Soares de Jesus, protagonista de *Os homens dos pés redondos* (1973) de Antônio Torres. Essa personagem que não consegue mudar o rumo de sua vida nesse Portugal dos anos 60, encarna perfeitamente a metáfora do título.



# Aberturas —



. Márcia Abreu  
. Mario Luis Grangeia



# Novela, conto ou romance: designações da prosa de ficção na Europa e no Brasil no século XIX —

. Márcia Abreu<sup>1</sup>

Quais foram os romances escritos por brasileiros e publicados ao longo do século XIX? Esta deveria ser uma pergunta de fácil resposta para especialistas em literatura oitocentista, mas é ainda uma grande incógnita. Recorrendo a fontes diversas, pesquisadores têm feito esforços para identificar títulos, autores e datas de publicação<sup>2</sup>, sem, entretanto, conseguir superar uma dúvida crucial: aquilo que foi designado como romance o era efetivamente?

O projeto Portugueses de Papel, com sua proposta de localizar e ler todos os romances escritos por brasileiros a fim de identificar personagens portuguesas, acaba por trazer uma excelente contribuição colateral, ao sanar dúvidas não só sobre a real existência de determinados títulos mencionados em bibliografias, mas também sobre o fato de eles serem ou não romances.

Foi o que aconteceu, por exemplo, quando Jacqueline Penjon, pesquisadora do grupo, teve acesso a *O Caramuru, romance histórico brasileiro*, escrito por Francisco Adolfo de Varnhagen e publicado em 1853. Ao tomar o exemplar em mãos, a professora percebeu que, apesar de seu subtítulo, não se trata de um romance, como o compreendemos hoje, e sim de um poema. Considerando que o projeto definiu seu escopo como sendo composto por textos em prosa, essa obra não fará parte do *corpus*.

Mas nem sempre as coisas são assim tão simples. Se não há dúvidas em eliminar poemas do conjunto de textos, pode haver enormes incertezas no caso de obras designadas, no século XIX,

---

<sup>1</sup> Universidade Estadual de Campinas (Unicamp).

<sup>2</sup> Um bom exemplo do esforço de identificação de romances brasileiros é a cronologia estabelecida por Germana Sales em *Cronologia do romance brasileiro*: [www.caminhosdo-romance.iel.unicamp.br](http://www.caminhosdo-romance.iel.unicamp.br).

como «novela», «conto», «romance» ou ainda «lenda», «fábula» e «história». Desse modo, o objetivo deste texto é discutir as designações recebidas pelos textos ficcionais em prosa no século XIX, revelando suas ambiguidades e oscilações, a fim de evitar anacronismos e incoerências na seleção do *corpus* do projeto Portugueses de Papel.

A teoria literária contemporânea classifica a «novela» como texto de média extensão, no qual haveria predominância do evento, ao contrário do «romance», texto longo em que haveria um maior detalhamento do universo em que vivem as personagens, com espaço para tramas secundárias e paralelas, inexistentes nas novelas. Ainda segundo essa perspectiva, o «conto» seria uma narrativa ainda mais curta e sintética, em que um único conflito seria desenvolvido<sup>3</sup>.

Os estudiosos da ficção produzida nos séculos XVIII e XIX sabem que este tipo de distinção era inoperante em um momento em que uma narrativa designada como conto poderia ter mais de 300 páginas, como o livro *Anna Grenwil. Conto histórico do século de Cromwel*, publicado em Lisboa pela Tipografia Rollandiana, em 1817, em 2 volumes, num total de 376 páginas<sup>4</sup>. E um texto denominado como romance podia ter pouco mais de 30 páginas, como a narrativa escrita por João Manuel Pereira da Silva, *O aniversário de D. Miguel em 1828*. Composto por apenas 6 capítulos, distribuídos em 36 páginas, ele foi designado como «romance histórico», tanto na publicação em folhetim, quando na edição em livro, feita no mesmo ano de 1839.

Os dicionários da época não auxiliam muito a compreender o que se entendia por romance, conto ou novela. Segundo Antonio de Moraes Silva (1789), autor do *Diccionario da lingua portugueza*, conto é «historia fabulosa», enquanto novela é «conto fabuloso de successos entre homens para se dar instrução moral». Novela é conto, conto é história. Por sua vez, o termo romance é definido apenas em sua acepção antiga de «rimance»: «composição poetica em que

---

<sup>3</sup> Ver, por exemplo, as definições apresentadas em Olegário Paz e António Moniz (1997).

<sup>4</sup> Curiosamente, o título original utiliza o termo «roman»: Louis-François-Marie Bellin de La Liborlière. *Anna Grenwil: Roman historique du siècle de Cromwell*. 3 vols. 1812. A tradução para o português teve outra edição em 1837, com o mesmo título.

não ha rimas mas toantes, ou rimão-se os versos, terminando as duas vogaes ultimas delle semelhantes» (SILVA, 1789, vol.1: 320 e vol. 2: 120 e 355 respectivamente). Na edição de 1813, nova definição de romance foi acrescentada: «novellas, contos fabulosos de amores, os quaes começarão em versos em lingua *romance*, ou vulgar, como forão» (SILVA, 1813: 641). Romance é novela, conto fabuloso. No final do século XIX, o *Grande dictionario portuguez ou Thesouro da lingua portugueza*, de Dr. Fr. Domingos Vieira, repete, *ipsis literis*, a mesma explicação para o termo «romance»: «novelas, contos fabulosos de amores, os quaes começaram em verso ou língua romance ou vulgar» (VIEIRA, 1874: 327).

A crer no que informam os dicionários, novela, conto e romance eram equivalentes, tendo todos caráter fabuloso, ou seja, dedicavam-se a «contar fabulas, contos, successos mentirosos dos tempos das Fabulas do gentilismo, ou semelhantes a esses, e posteriores; inventar, e narrar qualquer historia, que não tem a verdade por fundamento»<sup>5</sup> (SILVA, 1813, vol. 2: 2). Sem preocupação com questões formais que pudessem precisar diferenças internas aos gêneros, o que definiria essa produção seria seu caráter fictício, ou seja, «fingido, fabuloso».

A designação é precária em vários lugares do mundo. Mesmo no berço do que conhecemos como romance moderno, a designação «*novel*» não é hegemônica, convivendo com o uso de «romance», «*tale*» e «*story*», além de outras formas menos comuns como «*chronicab*», «*fable*» e «*nouvelette*»<sup>6</sup>. Sirva de exemplo, o prefácio escrito por Maria Edgeworth para *Belinda*:

Todo autor tem o direito de dar o nome que achar adequado ao seu trabalho. O público também tem o direito de aceitar ou recusar a classificação apresentada.

---

5 Definição proposta para o verbete «fabular».

6 O levantamento das designações atribuídas a obras de prosa ficcional no século XIX foi realizado por meio do banco de dados CiTriIm (Circulação Transatlântica dos Impresos) no qual são cadastradas informações relativas a obras em circulação entre Inglaterra, França, Portugal e Brasil no Oitocentos. Na França, o uso do termo «*roman*» é majoritário, mas também se nota o emprego de outras designações, como «*conte*», «*fable*», «*chronique*» e «*nouvelle*». Disponível em <http://www.iel.unicamp.br/projetos/circulacao/login.php>

O trabalho a seguir é oferecido ao público como um Conto Moral [*Moral tale*] – a autora não deseja reconhecê-lo como um Romance [*Novel*]. Se todos os romances [*novels*] fossem como os de Madame de Crousaz, de Mrs. Inchbald, de Miss Burney ou do Dr. Moore, ela adotaria o nome de romance com deleite: Mas tanta tolice, erro e vício são disseminados em livros classificados sob essa denominação, que se espera que o desejo de assumir outra designação seja atribuído a sentimentos louváveis e não a um capricho<sup>7</sup>. [Tradução minha]

Assim como nos dicionários oitocentistas, a terminologia é imprecisa e a designação parece ter pouco a ver com aspectos formais, baseando-se, no caso de Edgeworth, em questões de moralidade – elemento central nas reflexões sobre romances no século XIX, mas de pouca serventia quando se trata de definir um gênero.

A fim de tentar entender os usos dos termos empregados para designar obras de ficção em prosa no século XIX, recorrerei a três fontes diversas: a recepção das narrativas (considerando textos críticos, obras de retórica e documentos de censura), a comercialização (examinando catálogos de livreiros e anúncios de livrarias) e a edição (verificando títulos e subtítulos das obras). Interessa observar como editores, autores, livreiros e críticos escreveram, em português, sobre as narrativas, independentemente de elas terem ou não sido produzidas originalmente nessa língua. Meu objetivo é verificar se, em alguma dessas fontes, há um padrão para a definição da prosa de ficção oitocentista.

---

7 No original: *Every author has a right to give what appellation he may think proper to his work. The public have also a right to accept or refuse the classification that is presented. The following work is offered to the public as a Moral Tale – the author not wishing to acknowledge a Novel. Were all novels like those of Madame de Crousaz, Mrs. Inchbald, Miss Burney, or Dr. Moore, she would adopt the name of novel with delight: But so much folly, error, and vice are disseminated in books classed under this denomination, that it is hoped the wish to assume another title will be attributed to feelings that are laudable, and not fastidious.* (EDGEWORTH, 1821: III-IV). O texto é parte do prefácio elaborado em 1801 para a 1ª edição.

## Recepção das narrativas —

Nos séculos XVIII e início do XIX, a reflexão crítica sobre obras de ficção, produzida em português, era escassa em periódicos e livros, mas abundante no interior dos organismos de censura, onde se reuniam vários homens de letras com o propósito não apenas de autorizar a circulação de determinados livros, mas também de discutir sua qualidade literária<sup>8</sup>.

Há vários casos interessantes, mas, para o nosso propósito aqui, bastará olhar o que aconteceu com a tramitação do livro *Os solitários de Múrcia* pela censura lusitana. A história, da autoria de Jean François Marmontel, foi originalmente publicada em francês como um dos *Nouveaux contes moraux*, em 1792, mas recebeu várias edições posteriores como obra autônoma. Em 1802, José Luiz de Carvalho solicitou autorização para publicar a tradução do «conto moral» para o português, razão pela qual seu manuscrito foi examinado em vários tribunais censórios. A tramitação junto aos órgãos de censura revela que os termos «conto», «novela» e «romance» podiam ser intercambiáveis. Manoel Correa da Fonseca, censor do Santo Ofício, iniciou sua avaliação informando que examinou «a Novella intitulada = os Solitarios de Murcia =» e comentou que o «criminozo delirio dos dois Amantes, q'figuraõ n'este romance, merece hum particular reparo». Apesar de suas críticas, o Tribunal do Santo Ofício decidiu aprovar «o Conto de que faz menção este requerimento». Esta decisão, acompanhada do parecer de Fonseca, foi encaminhada ao Desembargo do Paço, órgão responsável pela censura ligada ao poder real. Apesar das críticas feitas pelo primeiro avaliador, o censor João Guilherme Christiano Müller elogiou a obra, à qual se referiu como «conto moral», e aprovou sua publicação<sup>9</sup>.

---

<sup>8</sup> Para um estudo sobre os organismos de censura como locais de debate literário, ver Márcia Abreu 2008a; 2008b.

<sup>9</sup> Documento conservado pelo Arquivo Nacional da Torre do Tombo, no fundo Real Mesa Censória, Caixa 45, 1802 – set – 2. Grifos meus.

Como este pequeno exemplo mostra, não havia acordo quanto ao valor das obras e, muito menos, sobre sua designação, já que uma única narrativa, avaliada em um mesmo momento e em um mesmo contexto, poderia ser denominada como «conto», «conto moral», «novela» e «romance».

Nas décadas seguintes, a utilização dos termos não se tornou mais consistente. Considerando 105 textos críticos produzidos em português e publicados em periódicos na primeira metade do século XIX, percebe-se que 79 deles utilizam uma única designação para referir a obra comentada, com preferência para o termo «novela». Nos outros, ocorre algo semelhante ao que se passou nos organismos de censura, em que diferentes designações foram usadas para referir uma mesma obra. As combinações são diversas, com destaque para «novela» e «romance» (10 vezes), «folhetim» e «romance» (6 vezes), «conto» e «novela» (5 vezes), «conto» e «romance» (5 vezes)<sup>10</sup>.

Possivelmente, os autores desses textos críticos concordariam com o comentário feito por ocasião do lançamento do «Arquivo Romântico», cuja proposta era publicar uma coleção de obras ficcionais brasileiras. O redator defendeu a oportunidade da publicação alegando que havia se desenvolvido «em nossos leitores um excessivo gosto pela leitura de romances, ou novellas, o que valle o mesmo»<sup>11</sup>.

Já Francisco Freire de Carvalho, um dos principais autores de tratados de retórica e poética, acreditava que havia distinções entre novelas e romances históricos. Ele reservou uma seção de suas bem-sucedidas *Lições elementares de eloquência nacional* (1856) para tratar do tema. Ele acreditava que os termos se distinguiam pois, nas novelas, os assuntos seriam «extrahidos do simples fundo da imaginação do autor, sem que elle tenha relação algũa com o

---

**10** Informações extraídas do banco de dados DLNotes2 – Digital Library Notes – desenvolvido pelo Núcleo de Pesquisas em Informática, Literatura e Linguística (NUPI-LL) e pelo Laboratório de Pesquisas em Sistemas Distribuídos (LAPESD), ambos da Universidade Federal de Santa Catarina. O DLNotes foi alimentado com textos críticos acerca da prosa de ficção oitocentista por pesquisadores ligados ao projeto Circulação Transatlântica dos Impressos. Ver Márcia Abreu e Adiel Mittmann 2017a; 2017b.

**11** «Obras publicadas: Arquivo Romântico Brasileiro», *Diário do Rio de Janeiro*, 20/02/1847, p. 3.

que se tem passado, ou se está passando no mundo das realidades» (CARVALHO, 1856: 295), enquanto os romances históricos deveriam «ter por fundamento um ou mais factos consignados na Historia, recheados porem de circunstancias e de accidentes fingidos» (CARVALHO, 1856: 295). Essa tênue distinção (novelas são fruto da imaginação; romances têm lastro histórico) torna-se ainda mais frágil com o comentário que se segue a essas definições, no qual Carvalho avalia que a denominação «romance-histórico» «parece envolver um contra-senso, ou uma contradição de palavras» (CARVALHO, 1856: 295), mostrando que ele não percebia grande diferença entre romance e novela, pois ambos, segundo ele mesmo observava, recorreriam à imaginação.

Para contrariar o retor, muitos inseriam os termos «novela histórica», «conto histórico» ou até mesmo «lenda histórica» nos títulos de suas narrativas, esfumando de vez a tênue definição esboçada por Freire de Carvalho. Basta ver que o *Jornal do Recife*, publicou, em 1875, no espaço do folhetim, uma «novela histórica» e que, em 1882, foi publicado o livro *Palavra de Castellano (Lenda historica)*, sem falar na já mencionada narrativa *Anna de Grenwill*. Este «conto histórico, 3 volumes» figura em primeiro lugar no «Catálogo das novellas e romances que se vendem na loja de Paula Brito»<sup>12</sup> o que deixa evidente a indefinição.

## Comercialização das narrativas —

O livreiro Paula Brito não era o único a baralhar os termos. A observação de anúncios de obras à venda e de catálogos de livros disponíveis em livrarias permite perceber que a classificação apurada não era a maior preocupação desses comerciantes.

Por exemplo, a loja de Campos Bellos e Porto anunciou, em 1821, que vendia «histórias e novelas»<sup>13</sup>. Trinta anos mais tarde,

---

<sup>12</sup> Catálogo publicado em *O Grátis*, n. 20. Quinta-feira, 27 de junho de 1850. Disponível em <http://memoria.bn.br/DocReader/719676/37>. Grifos meus.

<sup>13</sup> *Diário do Rio de Janeiro*, 10 de setembro 1821.

o leiloeiro Carlos Taniere informou que leiloaria «novellas, romances»<sup>14</sup>. Já as famosas «Folhinhas Laemmert», uma espécie de almanaque com informações e leituras para o ano, ofereciam, em um volume com pouco menos de 200 páginas, «lindos contos, com uma grinalda de novelas e romances»<sup>15</sup>. Na década de 1870, a Livraria Martins, chamava atenção para a venda de «Romances, Novellas, etc»<sup>16</sup>, indistinção que perdura até o final do século, como se vê no anúncio da casa de encadernação de Satyro Verçosa, no Ceará, onde era possível encontrar «novellas e romances» junto a um variado sortimento de «linhas, pennas, tintas, lapis, caneta, tinta para marcar roupa, carteira para algibeira».

Dentre todas as designações possíveis, duas se destacam no mundo dos anúncios, «novelas e romances», usadas de maneira tão genérica como linhas e tintas, como se vê no anúncio da loja de Satyro Verçosa. A menção a dois ou mais termos (história, conto, novela, romance) poderia levar a supor que haveria alguma especificidade nestes produtos, mas o fato de eles virem associados e sem qualquer outra especificação leva a crer que os termos eram intercambiáveis e entendidos como equivalentes.

Os catálogos organizados por livreiros para anunciar seu estoque tampouco trazem algum esclarecimento para o problema das designações. Como bem observou Juliana Maia de Queiroz em seu estudo sobre um dos catálogos publicados por Garnier, na década de 1870, a prosa de ficção apresenta-se em seção distinta daquela reservada à Literatura, que abarcava a poesia e os livros de crítica literária (QUEIROZ, 2008). Analisando a seção intitulada «Romances, Novellas, Variedades, Etc», ela contabilizou a existência de 190 títulos, ultrapassando em muito os 82 arrolados na seção reservada à Literatura. A separação entre Literatura e «Romance e Novela» pode se dever tanto à ainda presente desvalorização dos escritos em prosa ficcional, não considerados dignos de serem entendidos como

---

<sup>14</sup> *Diário do Rio de Janeiro*, 10 de agosto 1852.

<sup>15</sup> *Diário do Rio de Janeiro*, 4 de outubro 1842.

<sup>16</sup> *Jornal do Commercio*, 13 de agosto de 1873.

literatura, mas pode também revelar o interesse comercial em destacar a fatia mais atraente para os clientes, com uma seção própria, em que se reunia toda a ficção em prosa. De qualquer forma, essa volumosa (e, possivelmente, lucrativa) seção é marcada pela indefinição, expressa não somente na justaposição dos termos «romance» e «novela», mas, principalmente, pelo termo «variedades» a que se acresce um sintomático «etc».

A mesma confusão está presente em catálogos elaborados pelos livreiros Eduardo e Henrique Laemmert, que produziram brochuras específicas para anunciar «novelas, romances e historietas», às quais se juntavam as «comédias, dramas e entremezes», além de «outras obras de entretenimento e recreio» à venda em sua loja. Não bastasse a indefinição dos termos («novelas, romances e historietas»), os títulos arrolados tornam tudo ainda mais obscuro. Os Laemmert apresentaram, já na primeira página de seu catálogo, um verdadeiro *pot-pourri* de termos: *Adelaide de Clinter* «novella original», *Adolpho* «anecdota alemã», *Adriana* «história da Marquiza de Brianville», além de *O arrependimento premiado*, «historia verdadeira».

## Edição das narrativas —

Autores e editores não mostravam maior discernimento quando eram responsáveis por definir títulos e subtítulos para as narrativas.

Em um outro catálogo, produzido pela Livraria B. L. Garnier na década de 1870, há uma preocupação de indicar o gênero a que pertenceriam as obras. A essa altura, ele era o editor de José de Alencar e não hesitou em advertir que *A viúvinha* e *Cinco minutos* são «romances», *Ubirajara* e *Iracema* são «lenda» (tupi e do Ceará, respectivamente), enquanto *O Guarani* e *As minas de prata* são «episódios da história do Brasil». Assim, breves narrativas são qualificadas como romance, enquanto as aventuras de Peri são classificadas como relatos da história pátria.

José de Alencar não estava sozinho quando decidiu designar *Iracema* como «lenda», associando-a a uma localidade – «do Ceará». A mesma ideia tiveram diversos editores, que publicaram tradu-

ções de livros como *As malditas botas*, «lenda japonesa»; *História dos sete morcegos*, «lenda árabe»; ou ainda *Os amores do bastardo*, «lenda da Escócia».

A associação de patronímicos a designações de gêneros para formar subtítulos era um procedimento muito comum, sendo fácil encontrar as mais diversas combinações: *Colas*, «*Conto suíço*», de Henri Zschokke; *Margaretha*, «*Conto alemão*»; *As mil e uma noites*, «*Contos árabes*». Havia também «novelas» das mais variadas nacionalidades: *Carlos e Maria* (*novela inglesa*); *Adelaide*, *Novela africana*; *Pedro*, *novela alemã*; *Princezinha* (*Novela veneziana*). E romances de toda procedência: *Os Puritanos da América ou o Valle de Wishton-Wish*, *Romance americano*; *O Hércules Preto* (*Romance português*); *Inglês e Chim* (*Romance das noites inglesas*). Não deveria causar espanto, portanto, que romances brasileiros tivessem subtítulos desse tipo: *O tronco do ipê: romance brasileiro*, de José de Alencar; *Marabá – romance brasileiro*, de Salvador de Mendonça; *Gabriela – romance brasileiro dos tempos coloniais*, de José Maria Velho da Silva; ou ainda *Angelina de Nazareth* (*Romance original brasileiro*), de M. A. da Silva Junior. Nesta, como em outras matérias, ser nacional era uma tendência internacional<sup>17</sup>.

O adjetivo «histórico» também era muito frequente e podia acompanhar todo tipo de designação de gênero, ao contrário do que acreditava Francisco Freire de Carvalho. Assim, é possível encontrar lendas históricas (como *Palavra de Castellano*, «*lenda histórica*»; *Gracia ou a Christã do Japão* «*lenda histórica*»), novelas históricas (*Maria, a filha de um jornaleiro*, *Novela histórica e original*), contos históricos (como o já mencionado *Anna Grenwil*, «Conto histórico do século de Cromwel») e, obviamente, romances históricos, como *D. Maria Telles de Menezes: romance histórico*. Chamar a atenção sobre a dimensão histórica da narrativa, provavelmente era forma de tentar atrair leitores, na voga do romance histórico cujo expoente foi Walter Scott.

---

17 Segundo Anne-Marie Thiesse (2001), «nada pode ser mais internacional do que a formação das identidades nacionais». Tradução minha.

Era comum também referir finalidades moralizantes nos subtítulos, ecoando um dos grandes temas em debate no XIX: o efeito da leitura sobre o comportamento. Esse tipo de subtítulo parece querer apaziguar as preocupações de leitores e críticos que, seguidamente, denunciavam os perigos do contato com romances (ABREU, 2010). Assim, é possível encontrar subtítulos como *A Boa Mãe. Conto moral; O menino perdido: romance instructivo, civil, e cristão para servir de boa educação; A camponesa exaltada, ou a virtude perseguida e coroada por si mesma: novela moral e instrutiva; Nossa Senhora dos Guararapes (romance histórico, descritivo, moral e crítico); O Aventureiro ou os Mártires de Saumur (romance recreativo e de moralidade)*

Fora do âmbito moral há combinações ainda menos previsíveis como *O Piloto. Novela marítima; A Salamandra. Romance marítimo; A 1002ª noite (novela fantástica); Óculos da velha ou Lente maravilhosa: romance crítico; A cruz e a trolha, novela popular; René, romance sentimental; O perigo das paixões indiscretas. Conto alegórico; Elixir misterioso. Conto phantástico; O doido. Conto negro; História d'um fallador (conto humorístico); Idyllio à ingleza: Contos modernos; Gabriella envenenada ou a Providência (romance contemporâneo); A morte moral – romance inédito; O amor de um anjo. Romance de costumes; O padre Esmerati (romance militar); O casamento de um comilão (romance cômico); Os depravados. Romance de costumes contemporâneos. Em alguns casos, é fácil perceber que o subtítulo remete ao tema (militar, por exemplo), à ambientação (marítimo) ou ao enredo (fantástico). Mas, em outros, a designação parece opaca, como em «romance crítico», ou pouco proveitosa, como em «romance inédito».*

Percebe-se, assim, que a categorização da prosa ficcional era bastante distinta da que empregamos hoje. Por um lado, há uma indistinção entre conto, novela, lenda, romance; e, por outro, há um conjunto de subgêneros hoje inteiramente ignorados. Dito de outro modo, o que para nós é distinto (conto x romance x novela), para eles era uno (a prosa ficcional, cuja designação era fluída e intercambiável); e o que para nós é uno (romance, por exemplo), para eles era distinto (romance moral, romance marítimo, romance crítico etc.).

## Conclusão —

Tendo em vista a falta de uniformidade das obras referidas como romance, a dispersão das designações e subcategorias, bem como a ausência de consenso sobre o uso dos termos, como enfrentar o problema da definição de um *corpus* de romances para o projeto Portugueses de Papel? Penso que não haverá elementos textuais ou formais que permitam selecionar algumas narrativas e excluir outras. Assim, uma hipótese seria incluir a totalidade da prosa ficcional oitocentista no conjunto de obras consideradas, seguindo sugestão de Sandra Vasconcelos, que aconselha denominar todas essas manifestações como «prosa de ficção». Seguindo ela,

Talvez prosa de ficção fosse uma expressão mais adequada para denominar e englobar a variedade de publicações daqueles momentos iniciais que, estampando títulos como «A história de...», «As memórias de...», «As aventuras de...», «A vida de...», pareciam pretender dar alguma verossimilhança aos relatos e torná-los mais aceitáveis pelo público leitor que colocava sob suspeita tudo o que contivesse um conteúdo ficcional. [...] A própria instabilidade do termo «novel», que só iria fixar-se na língua inglesa para denominar o romance já no final do século XVIII, pode ser mais um motivo para usarmos a expressão «prosa de ficção» para nos referirmos a muitas das produções destes momentos iniciais. (VASCONCELOS, 2002)

O termo «prosa de ficção» efetivamente elimina o problema da instabilidade das designações empregadas no século XIX, mas não ajuda na definição de um *corpus* que torne o projeto exequível, tendo em vista o volume de pequenos textos em prosa publicados nos inúmeros periódicos que circularam no século XIX.

Por isso, minha sugestão seria seguir a lição de Roger Chartier (1990), em seu estudo sobre a literatura popular dos séculos XVII e XVIII. Percebendo que não havia qualquer uniformidade em termos de elaboração textual, de público ou de autores naquilo que se denominava como *bibliothèque bleue*, ele propôs uma definição baseada na materialidade desses impressos, entendidos por ele

como uma «fórmula editorial»<sup>18</sup>. O projeto Portugueses de Papel poderia aproximar-se dessa ideia e definir o conjunto de livros a serem examinados, em função da forma de publicação da narrativa. Seriam incluídos no *corpus* todos os textos ficcionais em prosa que tiverem recebido publicação autônoma em forma de livro no próprio século XIX. Assim, seriam incluídas narrativas como *O aniversário de D. Miguel*, bem como todos os outros «romances» de 30 páginas publicados em livro no início do XIX. E seriam excluídas, ao menos em uma primeira fase, obras como *Confissões de uma viúva moça*, nunca impressa de forma independente em livro no século XIX. Evita-se assim, o anacronismo de uma definição que inexistia à época, o artificialismo de uma definição formal ou estilística e o gigantismo de uma delimitação que abarque toda a prosa ficcional a um só tempo.

Concluindo, sugiro que se adote um plano de trabalho em duas fases. Na primeira, apoiada na materialidade dos impressos e em seu modo de circulação, seriam examinadas apenas as narrativas em prosa ficcional publicadas de maneira independente na forma de livros. Na segunda, todos os textos ficcionais em prosa seriam considerados, seja os publicados na imprensa oitocentista seja os saídos à luz em coletâneas. Termino reafirmando o que escrevi no início do texto, enaltecendo a proposta de localizar e ler toda a prosa ficcional escrita por brasileiros, a fim de produzir, finalmente, um dicionário que contenha dados fiáveis sobre a existência de determinados títulos, mas também sobre o fato de eles serem ou não prosa ficcional (seja ela designada como romance, novela, conto, lenda, história ou que o mais houver).

---

<sup>18</sup> Na edição portuguesa, a expressão *bibliothèque bleue* foi traduzida como «literatura de cordel», o que pode levar a confusões com a produção nordestina brasileira. Em Portugal, a literatura de cordel é composta por pequenas brochuras, frequentemente em prosa, contendo todo tipo de produção – de relatos de crimes a predições astrológicas – assim como ocorria com a *bibliothèque bleue* francesa.

## Bibliografia —

- ABREU, Márcia (2008a) – «La libertad y el error: la acción de la censura luso-brasileña (1769-1834)». *Cultura escrita & sociedad – revista internacional de historia social de la cultura escrita* n.º 7. Madrid: Universidad de Alcalá; Guijón: Ediciones Trea, set., p. 118-141.
- ABREU, Márcia (2008b) – «Censure et critique – les réactions des premiers lecteurs de romans». *Cahiers du Brésil Contemporain*, n.º 69/70. Paris: Maison des Sciences de l’Homme, p. 11-35.
- ABREU, Márcia (2010) – «O perigo dos livros». In MOREIRA, Maria Eunice, org., *Histórias da literatura: teorias e perspectivas*. Porto Alegre: Edipucrs, p. 141-154.
- ABREU, Márcia; MITTMANN, Adiel (2017a) – «Lendo milhares de páginas em um dia: uma análise digital de textos críticos produzidos entre os séculos XVIII e XIX». *Leitura: teoria & prática*, vol. 35, n.º 71. Campinas, p. 31-48.
- ABREU, Márcia; MITTMANN, Adiel (2017b) – «Ler o passado com ferramentas do futuro: uma análise digital de textos críticos do início do século XIX». *Alea: Estudos Neolatinos*, vol.19, n.º 3. Rio de Janeiro, UFRJ, dez., p. 651-667.
- CARVALHO, Francisco Freire de (1856) – *Lições elementares de eloquência nacional para uso da mocidade de ambos os hemisferios que falla o idioma portuguez*. 5ª ed. Lisboa: Typographia Rollandiana.
- CHARTIER, Roger (1990) – «Textos e edições: a literatura de cordel». In *A história cultural – entre práticas e representações*. Lisboa: DIFEL, p. 165-188.
- EDGEWORTH, Maria (1821) – *Belinda*. London: R. Hunter & Baldwin, Cradock and Joy. 4ª ed. Disponível em <https://archive.org/details/belinda01edgegoog>.
- PAZ, Olegário; MONIZ, António (1997) – *Dicionário breve de termos literários*. Lisboa: Editorial Presença.
- QUEIROZ, Juliana Maia de (2008) – «Em busca de romances: um passeio por um catálogo da Livraria Garnier». In ABREU, Márcia, org., *Trajatórias do romance: circulação, leitura e escrita nos séculos XVIII e XIX*. Campinas; São Paulo: Mercado de Letras; FAPESP, p. 199-212.

- SALES, Germana [s.d.] – *Cronologia do romance brasileiro*. Disponível em <http://www.caminhosdoromance.iel.unicamp.br>.
- SILVA, Antonio de Moraes (1789) – *Diccionario da lingua portugueza composto pelo padre D. Rafael Bluteau, reformado e accrescentado...* 1ª ed. Lisboa: Officina de Simão Thaddeo Ferreira.
- SILVA, Antonio de Moraes (1813) – *Diccionario da Lingua Portugueza recopilado dos vocabulos impressos até agora, e nesta segunda edição novamente emendado e muito acrescentado...* Lisboa: Typ. Lacerdina.
- SILVA, João Manuel Pereira da (1839) – *O anniversario de D. Miguel em 1828: romance histórico*. Rio de Janeiro: Typ. Impr. e Const. de J. Villeneuve e C.
- THIESSE, Anne-Marie (2001) – *La création des identités nationales – Europe XVIII<sup>e</sup> – XIX<sup>e</sup> siècle*. Paris: Éditions du Seuil.
- VASCONCELOS, Sandra Guardini T. (2002) – *Formação do romance brasileiro: 1808-1860. (vertentes inglesas)*. Disponível em: <http://www.caminhosdoromance.iel.unicamp.br/estudos/ensaios/formacao.pdf>
- VIEIRA, Dr. Fr. Domingos (1874) – *Grande diccionario portuguez ou Thesouro da lingua portugueza*. Porto: Chardron e Bartholomeu H. de Moraes.



## Imagens literárias da imigração portuguesa no Brasil do século XX —

. Mario Luis Grangeia<sup>1</sup>

É possível que o silêncio literário que se verifica sobre esta singular situação advenha precisamente da incapacidade de captação psicológica num tão confuso e desmedido plasma emocional. É que não se encontra pé facilmente num tal redemoinho de sentimentos. Português no Brasil, brasileiro em Portugal, o emigrante fica sem pátria, tendo duas. Num lado fala uma língua e tem hábitos que o denunciam como alheio; no outro não pode esconder um sotaque e uns gostos que o denunciam como desenraizado.

Miguel Torga

Na conferência «O drama do emigrante português», no Real Gabinete Português de Leitura do Rio de Janeiro em 1954, o escritor Miguel Torga lamentou que tal drama ainda estava por escrever. O ex-morador de Leopoldina (MG) criticou autores do século XIX como Eça de Queirós e Camilo Castelo Branco por não alcançarem o âmago da questão, sobretudo pela aposta irrealista em dose de pitoresco, ridículo, arbitrariedade e malevolência. Torga sentiu falta em Eça de ir além do que se concederia por direito aos mortais; Camilo teria popularizado uma caricatura ofensiva à essencialidade subterrânea.

Escritores brasileiros e portugueses têm retratado as migrações entre esses países lusófonos, mas tal imaginário costuma atrair estudos dedicados a poucos autores e obras. O projeto *Portugueses de Papel* é um contraexemplo de excelência e que já realçou como portugueses são representados em personagens de dezenas de autores brasileiros. A esse feito coletivo podem se somar achados em outra fonte obtidos na pesquisa «A imigração no Brasil em obras de portugueses dos séculos XIX e XX», que fiz como pesquisador

---

1 Doutor em Sociologia (UFRJ)

visitante na Fundação Biblioteca Nacional (FBN). A proposta foi captar e analisar, na literatura portuguesa, imagens desse processo que une Portugal, Brasil e seus cidadãos.

O projeto mirou tanto a ficção como a não-ficção de escritores portugueses com abordagens da vida de concidadãos no Brasil e de retornados em Portugal. Neste texto, privilegio o imaginário mapeado em obras de autores que imigraram no século XX, de forma permanente ou temporária: João Sarmento Pimentel (*Memórias do capitão*), Ferreira de Castro (*Emigrantes e A selva*), Miguel Torga (*A criação do mundo e Traço de união*), Ruth Escobar (*Maria Ruth*) e Leonor Xavier (*Atmosferas e Casas contadas*). Integram ainda o *corpus* do projeto obras de Camilo Castelo Branco, Gomes de Amorim, Ramalho Ortigão, Eça de Queirós (autores do século XIX), além de Vitorino Nemésio e Eduardo Lourenço – ambos viveram períodos no Brasil e trataram da imigração lusa de modo pontual. A partir de obras desses 11 autores, se identificaram imagens literárias da imigração no Brasil e se verificaram mudanças e continuidades nos séculos XIX e XX<sup>2</sup>.

A análise de conteúdo foi precedida de uma triagem no acervo de obras gerais da FBN. De uma pré-seleção de 21 obras de ficção e não-ficção, foram estudadas 15 (somadas duas de fora da FBN). Foi considerado tanto o critério de comparabilidade do gênero – o que excluiu livros de entrevistas e correspondências, por exemplo – quanto o foco na imigração. Logo, buscou-se tecer um painel de imagens da literatura portuguesa sobre tal fluxo de pessoas que reforçou laços entre duas nações historicamente articuladas. Em paralelo, estudou-se o contexto da imigração lusa e outras obras dos autores da amostra.

---

2 A pesquisa rendeu também estudos sobre imagens da imigração portuguesa em obras de Camilo Castelo Branco, Gomes de Amorim, Ramalho Ortigão e Eça de Queirós (GRANGEIA, 2018), Ruth Escobar e Leonor Xavier (GRANGEIA, 2019), Gomes de Amorim, Ferreira de Castro e Miguel Torga (GRANGEIA, 2020) e Ferreira de Castro e Aluísio Azevedo (GRANGEIA; SOUZA, 2020).

Cinco imagens se destacam em textos daqueles imigrantes lusos no Brasil do século XX:

- *Espera*: migração como tempo à espera de novas condições de voltar a Portugal;
- *Maturação*: migrantes são tidos como sujeitos ao amadurecimento na nova terra;
- *Miragem*: migração como frustração da expectativa com o não acúmulo da fortuna;
- *Alma dividida*: migrantes se dividiam entre Portugal e Brasil, passado e presente;
- *Reinvenção*: migração sentida como oportunidade para renovar a vida por inteiro.

Essas imagens literárias estão no foco das próximas seções, que abordam como a imigração portuguesa no Brasil do século XX foi retratada por João Sarmento Pimentel (espera), Ferreira de Castro (maturação ou miragem), Miguel Torga (maturação ou alma dividida), Ruth Escobar (reinvenção) e Leonor Xavier (reinvenção). Essa sequência cronológica de autores e suas imagens propicia uma interessante perspectiva comparada. Por fim, revisa-se brevemente tal imaginário da imigração lusa no Brasil do século XX.

### **Migração como espera em *Memórias do capitão* —**

O escritor João Sarmento Pimentel viveu seis décadas de seus quase 99 anos em São Paulo, de 1927 até falecer em 1987. Atuou no levante republicano de 1910 ainda aluno da Escola do Exército, lutou em Angola e, na I Guerra Mundial, em Flandres. Defendeu a República contra monarquistas do Porto em 1919 e foi capitão até ser expulso do Exército por aderir ao contragolpe malsucedido contra a ditadura. Refugiou-se na Galícia até se exilar no Brasil, onde foi um dos criadores do jornal antissalazarista *Portugal Democrático* e da Casa de Portugal de São Paulo. Parte desse percurso está em *Memórias do capitão* (1963, ed. brasileira; 1974, ed. portuguesa, acrescida com uma segunda parte).

A imigração no Brasil foi tratada após memórias do refúgio na Galícia e ligada à expectativa de jovens idealistas como ele de não tardarem a voltar a Portugal. «Aqueles moços pensavam que a revolução não estava perdida, e que dentro de pouco tempo regressaríamos a Portugal com todas as honras e direitos» (PIMENTEL, 1974: 225-226). Com os conflitos locais, não imaginou voltar logo após deportações em massa e prisões.

Na travessia atlântica, em março e abril de 1927, no Highland Piper, reviu amigo jornalista e político e as reminiscências desde a infância nutriam diálogos até a chegada no Rio de Janeiro. Planejava esperar o fim da ditadura para voltar a Portugal até que, em conversa com o aviador Gago Coutinho, mudou seu olhar sobre o exílio.

Saudades mil da terra e da família. E já íamos no nono mês daquela vida de turismo ou de treino para andarilhos, quando numa daquelas manhãs de sol que fazem da Guanabara o cenário maravilhoso duma luminosidade e cor que mudam a água da baía em metal fundido, o Almirante, vendo-me extasiado diante daquele espetáculo surpreendente, me disse:

– Estás a caminhar para zero.

[...]

– Nada disso, poeta. Eu estou-te prevenindo, como matemático que sou. Caminhas para zero porque só gastas e não ganhas um vintém. Evidentemente que acabarás passando privações no dia em que esgotares os últimos recursos de que dispões. Antes de chegares a esse zero, vai deitando os olhos para uma possibilidade de ganhares o pão do exílio, pois ficares na dependência dos outros, eu sei que é contrário ao teu feito. (PIMENTEL, 1974: 227-228)

Para não mais «caminhar para zero», buscou emprego e, no *Jornal do Commercio*, encontrou vaga de trabalho no armazém de um inglês. No final da edição brasileira (ou no décimo quarto dos 40 capítulos da edição portuguesa), lê-se o diálogo entre esses europeus sobre as condições de um atender à demanda de trabalho do outro. Bastou o atributo de saber ler e escrever para ser admitido: «E naquela própria hora tornei a principiar a minha vida de trabalho, com a qual eduquei os filhos e pude sustentar a minha casa num nível aproximado daquele que tinha em Portugal»

(PIMENTEL, 1974: 228). Na previsão do memorialista, iria reencontrar em breve a família e a emigração teria sido provisória. A expectativa era de a ditadura, motivo de seu exílio, acabar logo e sua volta se aproximar.

A ideia obcecada de voltar para Portugal, não só o inibia de ambicionar uma situação estável no Brasil, como o levava a estabelecer planos que concretizassem essa premente vontade, e pensar nos encargos e dificuldades de uma nova aventura, pois o regresso implicava também a restauração da República. (PIMENTEL, 1974: 228)

Em uma visita a Portugal em 1950, o patriotismo e a saudade não o privaram de «impressões esclarecedoras de uma situação que só não fere a sensibilidade de quantos ignoram a dignidade de seu semelhante ofendida pela injustiça social e pelo egoísmo boçal e ostensivo dos ricos, dos opressores, dos falsos *clercs*» (PIMENTEL, 1974: 368). Fixou-se de vez com a família em São Paulo e a volta à pátria foi temporária, após a restauração da democracia em 1974 – ano da edição portuguesa. Nesta, João Sarmento Pimentel diria que o caudal emigrante já não desaguava na costa do Brasil, optando por outros destinos.

Sua linguagem, que transita entre história e literatura, ficção e documento, sonho e realidade, reminiscência e fantasia fez Jorge de Sena definir o livro (primeira edição) como «obra magna de um grande escritor que há muito se adivinhava nos seus dispersos» (SENA, 1974: 16) e um caso de documento histórico, memórias privadas, criação artística, vigor do estilo e «exemplo de fidelidade aos ideais de independência de um povo, e de portuguesa dispersão pelo mundo» (SENA, 1974: 13). Nessa leitura, a migração foi vista como uma espera sem fim à vista para poder retornar a Portugal. A julgar pelo fim da edição de 1974, Pimentel desejava um dia escrever a terceira parte das memórias – «Homens e documentos» – destacando brasileiros e lusos cujo trabalho na cultura ele admirou de perto.

## Migração como maturação e miragem em *Emigrantes* e *A selva* —

Autor de romances sociais, José Maria Ferreira de Castro (1898-1974) integrou a massa de portugueses que emigrou no fim do século XIX e início do XX. Após chegar a Belém em 1911, aos 12 anos, e não encontrar trabalho no comércio, foi trabalhar em um seringal na Amazônia e fez da memória dos quatro anos na região uma matéria-prima para seus romances *A selva* (1930), com a floresta como cenário, e *Emigrantes* (1928).

Ferreira de Castro tanto via a migração como sinal de maturação que atribuiu sua ida ao amor não correspondido por uma moça mais velha e a seu desejo de se valorizar diante dela e compensar tal diferença de idade.

Eu queria ir. Um homem é um homem e eu, justamente porque ainda não era um homem, mais me empenhava em querer parecê-lo. [...] suportei a primeira hesitação. [...] Eu partia para o desconhecido, para o fabuloso, sem saber quando voltava, sem saber até se voltaria (CASTRO, 2017b: 243).

O desconhecido do outro lado do Atlântico lhe era fonte de receio e excitação («tudo seria inédito») e o escritor narrou ter chegado «sem saber onde pôr os braços e onde pousar os olhos diante das pessoas grandes – e muito menos qual seria o meu destino» (CASTRO, 2017b: 246).

O autor abria o romance atribuindo-o, na introdução «Pórtico», ao desejo de tratar da condição emigrante: «Os homens transitam do Norte para o Sul, de Leste para Oeste, de país para país, em busca de pão e de um futuro melhor» (CASTRO, 2017a: 15). O anti-herói Manuel da Bouça tinha muito em comum com vários conterrâneos: lavrador aspirante a possuir terras, se viu impelido a buscar fortuna no Brasil, mas viveu uma saga avessa à idealização ora corrente. Analfabeto, deixou a esposa e a filha no vale do Caima e emigrou desejando retornar e comprar terras na vizinhança, tornando-se patrão.

No desembarque, a angústia era descrita como um vazio que unia expectativa, alvoroço e medo. A migração retratada como miragem surge no reencontro de Manuel com um emigrante de sua terra (Cipriano) que lhe contraindicou emigrar em carta que não chegou a tempo. Ele chocou-se ao ouvir do outro que quase não se ganha para viver.

– Mas lá na terra todos te dão por estabelecido...

Cipriano corou ligeiramente:

– Isso fui eu que mandei dizer... Todos nós mandamos dizer que estamos aqui muito bem, que é para a nossa família não se afligir e para não fazermos má figura junto dos conhecidos...

– Então, a casa onde estás?...

– É do senhor Fernandes, aquele homem que o senhor Manuel lá viu. E eu ainda tenho a sorte de estar empregado. Mas há tantos por aí à boa vida! Passam meses e meses sem arranjar trabalho... (CASTRO, 2017a: 104)

O descompasso entre a migração real e a idealizada foi omitido na primeira carta à família, em que ele dizia estar muito contente. Empregou-se em fazenda e seu salário pagava caro por rede e utensílios domésticos usados, dificultando poupar.

Afinal, onde estava todo esse dinheiro que ele não o via, nem para si, nem para os italianos, nem para os brasileiros que trabalhavam de sol a sol? O que ele enxergava era muita ambição e muitos pobres, como em Portugal, como em toda a parte (CASTRO, 2017a: 154).

Na segunda das duas partes de *Emigrantes*, a imagem da desilusão substitui de vez a da maturação, mais legível no posfácio autobiográfico. Comerciar em São Paulo, Manuel lamentaria que a desgraça de não acumular riqueza afetasse mais gente. E se amargurava. A viuvez o fez cogitar não voltar a Portugal, onde a filha lhe dera um genro indesejado e onde não queria ser visto como um retornado que não enriqueceu no Brasil.

Quando eclodiu uma revolução, alegadamente contra a corrupção, Manuel foi instado a se posicionar e declarou não ter nada com aquilo por ser português e não ter emigrado para se meter em

confusão. Sua presença na cena do conflito guinou a trama, pois, ao ver o corpo de um manifestante ao chão, recolheu seus anéis de ouro e o relógio. Decidiu furtar após hesitar por lhe permitir pagar logo a volta ao país natal, e não dali a dois anos, conforme planejou. Prestes a voltar, apiedou-se de emigrantes desembarcados. «Aqueles diabos imaginavam que para se enriquecer bastava ir por aí fora, com ganas de trabalhar. Ele também pensara assim, mas depois é que vira» (CASTRO, 2017a: 206).

De volta à aldeia, Manuel ocultou seu infortúnio no Brasil da filha, amigos e conhecidos, que o imaginaram rico e ignoravam o modo como logrou retornar. «Preferia tudo a submeter-se ao vexame de expor ali a sua desventura – ali onde os homens se sentiam diminuídos se regressavam pobres do Brasil» (CASTRO, 2017a: 232). Tal preferência o fez, após conhecer o neto e o genro e se lamuriar por não poder pagar a cova à mulher, fugir de novo da terra de origem – desta vez para Lisboa, onde se julgou poupado de um vexame devido ao anonimato. Por ter nutrido a miragem do ouro tanto tempo, sentiu a desilusão.

Em *A selva* (1930), a disposição do escritor a uma literatura engajada se revelou desde o curto «Pórtico», onde indicou o livro como um registro da «tremenda caminhada dos deserdados através dos séculos, em busca de pão e de justiça» (CASTRO, 1972: 21). Tendo vivido nove anos na Amazônia, reputou a obra como débito com desbravadores como ele, que trabalhou entre cearenses e maranhenses num seringal. «Se é verdade que neste romance a intriga tantas vezes se afasta da minha vida, não é menos verdadeiro também que a ficção se tece sobre um fundo vivido dramaticamente pelo seu autor», notou em «Pequena história de *A selva*» (CASTRO, 1972: 27). Mais traduzido romance de língua portuguesa de seu tempo, *A selva* foi saudado como um clássico, uma reaproximação de Brasil e Portugal pelo prefaciador Jorge Amado: «são esses homens [como Castro], vindos de Portugal e aqui fazendo-se brasileiros amantíssimos, os mestres da amizade luso-brasileira, aqueles que estabelecem os laços de compreensão e amor» (AMADO, 1972: 18).

Na trama, Alberto se exila pelos ideais antirrepublicanos e, aos 26 anos, se fixa num seringal nos confins da floresta. Devido ao alto valor da borracha, «era, então, a Amazônia um ímã na terra brasileira e para ela convergiam copiosas ambições dos quatro pontos cardeais, porque a riqueza se apresentava de fácil posse, desde que a audácia se antepusesse aos escrúpulos» (CASTRO, 1972: 41). Saído de Belém num «curral flutuante» (CASTRO, 1972: 55), se tornou seringueiro após pagar mil réis para embarcar até o Rio Madeira, quase preterido por cearenses pelo aliciador. Cita-se a troca da imigração portuguesa na Amazônia rural, visando à exploração e defesa territorial, pelas cidades.

Menos presente do que em *Emigrantes*, a migração surge como *status* na menção à fortuna vinda da borracha – «fora assim que seu tio enriquecera e tinha já duas quintas em Portugal» (CASTRO, 1972: 41) – e ao bem-sucedido comendador português. Mais do que os portugueses, *A selva* focou a migração de nordestinos que na Amazônia fugiam da seca.

### **Migração como maturação e alma dividida em A criação do mundo e Traço de união —**

Trabalhador na fazenda do tio em Leopoldina (MG) entre 1920 e 1925, Miguel Torga (pseudônimo de Adolfo Correia da Rocha, 1907-1995) voltou a Portugal, tornou-se médico e tratou da migração no romance autobiográfico *A criação do mundo* (1937) e nos ensaios de *Traço de união: temas portugueses e brasileiros* (1955). Na parte intitulada «O segundo dia» de *A criação do mundo*, o narrador chegava à «terra onde estava a minha felicidade» ou «o Brasil que me ia enriquecer como a toda a gente» (TORGA, 1996: 92), conhecia espécies como inhame, jacarandá e tucano e concluía que «nada do que aprendera em Agarez [terra natal] me servia ali. Nem os ninhos eram iguais» (TORGA, 1996: 92). O narrador, de acordo com Dora Maria Nunes Gago, é um adulto que dá voz à criança que foi e para quem «a emigração assume-se como experiência de amadurecimento, de contacto com um espaço novo,

diferente, marcado pela dureza da vida e, simultaneamente, pela descoberta» (GAGO, 2008: 219). O país não era responsabilizado pelos revezes na estada.

O protagonista foi discriminado como imigrante e, em menino, viu ofensas como algo canino: «Não fazia mal que ladrasse. Contanto que não se atrevesse a cantar ao pé de mim que 'As desgraças do Brasil / eram duas, agora são três: / A formiga cabeçuda, / o italiano e o português', não fazia mal que espumasse peçonha nativista» (TORGA, 1996: 152).

Após cinco anos e a venda da fazenda do tio, o protagonista voltaria para seu país. Seu regresso ao Brasil, para um congresso de escritores em São Paulo em 1954, gerou conferências e discursos na cidade e no Rio, além do trecho de «O sexto dia» que citou a marca do país nele:

Nenhuma impressão de outrora se perdera. Cada estímulo apenas trazia à memória entorpecida a resposta já dada na primeira hora. O Brasil tatuara-se realmente na minha alma como uma tinta indelével. A longa ausência não lhe desbotara sequer o brilho original (TORGA, 1996: 596).

Eis a migração relatada como maturação.

Ao ir e voltar de São Paulo, Torga teve seu nome vetado pela censura na lista de passageiros do navio publicada em jornais (TORGA, 1996). No evento para escritores, em réplica ao sociólogo Roger Bastide, advogou que juízos sobre as Américas e a Europa não partissem só de dados literários; duas vivências se somavam no seu caso: a intelectual e de ex-imigrante, «infiltrada no sangue» (TORGA, 2016: 40). Notou que lusos sonhavam com o Novo Mundo e viajavam até ele, ao contrário de outros europeus, com sonho nunca concretizado. Ele valorizava o emigrante disposto a pisar e apalpar a terra.

Torga diria ter procuração para falar por emigrantes, pois desembarcou no Brasil após ter descoberto um mar «interminável» e o navio parecendo «presídio de galerianos».

A terra nativa lá continuava ainda a acenar. Mas a alma dele ia-se dividindo, repartida entre o passado e o presente, escanchada sobre o oceano.

O Novo Mundo era agora uma nova pátria embutida nos sentidos. Nada de raciocinado, de construído, de voluntário. Assimilação, apenas. Im-  
pregnação indelével de tatuagem. (TORGA, 2016: 39-40)

Despontava a imagem de uma alma dividida entre passado e presente, Portugal e Brasil, retomada adiante. Até então, Torga tinha comparado a migração com uma vacina que deixa marca na pele mesmo após a imunização e enaltecia sua vida não apenas intelectual na América – vivência de quem se incorporou nela, não só a pensou, e que, retornado, influenciou com ideias e hábitos a Europa e os olhares sobre o Novo Mundo.

O escritor alegou se expressar ali como antigo emigrante que viveu cinco anos de «contraditórias sensações»; no início, pela natureza hostil e atritos humanos e sociais; depois, sentiu a nostalgia da exuberância na terra natal, ao contatar velhos companheiros.

A imagem da alma dividida teve outros termos: «dualismo interior mortifica-me o coração» e «esse desnível interior, esse desequilíbrio do espírito» (TORGA, 2016: 89 e 91). Esse dualismo, que misturava Úrsa Maior ao Cruzeiro do Sul, flores do ipê e do rosmaninho, águas do Doiro e do Paraíba, fazia do imigrante, em sua leitura, alguém inseguro e vulnerável.

E convivem na mesma carcaça dois seres opostos. Um, europeu, de medidas greco-latinas; outro, americano, anárquico e transbordante. E nenhum vence o adversário, triunfa definitivamente do incómodo companheiro. Caminham ambos a par, negando cada qual o vizinho (TORGA, 2016: 89).

A seu ver, emigrantes seriam fraturados como cristais rompidos por um golpe de vento cruel. A divisão da alma afeta até avaliações morais das pessoas – condição a que Torga atribuiu o silêncio literário sobre emigrantes.

Ser emigrante é ser condenado a uma exceção biológica. É receber da vida a marca indelével da permanente inquietação. Enquanto que os outros mortais são como arbustos humanos plantados no chão onde nasceram, que o vento da excomunhão não arranca e o imperativo da fome não transporta, o emigrante tem asas em vez de ramos, que não tacteiam

apenas o espaço limitado pelo perfil da copa, mas toda a imensidade possível. E isto separa-os irremediavelmente. De um lado, os galerianos felizes da quietude; do outro, os contrabandistas da linha equatorial da vida, eternos infelizes de passaporte na mão. (TORGA, 2016: 98)

Torga concluía enaltecendo emigrantes, caracterizados como inquietos ocupando espaços sem fim, por isso, careceriam da felicidade da quietude dos outros. Com tal elogio que relativiza a felicidade disponível ao emigrante, deu ainda mais margem à leitura da sobreposição entre as imagens da maturação e alma dividida descritas até aqui.

### **Migração como reinvenção em *Maria Ruth* —**

A atriz e produtora cultural Ruth Escobar (1935-2017) nasceu e viveu no Porto até os 16 anos, quando sua mãe e ela, nascida de uma relação extraconjugal do pai, se mudaram para São Paulo em busca de futuro melhor fora de Portugal. Na autobiografia *Maria Ruth* (1987), abordou a emigração quando ainda era expectativa e após vivê-la. Da etapa anterior, citou o descrédito a essa pretensão na voz da professora de inglês, que não gostava dela por interromper a aula com desmaios encenados: «pois sim, no dia em que voltar D. Sebastião» (ESCOBAR, 1987: 29). A emigração era vista como uma possibilidade tão remota que a atriz recordaria mais de três décadas e meia depois: «emigrar para a América ou para o Brasil era repetir a façanha dos navegadores no século XX» (ESCOBAR, 1987: 29). A partida gerou nela um misto entre dor e excitação:

Quando embarquei para o Brasil no *Serpa Pinto*, com minha mãe, levava também a certeza de um destino, pois senti que tudo quando sucedera em minha vida, mesmo antes do nascimento, estava moldado por uma força universal, cósmica, transcendente.

A cena do adeus no cais do porto foi digna de qualquer filme de Lana Turner, recorde mundial de lágrimas. Minha mãe se debulhava ao meu lado. Meu padrasto, pela primeira vez, tinha os olhos vermelhos de cho-

rar, e a noção assimilada de que homem não chora me fez sentir em dobro a dor que ele atravessava. Em mim se misturavam a excitação e a dor. Certamente, para os que ficaram no cais de Leixões, a dor foi bem mais intensa, até porque não partilhavam da excitação de quem ia rumo à América do Sul. (ESCOBAR, 1987: 34)

Após morar nos fundos de um botequim no Tatuapé e num quarto de empregada no Ipiranga, mãe e filha conseguiram trabalho e se instalaram num dois-quartos no Pari. Ruth dividia os estudos com o papel de corretora de anúncio da *Revista das Indústrias* e, meses depois, quis editar a própria revista, voltada à colônia portuguesa e com notícias do além-mar e de atividades da comunidade. Chamava-se *Ala Arriba* em alusão ao grito dos pescadores ao retirarem do mar redes cheias de peixe. Num dos embates com a mãe, ouviu dela que «criei-te com sacrifício da minha própria vida, abandonei teu pai para dar-te um futuro no Brasil» (ESCOBAR, 1987: 37). Enquanto a mãe significava a emigração como um sacrifício, a Ruth aspirante a atriz atribuía-lhe um significado de reinvenção da vida:

É claro que senti o choque de ter deixado em Portugal a aparente segurança de uma vida rotineira, embora não isenta de incidentes nem sempre agradáveis. Por outro lado, animava-me a sensação de conquistar uma nova forma de existir, com todas as suas crueldades e dificuldades, mas também com todo o seu desafio. As mudanças se faziam visíveis a mim mesma, tanto no íntimo como no físico: sabia-me mais solta, no meu andar, mais ágil, mais moderninha. Não me sentia mais tão forçada a me esconder nas sobras de meus complexos de feiúra por ter as coxas grossas, as sobrancelhas cerradas e o buço de salaia. (ESCOBAR, 1987: 40)

Revisitada pela memória, a migração ganhava contornos de processo capaz de propiciar mudanças íntimas e físicas. A reinvenção da autora foi impulsionada ao se afastar da mãe, que se despediu no trem para as núpcias em Rio Claro beijando-a e chorando «como se eu estivesse indo para o matadouro» (ESCOBAR, 1987: 43). Sua sensação de maior liberdade, agilidade e modernidade se refletiam no andar, para além da crescente autoestima, o que contribuiria

para se tornar dona de teatro (captando fundos inclusive na comunidade lusa), política (foi deputada estadual em São Paulo) e líder feminista. A imigração tinha se tornado, com nitidez na autobiografia, uma rota à reinvenção pessoal.

### **Migração como reinvenção em *Atmosferas* e *Casas contadas* —**

Com a volta da democracia em Portugal em 1974, as mudanças foram sentidas mais em certos lares do que outros. Foi o caso da família do advogado Alberto Xavier, secretário do Planejamento nos 40 dias anteriores à Revolução dos Cravos. Afastado do cargo de professor de Direito na Universidade de Lisboa, ele, a esposa Leonor e os três filhos emigraram para São Paulo em março de 1975. Ela só soube o destino três dias antes e seus pais lhe pagaram as passagens dos voos de Lisboa para São Paulo, via Paris.

Começava ali «a grande guinada de minha vida», de acordo com ela, que não trabalhava em Portugal e que, no Brasil, se tornou jornalista e escritora. Entre 1975 e 1979, a família morou em São Paulo, onde Alberto virou professor da Pontifícia Universidade Católica (PUC-SP) e sócio de um escritório de advocacia. Leonor viveria no Brasil «a descoberta da vida rasgada, ali clandestinamente à minha espera. Eu, de olhos abertos de pasmo, sem imaginar que construção teria o futuro, porque nunca antes tinha pensado senão na continuidade serena de todas as coisas, para sempre» (XAVIER, 2018: 134).

Em *Atmosferas*, editado em 1980 e sua estreia na literatura, abordou lições no Novo Mundo:

No Brasil aprendo a noção de espaço. Aqui eu ando milhares de quilômetros, climas diferentes, outras cidades, campos de terra vermelha ou praias de areias brancas e no mar batido, baías de água quieta, montanha gelada ou serra virgem; viajo por todos os meios, e sempre a mesma cultura, a mesma língua-mãe, os mesmos gestos, o mesmo conceito de vida, ritmo lento ou acelerado.

E aprendo a noção da velocidade que dá vertigem, de mudança, de transformação. Se por um tempo não passo num bairro em São Paulo, daí a pouco encontro tudo diferente. Em dois anos, novas construções aqui estão, prontas e acabadas. Mil iniciativas surgiram, mil acontecimentos se deram a todos os níveis. (XAVIER, 1980: 14)

O idioma era familiar, mas de tom mais doce. As impressões iniciais incluíam contrastes no vocabulário, alimentação e maior acesso ao crédito. Ela frisou a chance de recomeçar a vida na autobiografia *Casas contadas*: «tudo isto é uma aventura apaixonante, é começar outra vez a vida, comer coisas diferentes, fazer outros hábitos e outra rotina» (XAVIER, 2018: 138). Um coquetel de boas-vindas iniciou a relação com o país: «Nesse dia iniciou-se a minha dívida de gratidão ao Brasil, acrescida de juros e correção monetária que nem até ao fim da vida serei capaz de acertar» (XAVIER, 2018: 145).

Em São Paulo, viveu quatro anos «decisivos na minha história de mulher» (XAVIER, 2018: 221) em que passou de dona de casa com rede crescente de contatos a professora particular de francês e revendedora porta a porta de recipientes plásticos e, depois, de cosméticos. A reinvenção teve fontes como o exemplo da empregada Marlene, baiana de 19 anos com quem diz ter aprendido autoestima, independência sem raiva e desrespeito, liberdade na fala e execução de tarefas braçais sem subserviência. Aprendia mais também sobre a sociedade de consumo, enquanto Portugal experimentava a democracia.

A maior presença portuguesa era nítida para a família, com menor autoimagem de estrangeira, como relatou em carta a uma amiga em 1975 (naquele ano e no seguinte, estima-se que de 30 mil a 40 mil portugueses teriam imigrado no Brasil). Ampliou seus horizontes em contato com cidadãos de outros países e no consumo de bens culturais. A grande expectativa na primeira ida a Portugal, visitado no inverno de 1977/78, atestou a saudade: «Portugal é um encontro de amantes, no meu desejo: ‘O coração pula-me por pensar que faltam oito semanas’» (XAVIER, 2018: 205). Sentia-se

adaptada após dois anos de Brasil, tempo que lhe deixou à vontade nas questões fundamentais e ciente de onde e com quem ter mais respostas. Não se privou de viver novidades, como a ida ao carnaval carioca de 1976, quando ela viu o desfile de escolas de samba; em outros anos, desfilou.

A família mudou-se para o Rio de Janeiro para Alberto abrir o escritório local em 1979. Chegou a equiparar a mudança a uma emigração para um local com colônia portuguesa de mentalidade restrita, fechada ao que fosse brasileiro, sempre em grupo e a dizer mal. Tornou-se jornalista e escrevia para veículos no Brasil (*O Mundo Português*, *Jornal do Brasil* e a revista *Manchete*) e Portugal (*Diário de Notícias*, *Tempo* e a revista *Espaço T Magazine*). Seus livros seguintes seriam *Entrevistas* e o romance *Ponte aérea*.

Leonor avaliou em 1983 que sua vida pública ia bem, mas a particular, mal, com crescente desencontro de interesses no casal: «A mudança de país e de mentalidade ia fracturando a unidade que afirmamos, na celebração do casamento. As diferenças acentuavam-se por andanças opostas no dia-a-dia» (XAVIER, 2018: 266). A imigração e seus efeitos eram responsabilizados pela crise que levaria à separação no ano seguinte.

A reinvenção operou mudanças não só íntimas: ela foi a um ato das Diretas-Já, mostrando que o acúmulo da nacionalidade brasileira não foi mera formalidade. A volta a Lisboa em 1987 foi um reencontro a uma identidade não perdida que se somou à nova. Desde então, a outrora imigrante que se revelou jornalista e escritora no Brasil ampliou sua produção literária na ficção e, sobretudo, na não-ficção.

## Considerações finais —

Para identificar mudanças e continuidades em imagens da imigração no Brasil na literatura portuguesa do século XX, analisaram-se obras de autores que se radicaram no Brasil, de forma permanente – João Sarmento Pimentel e Ruth Escobar – ou provisória: Ferreira de Castro, Miguel Torga e Leonor Xavier. Tais escritores

deram contribuições ao imaginário sobre a vida de portugueses no Brasil e retornados em Portugal – e que tinham sido objetos literários de autores do século XIX como Camilo Castelo Branco, Gomes de Amorim, Ramalho Ortigão e Eça de Queirós.

Fruto de um projeto sobre tais imagens literárias nos séculos XIX e XX, este texto expôs uma análise de conteúdo de *Memórias do capitão*, *Emigrantes*, *A selva*, *A criação do mundo*, *Traço de união*, *Maria Ruth*, *Atmosferas* e *Casas contadas*. João Sarmento Pimentel, Ruth Escobar e Leonor Xavier legaram imagens da imigração como espera ou reinvenção em seus livros de memórias, enquanto Ferreira de Castro e Miguel Torga retrataram-na como maturação, miragem ou alma dividida também em sua ficção.

O mapeamento de obras da literatura portuguesa e a análise de conteúdo revelam cinco imagens literárias de um processo rico e duradouro: migração como espera (vista como uma fase até voltar a Portugal pós-ditadura), miragem (ligada à desilusão por não enriquecer), maturação (pelo amadurecimento no estrangeiro), alma dividida (da divisão íntima entre Portugal e Brasil e entre passado e presente) e reinvenção (oportunidade de renovar a vida por inteiro).

Tais imagens podem ser encontradas de forma concomitante em livros e autores, naturalmente, como atesta a coexistência das imagens da migração como maturação na não-ficção de Ferreira de Castro e no romance autobiográfico de Torga. Ou ainda pela leitura de outras imagens literárias em romances de Ferreira de Castro (migração como miragem) e ensaios de Torga (como alma dividida). Se a imigração portuguesa no Brasil tem sido mais estudada por questões políticas e econômicas, como remessas às famílias e empreendedorismo, este estudo vem trazer o convite a atentar a sua dimensão cultural.

Aberto com passagem exemplar de Miguel Torga, este texto termina na menção a outro intelectual ímpar, falecido ao tempo desta escrita: o ensaísta Eduardo Lourenço, que lecionou em Salvador (BA) em 1958/59. Em suas palavras, a emigração portuguesa, majoritariamente para o Brasil, foi vivida não de uma forma trágica ou verdadeiramente dramática, mas dolorosa e melancólica,

sempre na esperança do regresso. «Talvez isso explique que a nossa literatura tenha tomado tão pouco em conta a figura do emigrante. [...] Cantamos a nossa dor, teatralizamo-la, para melhor a escondermos. Não gostamos de encarar as nossas verdadeiras mágoas» (LOURENÇO, 2001: 48). E por que não as rever?

## **Bibliografia —**

- AMADO, Jorge (1972) – «Um clássico de nosso tempo». In CASTRO, Ferreira de. *A selva*. São Paulo: Verbo, p. 17-20.
- CASTRO, Ferreira de (1972) – *A selva*. São Paulo: Verbo.
- CASTRO, Ferreira de (2017a) – *Emigrantes*. 30ª ed. Lisboa: Cavalo de Ferro.
- CASTRO, Ferreira de (2017b) – «Pequena história de *Emigrantes*». In *Emigrantes*. 30ª ed. Lisboa: Cavalo de Ferro, p. 237-253.
- ESCOBAR, Ruth (1987) – *Maria Ruth*. Rio de Janeiro: Guanabara.
- GAGO, Dora Maria Nunes (2008) – *Imagens do estrangeiro no Diário de Miguel Torga*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- GRANGEIA, Mario Luis (2018) – «Imigração no Brasil na literatura portuguesa do século XIX». *Caderno de Estudos Sociais*, vol. 33, n.º 2. Recife: Fundaj, p. 1-22.
- GRANGEIA, Mario Luis (2019) – «Renascidas no Brasil: Ruth Escobar, Leonor Xavier e a imigração como reinvenção». *Convergência Lusitana*, vol. 30, n.º 42. Rio de Janeiro: RGPL, p. 221-231.
- GRANGEIA, Mario Luis (2020) – «Imigração na literatura: escritores portugueses e a vida no Brasil». *Letrônica*, vol. 13 n.º 3. Porto Alegre: PUCRS, p. 1-15.
- GRANGEIA, Mario Luis; SOUZA, Daniel Moutinho (2020) – «Portugueses em *O cortiço* e *Emigrantes*: migração como degeneração ou miragem». *O eixo e a Roda: Revista de Literatura Brasileira*, vol. 29, n.º 3. Belo Horizonte: UFMG, p. 188-206.
- LOURENÇO, Eduardo (2001) – *A nau de ícaro e Imagem e miragem da lusofonia*. São Paulo: Companhia das Letras.
- PIMENTEL, João Sarmiento (1974) – *Memórias do capitão*. 2ª ed. Porto: Editorial Inova.

- SENA, Jorge de (1974) – «Prefácio». In PIMENTEL, João Sarmiento, *Memórias do capitão*. Porto: Editorial Inova, p. 11-16.
- TORGA, Miguel (1996) – *A criação do mundo*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- TORGA, Miguel (2016) – *Traço de união: temas portugueses e brasileiros*. Lisboa: Glaciar.
- XAVIER, Leonor (1980) – *Atmosferas*. Rio de Janeiro: Nórdica.
- XAVIER, Leonor (2018) – *Casas contadas*. Alfragide: Bis.



# Portugueses e Portugal na ficção oitocentista —



- José Eduardo Franco / Vanda Figueiredo
- Marinete Luzia Francisca de Souza
- Maria Aparecida Ribeiro
- Hélio de Seixas Guimarães
- Eduardo da Cruz
- Andreia Alves Monteiro de Castro
- Carlos Paulo Pereira
- Sayonara Amaral de Oliveira
- Angela Maria Rodrigues Laguardia
- Franco Baptista Sandanello
- Silvia Maria Azevedo



# Um português/brasileiro entre dois mundos: o Padre António Vieira, personagem da ficção em prosa do Brasil<sup>1</sup> —

. José Eduardo Franco<sup>2</sup>

. Vanda Figueiredo<sup>3</sup>

A literatura é um jogo combinatório que explora as possibilidades implícitas no seu próprio material [...] mas é um jogo que em certa altura se reveste de um significado inesperado, um significado que não está patente no plano linguístico [...], mas que se introduziu a partir de outro nível, ativando algo que nesse segundo nível é muito importante para o autor e para a sociedade em que ele vive.

Italo Calvino

A escritura enquanto suporte de memória, memória arquivada, manifesta sobretudo a dimensão testemunhal do documento. [...] Cada texto transporta consigo a história da sua própria história conflitual de receção.

José Augusto Mourão

O campo da criação literária é fecundo no processo de cristalização das imagens do passado, não só no plano da avaliação, mas também no plano da evidenciação de perspetivas de compreensão, condicionadas por interesses que motivam escolhas para iluminar o presente da escrita construído pelo criador. A receção de figuras e de acontecimentos históricos tem na criação literária uma especial e muito pertinente relevância para o estudo da forma como o passado é reconstruído.

---

<sup>1</sup> Este artigo retoma a comunicação apresentada na *III Conferência Internacional Portugueses de Papel* (University of Colorado, Boulder, set. 2018), adaptada e aperfeiçoada também em pesquisas e análises publicadas noutros lugares, tais como as revistas *Brotéria e Fénix* (cf. Bibliografia).

<sup>2</sup> Cátedra CIPSH de Estudos Globais, da Universidade Aberta; CLEPUL.

<sup>3</sup> Centro de Estudos Humanísticos da Universidade do Minho; Cátedra CIPSH de Estudos Globais, da Universidade Aberta.

Sabendo que a receção opera uma transfiguração, a receção literária constitui-se como um terreno particularmente fértil para esse efeito. Sendo a literatura o lugar onde o humano se dá plenamente pelo poder performativo e transfigurador da linguagem, as figuras históricas tornam-se personagens, ganhando uma nova vida e novas virtualidades, com fins estéticos ou de combate ideológico e doutrinário, ou simplesmente com a função pedagógica de recordar e de atualizar uma boa ou má memória. Daí a perspetivação lapidar de José Augusto Mourão, segundo a qual «a literatura tem por função essencial fazer memória, testemunhas, criar mundos, falar daquilo que não se pode dizer, nem que seja com o recurso do eufemismo. A literatura é o melhor testemunho, o mais vasto espaço da memória e o melhor remédio para o esquecimento» (MOURÃO, 2017: 428)<sup>4</sup>. Por conseguinte, a criação é um exercício de reconstrução, de transfiguração, mas igualmente de instauração de significados.

A ficção literária surge da imaginação dos materiais reais em que se inspira, ou seja, vive da imaginação sobre o real em função do ideal que constrói. É, no fundo, a idealização do possível e do impossível, mas sempre a partir do possível experimentado. Daí que, no exercício hermenêutico das obras, deva considerar-se o contexto, as circunstâncias culturais, o património identitário do autor, bem como os valores que professa e o seu programa de vida individual e social, os quais, por vezes, permitem tornar translúcidas palavras e frases, extraindo-lhes os sentidos segundos, maquilhados pela sua inocência conotativa. Assim, se é certo que a literatura brota da força da imaginação, refundindo o passado, transformando o presente e antecipando futuros, também deve muito ao que podemos chamar a *ideologia* do criador, que engloba a sua cosmovidência, decorrente das suas convicções profundas (ISER, 2000: 14).

No quadro deste trabalho de Penélope que é a literatura, há factos, acontecimentos e figuras históricas que se tornam mais

---

4 Ver também Italo Calvino (1995: 354).

atrativos ou mais populares para povoarem o universo da ficção. O padre António Vieira é uma dessas figuras, personagem recorrente, principal ou secundária, de muitas obras brasileiras e portuguesas<sup>5</sup>. Quer artistas de nomeada e de primeira linha, quer artistas menos conhecidos, de um modo ou de outro fazem aparecer Vieira em campos de criação, não só na poesia, na prosa e na dramaturgia, mas também na pintura, no cinema, na música e na historiografia. Vieira é tão *popular* como o foram Nun'Álvares Pereira, Infante Dom Henrique, Camões, Dom Sebastião, ou como as batalhas de Ourique e de Aljubarrota, a chegada à Índia, a desilusão de Alcácer-Quibir, a Restauração, ou episódios como o de Inês de Castro ou de Soror Maria da Visitação.

Desde Machado de Assis a Nélida Piñon, desde Fernando Pessoa a José Saramago, António Vieira marca presença em vários escritos, consubstanciando-se o fenómeno da atração e comunhão dos grandes autores que dialogam transtemporalmente na casa comum que é a literatura. Disso mesmo é significativo o fascínio que um autor insuspeito como Saramago tinha por Vieira. Além de o elogiar como poucos e de ler os seus textos como uma escola da língua portuguesa, José Saramago planeava, antes de morrer, dedicar-se à escrita de um romance biográfico sobre este célebre jesuíta.

O percurso biográfico, as causas e a originalidade do pensamento precursor do padre António Vieira, na sua vida longa que atravessa todas as décadas do tormentoso século XVII (1608-1697), tornam-no, com efeito, uma personagem inspiradora e sugestiva, quer como protagonista de um enredo bem-talhado repleto de intrigas e de dramas, quer como interveniente com um papel significativo no curso narrativo. Aliás, a grandeza de Vieira junta-se à de outras figuras que o seu século deu, como poucos, à humanidade, conforme escreve Anne-Laure Angoulvent, em *L'esprit barroque*:

---

5 Além dos que vamos analisar, podemos, apenas ilustrativamente, lembrar alguns autores e títulos que fazem de Vieira uma personagem: João Andrade Corvo, *Um ano na Corte* (1850); Pinheiro Chagas, *A máscara vermelha* (1873) e *O juramento da duquesa* (1873); Mário Domingues, *O drama e a glória de Padre António Vieira* (1952); Seomara da Veiga Ferreira, *António Vieira. O fogo e a rosa* (2008); Miguel Real, *O sal da terra* (2008).

Por isso, a grande força do barroco reside numa concentração notável de grandes espíritos. O princípio do século XVII é, sem dúvida, o último grande momento da história individual da humanidade em que os mesmos homens compreendem e apreendem todas as grandes disciplinas. Com efeito, eles podem, se não dominar todos os conhecimentos, pelo menos compreender-lhes o funcionamento. Um autor pode, ao mesmo tempo, dominar, através do conhecimento do grego, do latim, do pensamento judaico e pelo que pode conhecer do pensamento árabe, as línguas que são veiculares do pensamento ocidental (com algumas influências árabes). Este mesmo autor possui, portanto, os instrumentos linguísticos de apreensão das estruturas interpretativas do homem e do universo. (ANGOULVENT, 1996: 12)

Antes de entrarmos propriamente no trabalho analítico dos textos literários escolhidos, importa dar conta dos grandes traços da biografia de Vieira e problematizar o processo complexo das percepções e da leitura da sua ação religiosa e política, assim como sublinhar o facto de este pregador maior do barroco luso-brasileiro se ter tornado, ele próprio, um paradoxo interpretativo marcado, na sua receção, por um verdadeiro conflito de interpretações que se estendeu desde o seu tempo até ao século XX<sup>6</sup>. De algum modo, Vieira encarna plenamente aquilo que é, em grande medida, a percepção antropológica da cultura barroca, marcada pelo paradoxo e pelo excesso das paixões e das contradições, como considera uma das suas grandes especialistas:

o barroco caracteriza-se por uma sensibilidade às paixões, em todas as suas formas, e mesmo uma sensualidade das paixões a representar por intermédio da ou das relações de força que exercem no caso da ligação passional, a problemática da atração, quer seja humana (pessoal), ou universal (terrestre e/ou celeste). (ANGOULVENT, 1996: 15)

António Vieira nasceu em Portugal, na cidade de Lisboa, ao lado da Sé, mas cedo vogou para a Bahia, formando-se no Colégio

---

<sup>6</sup> Sobre a teoria da receção neste sentido, veja-se Richard E. Palmer (2006: 20); e Paul Ricoeur (2009).

dos Jesuítas daquela então capital de Terras de Vera Cruz, como Padre da Companhia de Jesus. Viveu mais de metade da sua vida no Brasil, onde atuou como professor, missionário e líder de expedições missionárias e de construção de redes de aldeamentos para evangelizar e educar os ameríndios. Outra parte da sua carreira, que lhe deu muita notoriedade, fê-la na corte portuguesa, como pregador real e diplomata na Europa, ao serviço do rei D. João IV, no quadro do esforço para obter o reconhecimento da restauração da independência portuguesa frente a Espanha, a partir da década de 40 do século XVII. Alternou e complementou, pois, o seu trabalho religioso (de missionário, confessor e pregador) com o cumprimento de funções políticas.

Viajou diversas vezes entre dois mundos, o velho continente europeu e o chamado Novo Mundo. Experimentou, como poucos, a vida em situações extremas e extremamente opostas: tanto calcorreou os corredores dos palácios mais luxuosos das cortes europeias, como viveu com os ameríndios na selva amazónica, em condições inóspitas para alguém não nascido em meio selvagem (cf. FRANCO, 2009). Conviveu e teve amigos e simpatizantes quer entre os povos indígenas brasileiros, quer entre membros das altas elites europeias e dos mais diversos setores da sociedade, entre os quais se destacam reis e rainhas, príncipes e princesas, padres e bispos, navegadores, governadores, comerciantes e corsários.

Considerado genial pelos seus admiradores e amigos, que o apreciavam com quase devoção, o seu caráter fogoso e frontalmente crítico relativamente às injustiças e ao que exigia reforma e melhoramento social e político, valeram-lhe a multiplicação de diversos inimigos, que não deixaram de o incomodar seriamente, e até de pôr em causa a sua própria vida. Assim sendo, Vieira é uma daquelas grandes figuras da cultura portuguesa que, em virtude da força, do significado e do choque crítico que a sua ação e ideias representaram, provocou correntes de leitura divergentes e mesmo antagónicas, nas quais apenas coincide o reconhecimento do seu talento: para uns uma bênção, para Portugal e para a Igreja; para outros um «génio demoníaco», rebelde e perigoso.

Os admiradores concorreram com os detratores na apreciação do papel e do valor da obra de Vieira. Empenharam-se em publicar, defender e divulgar os escritos e a sua boa fama, contando-se seguidores dedicados dentro e fora da sua Ordem. Relativamente a críticos e adversários ativos, engrossaram uma corrente que teve o seu apogeu no tempo do Marquês de Pombal e durante o anti-jesuítico século XIX. A essa corrente crítica podemos chamar antivieirismo, pela dimensão polémica e pela produção de uma imagem negativa, e pelo tom doutrinário do julgamento de Vieira, enquadrado numa avaliação negativa mais abrangente do seu papel associado ao dos Jesuítas no seu todo.

O antivieirismo já tinha tido uma expressão considerável durante a vida deste jesuíta, quer pela tentativa de limitar a sua ação, quer pela crítica e condenação das suas ideias e do seu pensamento sobre o presente e futuro de Portugal, na relação com a sua teologia da história de matriz cristã. Identificamos na segunda metade do século XVII, que corresponde à fase em que ganha fama como pregador ao serviço do rei D. João IV, a emergência de um antivieirismo físico e político e, posteriormente, teológico-religioso. Desde logo, regista-se o antivieirismo interno à própria Companhia de Jesus, que começa pela oposição e crítica de alguns confrades ao seu modo de estar, pensar e atuar politicamente, materializado na primeira denúncia à Inquisição, em 1649, por um confrade seu. Além disso, importa destacar as críticas de membros de outras ordens religiosas e até a de Soror Joana da Cruz a uma tese teológica apresentada num sermão. De facto, a relação com o universo feminino também foi alvo de mofa e de apreciações infundadas.

Depois veio o século XVIII, o da crítica iluminista à Companhia de Jesus, que redundou na sua expulsão e extinção. Neste domínio, Pombal teve um papel fundamental e fundante de uma visão tornada matriz para o movimento antijesuítico. Vieira foi destacado pelo esforço da propaganda antijesuítica pombalina, desde logo naquela que podemos considerar a Bíblia do antijesuitismo, a *Dedução cronológica e analítica*, e no compêndio documental, de sete volumes, mandados organizar pelo primeiro-ministro de

Dom José I, com o título bem sugestivo de *Maquinações de Vieira, jesuíta*<sup>7</sup>. Vieira é assim estabelecido como um génio maquinador, uma peça da máquina terrível da Ordem Inaciana, contra os interesses de Portugal e da Igreja. Note-se que o antivieirismo posterior consagra esta imagem, acrescentando-lhe apenas outras nuances.

A leitura oposta sobre António Vieira tende a glorificar a sua coragem e ousadia, o homem de causa, o defensor dos índios e dos mais fracos, o génio do orador e a argúcia do seu pensamento. É esta faceta que acaba por se destacar nas obras literárias nas quais Vieira entra como personagem, nomeadamente no romance brasileiro.

Com efeito, os juízos sobre Vieira mantiveram-se durante muito tempo marcados por leituras em chave dicotómica e de tom maniqueísta. Ainda na segunda metade do século XIX, ao mesmo tempo que muitos autores laicos e antijesuítas desconsideravam Vieira e as elucubrações barrocas dos seus sermões (como Teófilo Braga), Oliveira Martins dava o tom da admiração com que ele era aclamado por muitos como homem superior e na linha avançada do Portugal da Época Moderna (MARTINS, tomo II, Livro Quinto, 1908: 127).

O que interessa aqui fazer notar é o facto de as apreciações sobre o jesuíta, encerradas maniqueisticamente na corrente do antivieirismo e do filovieirismo, instaurarem duas chaves de leitura da sua vida e do significado da sua ação e do seu pensamento na relação com os projetos da sociedade, do Estado e da Igreja do seu tempo. Estas chaves de leitura estarão subjacentes, como veremos,

---

7 Cf. «Maquinações de António Vieira jesuíta», BNL, *Secção de reservados*, códs. 2673-2679. Estes compêndios de fontes não contêm qualquer introdução aos documentos reunidos. Nos seus sete volumes, manuscritos em letra clara de fácil leitura, encontramos um acervo constituído por cartas, relatórios, sermões, petições, entre outros. Estes documentos são da autoria de Vieira ou a ele endereçados. Mais se afigura um conjunto de documentação para instruir um processo judicial, ou talvez destinada a preparar uma biografia histórica antivieiriana. Encontra-se também uma cópia destas «Maquinações» na BNRJ, *Divisão de manuscritos*, cód. I-12,02, 021.

na forma como a «personagem Vieira» é caracterizada e colocada em ação nas peças literárias que vamos analisar<sup>8</sup>.

Hoje em dia, o Padre António Vieira concita um significativo consenso, sendo considerado, quase unanimemente, como uma das figuras maiores da história literária, política e religiosa de Portugal e do Brasil, com alguma projeção internacional. Como escritor, pensador e homem de ação, tem sido, nos últimos 50 anos, extremamente valorizado e reconhecido em vários meios de saber universitários de alguns países com comunidades de estudiosos da língua e da cultura portuguesas, destacando-se a Alemanha, Espanha, os Estados Unidos da América, França, Holanda, Itália e o México.

No coro dos seus admiradores, contam-se figuras da esfera religiosa, desde Gerais da Companhia até Cardiais e Papas; da esfera literária laica, desde Camilo Castelo Branco a José Saramago; da área política recente, salientam-se, no Brasil, o ex-Presidente José Sarney e, em Portugal, Almeida Santos e Jorge Sampaio. Este último proferiu um belo discurso de homenagem no tricentenário da sua morte, celebrado em 1997, no qual se referiu a Vieira como «esse povo de palavras»<sup>9</sup>, evidenciando as potencialidades romanescas da sua vida e intervenção cívica, e procurando compreender as contradições em que se viu envolvido. A propósito, afirmou que Vieira «foi grande até nas suas contradições» (SAMPAIO, 1997: 3555).

Pelo exposto, percebe-se que este jesuíta reuniu em torno de si, quer ainda em vida, quer na receção da sua obra, poderosos críticos e inimigos ativos. O estilo, o modo e o impacto da sua pregação, as ideias e o perfil da sua ação intensa foram exaltados devotamente por muitos e criticados acerrimamente pelos que dele discordavam e pelos que, por motivos mais ou menos passionais, mais ou menos racionais, se empenharam em combatê-lo, sobretudo pelo caráter

---

8 Com efeito, o percurso biográfico de Vieira dá temas para tramas romanescas, bem como para filmes de ação ou de reflexão, como aquele que Manuel de Oliveira levou à tela em 2000, intitulado *Palavra e utopia*. Sobre Vieira no cinema, consulte-se a tese de doutoramento de Francisco Jiménez Caldeirón (2010).

9 Neste contexto, ver José Eduardo Franco, Aida Lemos e Paulo S. Pereira (2016).

fugoso e frontalmente reprobatório com que denunciava as injustiças e o que considerava necessário reformar social e politicamente. Em suma: se, por um lado, Vieira é uma figura admirada, por outro, gera uma verdadeira corrente de hostilidade e de oposição. Um verdadeiro antivieirismo, como referimos anteriormente: antivieirismo físico, político e teológico-religioso.

Ora, a receção literária de Vieira, enquanto personagem de enredos e intrigas, é de extrema importância para aferir a percepção da vida e obra deste autor, assim como para perceber as diferentes avaliações a que foi sujeito ao longo dos séculos. De facto, a literatura é a pátria da criação, mas também da apreciação das grandezas e baixeiras das ações humanas e da altura moral dos seus protagonistas. Não quer dizer que a avaliação seja sempre justa, mas sedimenta, muitas vezes, a *vox temporum* que estabiliza um juízo sobre o legado de alguém, a partir da sua influência em diferentes domínios, ou tendo em conta a pertinência das suas ideias e intervenções para os coetâneos e, mais ainda, para os vindouros.

É precisamente neste sentido que analisaremos as obras selecionadas: «Mariana Pinta» (1838), de Firmino Rodrigues da Silva, *Manuel de Moraes – Crónica do século XVII* (1866), de João Manuel Pereira da Silva, e *Boca do Inferno* (1989), de Ana Miranda. Com efeito, estes textos, através da forma como a personagem António Vieira é caracterizada e colocada em cena, apresentam-nos interessantes chaves de leitura da vida e do significado da ação e do pensamento vieirianos. Além disso, dão-nos conta de um dos modos como o jesuíta se tornou personagem romanesca e de quais os aspetos e episódios da sua vida tomados como «materiais» para integrar o processo de criação literária.

Em nosso entender, «Mariana Pinta» e *Boca do Inferno* ilustram a complexidade do processo de percepção e de leitura da ação religiosa e política de António Vieira e, portanto, o facto de este pregador luso-brasileiro se ter tornado uma figura paradoxal, marcada, na sua receção, por um verdadeiro conflito de interpretações. Fazem-no realçando, por um lado, feitos e pensamentos distintos que encerram elogios consideráveis e, por outro, comportamentos e ideias incómodos, geradores de uma intensa aversão e de uma feroz oposição ao jesuíta.

No respeitante às origens da contestação e da inimizade, no conto de Firmino da Silva, destaca-se sobretudo a defesa da causa dos índios (cf. MARQUES, 2017: 82<sup>10</sup>), enquanto no texto de Ana Miranda se salienta a defesa dos judeus (MIRANDA, 1989: 184), que faz de Vieira «o homem mais odiado de Portugal» (MIRANDA, 1989: 184). Na verdade, são vários os motivos da adversidade. Todos fazem com que ele, segundo a personagem António de Souza de Menezes, de *Boca do Inferno*, seja um homem desgraçado e condenado, tanto em território nacional, como em paragens internacionais (MIRANDA, 1989: 54). Neste âmbito, é curioso notar, ainda no romance de Ana Miranda, que António Vieira tenha plena consciência do sentimento agónico que desperta, sobretudo em Portugal, o que se comprova pela recordação do seguinte episódio: «No ano passado houve uma arruaça em Coimbra, onde um grupo de estudantes e gente baixa simulou um auto-de-fé queimando a minha figura. O que mais podem fazer contra mim? Queimar-me vivo?» (MIRANDA, 1989: 196).

Não podemos esquecer que Vieira foi um homem de ação que viveu uma vida multimoda acompanhada por uma reflexão arguta sobre os mais diversos temas (desde o destino de Portugal, passando pela crítica social, até à idealização utópica de um fim da história feliz, consubstanciado na sua visão do Quinto Império), sobressaindo pelas propostas reformistas que apresentava. Além disso, afrontou questões difíceis, nomeadamente enquanto pregador, sempre com o sentido do dever de denunciar o mal, o pecado, a corrupção e de indicar caminhos de conversão. O seu caráter de denunciador surge mencionado, por diversas vezes, em *Boca do Inferno*. Transcrevemos, a título ilustrativo, uma delas:

O mundo está cheio de ladrões. E aqui a coisa parece pior. Não que as pessoas daqui sejam diferentes, piores do que as outras. O homem é o mesmo em qualquer lugar. Aqui, todavia, não há vergonha de se cometer um ato delituoso, não há remordimento de consciência. [...] Perde-se o Brasil nas unhas escorregadias dos governantes. O povo daqui sofre por

---

10 Os excertos deste conto que viermos a transcrever são retirados da versão integrada no apêndice do ensaio de Wilton Marques (2017).

ser uma ralé ignorante do primeiro ao último. Os pobres cabritos de Deus, esses vão para o céu. (MIRANDA, 1989: 64)<sup>11</sup>

Do mesmo modo, os seus poderosos sermões, como senhor da palavra, da beleza do verbo falado e escrito, que manejava como ninguém, suscitaram antagonismos e até rejeições violentas. Segundo a opinião da personagem Gregório de Matos, manifestada a respeito de um livro de sermões do jesuíta, «Vieira era ao mesmo tempo o que todos esperavam que ele fosse e o que todos odiavam que fosse. Tudo que dizia ou escrevia tomava logo uma dimensão maior» (MIRANDA, 1989: 84).

Notemos que, neste romance do século XX, António de Souza Menezes (apelidado de «Braço de Prata») é o rosto maior da hostilidade relativamente a António Vieira. Aí, o governador-geral do Brasil traça uma imagem marcadamente negativa do jesuíta, em linhas fortemente hostis. A propósito, é bastante significativa a passagem na qual o Braço de Prata revela ao arcebispo João da Madre de Deus um sonho que teve:

Quase sempre sonhava com Vieira. Ele pensava no velho jesuíta com mais frequência do que podia admitir para si mesmo. Sonhara que se encontrava com Vieira ao lado do guindaste. [...] Os dois duelavam. António de Souza o derrotava. Via o corpo alquebrado do padre estendido, inerte, e tentava enfiar-lhe a espada no coração. Não via suas próprias mãos. António de Souza dizia: – Por que não consigo matar-te? Acaso roubaste minhas mãos? Eram assim seus sonhos. Algo que não conseguia fazer. A culpa sempre ficava com António Vieira. (MIRANDA, 1989: 103).

E acrescenta: «É como se visse padre Vieira. Ele aparece com seus cabelos brancos e desgrenhados e ri de mim. Eu o odeio» (MIRANDA, 1989: 103).

Neste ponto, cumpre-nos abrir um parêntesis para notar que o desprezo do governador-geral por este jesuíta em particular se estende aos jesuítas em geral e à Companhia de Jesus, o que se inscreve no

---

<sup>11</sup> Leiam-se ainda as seguintes frases: «E o povo continua na maior das misérias» e «Os padres hoje em dia não prestam, são como os leigos» (MIRANDA, 1989: 67 e 68).

antivieirismo atrás referido. Os exemplos poderiam multiplicar-se, mas atentemos no seguinte excerto:

Padre Vieira sempre fora conhecido em Portugal como um homem rendido ao poder econômico. Por isso protegia os judeus, que representavam a riqueza. Lutava contra a escravidão dos indígenas, mas não esconderia isso algum interesse dos famélicos jesuítas? Talvez fosse um problema de consciência ou um impulso tirânico de catequese, uma vez que as normas inicianas eram fundamentais no ensino da doutrina. (MIRANDA, 1989: 78)

E noutro passo:

E estavam [os jesuítas] ali no Brasil defendendo a liberdade dos indígenas para os terem, eles mesmos, como cativos – de suas ideias. Como se podia explicar que sendo contra a escravidão calavam-se frente ao que ocorria com os negros africanos? Simples! O braço do negro era imprescindível ao enriquecimento da colônia. Assim eram os jesuítas e padre Vieira mais do que todos (MIRANDA, 1989: 79).

Voltando um pouco atrás, mais concretamente ao sentimento de rancor e de antipatia de António de Menezes por Vieira, vejamos como é justificado no final da obra:

ANTÔNIO DE SOUZA DE MENEZES [...] jamais esqueceu seu ódio por Vieira. Viveu o resto de seus dias atormentado pelo rancor e pelo arrependimento de seu pecado cometido nos anos que passou recolhido na quinta de Olivais. Vieira foi o único homem a saber que perversão fora essa, porém nunca a revelou. Ouvira-a em Lisboa, quando o Braço de Prata, então nomeado *governador* de Campo Maior, o procurara para que intercedesse a favor de um marujo preso pelo assassinato de uma marquesa. (MIRANDA, 1989: 346).

É, pois, a repulsa desmesurada e infundada, bem como o desejo de vingança, que motivam e instigam o Braço de Prata. Daí que o assassinato de Francisco Teles de Menezes, alcaide-mor da cidade da Bahia, resultante da rivalidade entre a facção dos Menezes e a dos Ravasco, sirva de pretexto para uma manifesta perseguição de António de Menezes à família Ravasco, mas, sobretudo, a António Vieira, a quem atribui a responsabilidade do crime. Vieira sabe-se o alvo do governa-

dor, como o comprovam as suas afirmações: «O que o Braço de Prata quer é a mim. Sou eu quem o ameaça» (MIRANDA, 1989: 151).

Apesar de consciente desta perseguição e da tentativa para o derrotar, e de se sentir incapaz, como expressa, de «convencer a um governador colonial de meio braço sobre a inutilidade de seu ódio» (MIRANDA, 1989: 152), devido, essencialmente, ao seu abatimento e cansaço, António Vieira diz: «Já que a guerra começou, travarei mais uma batalha» (MIRANDA, 1989: 152). Na verdade, o amor pela família faz o padre jesuíta empenhar-se afincadamente na sua proteção e defesa, adotando, para isso, uma «posição conciliadora» (MIRANDA, 1989: 19) e pacificadora. Esta atitude denota, realçando-os, o caráter humano, protetor e tolerante de Vieira, bem como a sua argúcia e inteligência, em nome da luta «pelas suas ideias de justiça e verdade» (MIRANDA, 1989: 341).

Este modo de ser e de agir é igualmente posto em evidência em *Manuel de Moraes – Crônica do século XVII*, nomeadamente pela referência ao envolvimento e ao empenho de António Vieira (emissário e agente diplomático português em Haia) no processo de reconversão do protagonista Manuel de Moraes à religião católica e no seu conseqüente regresso à ordem religiosa inaciana (depois de este jesuíta ter abandonado a Companhia de Jesus e de, por amor, se ter convertido ao protestantismo). Para isso, Vieira dedica-se à delineação de uma estratégia: além de aconselhar Manuel de Moraes a escrever uma *História da América Portuguesa*, prepara, ele próprio, cartas de recomendação destinadas ao «provincial dos Jesuítas em Portugal, [a] alguns funcionários importantes e fidalgos distintos em Lisboa, e particularmente [a] Dom Francisco Manuel de Melo» (SILVA, 1866: 228<sup>12</sup>), missivas para o protagonista entregar aquando da sua chegada a Lisboa, tendo em vista a sensibilização dos destinatários e a conseqüente admissão de Moraes na Companhia, bem como a obtenção do perdão real. Ainda que os objetivos não tenham sido alcançados, este episódio evidencia a perspicácia, a sensibilidade e a dedicação de Vieira – designadamente por ter compreendido a sinceridade do arrependimento e o desejo de reconversão de Manuel de Moraes, tendo decidido auxiliá-lo –, assim como a

---

12 Grafia atualizada.

sua agudeza de espírito e capacidade estratégica. Denotando, uma vez mais, a entrega e devoção plenas, o verdadeiro amor ao próximo.

Esta é apenas uma de entre as várias facetas de António Vieira sobrelevadas nas obras em análise, o que denota uma característica transversal às três: o louvor e a exaltação da personalidade e da vida do jesuíta, bem como da sua ação política, diplomática e religiosa. Na verdade, este lado vieiriano acaba por despertar mais interesse, constituindo-se como tópico recorrente nas obras em que Vieira surge como personagem, nomeadamente na literatura brasileira e, mais concretamente, nos textos em análise.

Em *Manuel de Moraes – Crônica do século XVII*, o elogio é muito claro e obviamente sublinhado. Vieira é descrito como um «Jesuíta celebrizado, pregador excelso» (SILVA, 1866: 199), um «missionário magistral» (SILVA, 1866: 206), um «verdadeiro revolucionário político e religioso» (SILVA, 1866: 215). Uma

Alma grande, sublime espírito, eloquência superior, corpo afeito a trabalhos e fátigas, indiferente a perigos [...] um dos homens mais extraordinários que tem o mundo produzido [que] legou à posterioridade um nome de engenho seleta, grandioso e admirável. (SILVA, 1866: 217)

Note-se que a excecionalidade de Vieira aparece enfatizada pela menção à sua extrema dedicação e entrega à defesa, educação e evangelização dos índios, característica igualmente referida em *Boca do Inferno*, e amplamente retratada no texto «Mariana Pinta», no qual, aliás, é temática central. Atentemos, a propósito, no seguinte excerto do conto:

Sem contemplações a interesses humanos, como superior que era a todos eles, o missionário por toda parte expande enérgico os sentimentos de seu coração: ora convoca os principais do país para advogar a causa dos indígenas, ora embrenha-se pelas florestas a dentro, regenerando as almas na água misteriosa do batismo, anunciando aos gentios uma religião pura, cheia de bondade e de esperança. (SILVA, *apud* MARQUES, 2017: 82)

Por sua vez, no romance de Ana Miranda, Vieira relembra a sua estada no Maranhão. Diz ele: «Era preciso converter os gentios do Maranhão. Fazer com que aumentasse a fé daqueles portugue-

ses e com que acreditassem em Deus os índios naturais da terra» (MIRANDA, 1989: 44-45). E lê-se ainda que Vieira «Lutara para cerrar os sertões e proibir que não houvesse resgates, e para que fossem declarados livres todos os resgatados» (MIRANDA, 1989: 45).

Neste contexto, cumpre-nos notar o facto de o texto de Firmino Rodrigues da Silva salientar o desagrado desencadeado pela luta de Vieira contra a escravização dos indígenas, mais concretamente por pôr em causa os interesses e as pretensões dos colonos do Maranhão, o que desencadeou a prisão do jesuíta e a sua deportação para a capital portuguesa.

Convém abriremos aqui um parêntesis para lembrarmos o célebre caso do sermão de *Santo António aos peixes*, precisamente pelo descontentamento provocado pela denúncia das práticas escravagistas dos colonos maranhenses. De facto, como bem sabemos, a temática dos índios é central na obra vieiriana. As linhas que Vieira dedica ao tema permitem-nos perceber a sua genialidade na utilização da palavra, extensível, aliás, ao tratamento de qualquer assunto, não só através da escrita, mas também do discurso oral. Um talento sublinhado nos romances de Pereira da Silva e de Ana Miranda. Daquele, podemos ler um excerto bastante significativo:

empregava a pena escrevendo constantemente e publicando umas sobre outras obras primorosas, e não poupava a palavra, falando dos púlpitos aos reis, aos nobres, ao clero, e ao povo, que se apinhavam nos templos para ouvi-lo pregar, e admirar-lhe a portentosa eloquência, e a instrução variada e interessante. [...]. Conseguira fazer ressoar os templos da Bahia, de Lisboa e de Roma sob os ecos agradáveis e harmoniosos de sua voz admirável, e gemer os prelos tipográficos com a tarefa interrompida de manufacturar os seus livros. [...] Despedia a sua palavra o fogo sagrado. Queimava como incêndio, feria como punhal afiado e agudo. Seduzia, arrastava, cativava, e enchia ao mesmo tempo de encantos os ouvidos todos. Manifestava a sua pena uma lógica cerrada, um estilo pomposo e correto, uma cópia espantosa de erudição, e imagens apropriadas, interessantes e arrebatadoras. (SILVA, 1866: 215-217).

Já em *Boca do Inferno*, além do mencionado elogio de Gregório de Matos, destaca-se o seguinte episódio contado pelo judeu Samuel da Fonseca:

Então estou diante do ilustre jesuíta de quem tanto fala meu amigo – e vosso irmão – Bernardo Ravasco. [...]. Nosso povo só tem a vos agradecer. [...] há muito anos, estive convosco, em Rouen, quando lá fostes vos encontrar com judeus portugueses fugidos à Inquisição [...] Em Amsterdão, continuou o rabino, – tive o prazer de assistir à prédica do afamado Manasseh ben Israel, à qual, com muita cordialidade, fostes também ouvir. Sabendo do ouvinte que tinha na assembleia, Manasseh procurou exhibir seus dotes de orador e tentou provar a superioridade da antiga lei. Soube que vós procurastes o *hakham* Manasseh à saída e que se deu uma disputa retórica que durou longo tempo e à qual, infelizmente, fui privado de assistir. Dois mestres de teologia, dois sábios. Ambos possuíam igual força de argumentação, igual amor pela disputa de idéias, ambos versados na Escritura e, vencidos pelo cansaço, saíram sem um poder convencer ao outro. (MIRANDA, 1989: 176-177).

De facto, a beleza e a força da palavra vieiriana, pregada e escrita, atraía multidões, e ainda hoje colhe o interesse de muitos, que continuam a lê-lo com grande proveito literário e vivencial (cf. FRANCO, 2018). Saramago, que lhe devotava confessada admiração, afirmou que «a língua portuguesa nunca foi tão bela como quando foi escrita por aquele jesuíta». O padre António Vieira é, incontornavelmente, uma das figuras maiores da literatura portuguesa e brasileira, e a mais «imperial» na sua exímia tessitura de uma prosa complexa do barroco, tornando-se esse estatuto mais inequívoco com a extrema valorização de Fernando Pessoa na *Mensagem*, onde o denomina «Imperador da Língua Portuguesa», e no *Livro do desassossego*, onde o torna seu mestre da língua, a sua pátria literária.

A propósito, recuperemos mais uma passagem significativa do discurso anteriormente referido do Presidente da República Portuguesa, Jorge Sampaio, aquando do tricentenário da morte de António Vieira:

Em Vieira, no princípio, era o verbo e, no fim, será ainda o verbo. Ele habitará sempre esse povo de palavras com as quais confundiu a vida e fez a obra. É nelas – e não na ordem do político, como alguns pensam – que as suas palavras se cumprem. Esse império discursivo, essa catedral verbal, esse teatro de eloquência, esse prodígio de ‘engenharia sintática’, essa ‘grande certeza sinfónica’, como disse Fernando Pessoa/Bernardo Soares, permanecerá como um monumento de palavras que desafiará o tempo e a passagens dos homens. (SAMPAIO, 1997: 3555).

Em conclusão: é esta grandeza de Vieira que explica o fascínio sentido pela sua figura e o tom de louvor entusiástico com que ele é recriado personagem nas obras analisadas. A mesma grandeza faz de Vieira personagem recorrente e heroica na história e em várias manifestações artísticas. Uma figura cativante e enaltecida ou, pelo menos, referida, frequente na memória recebida e construída.

## **Bibliografia —**

ANGOULVENT, Anne-Laure (1996) – *O Barroco*. Lisboa: Publicações Europa-América.

CALDEIRÓN, Francisco Jiménez (2010) – *Imagem e discurso: os textos de António Vieira e a linguagem cinematográfica*, Cáceres: Faculdade de Filosofia e Letras da Universidade da Extremadura [tese de doutoramento].

CALVINO, Italo (1995) – *Punto y aparte*. Barcelona: Tusquets.

FRANCO, José Eduardo; REIS, Bruno Cardoso (1997) – *Vieira na literatura anti-jesuítica*. Lisboa; Roma: Fundação Maria Manuela e Vasco Albuquerque D'Orey.

FRANCO, José Eduardo, coord. (2009) – *Entre a selva e a corte: novos olhares sobre Vieira*. Lisboa: Esfera do Caos.

FRANCO, José Eduardo; LEMOS, Aida; PEREIRA, Paulo S., coord. (2016) – *Vieira, «Esse povo de palavras»*. Lisboa: Esfera do Caos.

FRANCO, José Eduardo (2018) – «O império da escrita: A escrita como poder na Companhia de Jesus: o caso da *Obra vária* do Padre António Vieira». In BASTOS, Neusa Barbosa, org., *Língua portuguesa: história, memória e intersecções lusófonas*. São Paulo: EDUC-IP-PUC-SP, p. 31-57.

FRANCO, José Eduardo; FIGUEIREDO, Vanda (2019) – «O P. António Vieira na ficção literária do Brasil». *Brotéria. Cristianismo e Cultura*, vol. 188, n.º1. Lisboa, p. 105-125.

FRANCO, José Eduardo; FIGUEIREDO, Vanda (2019) – «Uma figura de padre como tema literário: o padre António Vieira na ficção literária do Brasil». *Fênix. Revista de História e Estudos Culturais: Núcleo de Estudos em História Social da Arte e da Cultura*, da Universidade Federal de Uberlândia, vol. 16, n.º 1. Minas Gerais, jan-jun, p. 1-17. Disponível em [www.resvistafenix.pro.br](http://www.resvistafenix.pro.br)

- HARDWICK, Lorna (2003) – *Reception studies*. Oxford: Classical Association; Oxford University Press.
- ISER, Wolfgang (2000) – *The range of interpretation*. New York: Columbia University Press.
- MARQUES, Wilton (2017) – «Padre Vieira e os filhos de Tupá (Um conto esquecido de Firmino Rodrigues da Silva)». *Navegações. Revista de Cultura e Literaturas de Língua Portuguesa*, vol. 10, n.º 1, p. 79-83.
- MARTINS, Joaquim Pedro de Oliveira (1908) – *História de Portugal*, tom. II, livro quinto, Lisboa: Parceria António Maria Pereira.
- MIRANDA, Ana (1989) – *Boca do Inferno*. São Paulo: Companhia das Letras. Disponível em [www.afag.com.br/professorrubens/artigos%20e%20outros/Boca+do+Inferno.pdf](http://www.afag.com.br/professorrubens/artigos%20e%20outros/Boca+do+Inferno.pdf)
- MOREIRA, José (1943) – *As contradições do Padre António Vieira e outros escritos*. Rio de Janeiro: Alba.
- MOURÃO, José Augusto (2017) – *Obra seleta*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- PALMER, Richard E. (2006) – *Hermenêutica*. Lisboa: Edições 70.
- RICOEUR, Paul (2009) – *Teoria da interpretação*. Lisboa: Edições 70.
- RODRIGUES, Francisco (1922) – «O P. António Vieira. Contradições e aplausos à luz de documentação inédita». *Revista de História*, Lisboa: Livraria Clássica Editora, vol. XI, p. 81-115.
- SAMPAIO, Jorge (1997) – «Sessão solene evocativa dos 300 anos da morte do Padre António Vieira». *Diário da Assembleia da República*, 2.ª Sessão Legislativa, 19 de julho, p. 3555.
- SILVA, Firmino Rodrigues da (1838) – «Mariana Pinta». In MARQUES, Wilton, «Padre Vieira e os filhos de Tupá (Um conto esquecido de Firmino Rodrigues da Silva) [Apêndice]». *Navegações. Revista de Cultura e Literaturas de Língua Portuguesa*, vol. 10, n.º 1. Porto Alegre, PUCRS/CLEPUL, 2017, p. 79-83.
- SILVA, João Manuel Pereira da (1866) – *Manuel de Moraes. Crônica do século XVII*. Rio de Janeiro: Garnier. Disponível em <http://www.gutenberg.org/ebooks/29819>

## Colonialidade e cultura: *Simá. Romance histórico do Alto Amazonas* —

. Marinete Luzia Francisca de Souza<sup>1</sup>

Apesar de pouco conhecido e pouco referido na historiografia literária brasileira, *Simá. Romance histórico do Alto Amazonas* (1857<sup>2</sup>), de Lourenço da Silva Araújo e Amazonas, é, como *Iracema* e *O Guarani*, de José de Alencar ou *Inocência*, de Visconde de Taunay, um dos romances românticos que traz à luz relações coloniais, assim como relações entre centro e periferia.

Na Introdução, o autor afirma que buscou informações no *Diário da viagem que em visita, e correição das povoações da capitania de S. José do Rio Negro fez o ouvidor e intendente geral da mesma Francisco Xavier Ribeiro de Sampaio, no ano de 1774 e 1775*. Ao longo do romance, que conta não só a história de Simá, como também um fato real – a Revolução de Caboquena –, as questões raciais, culturais e coloniais ganham relevo. Simá nasceu da prática de um crime, o estupro da indígena Delfina – filha de Marcos, também indígena (um manau) –, consumado por Régis, um regatão português. Desterritorializado e nômade, ele nutre sentimentos positivos por sua terra natal – Portugal – ou, no mínimo, que se compraz por estar na posição de representante do colonizador. Em função do estupro da filha, que morre deixando Simá, Marcos leva uma vida errante pelo Amazonas, até encontrar um novo local para se estabelecer com Simá, e muda de identidade, passando a dizer-se Severo. Dividida em vinte e dois capítulos e um epílogo, a narrativa traça uma certa cartografia do Alto Amazonas, já que se desenrola em torno dos deslocamentos do manau Marcos/Severo por lugares habitados pelos povos indígenas, com destaque para Tapera e Re-

---

1 Universidade Federal de Mato Grosso (UFMT).

2 Publicado pela Typografia F. C. de Lemos e Silva, de Pernambuco, em 1857, o romance teve sua segunda edição em 2003 e a terceira, em 2011.

manso. Em meio a uma insurreição manau, Marcos e a neta reencontrarão Régis.

Num primeiro plano, *Simá* coloca em pauta o modelo português de colonização da Amazônia, que originou tantos processos de revoltas e levantes populares, como a de Lamalonga, objeto do capítulo XVI do romance. O fundo histórico da narrativa é a colonização, e essa surge pela voz do narrador, das personagens Régis, Loiola e dos Principais do povo manau. Embora o narrador considere a revolução de 1835 – quando a aldeia colonial de Lamalonga foi destruída pelo fogo decorrente de uma insurreição dos manaus – como o fato histórico principal, a narrativa se estende pelo fim do período colonial e início do Brasil Império.

Três grupos antagonísticos disputam espaço no alto Solimões: os colonos, os manaus que se opõem à colonização e os manaus que se integram à sociedade colonial. Marcos/Severo – avô de Simá – faz parte deste último grupo. Como Simá é mameluca e Domingos, seu noivo, um manau, os portugueses Loiola e Régis se opõem ao casamento, considerando que ela não deveria casar-se com um autóctone e, sim, com um português, já que, segundo as normas coloniais, as mameucas deveriam casar-se com portugueses. Em meio às disputas, ocorre o roubo da moça e são destruídas as povoações de Lamalonga, Caboquena e Bararóá.

Comparando Simá a Helena de Troia, o narrador mostra uma intriga inspirada na mitologia grega. Contudo, há várias referências à história da região em outras partes do texto: na «Introdução», no capítulo «Uma questão de limites» e no «Epílogo». Na «Introdução», o autor afirma: «passemos agora a socorrer-nos da História, que nos diz que foi aquela a época de maior movimento e animação do Alto Amazonas...» (AMAZONAS, 1857: 6). Ele menciona a lei de abolição da escravatura dos índios de 6 de julho de 1755, que tornou o indígena igual a todo vassalo português em termos «de obrigações» e «cumprimento de regras», «além da elevação do país», o Alto Rio Negro, à categoria de Capitania.

No capítulo «Uma questão de limites», Régis retorna à região acompanhado de seu amigo, o também português Loiola. Eles contemplam os limites territoriais dos «domínios portugueses» e o

narrador usa desse recurso para tratar dos litígios coloniais ocorridos durante aquele período na Amazônia. A degradação social da região também é retratada, por meio da menção à demarcação das fronteiras territoriais. O narrador afirma: «O santíssimo Padre Alexandre VI teve a generosidade de repartir todo o restante do mundo [...] entre as coroas de Portugal e Espanha» (AMAZONAS, 1857: 46). Apesar da ironia em relação ao papa, o narrador toma o partido dos portugueses em relação a acontecimentos recentes: a missão do padre Samuel Fritz no Alto Amazonas, numa localidade que os jesuítas espanhóis chamavam Missão dos Cambebas, dentro da qual viviam quatro povos e, talvez, «os caudados<sup>3</sup> Uginas» (AMAZONAS, 1857: 48); e a viagem de Pedro Teixeira de Belém a Quito, ocorrida em 1736, e, em 1737, de Quito à foz do Amazonas. O narrador considera que a viagem de Teixeira «no maior rio do mundo» correspondeu à de Vasco da Gama no Oceano (AMAZONAS, 1857: 48). Esses são apenas alguns exemplos de contendas territoriais citadas.

Além dos fatos históricos, estão presentes também personagens históricas como o cabo José Antunes Fonseca, o Governador Antonio Rolim de Moura, o Capitão Ignácio Correa de Oliveira e o indígena Pacorilha, que teria lutado a favor dos portugueses em luta contra os espanhóis. Pacorilha é lembrado porque Delfina desejava casar-se com seu neto por ser ele um autóctone como ela e porque ele guardava a memória do avô. Notamos aqui que a cultura indígena foi colonizada, pois Delfina e Marcos orgulham-se do avô de Pacorilha por seus serviços prestados ao colonizador, embora este também tenha protegido os manaus dos espanhóis, já que, ao atacar o lado português, estes também dizimariam os próprios manaus, então aliados dos portugueses.

Recorde-se que Loureço Amazonas se ressentia do fato de Charles Marie de La Condamine ter tomado partido dos espanhóis no diário que publicou sobre sua viagem à região e que elogia os indígenas que teriam lutado junto com os portugueses em expedições

---

3 O autor grafa a palavra da maneira como está aqui citada para fazer referência a homens com cauda; contudo esta palavra não está dicionarizada.

contra os espanhóis nas fronteiras amazônicas. Apesar da grande incidência nos fatos históricos, Lourenço Amazonas afirma que «a parte romântica encontra-se tão entrelaçada à História, que não se pode ser de outra maneira» (AMAZONAS, 1857: 7).

A colonialidade da cultura do Alto Amazonas não deixa de estar presente na história trágica de Simá. Gerada, como já se disse, por um português ter estuprado uma nativa, ela vive em um local onde as políticas de colonização e demarcação de territórios por meio de forças militares se impõem diariamente; e é educada numa missão católica (embora naquele cenário isso lhe pudesse salvar a vida), em decorrência da cultura de sua mãe. Por ser mestiça e educada segundo os padrões ocidentais e cristãos, estaria reservada ao casamento com um português.

No entanto, Simá desenvolve um intenso sentimento amoroso pelo nativo Domingos de Dary. Régis, que desconhece que é pai dela, julga-se no direito de casar-se com a moça. Por isso, ele e o amigo Loiola se enfurecem com o fato de os missionários aceitarem o casamento entre o indígena e a mestiça e os denuncia por supostamente terem realizado ritos religiosos indígenas no noivado de Simá. Isolada pelos missionários para ser (re)evangelizada, Simá é resgatada pelos manaus. Durante a luta, Régis vê o medalhão que deixou no pescoço de Delfina em Simá e descobre que ela é sua filha. Lamalonga é reduzida a cinzas. Simá, Marcos e Régis morrem. Os líderes da insurreição são executados e, tempos depois, Domingos tem o mesmo fim.

Simá vivencia a dor de ser mestiça numa sociedade colonial e seu fim metaforiza sua situação. Não apenas a hibridização está em causa, mas também o feminino, conforme seu avô expressa em conversa com Régis: «Quereis uma serva para vossa casa? Arrebatáis uma mulher ao seu marido, uma filha ao seu pai» (AMAZONAS, 1857: 22).

A voz da personagem Marcos/Severo é, ao mesmo tempo, conciliadora e crítica de situação colonial, enquanto Régis se coloca em situação de poder, embora não seja um representante do estado colonial como, por exemplo, governadores, militares (e como o próprio autor da obra, Lourenço da Silva Araújo e Amazonas).

Há, nesse romance, um trânsito dos nativos para o interior do território provocado pela invasão dos colonizadores, o que fica claro, para dar um exemplo, na reunião dos chefes manaus apresentada no capítulo «O conselho dos principais», no qual a personagem Mabé se opõe à aculturação e aos acordos com os portugueses: «retirando-se para o centro, como fizeram muitas outras Nações do Amazonas e Solimões, que, atentas a si próprias, nenhuma consideração as deteve a respeito do país, que abandonaram ao invasor» (AMAZONAS, 1857: 170).

Lourenço da Silva Araújo e Amazonas representa também o processo da desorganização das aldeias dos manaus e nele, por exemplo, a situação dos principais ou tuxáuas. Destituídos de seus postos, os tuxáuas não aceitavam viver nas aldeias coloniais, mesmo após o estabelecimento de um acordo com os portugueses. Apesar disso, os principais eram reconhecidos pelos descendentes do povo manau através de gestos e códigos.

É de lembrar ainda que, nesse mesmo capítulo – «O conselho dos principais» –, é narrada uma reunião de caciques que pretendem atacar os portugueses e questionam o recente acordo feito com eles, segundo o qual os manaus passariam a viver nas aldeias dos colonos. O Marquês de Pombal tinha assinado a lei de 6 de junho de 1755, que retirava aos missionários o direito de administrar os «aldeamentos», passando essa função à administração colonial. O que fica patente na discussão entre os Principais é que os colonizadores tinham convencido um grupo de nativos de que a «aculturação», a adoção da religião e dos costumes, ser-lhes-ia útil, ajudando-os a sair de seu estado de barbárie. Neste contexto, Domingos pergunta aos caciques que benefícios teriam em apartar-se dos portugueses e reflete sobre a sustentabilidade de uma possível independência do «país», o Alto Rio Negro, zona pertencente aos manaus:

Se entendemos dever após tão longo e doloroso sofrer na aprendizagem da civilização tornar ao antigo selvagismo? Se entendemos esse estado digno do País com a notícia e ensejo que temos da civilização, que marcha a abraçar todo o mundo? Se nesse estado consideramos

o País garantido de invasores, porventura ainda mais imorais e desnaturalizados do que os mesmos Portugueses? – É este o futuro, são estas as questões que eu rogo de resolver primeiro, (AMAZONAS, 1857: 171)

Por outro lado, Dedary, um dos caciques, afirma, ironicamente, em resposta a Domingos, que não poderá ser tão eloquente e que se exprimirá no «estilo cediço e grosseiro dos nossos maiores» (AMAZONAS, 1857: 171). Diante disso, a personagem assegura que, a despeito da «civilização» e de tudo o que teriam aprendido com os portugueses, os manaus ocupavam, em sua própria casa, uma condição similar a de servo: os nativos seriam considerados aptos a tudo o que os portugueses julgassem difícil de fazer; as mulheres manaus eram destinadas ao trabalho doméstico não remunerado nas casas dos colonos. Assim, tentando reproduzir o desejo dos colonos de encontrar um sujeito colonial ideal, quer dizer, um nativo dócil, Dedary afirma, no Conselho dos principais, com o objetivo de incitar os seus companheiros à luta:

Sereis todos dedicação e préstimo, docilidade e sacrifícios, e haveis, em compensação, insulto, ridículo e desprezo – Eis as condições de aprendizagem, que havemos feito da civilização: à vista do que, se é para por-se-lhe um termo, seja qual for o alvitre, sustentarei o meu voto: mas se de tal não é a questão, eu considero inteiramente ociosa toda a discussão, e perdido infelizmente o tempo, que com ela nos entretemos. (AMAZONAS, 185: 172)

A discussão dos «Principais» recai na ideologia vendida pelos portugueses: a aculturação em troca da mudança de costumes, a entrada na «civilização», que consistia na adoção do modo de vida e costume europeus. Esse tipo de comportamento, somado ao «filantrópico procedimento da Metrópole» (AMAZONAS, 1857: 172) – conhecido mais tarde como a adaptabilidade portuguesa aos trópicos –, dificultava qualquer reação por parte dos nativos. Assim, um dos principais – Caboquena – pergunta-se se, ao se insurgirem contra os colonos, não estariam deixando de lado aquilo que lhes foi apresentado como civilização, a cultura do colonizador, em favor do retorno ao «selvagerismo» (AMAZONAS, 1857: 175).

Por outro lado, em conversa com Régis e Loiola, o missionário Frei Raimundo de Santo Eliseu refere-se à escravização dos indígenas, considerada normal pelas duas personagens portuguesas: «que insolência de indígenas em negar-se a submeter-se a vosso domínio» (AMAZONAS, 1857: 157). E, ironizando ainda mais, afirma que também seria «bondade» dos colonos comparar os manaus com outros povos: «Que belo processo o de os chamardes à civilização, entrando em suas malocas, atirando sobre os indóceis, e cativando os prisioneiros» (AMAZONAS, 1857: 157). Esse processo torna igual o diferente. Por outro lado, o missionário considera que, além de dar ênfase apenas aos aspectos negativos da cultura dos manaus, os portugueses estariam obrigando (numa ironia, ele usa o verbo convidar) os nativos a participar de uma sociedade corrompida.

O discurso da personagem pode ser pensado nos termos de «dupla identidade» do colonizador português, expressão proposta por Boaventura de Sousa Santos (SANTOS, 2003: 72): ao ocupar um lugar entre as potências imperiais europeias e as suas colônias, ora realizou uma fraca colonização, ora favoreceu a entrada de outros colonizadores, o que resultou numa superposição de processos colonizatórios e numa parcial descolonização (já que as elites americanas continuavam cultivando a cultura do colonizador). A análise dos elementos que ordenam o discurso dos principais e o modo como se projetam nas relações sociais na obra literária é um exercício de «descolonização do imaginário». Isso porque mesmo que o diálogo entre os líderes indígenas projete uma revolução contra os colonizadores e que ela seja abortada no desfecho do romance, o fato de supor a independência do Alto Amazonas e exprimi-la por meio de um episódio no qual se planeja a retomada do território nativo, resultando na destruição de algumas povoações e culminando no rapto de Simá, dá profundidade à personagem autóctone.

Inocência Mata considera que tanto a história oficial como a contrafactual são legítimas em seus espaços e temporalidades e que «um dos corolários do conceito de *différence* é a possibilidade quase exponencial de se pensar a identidade nacional, social e cultural como processo em constante reconfiguração» (MATA, 2007: 33),

o que, segundo Kwame Anthony Appiah leva à «rejeição dos consensos dominantes» (APPIAH, 1997: 200).

Outro elemento de colonialidade que surge nas vozes do narrador e da personagem de Simá é a condição da mulher indígena e mestiça. Por terem sido forjadas pelo homem (conquistador, cristão e ocidental), as imagens das mulheres indígenas foram remetidas para a marginalidade na sociedade brasileira e essa condição periférica ocorre também na literatura. Tal imaginário pode ser observado a partir da reflexão sobre a forma como as imagens da diferença estão presentes em obras que compõem o *corpus* romântico sul-americano, entre as quais, *Simá: Romance histórico do Alto Amazonas*, *Iracema: lenda do Ceará*, de Alencar, e *Cumandá o Un drama entre salvajes*, de Juan León Mera.

Considerando as singularidades dos contextos históricos em que cada obra foi produzida, deixam-se de lado as fronteiras que separam o literário e o histórico, pois «uma construção histórica que se fez na dinâmica dos contatos entre povos e culturas diferenciadas implica aceitar que toda a cultura, nesses termos, é mestiça» (ABDALA JÚNIOR, 2002: 21). No Romantismo brasileiro foi comum utilizar nomes indígenas femininos como título das obras. *Iracema* e *Simá* são exemplos deste fenômeno.

No já clássico *Can the subaltern Speak?* (1994), Gayatri Chakravorty Spivak afirma que a mulher dos países que estão à margem do capitalismo, seja no contexto mundial (a autora faz referência às diferenças entre países mais e menos industrializados que coincidem com ex-metrópoles e ex-colônias), seja em contextos nacionais (diferenças entre mulheres das zonas ricas e pobres de um país), é subalternizada não apenas por sua condição econômica, mas por sua condição racial.

Como foi evidenciado, havia dois coletivos – os colonizadores (portugueses e espanhóis) e os indígenas (manaus e outros povos nativos). Além disso, no interior das narrativas de construção da nação, podem ser colhidas histórias de resistência, como o capítulo em que ocorre o conselho dos Principais e a metáfora da transferência dos poderes curativos de um pajé para o lago próximo à montanha

Jacamin. A presença do saber indígena funciona com exercício de desconstrução de aspectos coloniais presentes na voz do narrador. Além disso, a análise realizada evidencia que, no caso das mulheres das zonas fronteiriças, a subalternização ocorre por via dupla, pelo feminino e pelo fato de serem nativas ou mestiças. É este o caso da personagem Simá, que funciona como um elemento a mais na engrenagem de dominação.

## **Bibliografia —**

ABDALA JUNIOR, Benjamin (2002) – *Fronteiras múltiplas, identidades plurais*. São Paulo: SENAC.

AMAZONAS, Lourenço da Silva Araújo (1857) – *Simá. Romance histórico do Alto Amazonas*. Recife: Typografia Lemos e Silva.

APPIAH, Kwame Anthony (1997) – *Na casa de meu pai: a África na filosofia da cultura*. Rio de Janeiro: Contraponto.

MATA, Inocência (2007) – «A crítica literária africana e a Teoria pós-colonial – um modismo ou uma exigência?». In *A literatura africana e a crítica pós-colonial – reconversões*. Luanda: Nzilla, p. 27-45.

SAMPAIO, Francisco Xavier Ribeiro de (1925) – *Diário da viagem que em visita e correição das povoações da capitania de S. Joze do Rio Negro fez o ouvidor e intendente geral da mesma Francisco Xavier Ribeiro de Sampaio no anno de 1774 e 1775*. Lisboa: Typ. da Academia Real das Sciencias.

SANTOS, Boaventura Sousa (2001) – «Entre Próspero e Caliban: colonialismo, pós-colonialismo e inter-identidade». In RAMALHO, Maria Irene; RIBEIRO, António Sousa, *Entre ser e estar: raízes, percursos e discursos da identidade*. Lisboa: Edições Afrontamento, p. 23-85.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty (1994) – «Can the Subaltern Speak?». In: WILLIAMS, Patrick; CHRISMAN, Laura, *Colonial discourse and post-colonial theory: a reader*. New York: Columbia University Press, p. 66-111.



## José de Alencar e os ancestrais portugueses dos brasileiros —

• Maria Aparecida Ribeiro<sup>1</sup>

Escrito possivelmente entre 1845 e 1847, *Os contrabandistas* é o primeiro romance de Alencar. Dele, queimado por um hóspede que, quando queria fumar, utilizava as folhas do caderno onde estava escrito, restaram, segundo próprio autor, apenas fragmentos, inéditos durante longo tempo. Abrangia o texto, como diz o escritor em *Como e porquê sou romancista*, uma variedade dos gêneros que ia desde o idílio até a epopeia. No romance aparece uma personagem portuguesa: Manuel Roque, homem calado que bebia como uma esponja (ALENCAR, 1965a: 1142) na taberna de Joaquim Alves, que ficava à beira-mar e era frequentada por marinheiros. Nada, porém, o aponta como ancestral de brasileiros.

Em 1856, sob o pseudônimo de Ig, José de Alencar, que naquele ano publicara *Cinco minutos*, estampa no *Diário do Rio de Janeiro*, uma série de cartas, criticando o recém-lançado poema épico *A Confederação dos Tamoios* de Gonçalves de Magalhães. Quando, logo na primeira dessas cartas, concorda, com a época de que é tirado o assunto de *A Confederação dos Tamoios*, e a ele acrescenta que deveria ser realçado pela «grandeza da raça infeliz e pelas cenas da natureza esplêndida da nossa terra», diz também que o tema daria «uma *divina epopeia* se fosse escrito por Dante» (ALENCAR, 1994b: 157)

Tais observações encerram ao mesmo tempo recomendação e crítica, delineando o tom programático e de insatisfação, perante a falta de gênio de Magalhães por que todas as *Cartas* serão pautadas. O saldo, porém é de que, no poema, há confusão, anarquia, desordem e abundância de detalhes e situações insignificantes. Resumindo:

Magalhães nem conservou a simplicidade antiga, a simplicidade primitiva da arte grega; nem imitou o caráter plástico da poesia moderna:

---

1 Universidade de Coimbra.

desprezando ao mesmo tempo a singeleza e o colorido, quis, às vezes tornar-se simples e fez-se árido, quis outras vezes ser descritivo e faltaram-lhe imagens. (ALENCAR, 1994b: 181).

Seria, assim, a causa do insucesso d'*A Confederação dos Tamoios* não só um antilusismo inadequado ao público da época, mas também a falta de talento de seu autor. O principal conteúdo das *Cartas* é, sem dúvida, o projeto que Alencar traça para um verdadeiro poema épico nacional e que a pouco e pouco irá cumprindo, fazendo mesmo que se possa ler a sua obra indianista desde então, nomeadamente *O Guarani* e *Iracema*, como respostas às questões que ele põe a Magalhães e a si próprio.

Entre um e outro romance, ele tenta em 1863 um poema épico: *Os filhos de Tupã*, cuja fábula, planos e notas foram publicadas postumamente e do qual o escritor jamais deu à estampa nenhuma parte. Nele, ainda escrevendo em versos (contrariando o que dissera nas *Cartas* a Magalhães), segue a linha de Gonçalves Dias e mostra os brancos como responsáveis pela extinção dos índios.

Se, na primeira carta sobre *A Confederação dos Tamoios*, Alencar lembra que «A tradição dos índios do Norte falava de uma grande peregrinação feita pela raça tapuia quando a nova raça invasora dos tupis se assenhoreou de suas terras; talvez a invasão dos portugueses tenha produzido o mesmo resultado» (ALENCAR, 1994b: 157), *Os filhos de Tupã* versariam sobre a criação da Terra e do céu por Tupã, que geraria numa palmeira dois filhos: um de cabelos escuros – Tupi; outro de cabelos cor de sol – Ara. Tupã também criou Abaci, com a qual os dois deveriam povoar a terra. Tupi, porém, com ciúmes da mulher, mata Ara e é amaldiçoado por Tupã, que vaticina a discórdia entre os descendentes daquele filho, a destruição que eles próprios irão impor-se e a sua extinção total pelos descendentes de Ara, com quem se cruzariam gerando o maior povo da terra.

Aliás, a extinção de um povo e conquista de um país (ALENCAR, 1994b: 160), era o tema que o escritor tinha em mente. Numa proposição mal formulada, Magalhães diz: «Para acabar com os ataques reiterados dos lusos / uniram-se os tamoios» (MAGALHÃES, 1994: 10). E abre a portinha transversa mencionada

por Alencar: a morte de um simples guerreiro índio, assassinado por dois colonos (ALENCAR, 1994b: 160). Daí que este critique a falta de grandiosidade da abertura da *Confederação* e sugira que o poema de Magalhães se inicie pelo conselho dos chefes tamoios.

Talvez o poema abortado *Os filhos de Tupã* estivesse no pensamento de Alencar quando dizia nas *Cartas* que «o esboço histórico dessas raças extintas, a origem desses povos desconhecidos, as tradições primitivas dos indígenas, davam por si só matéria a um grande poema, que talvez um dia alguém apresente sem ruído, nem aparato, como modesto fruto de suas vigílias!» (ALENCAR, 1994b: 159).

É que, além da narrativa de origem da nova raça, a sua fábula, como se pode ver no plano por ele traçado, incluiria as lendas de Sumé e Tamandaré, esta última aproveitada n' *O Guarani*. Ainda nesse trecho das *Cartas* é de observar que a designação usada pelo autor é poema, grande poema, mas que, logo a seguir, ele a substitui por lenda, termo pelo qual designará *Iracema* – lenda do Ceará. Confusão de gêneros própria do Romantismo? Ou apenas indecisão de Alencar?

O final de *Os filhos de Tupã* mostra a chegada dos homens de cabelos cor de sol, que acabaram de aniquilar os dos cabelos da cor da tempestade. Misturaram, porém, com os últimos deles, o seu sangue. Mas se esse poema abortado não satisfazia os desejos do autor de escrever uma epopeia em prosa também não mostraria o nascimento pacífico de uma nação, não seria uma epopeia do coração (cf. ALENCAR: 1994a: 96), como quis José de Alencar, ao escrever *O Guarani* e *Iracema*. Em *Os filhos de Tupã*, os ancestrais portugueses dos brasileiros, descendentes louros de Tupã, seriam exterminadores dos homens de cabelos cor de tempestade.

*O Guarani* termina com o índio e a branca navegando em direção ao futuro, para uma nação onde ele não seja escravo e seus descendentes não venham a ser olhados com desprezo por terem a pele cor da terra. O final de *Iracema* apresenta o nascimento de Moacir, a fundação da mairi dos cristãos e a substituição do rugir do maracá pelo soar do bronze.

Tentando valorizar o índio, tão depreciado pelos nossos cronistas, como diz o próprio Alencar, ele havia escrito, em 1857,

antes portanto de *Os filhos de Tupã*, o romance *O Guarani*. Aí faz de Peri, um super-herói, como todos sabemos: livra Ceci das flechas dos índios, defende-a da concupiscência de Loredano e, finalmente, salvando-a das chamas, arranca uma palmeira, e navega com a moça para uma nova vida. Com isso, repete a lenda de Tamandaré, numa *mise-en-abîme* colocada no texto do romance, ou seja, fundar com Ceci uma nova raça, promessa que fica no ar.

Ora como Ceci é filha de uma paulista – D. Lauriana – com um português – D. Antônio de Mariz –, ambos serão ancestrais dos futuros brasileiros, da nova raça vinda de Peri e Ceci. D. Lauriana é certamente filha de portugueses e tem horror a índios, mesmo de Peri. Mas D. Antônio, teve existência histórica, pois é mencionado por Balthazar da Silva Lisboa, nos seus *Anais do Rio de Janeiro*, como um dos fundadores dessa cidade. Em 1567, ele acompanha o governador Mem de Sá, e, em 1578, participa da expedição de Antônio de Salema. Foi provedor da Real Fazenda e da Alfândega do Rio de Janeiro, e também prestou serviços nas descobertas e explorações do interior de Minas e Espírito Santo. Quando Filipe II é aclamado sucessor da monarquia portuguesa, retira-se do serviço. Jura guardar fidelidade a Portugal e estabelece-se na sesmaria que lhe concedera Mem de Sá. Além dessa lealdade ao rei português, D. Antônio de Mariz é apresentado como verdadeiro senhor feudal em sua relação com os aventureiros. O destemor, a dignidade, o amor à família e a crença em Deus marcam sua personalidade. Lembremo-nos que ele enfrenta os índios e os traidores, prefere morrer no lugar de sua família e batiza Peri, para que possa ser armado cavaleiro e acompanhar Ceci.

A par dessas qualidades, D. Antônio apresenta um traço típico dos portugueses: a miscibilidade. Não é à toa que tem uma filha com uma índia – Isabel, a morena que contrasta com a loura Ceci. Isabel, porém, não é apresentada como filha, o que mostra a marginalidade do mestiço entre os brancos.

N’*O Guarani* há outros portugueses, embora não sejam focados como ancestrais dos brasileiros. Quem são eles?

Aires Gomes, escudeiro e companheiro, há trinta anos, da vida aventureira de Dom Antônio de Mariz. Aires Gomes não gosta de

índios (incluindo Peri, a quem trata de forma irônica, chamando-o, por exemplo, D. Cacique) nem da natureza brasileira, suspirando pelos «tojos e charneças de sua pátria» (ALENCAR, 1994a: 45). Tem cinquenta e nove anos, é magro, esguio e possui traços fisionômicos de raposa. Essa semelhança acentua-se pela indumentária que veste e pelo uso das botas da pele do animal. A obediência cega a D. Antônio cria situações caricatas. Aires Gomes prova sua coragem e valentia, lutando bravamente com os indígenas e permanecendo junto à família Mariz quando do incêndio perpetrado pelos índios Aimorés.

Além dele, há os aventureiros, uns com nome outros não. Entre os primeiros está João Feio, aventureiro «dos mais audazes e turbulentos» (ALENCAR, 1994a: 130), que se oferece a Loredano para ir como parlamentar a D. Antônio de Mariz, pedindo-lhe que entregue o assassino de Bento Simões. Sabendo, porém, pela boca de Mestre Nunes, da verdadeira identidade do italiano, intima-o a entregar-se a D. Antônio de Mariz e obter o perdão dos aventureiros revoltosos. O que marca sua personalidade é o sentido de justiça.

Outro português é Mestre Nunes, religioso que testemunha a morte de Fernão Aines, assistido por Frei Ângelo de Luca. Um ano depois desse acontecimento, reconhece-o em Loredano. Chocado com a descoberta, divulga o segredo que se espalha e concentra ódios contra o farsante. Torna-se aliado de Dom Antônio de Mariz e de Peri nas lutas que travam contra os aventureiros rebeldes liderados por Loredano e contra os Aimorés.

Mas *O Guarani* é uma espécie de rascunho de uma segunda tentativa de Alencar em escrever o seu poema épico nacional: *Iracema*, onde um português, Martim, será pai – e tomemos palavras do próprio romance – do «primeiro brasileiro».

Alencar usa em *Iracema* um argumento histórico, mas dele se afasta, para criar a lenda. A personagem Martim Soares Moreno é apresentada apenas como Martim o que a faz perder a referencialidade histórica; surge não como português (não se haviam passado cinquenta anos da Independência e no poema de Magalhães, que o escritor cearense condenara, ecoava o antilusismo), mas como um

jovem guerreiro cuja tez não cora o sangue americano em oposição a uma criança e um rafeiro, filhos ambos da mesma terra selvagem; é retratado como um branco que tem facilidade de adaptação (não interessasse ao escritor contar a história de uma nova raça). Caracterizando a sua origem, seus olhos possuem o azul triste das águas profundas, colore suas faces o branco das areias que bordam o mar. Como epítetos ele recebe os de guerreiro do mar, guerreiro branco, guerreiro da esposa e do amigo e está em permanente combate ao branco tapuia (francês). A esses predicados associam-se uma atitude cortês e o cristianismo, mostrando não só o medievismo romântico de Alencar, como imbuindo o leitor de que a presença portuguesa e o seu contato com os índios foi feita de forma pacífica. O simbolismo esbate mais uma vez os contornos da História e a conquista da terra passa a ser natural. Tão natural, que Martim, apresentando-se, diz a Iracema: «– Venho de longe, filha das florestas. Venho das terras que teus irmãos já possuíram e hoje têm os meus» (ALENCAR, 1994b: 41).

O que esta frase oblitera é a luta entre portugueses e índios pelo domínio da terra, na qual muitos selvagens foram exterminados, ou capturados e submetidos ao trabalho escravo nas fazendas da Paraíba e de Pernambuco.

O massacre dos tabajaras, irmãos de Iracema, é feito pelos pitiguaras, seus inimigos e amigos de Martim (no caso, portugueses e franceses, respectivamente). Desloca-se, assim, para uma rivalidade indígena, a rivalidade entre europeus. É o mesmo processo que usaram alguns dos cronistas portugueses para justificarem o extermínio: os índios recuperáveis e, portanto, amigos, e os indígenas irrecuperáveis, consequentemente inimigos, e que devem ser eliminados.

Um aspecto do poema épico que Alencar aproveita em *Iracema* é o uso do símile. Apesar de as suas cores não serem as da terra brasileira, Martim tem como comparantes elementos de sua flora e de sua fauna, como todas as outras personagens indígenas, o que atenua o seu perfil de colonizador. São principalmente árvores: «Como o imbu na várzea era o coração do guerreiro branco na terra selvagem» (ALENCAR, 1994b: 129); «assim como a abelha fabrica o mel no coração negro do jacarandá, a doçura está no peito do mais

valente guerreiro» (ALENCAR, 1994b: 114). Cavalcanti Proença mostrou que, às vezes, os comparantes utilizados para Iracema, são também usados para Martim e vice-versa.

Um último aspecto a ter em conta: durante toda a narrativa da lenda da origem nacional Alencar busca esmaecer a fratura causada pela colonização. Nesta linha está a frase proferida por Martim, informando a Iracema, da forma o mais natural possível, que, como já aqui foi mencionado, veio de terras que outrora os irmãos dela já possuíram e hoje têm os dele. Situa-se também nesse campo de ideias uma espécie de recurso ao maravilhoso (cujo mau aproveitamento Alencar critica em Magalhães): não querendo atribuir a Martim a violação de um código ético – tirar a virgem dos tabajaras –, o escritor cria o episódio do sonho, no qual o guerreiro branco possui Iracema inconscientemente, depois de ter tomado o verde licor que esta lhe oferece. Assim também, essa frase do velho índio – uma fala profética de sabor clássico – significa a extinção da sua raça pela branca, o que se vai traduzir, no final do romance, pela morte de Iracema e pelo «Tudo passa sobre a terra» com que o narrador fecha sua fala. Porém, quer a atitude de Poti, quer a frase de Batuireté, quer ainda a morte de Iracema com o conseqüente calar da jandaia – que estão na raiz do significado do nome de Moacir, filho de Iracema e de Martim –, simbolizam o silenciar do índio, traduzido por Alencar<sup>2</sup>, (e não pelo narrador) em nota marginal à frase do avô de Poti. Esta simbologia passa quase despercebida, porque diz respeito à história da conquista, diluída na narrativa pela história de amor.

Nesse revelar velando, está o grande segredo de Alencar, que não caiu nas contradições de Magalhães que delineia no sonho de Aimbiré o futuro esplendoroso do Brasil, mas cultiva o ódio contra os portugueses; que defende o Cristianismo, mas põe os índios a mostrar a fraqueza dos que o pregam.

Em 1862, Alencar publicou em fascículos, os dezenove primeiros capítulos de *As minas de prata*, com a informação: «continuação

---

2 Diz o autor: «Batuireté chama assim o guerreiro branco, ao passo que trata o neto por narceja; ele profetiza nesse paralelo a destruição da sua raça pela raça branca» (ALENCAR, 1994b: 112).

de *O Guarani*». Em 1865, a Garnier editou *As minas de prata* em livro: três partes distribuídas por seis volumes. Em 1877, com várias alterações, surgiu uma nova edição, em três volumes, que foi republicada no segundo volume da *Obra completa*, em 1964, pela Aguilar. Várias são as personagens portuguesas que aparecem no texto; algumas históricas, outras criadas por Alencar; umas tomando parte na narrativa, outras não. Entre as históricas, D. Diogo de Meneses, que chega à Bahia para governar o Brasil; Francisco de Sousa, que também foi Governador Geral do Brasil e tinha por objetivo encontrar as minas de prata; Fernão Cardim, Luís Figueira, Francisco Soares, Domingos Rodrigues – jesuítas; D. Constantino Barradas, bispo da Bahia; Álvaro de Carvalho, que era alcaide-mor quando D. Diogo de Meneses chegou à Bahia, e que foi também Provedor-mor da Fazenda; o desembargador Baltazar Ferraz; Bartolomeu Pires, proprietário da Ilha da Maré, conforme notícia de Gabriel Soares de Sousa.

Das personagens portuguesas criadas por Alencar aparecem no romance, por exemplo, Vaz Caminha, «uma bela alma fechada num corpo grotesco, uma pérola fina escondida em uma casca rude e grosseira» (ALENCAR, 1951a, v. V: 73). Nascido no Alentejo e filho de aldeões, formado em Direito pela Universidade de Coimbra, é um homem que, segundo o narrador, se apresenta sob três aspectos: coração, dever e inteligência. Falando de outros portugueses, mas defendendo a raça, ele se dirige a Estácio Correia, filho de Robério Dias e seu filho adotivo, nos seguintes termos: «Não conheceis um português, Estácio! Com esta sede de ouro que traz ao Brasil tantos aventureiros, os costumes dos nossos maiores se perderam; mas entre estes ainda há cavalheiros que sabem o que devem à sua honra e aos seus brios» (ALENCAR, 1951a, v. V: 76).

Também personagem criada por Alencar, Euqueria, empregada de Vaz Caminha, é portuguesa como ele. Apresenta-se saudosa dos figos de Arraiolos, típicos do tempo da Páscoa.

O número dessas personagens portuguesas ainda poderia ser aumentado. Não surge, porém, no romance nenhuma personagem portuguesa que seja pai de um brasileiro. Aparecem mencionados ou mesmo como personagens, sim, descendentes de portugueses. É o caso de D. Diogo de Mariz, irmão de Ceci, cujo pai, D. Antônio,

é mostrado como homem nobre e corajoso n'O *Guarani*. D. Diogo de Mariz surge como herdeiro das qualidades do pai, neste novo romance, que Alencar desejou fosse uma continuação de *O Guarani*. Também Cristóvão Garcia d'Ávila, rapaz nobre de sentimentos, valente, leal e rico, descende de Diogo Dias, neto de Caramuru que se casou com Isabel Garcia, filha natural de Garcia d'Ávila

Já Estácio Correia – filho de Robério Dias, o Muribeca (caçador de gente), neto de Paraguaçu e de Diogo Álvares Correia, português de Viana que fez parte da História brasileira, até louvado num poema épico por Frei José de Santa Rita Durão – tem outro tratamento. E por quê?

Robério Dias, depois de lhe haverem roubado o roteiro das minas de prata, tentara restabelecê-lo a partir da memória, sem no entanto o conseguir. Morreu no sertão, deixando viúva sua mulher, ainda grávida de Estácio, e teve confiscados todos os seus bens, ficando a família na pobreza. Estácio foi então educado por Vaz Caminha. É um rapaz de grande inteligência, valente e leal. Mesmo com essas qualidades e apesar de ser descendente de Diogo Álvares Correia, o pai de Inesita, moça por quem Estácio é apaixonado, se opõe a seu casamento. Neste caso, se Alencar retoma as qualidades portuguesas nos descendentes dos lusitanos (embora o escritor não deixe claro se a inteligência e a valentia do moço se devam a Caramuru ou a Paraguaçu), também volta a imprimir ao mestiço a dor que inscreveu no nome de Moacir (cf. ALENCAR, 1994b: 90), filho de Martim e Iracema, e no fato de D. Antônio de Mariz não apresentar Isabel como sua filha. D. Francisco de Aguilar, o espanhol pai de Inês, além da pobreza de Estácio, lembra-lhe seu sangue índio, ao recusar-lhe a mão da filha: «D. Inês de Aguilar pertence à melhor nobreza das Espanhas para se aliar com a descendência bastarda de um simples cavaleiro português, em cujas veias corre uma mistura de sangue gentio» (ALENCAR, 1951a, v. VII: 787).

Em *A Guerra dos Mascates: crônica dos tempos coloniais*, escrita entre 1873 e 1874, é natural, pelo próprio assunto do romance, que apareçam várias personagens portuguesas: umas são os próprios mascates; outras, pessoas do governo; outras ainda, personagens históricas. Pertencente ao que o próprio Alencar, em «Bênção paterna»

chamou de período histórico, por representar «o consórcio do povo invasor com a terra americana, que dele recebia a cultura, e lhe retribuía nos eflúvios de sua natureza virgem e nas reverberações de um solo esplêndido» (ALENCAR, 1965b, v. I: 495), a obra mostra, como diz seu próprio subtítulo – crônica dos tempos coloniais –, o período da «gestação lenta do povo americano, que devia sair da estirpe lusa, para continuar no novo mundo as gloriosas tradições de seu progenitor, período que terminou com a independência» (ALENCAR, 1965b, v. I: 495).

Apesar de o autor dizer que «os atores da comédia, que se chamou a Guerra dos Mascates são antes de tudo históricos; ou porque os anais do tempo fazem a eles especial menção ou porque representam as ideias e os costumes da época» (ALENCAR, 1951b: 151), aqueles a que os anais do tempo fazem menção — os históricos portanto — todos eles portugueses, praticamente não participam da ação: Sebastião de Castro Caldas, Diogo de Caldas Barbosa, tio do governador; Jerônimo de Mendonça Furtado, o Xumbregas, governador deposto 40 anos antes; Jorge de Albuquerque, o donatário da capitania; José Inácio de Arouche, ouvidor geral da capitania; Luiz de Valenzuela Ortiz, substituto do Dr. Arouche na ouvidoria; Pedro Ribeiro da Silva, capitão-mor responsável pela resistência e pelo levante dos donos de engenho.

Sebastião de Castro Caldas é descrito como de

aspecto nobre e viril, especialmente em repouso; mas desde que se punham em ação suas faculdades, desprendia-se delas um prurido de atividade sôfrega e volúbil, que desconcertava a compostura do semblante, como do talhe. Falava rápido, com a palavra difusa e a voz estridente; demasiava-se no gesto; e em todos os seus modos punha tal alacridade, que devia-lhe algumas vezes o espírito titubear, enleado naquela meada de idas e vindas, de passos e voltas, em que se comprazia o seu gênio infatigável.

Casaca de veludo castanho com mangas de bota e guarnecida, como o chapéu, de cairel de ouro; volta de renda, laçada ao pescoço, e da qual lhe caíam as duas pontas largas sobre o peito da véstia de cetim azul com ramagens brancas estampadas; talim de veludo que suspendia a rica espada; broches de pedraria na presilha do chapéu, nos punhos do camisote e na atadura dos calções de brocado amarelo: assim vestia o cavaleiro.

Trajo esse para fidalgo de grande estado, novo e aprimorado da fazenda como do feito, bem longe de sobressair na compleição bem proporcionada do cavaleiro, parecia, pelo desleixo com que o trazia ele, já amarrotado do muito uso. (ALENCAR, 1951b: 53)

A personalidade do governador é sempre mostrada com traços negativos, como se pode ver por este exemplo: «Qualquer superioridade fazia-lhe sombra e sua preocupação incessante era abatê-la, não derrocando-a, pois era avesso ao estrondo e à violência, mas aluindo-a aos poucos [...] com uma tenacidade fria e inflexível» (ALENCAR, 1951b: 170). E há ainda os acompanhantes da tropa de Castro Caldas, ao que tudo indica nascidos em Portugal: André Vieira, alferes que comandava o piquete de cavalaria da guarda; Bernardo Alemão, tenente, segundo ajudante de ordens; Negreiros, capitão, primeiro ajudante de ordens.

Incluam-se também, entre as personagens portuguesas, aqueles que, mesmo sem serem mascates, participam da reunião destes, o que indica serem simpáticos à causa do Recife, o que sugere terem nascido na Metrópole: Antônio de Souza Magalhães, advogado, letrado, pretendente a um lugar na secretaria do governador; Braz da Silva; Campelo; Zacarias de Brito; João de Deus, padre, bastante crítico da política do governador; Miguel Correia Gomes, medroso, apesar de ser capitão.

Quanto aos mascates, Alencar os satiriza de certa forma por seu linguajar, suas roupas, seus hábitos; em suma por sua ignorância e ambição. Veja-se, por exemplo, o caso de Manuel Gonçalves, descrito como labrego, há anos chegado do reino, sem eira nem beira (cf. ALENCAR, 1951b: 286), que fora feitor no engenho do Cumbe, onde levava uma tunda dos escravos, razão por que ficara conhecido como Tunda-Cumbe. Era «homem de *dar e tomar*» (ALENCAR, 1951b: 286), fazendo serviços lícitos ou não, desde que lhe pagassem. Começara, em 1710, almocreve de peixe e acabara, dois anos depois, pelos serviços prestados na Guerra dos Mascates, coronel e cavaleiro da Ordem de Cristo, recebendo inclusive congratulações de El-Rei, transmitidas pelo governador.

Um outro exemplo de figura descrita de forma um tanto satírica é Miguel Viana, um dos principais comerciantes de Recife: «uma formidável amostra de homem, com sofrível estampa, e uma dessas caras sedijas, ornadas do clássico passa-piolho [...]. No mais, boa pessoa, um tanto pachorrento e descansado na voz como nos gestos» (ALENCAR, 1951b: 220).

Já Simão Ribas era mascate de peso e marca entre os principais de Recife, mas obedecia à mulher, D. Rufina: era um marido constitucional (cf. ALENCAR, 1951b: 39). Além disso, tornando-o uma figura cômica, sua fala é caracterizada pelo lambdacismo: «Sabem os amigos e companheiros que se está sefiamente cuidando no sup/emo da c/iação de nossa vila do Lecife» (ALENCAR, 1951b: 222-223). Auxiliam ainda no desenho, sua própria figura e suas atitudes de reverência e bajulação, como quando vê à sua porta a comitiva do Governador: «abriu-se a porta, e saiu um homúnculo, armado com uma cabeça de pitorra e enfaixado em um quimão de primavera. Desbarretando-se até o chão, desfazia-se em cortesias tão rasteiras que mais pareciam dirigidas ao cavalo que ao cavaleiro» (cf. ALENCAR, 1951b: 57). Aliás, seu filho Nuno, que aparece muitas vezes citado pelo narrador como o mascatinho, assim se refere aos homens que, vindos de Portugal, mascateavam em terras da Colônia: «Pensam fazer neste Pernambuco o mesmo que lá na santa terrinha fizeram seus pais deles, que os empurraram para cá, num porão de navio, com uma réstia de cebolas e um par de tamancos!» (ALENCAR, 1951b: 73)

Cabe ainda mencionar, dentre os portugueses de *A Guerra dos Mascates*, Domingos da Costa Araújo, um dos luminares da mascataria, e sem contestação, o mais bem falante: «Se, quanto à aparência, não fora a natureza tão liberal [...] sabia ele dar à sua quadratura um tom apresentável» (ALENCAR, 1951b: 222). Além disso, quando moço, havia-se dedicado «à nigromância apelidada política», tendo-se empenhado na defesa dos povos contra a prepotência dos governadores. Chegara a escrever «uma filípica contra a raça bragantina, o que lhe valeu a ira dos adversários e o receio dos amigos que temiam-lhe o contágio» (ALENCAR, 1951b: 221-222). Com isso, caiu nas graças do Poder, alcançando o cargo de almoxarife.

O tom satírico, no entanto, não se limita às personagens portuguesas. Também as mulheres dos mascates, que parecem ser nascidas no Brasil, recebem contornos satíricos. E o próprio autor chama à primeira parte do livro, «Prólogo da comédia» (ALENCAR, 1951b: 36). Aliás, também a paisagem – tão detalhada em outros romances – não merece a mesma atenção do escritor e é até mesmo considerada coisa secundária, além de ser tratada com ironia:

O céu estava azul mais ou menos: o mar pelo mesmo teor [Agora, se era de cetim o manto do firmamento, e de safira a redoma do oceano [...] não sei eu [...] mas por isso não haja queixa. Tome cada um de sedas, pedrarias, endeixas e fragrâncias, quanta porção queira, e vá enfeitando e arrebicando a miha descrição a seu gosto. Eu cá prefiro a simplicidade, que é o mais cômodo de todos os estilos: basta ver que forra-se a gente ao trabalho de fantasiar, e deixa isso ao leitor. (ALENCAR, 1951b: 37-38)

Outro romance, em que surgem portugueses é *O Sertanejo*. Publicado em 1875, ele mostra a feição regionalista da obra de Alencar e valoriza o homem do sertão nordestino. Três são as personagens portuguesas desse universo ficcional: o Conde de Vila Flor, Aleixo Vargas e Ourém.

O primeiro é uma personagem histórica, o 5º. Conde de Vila Flor, Antônio Francisco de Paula Manuel de Sousa e Menezes. Na vida real, nasceu em 11 de janeiro de 1725 e faleceu em 29 de setembro de 1791. Pertenceu à alta nobreza tendo sido copeiro-mor de D. José I. Governou a capitania de Pernambuco entre 1763 e 1768. Aí, na sequência da Carta Régia de 22 de março de 1766, que implicou a regulação e disciplina das tropas auxiliares para defesa do território, reorganizou os corpos militares estabelecendo dois regimentos, um de pardos e outro de brancos, que receberam o seu próprio nome, aumentando os contingentes locais de pretos e de pardos, e formando novos terços. No romance, definido pelo narrador como «fidalgo de nobre parecer» (ALENCAR, 1969: 96), é citado por D. Flor, que relembra as festas realizadas no Recife, quando de sua chegada para assumir o cargo de Governador.

Desenhado como um indivíduo jovem, simplório, de cabeça pequena, pés grandes, corpulento e possuidor de uma força descomunal, Aleixo Vargas, outra personagem portuguesa de *O Sertanejo*,

é conhecido como Moirão, pela sua aparência e resistência de estaca, mas também como Minhoto, numa referência à sua naturalidade. Tem uma visão negativa do sertão, pelos perigos que esconde. Descrito como tendo largas ventas rombas e mugindo como um touro quando dorme (cf. ALENCAR, 1969: 51), é supersticioso, aterrorizando-se com um grilo, que vê como coisa do demônio. Mas também é na voz de Arnaldo, o sertanejo, personagem principal do romance exaltada por Alencar, homem bom e verdadeiro (cf. ALENCAR, 1969: 56).

De bom coração, mas vingativo quando humilhado, Mourão é o oposto de Ourém, a outra personagem portuguesa de *O Sertanejo*. Este, sempre conciliador, é licenciado e, a três por dois, cita Camões, Cervantes, além de autores latinos e gregos. No entanto, nenhum dos portugueses do romance, é pai de brasileiro.

Vê-se, assim, que, em vários textos de José de Alencar surgem personagens portuguesas como ancestrais de brasileiros: no poema *Os filhos de Tupã*, nos romances *Os contrabandistas*, *As minas de prata*, *O Guarani*, *Iracema*, *O Sertanejo* e *A Guerra dos Mascates: crônica dos tempos coloniais*. Em apenas dois desses romances – *A Guerra dos Mascates* e *O Guarani* – há personagens portuguesas que recebem um tratamento satírico, embora neste último ocorra apenas em personagens secundárias e que não dão origem a brasileiros. No primeiro deles, no entanto, a sátira dá lugar a uma crítica direta:

Já naqueles tempos como nos de hoje, tinha a colônia portuguesa duas virtudes a que deve a sua prosperidade, e são: a perseverança e a união, dotes da raça, que todavia, por uma ignota razão, desmerecem no solo brasileiro e não se transmitem à prole aqui nascida. (ALENCAR, 1951b: 163)

O poema *Os filhos de Tupã*, talvez por mostrar a violência da conquista e os portugueses como exterminadores de uma raça, foi abandonado. Somente em *O Guarani* e em *Iracema*, passados durante os primeiros tempos da colonização, o autor mostra portugueses como ancestrais dos brasileiros e os caracteriza sempre como nobres, valentes, fiéis a seu rei, apresentando a formação do Brasil como um ato de lealdade e de amor.

## Bibliografia —

- ALENCAR, José de (1951a) – *As minas de prata*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora.
- ALENCAR, José de (1951b) – *A Guerra dos Mascates*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora.
- ALENCAR, José de (1960) – «Os filhos de Tupã». In *Obra completa*. Rio de Janeiro: Ed. José Aguilar, p. 569-570.
- ALENCAR, José de (1965a) – «Os contrabandistas». In *Ficção completa e outros escritos*, vol. I. Rio de Janeiro: Companhia Aguilar, p. 1138-1142.
- ALENCAR, José de (1965b) – «Benção paterna». In *Ficção completa e outros escritos*, vol. I. Rio de Janeiro: Companhia Aguilar, p. 491-498.
- ALENCAR, José de (1969) – *O Sertanejo*. São Paulo: Cultrix.
- ALENCAR, José de (1987) – *Como e porquê sou romancista*, Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras.
- ALENCAR, José de (1994a) – *O Guarani*. Coimbra: Almedina.
- ALENCAR, José de (1994b) – *Iracema e Cartas sobre «A Confederação dos Tamoios»*. Coimbra: Almedina.
- MAGALHÃES, Domingos José Gonçalves de (1994) – *A Confederação dos Tamoios*. Rio de Janeiro: Secretaria de Cultura.
- PROENÇA, M. Cavalcanti (1965) – «Transforma-se o amador na coisa amada». In ALENCAR, José de, *Iracema, lenda do Ceará*. Edição do Centenário. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, p.281-328.



## Portugal e portugueses em Machado de Assis: D'O Futuro ao Memorial —

. Hélio de Seixas Guimarães<sup>1</sup>

A presença portuguesa na obra de Machado de Assis é muito mais disseminada e decisiva do que nos fazem crer dois processos importantes da recepção da obra e da figura de Machado de Assis ocorridos no século XX. O primeiro deles consistiu na negação de Portugal e do passado português, que está na base do Romantismo nacionalista e foi retomada na década de 1920 pelos primeiros modernistas, que rechaçaram o que haveria de demasiado lusitano na literatura produzida no Brasil oitocentista e nos escritos de Machado em particular<sup>2</sup>. O segundo processo, posterior e complementar ao primeiro, se deu a partir da década de 1930, com a transformação do escritor em mito nacional e intérprete do Brasil, numa operação que, ao ressaltar a brasilidade, rebaixou as marcas lusitanas em sua escrita.

Ao percorrer o conjunto dos escritos nos vários gêneros que Machado de Assis praticou, notamos que a referência luso-brasileira é recorrente em toda sua trajetória. Ela se faz presente de várias maneiras, desde a presença de certa dicção lusitana na sua escrita, acusada por seus contemporâneos, até a tematização das ligações entre Brasil e Portugal, indissociáveis das relações coloniais e pós-coloniais, o que se faz sem o recurso a simplificações, maniqueísmos ou caricaturas.

Vale lembrar aqui o que Carlos Ferreira escreveu sobre Machado de Assis por ocasião de sua estreia como romancista, em 1872: «Machado de Assis goza de uma bela reputação literária no Brasil e em Portugal. Tem-se dito, e eu não sei até que ponto é verdade, que o autor das *Crisálidas* é um escritor mais português que brasileiro»

---

1 Universidade de São Paulo (USP).

2 A propósito desse assunto, ver Abel Barros Baptista que, em «Definição do modernismo brasileiro», afirma: «desde o momento em que, por via do poder político e acadêmico, o modernismo se normaliza, a descrição dominante do modernismo é necessariamente descrição da exclusão portuguesa» (BAPTISTA, 2010: 92).

(FERREIRA, 1872: 1). Por ocasião da publicação de *Esau e Jacó*, 32 anos mais tarde, Oliveira Lima diria: «É o mesmo português limpo e castiço, sem sombra de pedanteria nem esforços de purismos, tão pouco crivado de neologismos, uma língua corrente e correcta, cuja falta de artificios e voluntária simplicidade lembram imediatamente Garrett, sendo em ambos o resultado de muita prática e muito trabalho. É a mesma feição de narrativa mais conceituosa do que descritiva, mais espirituosa do que colorida, mais graciosa do que vibrante» (LIMA, 1904: 1).

Cabe também recordar que ao longo da sua trajetória, vale lembrar que Machado foi colaborador importante e assíduo do jornal luso-brasileiro *O Futuro* no início da década de 1860, quando frequentava círculos e associações lideradas por portugueses emigrados, entre eles Francisco Ramos Paz, Ernesto Cibrão e Francisco Gonçalves Braga. Na década de 1880, quase ao mesmo tempo em que publicava *Brás Cubas*, escreveu sonetos dedicados a Camões e uma peça de tema camoniano, *Tu só, tu, puro amor*. Em 1885, publicou nada menos que 14 sonetos, intitulados «A derradeira injúria», num livro em homenagem ao centenário da morte do Marquês de Pombal. E o último livro, o *Memorial de Aires*, de 1908, é o romance em que os trânsitos entre Brasil e Portugal dominam a cena.

Nas quase sempre oblíquas afirmações que fez sobre sua concepção de arte, dispersas em seus textos críticos, Machado de Assis recorrentemente afirma a tradição luso-brasileira elegendo como referências Basílio da Gama, Almeida Garrett, Alexandre Herculano, além de Alencar e Gonçalves Dias. Quando toma posições firmes, ele as toma em relação a José Feliciano de Castilho e Faustino Xavier de Novais, quando por exemplo se posiciona a favor dos versos alexandrinos, e a Eça de Queirós na prosa, quando polemiza a propósito da adesão de *O primo Basílio* às doutrinas de Émile Zola. Penso que Machado se viu e se constituiu como escritor luso-brasileiro, mas, como disse, isso foi bastante apagado ao longo do século XX<sup>3</sup>.

---

3 Sobre esse assunto, ver Hélio de Seixas Guimarães, «O paradigma português nas definições de Machado de Assis sobre a arte».

Este artigo concentra-se em dois momentos da vida do escritor nos quais as relações e representações luso-brasileiras incidem de modo bastante agudo.

No extremo da juventude, elas estão documentadas nas colaborações de Machado de Assis para o periódico *O Futuro*, editado entre 1862 e 1863, no Rio de Janeiro, pelo poeta português Faustino Xavier de Novais, irmão da sua futura mulher, Carolina. Abstraindo os vínculos mais imediatos da amizade com Faustino, Machado deu outra dimensão à publicação d'*O Futuro*: ao anunciar a publicação no novo periódico, considerou-o

mais um laço de união entre a nação brasileira e a nação portuguesa. Muitas razões pedem esta intimidade entre dous povos, que, esquecendo passadas e fatais divergências, só podem, só devem ter um desejo, o de engrandecer a língua que falam, e que muitos engenhos têm honrado. (ASSIS, 1862)

No extremo da velhice, está o último romance, o *Memorial de Aires*, cuja publicação coincide com os últimos dias e a morte do escritor, em setembro de 1908. Nele, Portugal aparece literalmente como ponto de fuga, destino de Fidélia e Tristão, este o personagem (naturalizado) português mais desenvolvido em toda a obra de Machado de Assis.

Atar essas duas pontas da trajetória de Machado de Assis em torno das relações com Portugal e com os portugueses, que lhe foram tão caras também na vida pessoal, é o objetivo aqui.

## **O passado colonial nas páginas d'*O Futuro* —**

Em *O Futuro*, do qual saíram 20 números, Machado colaborou com 16 crônicas, 6 poemas e 1 conto e meio – a explicação do «meio conto» virá mais adiante – em que representou publicamente sua inserção num grupo de portugueses letrados, que emigraram para o Rio de Janeiro na década de 1850. As crônicas de 1862 saem em 15 de setembro, 1º e 15 de dezembro; as de 1863, nos dias 1º e 15 dos meses de janeiro a junho e no dia 1º de julho; os poemas publicados são: «Aspiração» (1º de outubro de 1862), «A estrela do poeta» (1º de dezembro de 1862), «Fascinação» (1º de janeiro de

1863), «O acordar da Polônia» (15 de março de 1863), «As ventoinhas» (1º de abril de 1863) e «Sinhá» (15 de abril de 1863); o conto é «O país das quimeras» (1º de novembro de 1862). Nessas páginas<sup>4</sup>, editadas por Faustino Xavier de Novais e frequentadas por Camilo Castelo Branco, Reinaldo Carlos Montoro, Ernesto Cibrão, Ramalho Ortigão, entre outros, Machado registrou sua condição de escritor em situação de colônia e buscou formas de expressar essa situação, deixando em rascunho alguns dos seus futuros escritos.

A primeira crônica publicada no periódico, datada de 15 de setembro de 1862, começa com um longo prólogo em tom apologetal, no qual o cronista conversa com sua pena, aconselhando-a a adotar as meias-tintas e a não se envolver «em polêmicas de nenhum gênero, nem políticas, nem literárias, nem quaisquer outras» (ASSIS, 15 set. 1862: 36). A pena logo desobedece a instrução, pois o cronista, depois desse preâmbulo, começa a tratar da votação do orçamento e do encerramento recente das atividades da Assembleia Legislativa. Antes de escorregar de vez no assunto polêmico, suspende-o com novo comentário irônico, afirmando ser aquela uma «cerimônia sobre a qual nada há que dizer» (ASSIS, 15 set. 1862: 37).

Em seguida, desvia o assunto para as letras e as artes. Entretanto, a desconversa e os negaceios iniciais já deixaram o leitor de sobreaviso para a importância das questões políticas do momento. Machado trata então de *D. Jaime*<sup>5</sup>, considerado por ele «o maior acontecimento literário da quinzena».

Ao tratar do amor de um descendente de nobre casta portuguesa com uma filha de Castela, sob cujo domínio está Portugal,

---

4 A Biblioteca Brasileira Guita e José Mindlin tem uma coleção completa d' *O Futuro*, que pode ser consultada em <https://digital.bbm.usp.br/handle/bbm-ext/2260>. Este periódico tem uma característica inusitada, pois teve uma segunda edição apenas quatro anos depois que parou de circular. Na coleção existente na Biblioteca da Universidade do Porto, em Portugal, observa-se que a segunda edição não aproveitou os clichês da primeira. Aparentemente houve uma nova composição, uma vez que capitulares desaparecem de uma edição para outra, e as quebras das linhas nas duas edições não coincidem. Eis aí algo a ser desvendado por futuros pesquisadores: por que o periódico, que deixou de circular em 1863 por falta de recursos, teve uma segunda edição integral já em 1867?

5 RIBEIRO, Tomás. Pref. António Feliciano de Castilho. Lisboa: Typ. da Sociedade Typographica Franco-Portuguesa, 1862.

o poema refere-se também às tensões ibéricas e se coloca contra a união ibérica na passagem do século XVI para o XVII. Esse fantasma da unificação havia sido acordado por volta de 1855, por causa da unificação italiana em pleno curso. Assim, as tensões europeias recentes faziam acordar velhas disputas. O imenso sucesso do *D. Jaime*, que se tornaria um divisor de águas na literatura portuguesa, certamente relacionava-se ao fato de acionar a tecla de apreensões profundas dos portugueses que então viviam nos dois lados do Atlântico.

Vale registrar a velocidade com que o *D. Jaime* chegou ao Rio de Janeiro: o livro começou a circular em Lisboa em agosto de 1862, portanto apenas um mês antes da publicação da crônica em *O Futuro*, o que dá medida da linha direta e expressa a ligar o Porto e o Rio de Janeiro àquela altura. A fama que precedeu sua chegada certamente estava associada também ao fato de ter saído com um prólogo assinado por António Feliciano de Castilho, que então gozava de muita nomeada e prestígio. Na «Conversação preambular», que vem junto com a primeira edição, Castilho põe Tomás Ribeiro entre os grandes poetas de todos os tempos e latitudes, sucessor direto de Camões. Chega a sugerir que *D. Jaime* venha a substituir *Os Lusíadas* nas escolas, por veicular valores cívicos mais condizentes com o tempo presente do que a epopeia de Camões, que afinal afirmava altos valores antigos, do século XVI.

Portanto, ao tratar do *D. Jaime*, as páginas d'*O Futuro* e a pena de Machado registravam, a quente, um dos fatos literários que trazia em embrião as grandes contendas entre românticos e realistas, que começavam a fermentar em Portugal e poucos anos depois explodiriam na famosa Questão Coimbrã. De fato, a publicação do *D. Jaime*, sob os auspícios de António Feliciano de Castilho, passaria a ser reconhecida pelas histórias literárias como marco inicial da «Questão do bom senso e bom gosto», polêmica que agitaria, e dividiria, os escritores e intelectuais portugueses em meados da década de 1860.

De um lado, chefiados pelo velho poeta António Feliciano de Castilho, que representava o *status quo*, ligado ao romantismo patriótico, estavam Pinheiro Chagas, Mendes Leal, Rebelo da Silva, Tomás Ribeiro, Júlio César Machado, Latino Coelho; de outro, em torno

dos revolucionários Antero de Quental e Teófilo Braga, mais combativos e internacionalistas, ligados ao romantismo em suas raízes internacionais, estava Ramalho Ortigão, que contestou a opinião de Castilho sobre Tomás Ribeiro. Era também uma espécie de luta entre a latinidade defendida por Castilho e a influência alemã defendida pelos jovens de Coimbra, que demoliam todo o passado romântico português, do qual restava, talvez, a contribuição de Garrett.

Machado de Assis claramente tomou o partido de Castilho, apoiando-o publicamente. Colocava-se, portanto, na contramão do que passava a ser visto como renovação da poesia pelos renovadores da Questão Coimbrã.

Para além da sintonia fina com o que se passava na vida literária do outro lado do Atlântico, chama a atenção a preeminência e prioridade dadas por Machado à poesia e à matéria portuguesas nessa sua primeira crônica d' *O Futuro*. Só depois de tratar do poema português, tratará da prosa brasileira lançada recentemente, nada menos do que o primeiro volume de *As minas de prata*, de José de Alencar, então primeiro nome das letras nacionais.

Essa hierarquização – antes a matéria portuguesa, depois a matéria brasileira – parece ser gesto refletido, já que a mesma disposição se mantém nas crônicas subsequentes. Alguns exemplos: o comentário sobre o romance *Agulha em palheiro*, de Camilo Castelo Branco, antecede o da peça *A túnica de Nessus*, de Sizenando Nabuco de Araújo (ASSIS, 15 jan. 1863: 305-308); as referências ao *José Estevão: esboço histórico*, de Jacintho Augusto de Freitas Oliveira, e ao romance *Luz coada por ferros*, de Ana Plácido, antecedem o comentário sobre a peça de Maria Ribeiro, *Gabriela* (ASSIS, 15 mar. 1863: 434-436).

Essa organização das matérias em *O Futuro* está em acordo com o profundo sentido de adequação que o escritor frequentemente mostrou em relação aos periódicos dos quais foi colaborador. Entretanto, como também costuma acontecer com Machado, e mesmo com esse Machado muito jovem, a adequação ao entorno em muitos casos podia ser maliciosa, ou mesmo subversiva, na medida em que frequentemente tratava de maneira irônica e corrosiva a matéria circundante, como sabemos que fez nas crônicas e em muitos contos publicados no *Jornal das Famílias* e em *A Estação*. Em *O Futuro*,

que tinha como objetivo a aproximação de literatos de Brasil e Portugal, ele faz emergir quase que a cada escrito algum assunto do passado colonial, destacando as relações entre Portugal e Brasil.

Na crônica inaugural, por exemplo, o passado colonial é matéria tanto do poema de Tomás Ribeiro quanto do romance de Alencar, cuja história se passa na Bahia do início do século XVII, também durante o período em que a Espanha dominava Portugal e, por extensão, o território do Brasil.

Nas crônicas seguintes, o passado colonial luso-brasileiro ressurge nas questões acerca da navegação do Amazonas nas regiões de fronteira do Peru com o Brasil, que tensionavam as relações entre o Brasil e aquele país, fazendo emergir rixas antiquíssimas<sup>6</sup>. A propósito das questões amazônicas, Machado cria uma imagem tão poderosa quanto enigmática sobre a condição imperial:

Não é raro fazermos triste figura nas nossas pendências internacionais; anda nisto uma fatalidade, quero crê-lo; a ideia de um império enguiçado é menos desanimadora que outra, fácil de compreender, e que eu deixo ficar tranquilamente no tinteiro. As lições do passado servem de espelho ao presente e ao futuro, e o nosso receio é deste modo natural. (ASSIS, 1 jan. 1863: 266)

O trecho nos faz perguntar o que seria a outra ideia relativa ao Império, mais desanimadora que a do *império enguiçado*, e que o cronista prefere calar, deixando-a no tinteiro. A ideia de um Império decaído, decadente, fracassado? E de onde viriam as lições do passado para o presente e o futuro? De Portugal? Tudo isso o cronista deixa estar no tinteiro, dizendo pelo não dito, palavras em potência, em estado de tinta, numa técnica que Machado de Assis levaria à perfeição em futuros escritos.

Também enigmática é a ideia do passado como *espelho* para o presente e o futuro. Um passado que parece literalmente emergir no

---

<sup>6</sup> A respeito das projeções do Peru sobre o território brasileiro, veja-se boa parte da cartografia dos séculos XVI e XVII, em que o Peru ocupa a maior parte do território sul-americano. Veja-se também o que diz Sergio Buarque de Holanda no capítulo «O 'outro Peru'», em *Visão do paraíso*.

presente, como sugere a crônica na qual trata da exumação dos ossos de Estácio de Sá, fundador do Rio de Janeiro, numa escavação então patrocinada pelo Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro. O cronista mostra-se bastante incrédulo sobre a autenticidade dos ossos, dizendo que os museus ingleses estão cheios dessas «antiguidades», conforme teria declarado um «carrasco de ilusões» com o qual o cronista parece se identificar. (ASSIS, 1 dez. 1862: 202-203)

O passado colonial surge também nas representações falseadas dos indígenas observadas numa visita à Academia de Belas-Artes. Lá, o cronista desolado com o abandono do lugar, encontra, junto à tela *A primeira missa no Brasil*, de Victor Meirelles, o quadro *Paraguaçu e Diogo Álvares Correia*, sobre o qual comenta:

quis-lhe o pintor espalhar pelo corpo umas gotas, mas tão infeliz se houve no trabalho, que, trazida a figura ao tamanho natural, ficam aquelas gotas do tamanho de grandes ovos, sendo que já o seu aspecto é o de enormes pérolas; dissera-se que, ao salvar-se no bote de Correia, Paraguaçu rompera um colar de pérolas que lhe vão rolando pelo corpo abaixo. (ASSIS, 15 fev. 1863: 94)

Mais adiante, encontra a estátua *Uma família de selvagens atacada por uma serpente*, de Léon Deprez de Cluny, na qual vê o mesmo tipo de mistificação: «Os animais mortos que jazem no chão são o que há de mais notável neste grupo: o mais ou é regular ou falso; na ordem do falso está o indígena, cuja cara com uma leve correção fica puro caucasiano» (ASSIS, 15 fev. 1863: 94).

Como se vê, não é só nos assuntos que as tensões emergem. Nessas suas «reflexões sobre ossos e ruínas» – a expressão é do próprio cronista –, Machado revela sensibilidade aguda tanto para as dificuldades de representação do passado colonial como para a inadequação dos modelos, nesse caso modelos pictóricos – mais exatamente caucasianos –, que não dariam conta de figurar a realidade ou a história nem com propriedade técnica nem com um mínimo de verossimilhança.

A dificuldade e a inadequação estavam indicadas de outro modo já na primeira crônica, em que o cronista, que começara em tom auspicioso, termina com uma nota melancólica: «Dito isto ponho ponto final a esta crônica, e passo a ralhar com a minha pena,

que tão esperançosa me surgiu da gaveta, e tão desalinhada e sensaborona se houve nestas páginas» (ASSIS, 15 set. 1862: 40).

O movimento aí observado, do entusiasmo inicial à dura constatação da falta de assunto, passando pelos temas a serem evitados, pelos interditos, descreve uma trajetória comum no conjunto das crônicas de *O Futuro*. O cronista, à cata de assuntos, muitas vezes expressará desânimo em relação à escassez e à necessidade de desconversar sobre muitos deles.

Diante desse panorama, a adoção de expedientes retóricos, como o da conversa com a pena, ou o do discurso do abraço a unir Brasil e Portugal (propósito declarado de *O Futuro*), ou o da transformação dos ossos de Estácio de Sá em relíquias, à imitação do que ocorre em outras paragens, ou o da representação falseada dos indígenas, que seguem modelos que não correspondem minimamente à experiência local, tudo isso é apresentado pelo cronista como tentativas de aplicação de modelos para preencher vazios ou para construir silenciamentos.

São as táticas diversionistas de Machado em operação, que ele imita, como sugere numa crônica, dos procedimentos da Assembleia Legislativa, onde «os oradores cansam-se, elevam-se, lutam, fazem prodígios da língua, sobre tudo, menos o objeto da discussão» (ASSIS, 15 dez. 1862: p. 235). Movimentos retóricos que ele compara aos da sua crônica:

A imagem diminuída, mas aproximada deste fato anual, queria eu acrescentar, acha-se nesta palestra de hoje com meus leitores, na qual poderemos tratar de tudo, menos do objeto principal que nos reúne. Vê o leitor que, apesar de usado por boas autoridades, isto é um lugar-comum perfeitamente comum. Tive razão em retrain a pena. [...] Em míngua de notícias forja-se, ou enche-se o papel com qualquer cousa. (ASSIS, 15 dez. 1862: 235)

A falta de assunto certamente não tem a ver com a real carência de assuntos – porque obviamente a realidade era e é sempre vasta, problemática e dinâmica. O jovem cronista parecia perceber e deixava anotado que os assuntos não se adequavam e nem cabiam na estreiteza do que era permitido pelos costumes políticos e literários do seu tempo e lugar, com seus modelos textuais restritos – e isso

abarcava tanto o noticiário quanto a poesia e o romance, gênero sobre o qual Machado faz o seguinte comentário: «O romance, de que temos apenas dois mais assíduos cultores, os srs. Macedo e Alencar, espera por novos porque tem ainda muitos recantos não investigados e talvez fontes de boa riqueza» (ASSIS, 15 dez. 1862: 235).

Dez anos antes de se lançar ao gênero, o que só ocorreria em 1872 com a publicação de *Ressurreição*, Machado anotava as restrições do romance brasileiro e também as suas potencialidades – «muitos recantos não investigados e talvez fontes de boa riqueza». Na impossibilidade de ser, naquela altura, frontalmente combativo aos modelos, o jovem de apenas 23 anos parecia divertir-se com a implosão discreta e silenciosa dos modelos vigentes e com a circunscrição e exposição dos silêncios e interditos, quem sabe já antevendo uma saída para os recantos não investigados. Os escritos de *O Futuro* parecem indicar que a saída possível para a falta de assunto, e para dizer melhor sem precisar dizer diretamente, estará na ficção.

Numa das últimas crônicas que publicou no periódico, mais uma vez aflito com «o desfalque de assunto para a crônica desta quinzena» (ASSIS, 1 mai. 1863: 531), Machado reproduz uma carta contendo a notícia de um... romance. A carta assinada por S., muito provavelmente escrita pelo próprio Machado, dá conta de uma história intitulada «Um parêntesis na vida», da qual foi publicado um fragmento na mesma edição de 1º de maio de 1863 de *O Futuro*. O fragmento, que terminava com uma promessa de «Continua», nunca cumprida, tem partes idênticas às de um conto que Machado publicaria em 1866 no *Jornal das Famílias* com o título «Felicidade pelo casamento»<sup>7</sup>.

Para além das coincidências com o «meio conto» publicado em 1863, a febre que toma a personagem e o estado limítrofe de

---

7 Durante muito tempo houve controvérsia a respeito da autoria de «Um parêntesis na vida» e «Felicidade pelo casamento», que Magalhães Júnior atribuiu a Machado de Assis, atribuição não corroborada por Jean-Michel Massa e Galante de Sousa. Recentemente, em *Machado de Assis: textos inéditos em livro*, Mauro Rosso faz o cotejo dos trechos das duas narrativas, mostrando trechos e frases rigorosamente idênticas e defendendo a autoria de Machado, o que parece muito plausível.

consciência em que ele se apresenta remetem para outra narrativa de maior fôlego, que os leitores de Machado de Assis podem reconhecer em trechos como este, que faz parte da carta que ele aparentemente forjou para preencher o espaço da crônica: «Talvez achem a história muito velha; responderei que ainda assim é bom repetir essas coisas; e como eu tenho de encarar a história por um ponto de vista pouco explorado, naturalmente que hão de achar novo sabor» (ASSIS, 1 mai. 1863, p. 105).

«Buscar novos recantos» e «encarar a história por um ponto de vista pouco explorado» – é o que Machado parece buscar nessas páginas da juventude e que será realizado pelo romancista que todos conhecemos.

Assim, nas páginas d’*O Futuro*, Machado parece ter começado a compreender sua posição, e suas limitações, de homem «em situação de colônia». A expressão é de Mário Curvello, num belo ensaio sobre a poesia de Machado de Assis, no qual escreve que Machado

muito cedo, decerto, compreendeu o que é ‘viver em colônia’; as suas críticas literárias e de teatro, o plano de sua obra – que começa praticamente em *Falenas* – sugere ao artista da periferia descobrir as raízes de sua formação, em primeiro lugar; caso as encontre em processo de decomposição ou destruídas, deve reconstruí-las (CURVELLO, 1982, p. 484).

Isso implicava buscar formas de expressar essa condição, o que Machado parece ter feito com afinco nas crônicas, poemas, no conto e no conto/projeto de romance publicados entre 1862 e 1863, deixando ali em rascunho muitas cousas futuras.

## **Trânsitos transatlânticos no *Memorial de Aires* —**

O *Memorial de Aires* (1908) é o romance de Machado de Assis em que as relações entre Brasil e Portugal aparecem de maneira mais explícita. Isso passa pelos vários deslocamentos transatlânticos registrados no romance até a presença da única personagem portuguesa mais desenvolvida da obra machadiana: Tristão. Nascido em Nova Friburgo, filho de um português – Guimarães –, «comerciante de

café» e de uma paulista, «filha de Taubaté», Tristão viveu a infância no Brasil, de onde saiu aos 13 ou 14 anos para Lisboa, a princípio provisoriamente, mas a estada foi se prolongando até tornar-se definitiva. Lá, recebeu a alcunha de Brasileiro, apelido corrente dado aos portugueses retornados, que emigraram para o Brasil, onde viveram por algum tempo, e depois voltaram a Portugal; entretanto, Tristão naturalizou-se português – um ato «político», como faz questão de frisar o Aires.

Vou me deter aqui nessa figura, que proponho seja lida como culminação e síntese da presença portuguesa e das tensões entre Brasil e Portugal que atravessam os escritos machadianos de vários tempos e gêneros, e que chegam ao *Memorial* configuradas em torno do problema da herança, entendido em seus desdobramentos pecuniários, históricos, culturais, linguísticos.

Já desde as epígrafes<sup>8</sup>, compostas com versos retirados de duas cantigas de amigo medievais, fica clara a inscrição do romance na tradição portuguesa mais remota e também na contemporaneidade. As cantigas de Joham Zorro e Dom Dinis são os textos mais antigos da língua, datados do século XIII. Mas são também textos contemporâneos de Machado e dos seus primeiros leitores, na medida em que ressurgiram com os cancioneiros recolhidos e publicados no final do século XIX, depois de ficarem silenciados em páginas que permaneceram mortas por mais de cinco séculos. Esses versos tornam-se, assim, rigorosamente contemporâneos do leitor ao serem incorporados ao livro; este, ao ser lançado ou lido, apresenta-se como a expressão mais recente em língua portuguesa.

A escolha das epígrafes, até onde sei as únicas em toda a obra de Machado de Assis – toda pontuada de epígrafes, especialmente nos poemas –, que fazem referência ao cancionero medieval galego-português, indica já o trabalho de sobreposições temporais

---

8 Os textos das epígrafes, transcritos conforme publicados na 1ª edição do *Memorial de Aires*, são os seguintes: «Em Lixboa, sobre lo mar, / Barcas novas mandey lavar'... *Cantiga de Joham Zorro*.»; «Para veer meu amigo / Que talhou preyto comigo, / Alá vou, madre. / Para veer meu amado / Que mig'a preyto talhado, / Alá vou, madre.» *Cantiga d'el rei Dom Denis*.».

que marca todo o romance, que nesse gesto inicial passa a contemplar nada menos que todo o arco temporal da língua.

O que foi escrito no passado remoto dialoga com a narrativa contemporânea, que contém fragmentos das cantigas no seu pórtico ao mesmo tempo em que está contida por elas, uma vez que os versos sintetizam o deslocamento geográfico (Lisboa, mar, barcas) e o deslocamento por amor («Alá vou, madre / Para veer meu amado»), motivos que movem a intriga do *Memorial*. Assim, a condensação dos tempos sugerida pelas epígrafes ganha também dimensão espacial nessa trama tecida sobre o intenso trânsito transatlântico de personagens vivos e mortos.

Vejamos:

Tristão vai a Portugal, volta ao Brasil e depois vai definitivamente para Portugal, levando Fidélia consigo. A mesma Fidélia cujo marido, morto em Lisboa, teve o cadáver transportado para o Brasil, para aqui ser deixado pela viúva, que volta a Portugal para se casar com Tristão. Também Aires foi e veio tantas vezes, e o ensejo para escrever o *Memorial* se dá com sua volta ao Brasil, onde decide passar a velhice e morrer. Há também no romance uma multidão de negros, que atravessaram o Atlântico sul em direção ao Brasil para não mais voltar à África e ter o «gosto de morrer onde nasceram» (ASSIS, 1977a: 94), conforme as palavras candidamente cínicas do barão de Santa-Pia, que deixa como herança à sua filha Fidélia uma fazenda repleta de homens recém-libertos e abandonados à própria sorte.

As distâncias entre Brasil, Portugal e África são preenchidas pelo oceano. O Atlântico é o imenso cenário por onde transitam no romance, além de homens e mulheres livres e escravizados, as cartas, fotografias, promessas de visitas e retornos, estas últimas, as promessas, em ritmo quase sempre declinante, indiciando a traição, o silêncio e a morte.

O mar, «todo esse plano espaço imenso de águas»<sup>9</sup>, para lembrar o famoso e belíssimo verso de Basílio da Gama, tão admirado por Machado, é lugar de intervalo, de longo e extenso silêncio, even-

---

9 Cf. *O Uruguai*, II, v. 174.

tualmente quebrado pelo envio de retratos e gravuras. Não é apenas um obstáculo da natureza, mas intervalo por onde transitam os interesses e desinteresses recíprocos. Barreira política, cultural, não mais apenas barreira natural, como veremos.

Os trânsitos transatlânticos ficam magnificamente metaforizados e condensados no episódio em que o criado de Aires, José, encontra uma mala cheia de papéis velhos, que orgulhosamente traz para o Conselheiro, querendo lhe agradecer, mas que o conselheiro recebe contrariado:

Eram cartas, apontamentos, minutas, contas, um inferno de lembranças que era melhor não se terem achado. Que perdia eu sem elas? Já não curava delas; provavelmente não me fariam falta. Agora estou entre estes dous extremos, ou lê-las primeiro, ou queimá-las já. (ASSIS, 1977a: 159)

A mala, continente de papéis que viajaram de uma parte a outra, coloca o conselheiro na situação extrema – e no dilema – que percorre todo o *Memorial*: ler/escrever, ou queimar, que é o mesmo que morrer.

Nesses trânsitos pelo Atlântico, o romance sugere também a correspondência entre as barcas da cantiga de Johan Zorro, os navios que transportam Aires, Tristão e Fidélia de lá pra cá, e os navios negreiros que transportam escravos da África para o Brasil. Oceano e navios que são também túmulos, conforme fica sugerido ao final do romance na justaposição operada por Aires, na qual ele lembra a cena do cemitério, que abre o romance, e onde ele, Aires, e sua irmã, Rita, apostam sobre o futuro conjugal da viúva Fidélia: «Eu, no tombadilho do pacote, imaginei o cemitério, o túmulo, a figura, as mãos postas e o resto» (ASSIS, 1977a: 216-217).

Brasil, Portugal e África, e o oceano de permeio, intimamente relacionados pela empresa colonial, são também sorvedouros de gente.

A exploração colonial e sua lógica de espoliação, entretanto, não são exclusividade da antiga metrópole nem dos metropolitanos. Como costuma acontecer nos escritos de Machado, a exploração e a violência se transmitem em cadeia por todo o sistema, a ponto de serem Tristão e Fidélia, filhos da terra brasileira, os que rasparão o tacho da exploração colonial, liquidando terras e libertos, abando-

nando-os e transferindo-se para a antiga metrópole com a estimada herança de trezentos contos.

Alfredo Bosi notou, em «Uma figura machadiana», que a «atuada consciência social e política» de Machado teria encontrado sua última configuração no Conselheiro Aires do *Memorial* (BOSI, 2000: 140). Acredito que Tristão também seja peça importante nessa última configuração, imprimindo dinâmica à visão social e política de Aires/Machado. Note-se que no retorno do diplomata para morrer em sua terra e na sua língua, que dá ensejo ao início da narrativa, bem como na partida de Tristão, que nasceu brasileiro e mais tarde se naturalizou português, há movimentos cruzados e opostos que tornam muito complexas as pertencas das personagens.

Só depois de dois meses da presença de Tristão no Rio de Janeiro, o Conselheiro Aires se dá conta da condição híbrida do rapaz, com o seguinte comentário:

Uma hora depois, quando eu chegava à ponte, lá o achei. Imaginei que esperasse por mim, mas nem me cabia perguntar-lho, nem talvez a ele dizê-lo. A barca vinha perto, chegou, atracou, entramos. Na viagem de regresso tive uma notícia que não sabia; Tristão, alcunhado *brasileiro* em Lisboa, como outros da própria terra, que voltam daqui, é português naturalizado. (ASSIS, 1977a: 124)

Observe-se também que a nacionalidade híbrida de Tristão não o faz diferente dos outros protagonistas machadianos, também marcados pelo capricho e pela volubildade. Tristão integra-se perfeitamente à galeria de medalhões machadianos, para quem o título e a aparência parecem valer mais que a vocação. Indeciso sobre que carreira seguir, se o comércio ou o Direito, afirma com segurança: «– Quero ser doutor! quero ser doutor!» (ASSIS, 1977a: 84). Em Lisboa, acaba por cursar a Escola Médica, para ao final se encarrerar na política. O decorrer do romance se encarrega de mostrar que «Doutor» para ele é principalmente um título, desconectado de qualquer aptidão, conhecimento ou prática.

Ao longo do romance, o narrador toca muitas vezes na tópica da inconstância, à qual retorna já quase ao final do relato:

Pelo que ouvi e escrevi o ano passado da primeira parte da vida dele, não se fixou logo, logo, em uma só coisa, mudou de afeições, mudou de preferências, a própria carreira ia ser outra, e acabou médico e político; agora mesmo, vindo a negócios e recreios, acaba casando. Nesta parte não há que admirar; o destino trouxe-lhe um feliz encontro, e o homem aceitará algebras, se as houver bonitas, e aqui são lindas.

Já me fala menos de partidos e eleições, e não me conta o que os chefes lhe escrevem. Comigo, ao menos, só me fala da viúva, e não creio que com outros seja mais franco, nem mais extenso, dizendo as suas ambições políticas, próximas e remotas. Não; todo ele é Fidélia, e pode bem mandar a cadeira das Cortes ao diabo, se a noiva lho pedir.

Dir-se-á que é um versátil, cativo do mais recente encanto? Pode ser; tanto melhor para os Aguiares. Se assim acontecer, lerei esta página aos dois velhos, com esta mesma linha última. (ASSIS, 1977a: 202)

Mesmo a prioridade do amor à Fidélia em relação à paixão pelo poder e pela política, afirmada no trecho acima, será colocada em dúvida até o final do livro. A inconstância bem como a inconsequência de seus atos fazem de Tristão um parente de Félix, Luís Garcia, Conselheiro Vale, Jorge, Brás Cubas, Rubião, Dom Casmurro, Pedro e Paulo Santos e do próprio Conselheiro Aires, todos homens versáteis, para utilizar a terminologia de Aires:

Outro assunto que nos prendeu também, menos que ela, foi a política, não a de cá nem a de lá, mas a de além e de outras línguas. Tristão assistiu à Comuna, em França, e parece ter temperamento conservador fora da Inglaterra; em Inglaterra é liberal; na Itália continua latino. Tudo se pega e se ajusta naquele espírito diverso. O que lhe notei bem é que em qualquer parte gosta da política. Vê-se que nasceu em terra dela e vive em terra dela. Também se vê que não conhece a política do ódio, nem saberá perseguir; em suma, um bom rapaz, não me canso de o escrever, nem o calaria agora que ele vai casar; todos os noivos são bons rapazes. (ASSIS, 1977a: 203)

«Tudo se pega e se ajusta naquele espírito diverso»: a frase ecoa na descrição de Félix, o primeiro herói romanesco de Machado de Assis, protagonista de *Ressurreição* – «Duas faces tinha o seu espírito, e conquanto formassem um só rosto, eram todavia diversas entre si» (ASSIS, 1977b: 64). Explodindo o jogo entre dualidade e unidade,

em que se assentava a descrição de 1872, a frase de 1908 pode ser tomada como síntese da imensa galeria de personagens masculinos machadianos, cujas volubilidades e versatilidades finalmente dissolvem as categorias estanques, incluindo as categorias nacionais.

Não há qualquer traço de caricatura em Tristão, por ser português, algo raríssimo em toda a literatura brasileira. Como ocorre na obra de Machado de Assis de maneira geral, também em relação aos personagens portugueses, Machado aciona e dissolve os clichês.

Tristão, simultaneamente *brasileiro* (o grifo é da edição de 1908) e português, aparecerá para Aires como figura dividida entre o rapaz saudoso e cheio de memórias da terra em que nasceu e o «naturalizado e político». É assim que se refere a ele ao narrar, na entrada de 19 de agosto. Diante da fala de Tristão «– A gente não esquece nunca a terra em que nasceu», Aires comenta:

Talvez o intuito fosse compensar a naturalização que adotou, – um modo de se dizer ainda brasileiro. Eu fui ao diante dele, afirmando que a adoção de uma nacionalidade é ato político, e muita vez pode ser dever humano, que não faz perder o sentimento de origem, nem a memória do berço. Usei tais palavras que o encantaram, se não foi talvez o tom que lhes dei, e um sorriso meu particular. Ou foi tudo. A verdade é que o vi aprovar de cabeça repetidas vezes, e o aperto de mão, à despedida, foi longo e fortíssimo. (ASSIS, 1977a: 128)

Mais tarde, diante da suposição de que Tristão é capaz de dissimular e mentir, Aires faz o seguinte comentário: «– E andam críticos a contender sobre romantismos e naturalismos!» (ASSIS, 1977a: 206). Machado de Assis mais uma vez, e agora pela última vez, já que em poucos meses estará morto, questiona os fundamentos e as teses baseados no fetiche da origem, que sustentaram e ainda sustentam romantismos e naturalismos.

Na contramão de vários dos seus contemporâneos, românticos e/ou naturalistas, Machado sugere que a pertença de um indivíduo tem menos a ver com a origem e a natureza do que com a língua, pensada numa dimensão eminentemente política: são políticas as relações que permitem, dificultam e interditam os fluxos das pessoas, das ideias e dos livros mesmo entre lugares que «naturalmente»

seriam próximos. Há embuste na naturalização das relações, calcada na ilusão de pertencimento entre os de cá e os de lá, de extensão entre o cá e o lá, embuste e naturalização que o *Memorial* trata de demolir. Vale notar que também neste último romance, como ocorre frequentemente no conjunto da obra de Machado de Assis, os termos «natural», «naturalmente», «naturalizado» são empregados de maneira irônica ou no mínimo ambígua. No *Memorial de Aires* são pelo menos 50 ocorrências.

Assim, quando as relações aparecem naturalizadas pelo narrador, isso é acompanhado de uma nota bastante corrosiva, como se observa neste trecho:

A idade, a companhia dos pais, que lá vivem, a prática dos rapazes do curso médico, a mesma língua, os mesmos costumes, tudo explica bem a adoção da nova pátria. Acrescento-lhe a carreira política, a visão do poder, o clamor da fama, as primeiras provas de uma página da história, lidas já de longe por ele, e acho natural e fácil que Tristão trocasse uma terra por outra. Ponho-lhe, enfim, um coração bom, e compreendo as saudades que a terra de cá lhe desperta, sem quebra dos novos vínculos travados. (ASSIS, 1977a: 128-129)

À enumeração inicial da origem, educação, língua e costumes segue-se em ritmo acelerado a sequência do que de fato parece ter movido o rapaz: política, poder e fama. Em seguida vêm as atenuações, que insinuam o horror do rapaz perante «uma página da história», quem sabe o horror diante de uma página da história brasileira, tão cheia de páginas horrorosas. O «natural e fácil» que sustentariam a opinião de Aires sobre a decisão de Tristão de ficar em Portugal e naturalizar-se português não têm nada de natural, na medida em que vêm justamente depois da enumeração dos fatores históricos e políticos que teriam concorrido para a decisão do rapaz. Assim, a menção ao bom coração, feita no último período do parágrafo, fica bastante relativizada por todos os motivos aventados anteriormente.

Com isso, Machado retira qualquer essencialismo da nacionalidade, deslocando o problema para os modos de produção dos discursos e exercício do poder, o que equivale a um deslocamento do

interesse para as dinâmicas interpessoais e, portanto, para relações propriamente políticas.

Essa mistura das razões afetivas com interesses muito concretos ganha expressão concisa na entrada de 21 de agosto: «a expressão dos olhos, o ar admirativo e aprovador, um sorriso teimoso, quase constante, tudo isso valia por um capital de afeto. Papel-moeda também é dinheiro» (ASSIS, 1977a: 129).

«Um capital de afeto». Condensam-se aí as novas modalidades de relações interpessoais e as novas dinâmicas do capital e da empresa (pós-)colonial que atravessam todas as relações do *Memorial de Aires*, apontando para recantos que o romance machadiano passou a investigar com o máximo de complexidade e o mínimo de mistificação, conforme anunciado nas velhas páginas d'*O Futuro*.

## Bibliografia —

ASSIS, Machado de (1862) – «Comentários da Semana». *Diário do Rio de Janeiro*, Rio de Janeiro, 24 de março.

ASSIS, Machado de (1977a) – *Memorial de Aires*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: INL. [1ª edição 1908]

ASSIS, Machado de (1977b) – *Ressurreição*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: INL. [1ª edição 1872]

BAPTISTA, Abel Barros (2010) – «Definição do modernismo brasileiro». In *De espécie complicada*. Coimbra: Angelus Novus, p. 81-94.

BOSI, Alfredo (2000) – «Uma figura machadiana». In *O enigma do olhar*. São Paulo: Ática, p. 127-148.

CURVELLO, Mário (1982) – «Falsete à poesia de Machado de Assis». In BOSI, Alfredo *et al.*, org., *Machado de Assis*. São Paulo: Ática, p. 274.

FERREIRA, Carlos (1872) – *Correio do Brasil*. Rio de Janeiro, 12 de mai., p.1, *apud* GUIMARÃES, Hélio de, *Os leitores de Machado de Assis – o romance machadiano e o público de literatura no século 19*, 2ª ed. São Paulo: Nankin/Edusp, 2012, p. 272-277.

(O) *FUTURO*. *Periodico Litterario* (1862-1863). Rio de Janeiro: Tipografia de Brito & Braga; Tipografia do *Correio Mercantil*, 20 fasc. Disponível em <<https://digital.bbm.usp.br/handle/bbm-ext/2260>>

- GUIMARÃES, Hélio de Seixas (2016) – «O paradigma português nas definições de Machado de Assis sobre a arte». *Revista de Estudos Literários*, vol. 6. Coimbra: CLP, p. 115-133. Disponível em <[https://impactum-journals.uc.pt/rel/article/view/2183-847X\\_6\\_5](https://impactum-journals.uc.pt/rel/article/view/2183-847X_6_5)>
- HOLANDA, Sérgio Buarque de (1992) – «O ‘outro Peru’». In *Visão do paraíso*. 5ª ed. São Paulo: Brasiliense, p. 67-107.
- LIMA, Manuel de Oliveira (1904) – «O último romance de Machado de Assis». *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 21 nov., p. 1.
- ROSSO, Mauro (2014) – «Laboratório de criação ficcional». In *Machado de Assis: textos inéditos em livro*. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, p. 39-49.

## Um escritor português no Rio de Janeiro: os romances históricos de A. Dias Freitas —

. Eduardo da Cruz<sup>1</sup>

O meu interesse por A. Dias Freitas surgiu por eu ter encontrado, no acervo do Real Gabinete Português de Leitura, dois romances desse escritor: *A honra de um caixeiro* e *Ambrosina: romance luso-brasileiro*, ambos publicados no Rio de Janeiro em 1879. Eu estava em busca de produções de imigrantes portugueses no Brasil, uma vez que já havia percebido a existência de um conjunto de «caixeiros literatos»<sup>2</sup>. Afinal, muitos jovens lusos que se estabeleciam nas cidades brasileiras, no século XIX, participavam de associações culturais da colônia, como o Grêmio Literário Português no Rio de Janeiro, o Retiro Literário Português ou outras de menor repercussão. Eles desenvolviam suas habilidades literárias junto a seus pares e publicavam suas obras, sobretudo na imprensa periódica, de modo a se desvincular da visão pejorativa que a sociedade brasileira tinha sobre eles<sup>3</sup>.

Entretanto, eu não sabia nada sobre esse autor, nem mesmo o nome por detrás do A. Curiosamente, o volume *A honra de um caixeiro* traz também um poema, «Narcinda», comemorando o nascimento da filha do escritor em 1876. O mesmo poema, com alterações em alguns versos, foi publicado no *Novo Almanach de Lembranças Luso-Brasileiro para 1897* (FREITAS, 1896: 272). Buscas na Hemeroteca Nacional Digital e em *sites* com livros digitalizados

---

<sup>1</sup> Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ). CNPq - Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico.

<sup>2</sup> O epíteto é do escritor português residente no Rio de Janeiro, J. Coelho Lousada, irmão do também escritor Antônio Coelho Lousada que, no periódico *Album do Gremio Litterario Portuguez no Rio de Janeiro*, de 1858, publicou o poema intitulado «O caixeiro literato», sobre a confusão das duas atividades distintas.

<sup>3</sup> Para compreender esse movimento, sugiro a leitura do meu artigo «Obras tão dignas de memória: os periódicos do Grêmio Literário Português do Rio de Janeiro», publicado na revista *Moara*, em número de comemoração aos 100 anos do Grêmio Literário de Belém (cf. CRUZ, 2019).

de cartórios do Rio de Janeiro e registos paroquiais portugueses me levaram à identificação do nome completo do autor e a alguns outros dados biográficos. Então, foi localizado o registro de óbito de Narcinda Dias de Freitas Soares, em 25 de dezembro de 1899, informado por seu pai, Antônio Rafael Dias Pereira de Freitas, português, tipógrafo. Em seguida, localizei o batismo de outra filha desse Antônio Rafael, chamada Ambrosina, e me convenci de que se tratava do autor dos dois romances.

O escritor português Antônio Rafael Dias Pereira de Freitas (São Miguel de Caldas de Vizela, Guimarães, 15/02/1849) veio para o Rio de Janeiro em 1870 (o registro de seu passaporte tem a data de 07/11/1870), onde viveu até falecer, em sua residência, na rua Laura Araújo n.º 94, em 25 de março de 1903. Apesar de ser irmão do poeta Domingos Maria Dias Pereira de Freitas, que se assinava Domingos Dias Freitas (1852-1905), sua carreira literária brasileira parece ter sido limitada: dois romances editados no mesmo ano de 1879, no Rio de Janeiro, na Tipografia e Livraria de A. T. de Castro Dias, na rua de Teófilo Otoni n.º 154: *Ambrosina* e *A honra de um caixeiro*; um folhetim n.º *O Povo*, em 1873, aparentemente inacabado e intitulado *A perdição dos insensatos*, sob pseudônimo; alguns poemas dispersos em jornais e colaborações no *Almanaque de Lembranças*.

*A honra de um caixeiro* mostrou-se o mais bem sucedido dos seus escritos. Além da primeira edição, cujo exemplar existe no acervo do Real Gabinete, há anúncios de uma segunda edição<sup>4</sup>, vendida e provavelmente editada pela Livraria Cruz Coutinho, do livreiro e editor Jacintho Ribeiro dos Santos, na rua de S. José n.º 76, Rio de Janeiro, e na rua de S. João n.º 4, São Paulo, e de uma «Tradução especial», assinada por A. Freitas, no folhetim do periódico *O Gira-Sol*<sup>5</sup>, sem ser possível averiguar se este jornal foi publicado além do primeiro número. O autor ainda publicou, no *Correio do Dia*<sup>6</sup>,

---

4 Cf. «Publicações recebidas». *Gazeta de Notícias* n.º 11. Rio de Janeiro, 11 janeiro 1899, p. 2.

5 Cf. *O Gira-Sol* n.º 1. São Paulo, 7 setembro 1901, p. 4.

6 Cf. *Correio do Dia* n.º 3. Rio de Janeiro, 14 novembro 1880, p. 3.

um poema de três quadras – «A rosa e a virgem» –, cuja primeira estrofe é recitada pela personagem Adelina, no capítulo XVII do romance *A honra de um caixeiro*.

Antônio Dias Freitas foi tipógrafo, membro da Imperial Associação Tipográfica Fluminense<sup>7</sup> e desempenhou vários cargos no Centro Tipográfico Treze de Maio<sup>8</sup>. Foi presidente da Associação de Socorros Mútuos entre os empregados da empresa do *Jornal do Commercio*<sup>9</sup>. Também participou, no Brasil, de associações literário-culturais, como a Palestra Literária Laurindo Rabelo, fundada em 1885<sup>10</sup> e, como outros patrícios seus, do Liceu Literário Português<sup>11</sup>, repetindo o que muitos outros caixeiros literatos fizeram.

O romance *A honra de um caixeiro*, dedicado «à briosa e nobre classe caixeiral», passa-se quase todo entre casas comerciais do Centro do Rio de Janeiro, entre comerciantes, caixeiros e suas famílias. Talvez por o autor ser português, de origem pobre e do Minho, como a maioria dos imigrantes que chegaram ao Rio de Janeiro, ao longo do século XIX, essa ambientação tenha sido a escolhida. A narrativa começa apresentando o personagem principal, um rapaz de apenas 14 anos – Guilherme –, que chegara dois dias antes de Portugal e procurava um parente a quem vinha recomendado. Sem o encontrar, ele acabou por ser acolhido por um comerciante português, Sr. Francisco, sua esposa Josephina, e a filha de dez anos, Idalina. Uma década depois, Guilherme já ocupava o lugar de primeiro caixeiro na casa de Francisco<sup>12</sup>.

A intriga surge por motivo de honra ferida entre dois empresários. O filho de um atacadista com muito crédito na praça queria

---

7 Cf. *Almanak Laemmert para 1874*. Rio de Janeiro, p. 434.

8 Cf. *Revista Typographica* n.º 16. Rio de Janeiro, 23 junho 1888, p. 4.

9 Cf. *Cidade do Rio* n.º 260, Rio de Janeiro, 19 novembro 1888, p. 2.

10 Cf. *O Paiz* n.º 137. Rio de Janeiro, 19 maio 1885, p. 1.

11 Cf. *Gazeta de Notícias* n.º 307. Rio de Janeiro, 8 novembro 1879, p. 4.

12 «Casa», ao longo da narrativa, tem o duplo sentido desses estabelecimentos onde viviam muitos portugueses no Oitocentos, a firma comercial e a residência do proprietário, no sobrado, onde residiam sua família e seus caixeiros, «quase sempre instalados nas águas-furtadas ou nos andares mais altos dos sobrados dos armazéns ou das lojas» (FREYRE, 2004: 389).

a mão da jovem Idalina desde que a conhecera num baile no Clube Ginástico Português. Mesmo rejeitado pela moça, convenceu seu pai – o Sr. Felisberto – a fazer a proposta de casamento ao Sr. Francisco. O primeiro propôs o matrimônio como um negócio que poderia salvar a firma do pai de Idalina de qualquer problema financeiro, uma vez que a sua empresa precisava de crédito. Francisco respondeu que consentiria apenas no caso de sua filha querer realmente a união, sem a forçar, o que deixou Felisberto ofendido. A situação se agrava por Idalina ter respondido rispidamente ao pedido. Felisberto foi tirar satisfações. Seguiu-se uma série de injúrias entre os dois negociantes até Francisco empurrar o outro comerciante para fora de sua loja. Para se vingar de sua honra ferida, Felisberto armou situações na praça para deixar Francisco à beira da falência, procurando adquirir e cobrar letras da dívida do pai de Idalina.

Como Guilherme era apaixonado pela filha do patrão e grato pelo acolhimento que recebera, procurou meios de salvá-lo da desonra financeira. Foi então em busca de outro comerciante português, o sr. Santos, pois este havia lhe oferecido crédito para que abrisse o próprio negócio. Guilherme pretendia utilizar esse dinheiro para salvar o patrão. Para surpresa do jovem, Santos revelou que estava mesmo para ir encontrá-lo, pois tinha atendido recentemente um rico fazendeiro português que viera fazer compras na cidade e que, ao conversarem sobre Portugal e a saudade que sentiam de suas famílias, este lhe contara que há anos procurava um sobrinho que tinha vindo ao Brasil. O sobrinho era justamente o Guilherme, a quem o tal tio – chamado Manoel – havia deixado um crédito de 30 contos para empregar no negócio que quisesse, uma vez que tinha sido bem recomendado pelo Santos.

O jovem acabou empregando seu capital para comprar uma parcela da dívida do patrão, mas fez tudo em segredo, pois era apaixonado por Idalina e temia que o sr. Francisco pensasse que suas ações decorriam apenas do seu interesse pela jovem e não da gratidão pelos anos de bons tratos e acolhimento que tivera. Felisberto descobriu os feitos de Guilherme e teceu uma série de artimanhas para, mesmo assim, conseguir cobrar parte da dívida do rival, levantar suspeitas deste contra o empregado por meio de cartas anônimas

com informações falsas e ainda envolver o jovem português num escândalo de dinheiro e letras falsos. Na busca incessante por uma forma de ajudar em segredo o Sr. Francisco a se livrar dos problemas financeiros, Guilherme sugeriu a Santos que, caso perguntado, indicasse que a maçonaria era a responsável por suas boas ações.

No romance, desenvolve-se, então, uma discussão sobre essa irmandade, fortemente defendida por Santos, que a considerava digna realmente de ajudar pessoas honradas como o jovem português e seu patrão, mas que precisaria expurgar irmãos que agiam contra o bem de outro ser humano, como Felisberto, que era um membro importante da associação. Esse debate faz ainda mais sentido por A. Dias Freitas ser maçom, vinculado à Loja União Escocesa<sup>13</sup> e posteriormente à loja Amor e Ordem<sup>14</sup>.

Com as armações de Felisberto, Guilherme acabou preso, mas, por sorte, o chefe de polícia era Alexandre Joaquim de Siqueira, apresentado como aquele que sempre encontrava os verdadeiros culpados. Na casa de Francisco, apenas Idalina, apaixonada por Guilherme, seguia acreditando na inocência do jovem. Ela entrou no antigo quarto do português e encontrou lá as letras resgatadas, bem como cartas de Portugal enviadas pela família de Guilherme e um caderno manuscrito onde leu que ele também a amava, mas que se continha por respeito ao patrão. O Sr. Francisco, ainda abalado com as notícias, retirou-se com a família para a roça.

O chefe de polícia também desconfiou de tantas denúncias contra o caixeiro e investigou tudo até descobrir que Felisberto era o verdadeiro falsificador e que agira por vingança. O tio de Guilherme voltou à capital com a família quando o sobrinho estava para ser solto. Houve uma recepção festiva na prisão, com vários comerciantes e suas famílias, seguida de um almoço no qual vários convivas, sobretudo portugueses, incitaram Guilherme a pedir a mão de sua prima Amélia em casamento. Ainda no Rio de Janeiro, o jovem concordou com a ideia, uma vez que não conseguia descobrir para

---

13 Cf. *Boletim do Grande Oriente do Brasil* n.º 9. Rio de Janeiro, 1876.

14 Cf. *Boletim do Grande Oriente do Brasil* n.º 4. Rio de Janeiro, 1892.

onde o Sr. Francisco havia se retirado e não se achava à altura do matrimônio com Idalina. Ele seguiu com seu tio e família para a fazenda em Minas Gerais, enquanto corriam os proclamas do seu enlace com Amélia.

Francisco havia se recolhido em uma fazenda também em Minas, coincidentemente vizinha daquela onde estava Guilherme. Idalina continuou tentando convencer seu pai da inocência do antigo caixeiro, mas Francisco só acreditou em suas palavras quando ela jurou que não amava o rapaz, nem pensava em se casar com ele. A moça, triste, imaginando repetidamente o encontro com o amado, viu, em meio a um bosque, Guilherme, que lhe revelou que ia se casar com Amélia.

Idalina ficou doente de tristeza. Amélia estava enciumada e preocupada com mudanças em Guilherme sem saber o motivo, até que o surpreendeu com um bilhete de Francisco pedindo ao rapaz para ir visitar Idalina que estava prestes a morrer e que, delirando, repetia o seu nome. Amélia foi atrás do noivo e, junto ao leito de Idalina, dispensou o primo do compromisso para que ele e Idalina fossem felizes. A jovem se restabeleceu e eles se casaram. O romance termina anunciando que alguém implicado em acusações de falsificação, prestes a ser preso pela polícia, suicidara-se.

Há, na narrativa, uma série de personagens praticamente figurantes, ou com uma única fala, outros caixeiros e comerciantes, que poderiam bem ser tomados também como portugueses, mas cuja origem não é referida. É também omitida a nacionalidade da esposa de Francisco e de outros comerciantes. O mesmo acontece com a de Felisberto. Como a imigração de portugueses na época era predominantemente de jovens rapazes, que se casavam com brasileiras, não é possível afirmar ser portuguesa a Sra. Josephina. Por outro lado, mesmo sendo um negociante como os outros, por ser o antagonista da história e por não haver nenhuma referência explícita à nacionalidade, supõe-se que Felisberto seja brasileiro. Assim, no romance, os portugueses aparecem como pessoas honradas que enriquecem de seu próprio trabalho no comércio ou em investimentos, depois de chegarem bem jovens, pobres, tristes e com fome ao Brasil.

O Chefe de Polícia – Alexandre Joaquim de Siqueira – é personagem histórico. Nascido no sítio de Coboró, em Niterói, em 1814, Siqueira ocupou diversos cargos administrativos e políticos no Império. Muito elogiado pelo narrador por sua hombridade, é importante grifar que Alexandre de Siqueira foi efetivamente Chefe de Polícia da Corte entre abril de 1853 e março de 1854 (SISSON, 1861: 134). Localizam-se assim alguns dos fatos narrados, que datariam do curto período em que Siqueira foi chefe de polícia.

Apesar da proximidade temporal entre a composição e o período de ação – o que faria crer tratar-se de um romance de atualidade – notam-se, em *A honra de um caixeiro*, alguns aspectos do romance histórico. Destaco o caráter quase épico do herói, renunciando a interesses pessoais (como abrir o próprio negócio ou ter a mão da jovem amada) em prol da preservação da honra, tanto a sua quanto a do seu patrão, logo, a dos portugueses comerciantes no Brasil como grupo. Também a preferência por personagens ficcionais, e a colocação de personagens históricas em segundo plano, de acordo com o modelo de Scott<sup>15</sup>. Como indica Marinho, na esteira de Lukács: «o romancista histórico prefere, frequentemente, construir a diegese com heróis inventados, relegando para segundo plano as personagens referenciais que obrigam, de certa forma, a uma menor liberdade de efabulação» (MARINHO, 1999: 55). Além disso, como resume Puga,

enquanto a maioria dos autores do «primeiro Romantismo» se sentem atraídos sobretudo pelo imaginário da Idade Média, o medievalismo esbate-se no «segundo Romantismo», conforme ilustra a obra de Rebelo da Silva, interessando-se os romancistas e os leitores posteriores por temas históricos mais recentes, representações de um passado mais próximo (PUGA, 2006: 61).

Inclusive, é como pertencendo a este gênero que seu livro é anunciado no periódico carioca *Gazeta da Noite*<sup>16</sup>. Outro fato

---

<sup>15</sup> Lukács explica que Walter Scott «deixa que as personagens importantes surjam a partir do ser da época [...] Por isso, elas nunca podem ser figuras centrais do ponto de vista do enredo» (LUKÁCS, 12011: 56).

<sup>16</sup> Cf. *Gazeta da Noite* n.º 135. Rio de Janeiro, 11 setembro 1879, p. 3.

relevante é a notória relação que Dias Freitas pretende estabelecer entre seu livro e o modelo lançado por Alexandre Herculano, como sugere a citação seguinte. O narrador conta que, quando Guilherme foi solto da cadeia, sentiu-se praticamente forçado a abraçar a prima e «se lhe deu abraço, foi abraço mais pudico do que o que Eurico daria à sua Hermengarda depois de presbítero» (FREITAS, 1879a: 79<sup>17</sup>). Quase no final do relato, quando a imagem de Guilherme surge na mente de Idalina, que considerava nunca mais poder se unir a seu amado pelo juramento que fizera a seu pai, o narrador explica que «a visão fugia-lhe apressada por trás de um véu caliginoso, donde ressaltava em letras de fogo esta palavra – impossível!» (FREITAS, 1879a: 97), o que revela intertextualidade com a passagem do capítulo XVIII («Impossível») de *Eurico, o presbítero*, na qual Hermengarda, em Covadonga, desvairada já, vê o gardingo que ela amava: «o amor correspondido e tomado ao mesmo tempo maldito, monstruoso, impossível por uma palavra fatal, que lá estava escrita em caracteres de fogo, e que ele via, escutava, sentia – o sacerdote!» (HERCULANO, 1986: 184 – grifos nossos).

Talvez por tentar essa aproximação, o autor, pela voz do narrador, confesse:

O leitor há de ter reparado que fui muito esquisito na escolha dos nomes das personagens. Eu sou o primeiro a reconhecê-lo; mas, se assim procedi com pouco escrúpulo, tive unicamente em vista distingui-las umas das outras, visto que não devia designá-las pelos seus próprios nomes e apelidos, como faço ao íntegro e venerando chefe de polícia Alexandre Joaquim de Siqueira, de saudosa memória. (FREITAS, 1879a: 74)

Afinal, os nomes simples como Manoel, Francisco, Guilherme, e outros, afastam seu romance dos exóticos nomes visigodos utilizados por Herculano. Ao mesmo tempo, esse trecho reforça o pacto de veracidade firmado com o leitor, como se a história narrada tivesse de fato acontecido no Rio de Janeiro, no período do chefe de polícia Siqueira.

---

17 As citações dos textos de Dias Freitas e da imprensa periódica têm a sua ortografia atualizada.

É justamente esse «defeito» confessado que vai servir de mote ao crítico J. dos Santos<sup>18</sup>, para ridicularizar o livro, já em sua segunda edição. Apontando-o como arte apenas para um público seletivo, «adaptada à alma ingenuamente sentimental de todos os caixeiros recentemente importados de Portugal, Algarves e ilhas adjacentes...» (SANTOS, 1899: 2), afirma que o livro do Freitas transmite emoções e mesmo «certos desses caixeiros de armarinhos elegantes, alambicados e ignorantíssimos, que vivem a dizer parvoíces aturadas com uma complacência inacreditável, palpitarão com ardentes emoções quando lerem a história de um caixeiro épico, o Guilherme» (SANTOS, 1899: 2). Termina a crítica ironicamente aceitando que os nomes dos personagens são «estranhíssimos», mas que o romance é «perfeitamente recomendável àqueles a quem o dedica o autor» (*A Notícia* n.º 17, 20/01/1899: 2). A resenha, portanto, ressalta o diferencial do livro: o caixeiro português, sempre ridicularizado pela sociedade carioca, é alçado a herói épico. O livro só seria bem recebido, portanto, entre os portugueses imigrantes no Brasil.

A. Dias Freitas, no entanto, aproveitou essa resenha para divulgar sua obra em anúncios publicados em diversos jornais, entre os quais o *Jornal do Commercio*, no qual a apresenta como «opinião da imprensa»<sup>19</sup>. Apesar de a primeira edição ter sido ridicularizada pela *Gazeta da Noite* –

Pela rápida leitura que fizemos, parece-nos que este trabalho é o primeiro que saltou dos bicos da pena do sr. D. Freitas, pois nele percebem-se através das frases as indecisões com que lutam os espíritos que pela primeira vez se arriscam nos negócios das letras» (*Gazeta da Noite* n.º 135, Rio de Janeiro, 11 setembro 1879: 1)

– foi louvada entre seus colegas de profissão no periódico redigido e editado pelo tipógrafo Júlio Ladislau:

---

18 Cf. «Chronica Litteraria». *A Notícia*. N.º 17. Rio de Janeiro: 20/01/1899, p. 2.

19 Cf. *Jornal do Commercio* n.º 26. Rio de Janeiro, 26 janeiro 1899, p. 9.

Agradecemos a delicadeza da oferta [do sr. A. Dias Freitas], e não nos sobrando espaço para emitir, conforme desejávamos, um juízo minucioso sobre este livro, temos entretanto a satisfação de poder afirmar ao seu talentoso autor que a rápida leitura que fizemos deixa em nosso espírito mui agradável impressão» (*O trabalho* n.º 3. Rio de Janeiro, 14 setembro 1879: 3).

Já *Ambrosina*, apesar de ter como subtítulo «romance luso-brasileiro» e de ser dedicado «aos portugueses no Brasil», pode ser considerado brasileiro por ter sido escrito, publicado e lido neste país, ainda que toda a ação se desenrole no norte de Portugal em alguns lugares nos arredores de Caldas de Vizela, Guimarães e em Braga (região de origem de autor, resalte-se), com todos os personagens portugueses. O romance é dividido em duas partes, a primeira com seis capítulos e a segunda com dezoito. O que move a ação é uma questão jurídica portuguesa – a lei dos vínculos –, que estabelece que apenas o filho mais velho receba a herança paterna, deixando os demais sem nada.

Ambrosina, jovem filha do morgado Sancho, é apaixonada por seu primo direito Antônio. Ela era tratada como rica herdeira e ele como mero empregado da quinta, pois seus pais morreram quando ele ainda era criança. Sancho apenas aceitara criar o sobrinho por insistência dos parentes que não queriam ver um fidalgo da família a pedir esmolas, mas sempre o menosprezou e procurava a todo custo distanciá-lo de sua filha. As ações do tio não obtiveram resultado, pois os dois primos se amavam. Ao surpreender os dois declarando amor mútuo, Sancho expulsou o sobrinho de casa e, ao mesmo tempo, convidou o filho mais velho do Barão de Escarelhos para visitá-lo, tencionando casá-lo com Ambrosina.

Sem conseguir controlar sua revolta, a jovem saiu pelos campos em busca de Antônio, mas foi surpreendida por uma tempestade que a impediu de retornar a casa. Já de noite, um cavaleiro se aproximou e se propôs a protegê-la e levar de volta ao lar. Era Urbano, o filho do Barão de Escarelhos. Por insistência da moça, ele lhe emprestou uma arma, pois escutaram cavalos se aproximando e aquele local era perigoso. Ambrosina acabou por acertar em Antônio um tiro acidental e ele

foi levado de volta à casa do tio para ser tratado por um médico. Urbano gostou da jovem morgada, mas percebeu o amor que havia entre ela e Antônio, soube do parentesco entre os dois e, em segredo, prometeu-lhes que não aceitaria a proposta de casamento feita por Sancho. O filho do Barão de Escarelhos conversou com o morgado e lhe explicou que seu pai dividiria os bens entre ele e seus quatro irmãos (Ricardo, Domingos, Júlia e Izabel), contrariando as ideias do seu interlocutor. Logo depois, Urbano recebeu uma carta informando da morte de seu pai e voltou às pressas para Braga.

Sem conseguir separar sua filha do primo, Sancho aumentou deliberadamente a dose do calmante com morfina passada pelo Dr. Francisco de Vasconcellos Varella – e envenenou o sobrinho. O médico foi chamado novamente e fez um pacto com o morgado de que levaria Antônio para sua casa com a desculpa de que isto era necessário para salvá-lo. Depois diria que o jovem havia ido para o Brasil, mas esconderia em sua quinta o corpo do rapaz. Para encobrir o assassinato, faz Sancho prometer pagar-lhe, no prazo de três anos, trezentos mil cruzados.

Na segunda parte, a intriga assume feição policial. O médico que enganara Sancho e curara Antônio esconde-o em sua casa até que possa emigrar para o Brasil, onde seria recebido por um irmão endinheirado do doutor. Uma sepultura falsa foi preparada para mostrar a Sancho onde estava o corpo do sobrinho. Ambrosina, que ouvira parte da conversa entre o médico e o morgado e ia visitar a cova para rezar por Antônio, foi surpreendida, numa noite, por um homem embuçado, que a seguiu e só a deixou em paz porque o médico surgiu para protegê-la. Esse homem era hóspede de Sancho, a quem se apresentara como Conde do Barral e se declarou disposto a casar-se com a jovem morgada. Enquanto isso, em Braga, na casa do Barão de Escarelhos, Urbano descobriu que seu pai havia sido assassinado por seu irmão Ricardo, numa caçada, mas declarou ter sido o seu ferimento resultante dum acidente. No entanto, outro irmão (Domingos) o acusou de ter assassinado o progenitor. Ricardo acabou por confessar que matara o Barão, pois este o iria desferir por ter descoberto que ele era fruto do adultério da baronesa

Mathilde com o capitão João Harmilhazes Pereira. Envergonhado, Ricardo acusou a mãe de ter sido a real causadora da desgraça familiar e se matou com um tiro. Mathilde resolveu fugir com o amante, mas foi surpreendida por Domingos, que queria matar o capitão e só não o fez porque a baronesa gritou que ele também era filho de Harmilhazes, apesar de ter deixado, em seu quarto, uma carta contando que apenas Ricardo o era.

A pretensa cova onde estaria o corpo de Antônio apareceu, um dia, remexida. O médico mandou o criado abri-la e lá encontraram o corpo de uma senhora morta a punhaladas, com um bilhete cravado no peito, onde se lia «Baronesa de Escarelhos». Antônio, por se considerar amigo de Urbano, pediu ao médico que escondesse o papel e mandasse avisar o filho de Mathilde. Também foram chamados o regedor e cabos de polícia. Transformado numa narrativa policial naturalista, o relato inclui detalhes dos testemunhos e a descrição do corpo da baronesa nu da cintura para cima «com as ensanguentadas vísceras aparecendo entre a enorme abertura que os médicos tinham feito para efetuar a autópsia» (FREITAS, 1879b: 164). Várias testemunhas relataram terem visto aquela senhora com dois homens e a luta destes com um rapaz que havia sido chamado de filho pela mulher. Também disseram que um dos homens fora visto na casa de Sancho. Este homem era o Conde do Barral que, ao ser chamado perante o juiz, declarou que encontrara a senhora no caminho e se propusera a acompanhá-la, mas que foram surpreendidos por um jovem, com quem lutara e que acreditava ter matado. Entretanto, depois, o rapaz reaparecera e sequestrara a senhora, que não mais viu.

O narrador conta, então, o que se passara, de fato, com a baronesa, o capitão e Domingos. Após uma série de ações violentas, o filho da baronesa foi resgatado pela quadrilha de José das Furnas<sup>20</sup>, um bandoleiro da região que dele cuidou em seu esconderijo nas Furnas dos Moiros. O rapaz acabou convencendo o quadrilheiro a ajudá-lo na vingança contra o capitão. Com isso, o amante, verdadeiro

---

<sup>20</sup> José das Furnas é indicado como personagem histórico, salteador na região de Vizela, mas não foi possível verificar. O local foi alvo de um texto descritivo, de autoria do próprio Freitas, no *Novo Almanach de Lembranças Luso-Brazileiro para o anno de 1872*.

assassino de sua mãe, acabou morto pelo salteador, que não respeitava as regras cavalheirescas que levaram Domingos a propor duelo contra Harmilhazes pela honra da família.

Ao final, Ambrosina se casou com Antônio. Sancho ficou surpreso e feliz ao ver chegar o sobrinho vivo. O médico entregou ao rapaz, como dote, a promissória da dívida de trezentos contos, referente ao trato que fizera com o morgado e um documento indicando Antônio como seu herdeiro. O filho mais velho de Ambrosina e Antônio cresceu consciente de que sua herança seria repartida pelos irmãos.

Esse romance, com enredo um tanto quanto rocambolesco, típico de folhetim, apresenta uma estrutura curiosa. A primeira parte assemelha-se a um romance romântico no qual os jovens protagonistas não podem ficar juntos por uma imposição social, normalmente de cunho financeiro. O leitor é levado a crer, ao final dessa parte, que Antônio não morreria, emigraria para o Brasil e voltaria para desposar Ambrosina, com dinheiro conquistado pelo trabalho no novo país ou com o que o médico receberia de Sancho pelo pacto decorrente da sua suposta morte. A segunda parte, por sua vez, começa como um romance policial típico do final do século XIX, com algumas características de naturalismo gótico. Por um lado, traz passagens científicas, já anunciadas no final da primeira parte, numa conversa entre Sancho e o médico sobre os efeitos da morfina e desenvolvidas na análise do corpo de delito e no inquérito policial e jurídico para a descoberta do assassino e da identidade do cadáver. Por outro, apresenta inúmeras cenas noturnas, homens embuçados, encontros às sombras, perseguição, espionagem e assassinato. No entanto, Dias de Freitas não foi capaz de seguir este modelo até o final, resolvendo parte da intriga através do narrador e terminando o romance com casamento e final feliz.

Quanto aos acontecimentos violentos e ao caráter duvidoso de alguns personagens, o narrador sentiu-se na obrigação de uma explicação, pois essas coisas aconteceriam em qualquer lugar, mesmo em Portugal:

O leitor há de achar as cenas que estou descrevendo pouco próprias dum romance português, onde a naturalidade é um dos principais pre-

ceitos do romancista. Declaro ao leitor que efetivamente sinto-me sobre brasas, mas não é por julgá-las pouco portuguesas, pois essa nesga de terra que extrema ao sul a península Ibérica, esse pequeno ponto que mal se divisa numa carta geográfica, tendo uma história gloriosa como nação nenhuma, depois de ter dado lições ao mundo, tem uma sociedade tão cheia de virtudes ou de crimes, ordinários ou extraordinários como outro qualquer reino ou império; sinto-me sobre brasas por me ver obrigado a ter de descrever fatos que horrorizam por qualquer lado que sejam encarados. (FREITAS, 1879b: 103).

Apesar de nenhum personagem chegar a ir ao Brasil, é possível perceber, na fala de alguns, o que se pensava sobre os portugueses que iam residir na ex-colônia. Em primeiro lugar, ressalta a ideia de que o Brasil seria um lugar para se ganhar dinheiro. Antônio pretendia emigrar por esse motivo, pensando em ir procurar um tio materno «que goza fama de rico» (FREITAS, 1879b: 50). O mesmo acontecera com o irmão do médico, que ficara «adinheirado» (FREITAS, 1879b: 128). Por outro lado, a proposta de ser o Brasil um destino possível para Domingos, quando todos ainda o consideravam um assassino, mostra que a emigração também seria uma forma de fugir da justiça, levantando dúvidas sobre o caráter de alguns portugueses que atravessavam o Atlântico, talvez por isso a necessidade da explicação do autor sobre vícios e virtudes.

A recepção de *Ambrosina* foi ainda menor do que a do outro romance. Sabe-se, contudo, que o livro foi oferecido como prêmio, «um belo romance», ao vencedor duma charada publicada no *Correio do Dia* n.º 8 (Rio de Janeiro, 19 dezembro 1880: 3)<sup>21</sup>. O periódico *Cearense*, de Fortaleza, comunica que «com este título [*Ambrosina*] publicou o Sr. A. Dias Freitas um romance que foi editado pelos Srs. A. Pontes & Yturri, do Rio de Janeiro» (*Cearense* n. 198. Fortaleza, 16 setembro 1881: 2). Como esses não são os editores do volume consultado no Real Gabinete Português de Leitura, ou houve um erro na informação do jornal do Ceará ou, dado que a notícia saiu dois anos depois da primeira publicação do romance,

---

21 Cf. *Correio do Dia* n.º 9. Rio de Janeiro, 26 dezembro 1880, p. 4.

terá havido uma segunda edição de *Ambrosina*, tal como aconteceu com *A honra de um caixeiro*.

Duas curiosidades acompanham os volumes publicados por Dias Freitas. A primeira é a questão do espaço para escrever. Tanto em *A honra de um caixeiro* quanto em *Ambrosina*, quando o livro está se aproximando do fim, o narrador indica ao leitor que está acabando o papel e que precisa adiantar a narrativa, como acontece no capítulo XV, no qual ele precisa ainda dar conta do que aconteceu com Domingos. Sem conseguir ligar naturalmente esses acontecimentos, o narrador desmonta o processo detetivesco e, rompendo com o suspense, explica: «Não podemos desperdiçar espaço, mas daremos todavia ao leitor uma sucinta informação desse lugar e dessa quadrilha» (FREITAS, 1879b: 203). A segunda é mais uma vez a preocupação com os nomes dos personagens. Em *Ambrosina*, uma nota sobre o «Barão de Escarelhos» elucida a questão. O autor explica que começara um romance em folhetins e dera a uma personagem um nome fidalgo – Conde de Roriz –, sobrenome que ignorava haver nas proximidades de Guimarães.

A partir dessa informação foi possível localizar um terceiro romance de Dias de Freitas; o folhetim *A perdição dos insensatos*, publicado n’*O Povo*, em 1873, sob o pseudônimo Onatino Said, anagrama de Antônio Dias. Trata-se também de um romance histórico, ambientado no norte de Portugal, em 1828, pouco depois de D. Miguel ter retornado ao país e assumido o poder como rei absoluto, perseguindo os liberais. Dele foram publicados apenas dois capítulos. Como o narrador optou por fazer a ação se desenvolver nos arredores de Guimarães, próximos a Vizela, são citados alguns versos sobre a região, incluindo os do livro *Inspirações do Vizela* (1871), de Domingos Dias Freitas (1852-1905), irmão do escritor. Embora só tenha sido possível localizar o início do folhetim, percebe-se que ele narraria uma série de amores proibidos: o de Alberto com Francisquinha; o de Marcelino com Izabel; e o do Conde de Roriz com Margarida. É também uma narrativa histórica com crimes e mistérios, com um personagem responsável por guardar segredos, criar intrigas e falsificar documentos e provas, o tabelião Silveira.

Esse é um modelo que Dias Freitas reproduziu, mais tarde, em *Ambrosina* e em *A honra de um caixeiro*.

Apesar de a história se localizar em Portugal, num tempo bem definido, o narrador explica que isso não é importante, pois

as dores, as aflições, as desgraças, e os gozos, as alegrias e as venturas que se deparam nos contos, se não têm em si o prestígio de criar interesse no leitor, não é a naturalização que se lhes dá que vai suprir essa falta. Passados na América ou na Europa são sempre contos, coisas de romance. (*O Povo* n.º 6. Rio de Janeiro, 8 novembro 1873: 2).

Como o próprio autor explica, é possível afirmar que pouco importa o espaço da narrativa na atribuição da «nacionalidade» do romance. Antônio Dias Freitas, ao que tudo indica, apesar de ter nascido em Portugal, desenvolveu sua carreira literária no Brasil, destinando seus escritos para leitores brasileiros ou portugueses imigrantes. A recepção crítica de seus textos foi também ela brasileira. Não é, portanto, difícil de explicar o «luso-brasileiro» no subtítulo de *Ambrosina*, que também poderia ser o de *A perdição dos insensatos*. Apesar de as histórias se passarem em Portugal e serem escritas por um autor nascido em Caldas de Vizela, sua composição ocorreu no Brasil e neste país foi publicado e lido.

Importante, também, ressaltar que, apesar de seguirem o modelo do romance histórico, pode-se notar claramente uma visão de masculinidade já afastada do ideal do Antigo Regime e mais próxima da visão burguesa. A «honra» do primeiro romance está intimamente relacionada com o prestígio na praça, uma questão financeira, bem distante da força da espada. Além disso, em *Ambrosina*, o modelo de manutenção dos vínculos é a causa do conflito, resolvido com a forma moderna de distribuição da herança. Inclusive, Domingos aceitou não ter resolvido a questão de honra com as próprias mãos depois que seu duelo com Harmilhazes ter sido impactado pela intromissão de José das Furnas. E a violência de algumas ações é duramente criticada pelo narrador.

Autor, portanto, de três romances históricos e de alguns poemas, A. Dias Freitas foi esquecido pela historiografia literária.

O pouco reconhecimento terá sido obtido apenas por seu herói épico: Gilherme, o honrado caixeiro português emigrado para o Rio de Janeiro. Este jovem caixeiro português segue o modelo de honra do personagem Eurico na renúncia inicial ao seu amor para salvar a honra financeira, sua e de seu patrão. No entanto, é uma masculinidade burguesa que se percebe defendida nos romances de Dias Freitas, sem importar se a sua ambientação é em Portugal ou no Brasil. Destaca-se, contudo, nos dois livros publicados, a valorização dos personagens portugueses e uma visão do Brasil como lugar de oportunidades.

## **Bibliografia —**

CRUZ, Eduardo da (2019) – «Obras tão dignas de memória: os periódicos do Grêmio Literário Português do Rio de Janeiro». *Revista Moara*, n.º 52. Belém, jan.-jul. Disponível em <https://periodicos.ufpa.br/index.php/moara/article/view/7809>.

FREITAS, A. Dias de (1871) – «A Furna dos moiros». *Novo Almanach de Lembranças Luso-Brazileiro para o anno de 1872*. Lisboa: Lallemand Frères, p. 339-340.

FREITAS, A. Dias de (1879) – «Amor (recitativo – música de João Alves de Mendonça)». *Ilustração do Brazil*, n.º 7. Rio de Janeiro, mar., p. 107.

FREITAS, A. Dias (1879a) – *A honra de um caixeiro*. Rio de Janeiro: Typographia e Livraria de A. T. de Castro Dias.

FREITAS, A. Dias (1879b) – *Ambrosina: romance luso-brasileiro*. Rio de Janeiro: Typographia e Livraria de A. T. de Castro Dias.

FREITAS, A. Dias de (1880) – «A rosa e a virgem (do romance – *A honra de um caixeiro*)». *Correio do Dia*, n.º 3. Rio de Janeiro, 14 nov., p. 3.

FREITAS, A. Dias (1896) – «Narcinda». *Novo almanach de lembranças luso-brasileiro para 1897*. Lisboa: Liv. António Maria Pereira.

FREITAS, A. (1901) – «A honra de um caixeiro». *O Gira-sol*, ano I, n.º 1. São Paulo, 7 set., p. 4.

- FREYRE, Gilberto (2004) – *Sobrados e mucambos: decadência do patriarcado rural e desenvolvimento do urbano*. 15ª ed. São Paulo: Global.
- HERCULANO, Alexandre (1986) – *Eurico, o presbítero*. Lisboa: Editora Ulisseia.
- LOUSADA, J. Coelho (1858) – «O caixeiro literato». *Album do Gremio Litterario Portuguez no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro, p. 76-77.
- LUKÁCS, György (2011) – *O romance histórico*, trad. Rubens Enderle. São Paulo: Boitempo.
- MARINHO, Maria de Fátima (1999) – *O romance histórico em Portugal*. Porto: Campo das Letras.
- PUGA, Rogério Miguel (2006) – *O essencial sobre o romance histórico*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- SAID, Onatino [A. Dias Freitas] (1873) – «A perdição dos insensatos». *O Povo: hebdomadário do Clube Literário Quarto Estado* n.º 6. Rio de Janeiro, 8 nov., p. 2-3.
- SAID, Onatino [A. Dias Freitas] (1873) – «A perdição dos insensatos». *O Povo: hebdomadário do Clube Literário Quarto Estado* n.º 7. Rio de Janeiro, 15 nov., p. 2-3.
- SAID, Onatino [A. Dias Freitas] (1873) – «A perdição dos insensatos». *O Povo: hebdomadário do Clube Literário Quarto Estado* n.º 8. Rio de Janeiro, 22 nov., p. 1.
- SAID, Onatino [A. Dias Freitas] (1873) – «A perdição dos insensatos». *O Povo: hebdomadário do Clube Literário Quarto Estado* n.º 9. Rio de Janeiro, 29 nov., p. 2-3.
- SAID, Onatino [A. Dias Freitas] (1873) – «A perdição dos insensatos». *O Povo: hebdomadário do Clube Literário Quarto Estado* n.º 10. Rio de Janeiro, 6 dez., p. 2-3.
- SAID, Onatino [A. Dias Freitas] (1873) – «A perdição dos insensatos». *O Povo: hebdomadário do Clube Literário Quarto Estado* n.º 11. Rio de Janeiro, 13 dez., p. 2-3.
- SAID, Onatino [A. Dias Freitas] (1873) – «A perdição dos insensatos». *O Povo: hebdomadário do Clube Literário Quarto Estado* n.º 12. Rio de Janeiro, 20 dez., p. 2-3.

SANTOS, J. dos (1899) – «Chronica litteraria». *A Noticia* n.º 17. Rio de Janeiro, 20 jan., p. 2.

SISSON, Sebastien Auguste (1861) – *Galeria de brasileiros illustres (os contemporaneos)*. Retratos dos homens mais illustres do Brasil, na politica, sciencias e letras, desde a Guerra de Independencia até os nossos dias, copiados do natural e lithographados por S. A. Sisson acompanhados das suas respectivas biographias. Publicada sob a protecção de Sua Magestade o Imperador, vol. II. Rio de Janeiro: Lithographia de S. A. Sisson editor.



## Mistérios portugueses no Brasil: a Girândola de Aluísio Azevedo —

. Andreia Alves Monteiro de Castro<sup>1</sup>

No Oitocentos, os centros urbanos se consagraram não só como o lugar do progresso e da oportunidade, mas também da desordem e da insegurança. Neste ambiente, a figura do criminoso se delineou e ganhou grande destaque e o crime se tornou motivo de constante preocupação e de infinita curiosidade.

A popularização da imprensa também contribuía para isso. Os jornais noticiavam os acontecimentos mais extraordinários ou mais violentos, de forma romancada, oferecendo aos leitores uma grande dose de risco, de perigo iminente, de vulnerabilidade.

Para Rosa Nívea Pedroso, a popularidade do *fait divers* estaria relacionada a sua carga de fantasia, de impacto, de raridade e de espetáculo, que provocava «uma tênue sensação de algo vivido no crime, no sexo e na morte» (PEDROSO, 2001: 106). As ruas, tão ameaçadoras para a «boa sociedade», eram peças fundamentais na estratégia de sobrevivência para aqueles que não tinham um modo certo de vida (cf. PECHMAN, 2002: 309).

Desse modo, o surgimento da «cidade grande» impingia aos governos a necessidade de intervir no espaço, normatizando a sociedade e ordenando a vida: uma «existência controlada e desnaturalizada» (BENJAMIN, 2000: 38). Nesse período, a cidade se tornava alvo de uma efetiva regularização, que procurava controlar dos grandes aos pequenos detalhes da vida social e do cotidiano das pessoas.

O «refinamento dos costumes» e o «decoro» funcionavam como medidas para garantir a harmonia e o ordenamento social. O «governo de si» se configurava como uma verdadeira ética comportamental, servindo como mais um elemento da ascensão social. Certos impulsos e desejos deveriam ser refreados a todo custo.

---

1 Universidade Estadual do Rio de Janeiro (UERJ)

Desvios e/ou descuidos eram combatidos, no mínimo, com a execração pública dos «infratores».

Entretanto, havia pessoas que, por motivos de natureza variada, de fato, não conseguiam se encaixar nesse ordenamento urbano: prostitutas, malandros, larápios, órfãos, enjeitados, ladrões, assassinos, etc. Os «tipos humanos» formados na cidade chamaram a atenção de quem tinha por ofício a escrita.

Se as notícias empregavam artifícios literários para conquistar o leitor, o contrário, igualmente, ocorria com frequência. Muitos escritores de ficção partiram de impactantes acontecimentos divulgados na imprensa para desenvolver ou incrementar os seus enredos, que também passaram a ser difundidos nos jornais.

De acordo com Alessandra El Far (2004: 113), embora, de alguma forma, este tipo de romance reafirme a importância de valores mais caros para aquela sociedade, como o recato, o casamento e a família, nos seus momentos de maior ação, curiosamente, todos esses preceitos perdem sua eficácia e viram pelo avesso, despertando sensações em quem lê.

O «romance de sensação», mostra a intenção de «submeter os leitores a experiências estranhas, surpreendentes e confusas», a fim de «envolvê-los em uma caçada mental pela solução de um mistério, em vez de induzi-los à contemplação relaxada do desenrolar de uma ação» (SKILTON, 2012: XX).

Muitos leitores da época acabaram por restringir unicamente aos jornais o seu interesse de leitura, por ser um meio de comunicação mais ágil, não demonstrando o mesmo empenho pela leitura de livros, mais requintados e de difícil acesso. Sobre isto Arnold Hauser afirma:

O romance em folhetins significa uma democratização sem precedentes da literatura e uma quase completa redução do público leitor a um só nível. Nunca uma arte foi reconhecida tão unanimemente por camadas sociais e culturais tão diferentes e recebida com sentimentos tão semelhantes. (HAUSER, 2003: 743).

Deste modo, o romance de folhetim possibilitava que o leitor comum conhecesse várias obras literárias – e a um preço reduzido –

habilmente fragmentadas em capítulos aguardados com ansiedade, ao longo de vários meses:

Comum a todos, e importantíssimo, era o suspense e o coração na mão, um lençinho não muito longe, o ritmo ágil de escrita que sustentasse uma leitura às vezes, ainda soletrante, e a adequada utilização dos macetes diversos que amarrassem o público e garantissem sua fidelidade ao jornal, ao fascículo e, finalmente, ao livro. (MEYER, 2005: 303).

O sucesso do folhetim era, em parte, causado pela comunicação com um público mais extenso que o tradicional leitor de livros. Nesse sentido a chamada «literatura menor» também serviu de apoio para a ampliação do público leitor, um passo adiante num processo de alargamento do consumo de livros na segunda metade do século XIX.

No entanto, o fato de muitas obras literárias terem sido levadas a público e/ou divulgadas no espaço do jornal não lhes retirou o prestígio ou notoriedade. Esse meio de produção era, quase sempre, o veículo de propagação das obras primeiras de autores, posteriormente, consagrados.

Um dos mais representativos autores dessa categoria de romance foi o escritor Eugène Sue, com sua obra *Les mystères de Paris*, publicada nas páginas do diário *Journal des Débats*, de 19 de junho de 1842 a 15 de outubro de 1843. Essa narrativa atravessou o mundo, sendo um dos primeiros sinais da globalização da cultura popular urbana ocidental<sup>2</sup>.

A narrativa convidava os seus leitores a explorar um mundo terrível e desconhecido pela maioria dos assinantes do *Journal*. Um grupo constituído por membros dos setores médios e altos da burguesia. O realismo vívido empregado na representação das cenas de privação e violência enfrentadas pelas classes populares os impressionava.

Era deste modo que Eugène Sue desvendava a situação de marginalização e pobreza de uma grande parcela da população parisiense,

---

2 Marlyse Meyer (2005).

proveniente da modernidade acelerada que não trazia apenas o tão desejado progresso: «[a] Paris da miséria operária, dos criminosos e das barricadas, dos prisioneiros, homens e mulheres que descobrem que a justiça ou a morte do pobre é diferente das dos ricos; Paris dos asilos de loucos, dos agiotas...» (MEYER, 2005: 77).

Seguindo à guisa do mundialmente copiado Eugène Sue, em seu *Mistério da Tijuca*<sup>3</sup> (1882-1883), o escritor Aluísio Azevedo, eternizou o bairro, e, por consequência, a cidade do Rio de Janeiro como um espaço paradoxalmente fascinante, justamente porque é sempre anormal. Se tratando da terra das palmeiras onde canta o sabiá, começar pela descrição da paisagem natural da cidade, parece coerente. A mesma natureza exuberante e imponente, a mesma geografia que encanta os olhos dos viajantes –

Quem, com efeito, atravessa as províncias do norte do Brasil e procura compreender o caráter quente de suas múltiplas paisagens, onde predominam os rios e as planícies, chegando ao Rio de Janeiro não se pode furtar à estranha, mas agradável impressão que produz ao espírito esta bela cidade, com a sua opulência de palmeiras, a sua variedade pompadouriana de parasitas, a sua pedra original, que aparece por toda a parte, e as suas montanhas, tristes e silenciosas, apenas perturbadas pelas nuvens, que se derretem voluptuosamente sobre elas, com o se quisessem envolver o Rio de Janeiro em um sonho duvidoso, fugitivo e transparente como as canções indígenas do norte (AZEVEDO, 1882: 16)

– é, por outro lado, apontada como foco de doenças epidêmicas, como a febre amarela e a cólera, que causavam muitas mortes:

– Pois não! Confirmou o pedante. Mas o que quer o senhor?!... Nós todos estamos sobre um grande pântano! Sim! O Rio de Janeiro é um grande pântano! Não acha doutor? (AZEVEDO, 1882: 39).

---

3 O romance *Mistério da Tijuca* fora publicado no folhetim do periódico carioca *A Folha Nova*, entre os anos de 1882 e 1883, no entanto, em 1900, Aluísio publica novamente o romance com um outro título, *Girândola de Amores*, acompanhado da inscrição «já publicado com o título, *Mistério da Tijuca*, literatura dos vinte anos». A ortografia dos títulos, dos nomes de personagens e das citações foi atualizada.

Leão Vermelho teve de demorar-se no Rio de Janeiro mais tempo do que contava, porque fora acometido de febre amarela. Morava para as bandas de Catumbi, numa casa de pensão, dirigida por uma viúva ainda moça (AZEVEDO, 1882: 84).

Quando a peste, que nessa época assolou o Rio de Janeiro, entrou em casa do bom negociante e arrebatou-lhe dos braços os adoráveis frutos de seu segundo matrimônio; o pobre homem recebeu o golpe em cheio no coração e caiu desanimado e sem forças. (AZEVEDO, 1882: 133)

De fato, desde a chegada da família real, a população da cidade do Rio de Janeiro cresceu vertiginosamente. Esse aumento acelerado do contingente populacional fazia com as parcas condições sanitárias se tornassem ainda mais precárias. A presença não só de pântanos malcheirosos, de poças de água, de valas de esgoto («águas servidas») por toda parte, como também de carcaças de animais mortos que apodreciam nas ruas, sem dúvidas, era um fator agravante do caos higiênico da cidade.

Nos obituários dos periódicos da época, não só era comum a presença de críticas sérias e jocosas sobre a insalubridade da cidade, como dos inúmeros anúncios de moradores da área urbana que noticiavam a perda de familiares e amigos por diversas doenças contagiosas. Dentre elas, a febre amarela ficou conhecida como uma das moléstias que mais vitimava os cariocas de todas as classes sociais. Em anos mais críticos, a doença «chegou a matar 3 a 4 mil pessoas numa população estimada em cerca de 270 mil habitantes» (BRENNNA, 1985: 600).

No entanto a população que era vertiginosamente acometida pela moléstia, não tinha acesso a informações sobre a verdadeira dimensão da tragédia. Segundo Sidney Chalhoub, durante os primeiros meses da grave epidemia, «o governo imperial proibiu a divulgação do número diário de vítimas, fazendo assim o possível para ocultar a dimensão real daquilo que estava ocorrendo no Rio e em outras cidades litorâneas do país» (CHALHOUB, 2018: 177).

O Rio de Janeiro também ficou marcado por ser um dos mais importantes pontos de penetração da cólera-morbo em território nacional. Devido ao grande movimento de navios no porto, o cor-

dão sanitário implantado, a época, em volta da cidade não foi capaz de conter a propagação do vibrião. Ao contrário da «democrática» febre amarela, a cólera se abateu com maior violência sobre as populações mais pobres, mais propensas à utilização de águas contaminadas e que se encontravam quase excluídas por completo do sistema de saneamento público. Este por sua vez demorou a se constituir sem a ação dos chamados «tigres», escravos que recolhiam, que carregavam e que derramavam os dejetos e os detritos das casas de seus senhores em certas partes da Baía da Guanabara, todas as noites, de modo que era não só inseguro, mas desagradável andar pelas ruas do Rio depois de certas horas. Além da febre amarela e da cólera, o tifo, a tuberculose e a malária também dizimavam famílias inteiras na capital do Império. Logo, a menção a tais episódios suscitava o medo do contágio, do sofrimento físico e da própria morte.

A escolha da Tijuca como espaço geográfico para um «romance de sensação» também parece estar intimamente ligada à caracterização paradoxal da natureza da cidade como, simultaneamente, *locus amoenus* e *locus horribilis*. Se, em meados do século XIX, o bairro era conhecido por ser um lugar onde não haviam caído «as fezes da civilização»<sup>4</sup>, um verdadeiro refúgio para os que sofriam do corpo e da alma, também era um lugar marcado pela existência preponderante de brejos, de pântanos, de lagoas e de lagunas, que favoreciam o acúmulo das águas das chuvas e, assim, a proliferação do vetor das arboviroses que até hoje assolam a cidade.

Além da menção ao bairro de grande tradição portuguesa, é possível afirmar que a obra possui uma feição luso-brasileira, uma vez que o enredo e boa parte dos seus mistérios ocorrem, justamente, no trânsito das personagens, sobretudo as masculinas, entre

---

4 Conforme trecho da carta de José de Alencar a Machado de Assis: «Felizmente estava eu na Tijuca. O senhor conhece esta montanha encantadora. A natureza a colocou a duas léguas da Corte, como um ninho para as almas cansadas de pousar no chão. Aqui tudo é puro e são. O corpo banha-se em águas cristalinas, como o espírito na limpidez deste céu azul. Respira-se à larga, não somente os ares finos que vigoram o sopro da vida, porém aquele hálito celeste do Criador, que bafejou o mundo recém-nascido. Só nos ermos em que não caíram ainda as fezes da civilização, a terra conserva essa divindade do berço». (ALENCAR, 1868: 225-6).

Portugal e Brasil. Para além da ocultação desses segredos, como aponta Jean-Yves Mérian, a distância entre os dois países também permitia o surgimento e o desaparecimento de personagens de maneira verossímil (cf. MÉRIAN, 2013: 433).

A mesma relação entre os dois países é simbolicamente apresentada através do casal de protagonistas, um português e uma brasileira, cuja fracassada cerimônia de casamento serve como ponto de partida para o romance. Mas não só, há vários outros personagens secundários que também se dividem entre as duas nacionalidades:

Entre o rapto de Gregório, que estava a ponto de se casar com Clorinda, e o reencontro trágico do final do romance, os jovens amantes confundem-se frequentemente com a galeria de retratos e com a narração do destino complicado dos personagens secundários (MÉRIAN, 2013: 433)

Além das doenças infecciosas, a sensação de perigo eminente também se devia ao cotidiano de extrema violência de uma sociedade escravagista. Devido ao trato cruel e desumano comumente dispensado aos escravizados, as classes mais abastadas da população temiam que, em grupos ou isoladamente, cativos ou libertos reagissem a tamanha sujeição de forma violenta. Os capoeiristas e suas navalhas eram realmente temidos por muitos na época. Dizem que até mesmo o próprio Aluísio, certa vez, em uma incursão a um cortiço carioca, teria sido ameaçado por um «capoeira» que teria confundido o escritor com um policial disfarçado em uma diligência investigatória.

No romance *Mistério da Tijuca*, Pedro Ruivo, um português de origem distinta, mas, que, ao perder todos os seus bens nas mesas de jogo e a sua honra ao violar sua noiva, Cecília, dias antes do casamento, foge para o Brasil, passando a sobreviver de golpes e furtos no centro do Rio, acaba sendo degolado por Talha-Certo na factual Imperial Fábrica de Rapé de Paulo Cordeiro, lugar que, tanto na trama como na realidade, foi palco de assassinatos.

É provável que o escritor tenha se inspirado no caso de Manuel Congo para criar o seu assassino ficcional. O charuteiro da tal fábrica, capoeirista como «Talha-Certo», por causa de dinheiro e de

desejo de vingança, em 1858, teria matado a facadas o seu parceiro Vitório e ainda ferido, do mesmo modo e pelo mesmo motivo, um outro parceiro de nome Pantaleão Crioulo, ambos trabalhadores do mesmo estabelecimento. Leia-se no *Jornal do Commercio*, de 11 de dezembro de 1858, a notícia do crime praticado por Manuel Congo:

– PRISÃO – O Sr. Subdelegado do Engenho-Velho prendeu ante-hontem de noite o preto Manoel, Congo, escravo dos Srs João Paulo Cordeiro e C., que ha dias havia assassinado um parceiro e ferido outro gravemente. (*Jornal do Commercio*, 11 dez. 1858: 1)

Ao ficcionalizar o crime de grande repercussão, Aluísio substituiu dois brasileiros por dois portugueses. Pedro Ruivo faz as vezes de Vitório; e Tubarão, de Pantaleão Crioulo. É interessante salientar como Tubarão, humilde marinheiro português, servo leal e honrado do ex-capitão Leão Vermelho, acaba servindo de cúmplice no crime de assassinato. Isso ocorre não somente porque Tubarão tinha contas a acertar com Pedro Ruivo, devido ao ocorrido com Cecília, mas, sobretudo, por estar sujeito a uma sociabilidade bastante brutal, enfrentada, dia após dia, pelos trabalhadores portuários. Na «estiva», na ficção e de fato, por vezes, era matar para não morrer. Imigrantes e brasileiros disputavam cotidianamente as ofertas de trabalho e não eram raros os casos de confusões, brigas e assassinatos<sup>5</sup>. Como Mérian aponta, através de seus textos, Aluísio criticava as condições de vida de povo do Rio de Janeiro, chamando «repetidas vezes a atenção de seus leitores para os males que afligiam a cidade e a nação: a escravidão, os cortiços, a febre amarela, a falta de preocupação com a saúde pública» (MÉRIAN, 2013: 115).

Apesar de seus graves problemas sociais, no entanto, a cidade carioca também era vista como um lugar de mulheres belíssimas e de muitas oportunidades. A personagem central do romance, o português Gregório, chega a se dividir entre os amores de três brasileiras de diferentes personalidades, aparentemente relacionadas aos seus estados civis: a solteira e inocente Clorinda, a casada e foga

---

5 Os periódicos da época, repletos de casos do tipo, comprovam essa situação.

Olímpia e a determinada e viúva Júlia Gutierrez. O jovem, que se dizia republicano e abolicionista, mas, que, na prática, se batia mesmo em nome das liberdades de seu coração, não é o único português a experimentar, a tal girândola de amores, a qual o título da segunda edição do romance menciona.

Leão Vermelho, «pai oficial» de Gregório e de fato de Clorinda, era casado com Cecília em Portugal e com Helena no Brasil. O marinheiro, que estava de passagem no Rio de Janeiro com o intuito de chegar ao Rio da Prata para muito lucrar com o comércio de gêneros de primeira necessidade e objetos de uso vulgar nas trincheiras da Guerra do Paraguai, se envolve com a brasileira e com ela tem uma filhinha, pensando nunca mais em retornar a sua terra natal. No entanto, a situação judicialmente ilegal e socialmente indecorosa de Leão Vermelho é descoberta, e, para não responder por seus atos, ele falsamente morre no Brasil e renasce como o abastado João Brasileiro em Portugal, sem nunca mais ter contato com Cecília ou Helena.

As múltiplas relações amorosas de Gregório e a bigamia e o posterior abandono das duas famílias cometidos por Leão Vermelho poderiam resultar em um relacionamento incestuoso, caso o rapaz não fosse, na verdade, filho de Pedro Ruivo, «corpo de delito» do estupro que Cecília sofrera antes do casamento com o ex-capitão da marinha portuguesa.

A violência sexual, a bigamia e o incesto, que podem ser encarados como lugares comuns neste tipo de romance, ao serem trazidos à baila, inevitavelmente, provocam uma reflexão sobre a conformação das famílias brasileiras naqueles idos. Imigrantes que percorriam todo o território do país, que frequentemente atravessavam o Atlântico, que, como Gilberto Freyre aponta em *Sobrados e mucambos* (1936), por vezes, experimentavam uma conjugalidade sem vínculo, abandonando e, até mesmo, desconhecendo a sua prole ou que mantinham duas famílias, uma aqui e outra em seu país de origem, certamente, não davam chances para que meios-irmãos tomassem conhecimento de sua situação e assim se reconhecessem. Deste modo, longe de serem pura ficção casos incestuosos eram realmente uma preocupação para quem pensava sobre a configuração da sociedade brasileira, estão, por exemplo, em *Rosaura, a enjeitada*

(1883), de Bernardo Guimarães e no conto *O especialista* (1969), de Lima Barreto.

Ademais, em *Mistério da Tijuca*, o ideal da família burguesa, talvez denunciando que aquela não era a realidade de boa parte dos brasileiros, não se aplica a quase nenhum caso. Em todo o romance, somente um grupo familiar ilustra tal padrão com perfeição. A família elegante, refinada, austera e portuguesa do meio irmão de Cecília, o Conde de São Francisco. O lar do conde, de sua esposa Margarida e de sua filha Maria Luísa é caracterizado como um templo. Na calma daquela casa, a cena mais significativa é a do Conde no escritório de trabalho, observando a condessa sentada junto à mesa, lendo um grosso volume de capa azul à luz velada de um candeeiro de alabastro, ao lado da filha que, em uma cadeira mais baixa, bordava, toda preocupada com o seu trabalho. Essa cena é tão rara na obra que chega a causar forte impressão no protagonista que passa a sonhar para si aquela existência. De tal modo que Gregório, ao tomar conhecimento da sua verdadeira situação, filho natural do facinoroso Pedro Ruivo e sem direito à herança do pretenso pai que lhe abrira recentemente as portas para aquele mundo novo, acaba por se suicidar.

Já em relação aos casos de ascensão vertiginosa de alguns magnatas da finança e do comércio, seguindo ainda o rastro luso-brasileiro, temos o caso do comendador Ferreira, português, e o comendador Portela, brasileiro, ambos antigos simples caixeiros que enriquecem a ponto de poder comprar um título de nobreza. Essa prosperidade financeira se deve não apenas ao trabalho duro, não resulta da meritocracia, é, sobretudo, oriunda das relações escusas com capitalistas e políticos influentes, a quem, a todo tempo e de todo modo, prestam e devem favores. Como afirma Mérian, o comportamento dos comendadores também é, ao seu modo, regido pela violência, pois, seria frequentemente «ditado pela vontade de desforra das frustrações e dos vexames que tiveram de aguentar na época em que eram obscuros escriturários» (MÉRIAN, 2013: 442). Através dessas duas personagens, Aluísio Azevedo ilustra algumas noções que, ainda hoje, fazem parte do senso comum, de que a falta

de escrúpulos, a desonestidade e até mesmo o crime eram os meios mais usados pelos poderosos para aumentarem as suas fortunas.

Os dois burgueses notabilizados, além de disputarem as oportunidades de negócios lícitos e ilícitos, sugestivamente, também disputavam os amores da mesma mulher, Teresa era esposa de Ferreira e amante de Portela. Se o corpo feminino era entendido como território, é significativo que, naquele momento, se estabeleça tal contenda entre um velho português e um jovem brasileiro.

Assim como faz com o estupro, com a bigamia e com o incesto, no romance, o caso de adultério parece apontar que Teresa, moça pobre praticamente vendida pelo pai a um homem que lhe parecia repulsivo, é mais vítima do que culpada daquela situação. Aluísio Azevedo ainda coloca nas palavras da adúltera a única solução possível, mas ainda juridicamente inexistente e socialmente reprovada, para aquele tipo de impasse, o divórcio:

Não é de mim que me tenho de queixar; é do senhor que nunca devia ter sido meu marido; é de meus pais que consentiram neste casamento imoral e disparatado; é da sociedade que não sabe fazer justiça a ninguém; e é finalmente das leis que não nos facultam o direito de desfazer-nos licitamente de um marido, quando este nos sai errado e se torna incompatível conosco (AZEVEDO, 1882: 152).

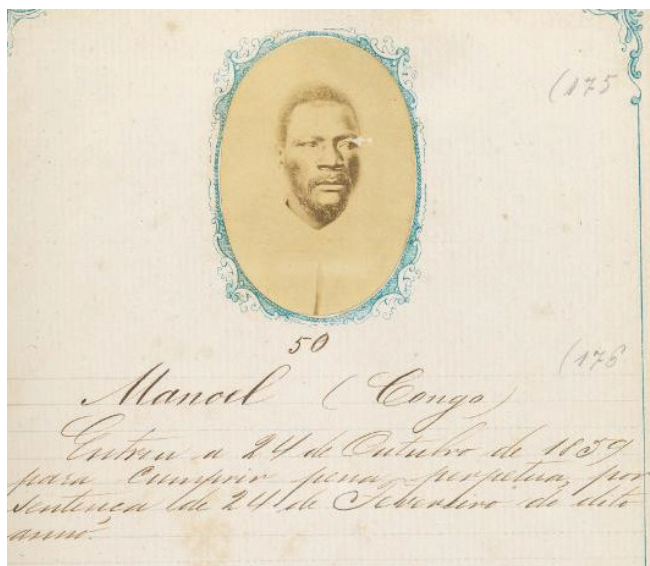
Teresa tem o mesmo final dado a quase todas as personagens femininas do *Mistério da Tijuca*, assim como Cecília, Helena, Clorinda, Olímpia e Júlia Gutierrez, também é abandonada por aquele que lhe jurava amor eterno. O comendador Portela que, enriquecia investindo o dinheiro alheio, não podia ter o nome manchado por um escândalo do tipo. Quando percebe que o caso adúlterino fora descoberto e que a amante não teria mais serventia, ele planejava que Teresa envenenasse o marido, não só o livrando do adversário comercial, mas somando a sua riqueza a dele, se desfaz da massada que se tornara aquele relacionamento.

Unindo todas as pontas do romance, é possível perceber que aos homens era possível migrar, viajar, fugir, deixar mulheres e filhos para trás, sem arrependimentos, sem cobranças, sem culpa. Como

Teresa afirma ao ser deixada pelo amante brasileiro e pelo marido português, mesmo nessa situação, eles não deixaram de frequentar suas relações, de jogar seu voltarete, de ouvir o seu bocado de música em casa dos amigos, de ter, às mãos, a chávena de chá como d'antes, continuaram respeitadas, ouvidos e galanteados pela sociedade.

Longe de ser lusofóbico, se confrontado com a realidade histórica do país, o retrato traçado pelo nosso grande caricaturista da tradicional família brasileira dos oitocentos, repleta de portugueses de fato e não no papel, não é assim tão fantasioso e folhetinesco.

**Anexo:** Manuel Congo. Galeria dos Condenados. Brasileira Fotográfica (FBN)



## Bibliografia —

- ALENCAR, José de (2008) – «Carta a Machado de Assis de 18 de fevereiro de 1868». In ASSIS, Machado de. *Correspondência de Machado de Assis*, tomo I: 1860-1869. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras.
- AZEVEDO, Aluísio (1882) – *Mistério da Tijuca*. Rio de Janeiro: Folha Nova.
- BENJAMIN, Walter (1989) – *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*. São Paulo: Brasiliense.
- BRENNA, Giovanna Rosso del (1985) – *O Rio de Janeiro de Pereira Passos. Uma cidade em questão*. Rio de Janeiro: Index.
- BRETAS, Marcos Luiz (1991) – «O crime na historiografia brasileira: uma revisão na pesquisa recente». Boletim Informativo e Bibliográfico de Ciências Sociais n.º 32. Rio de Janeiro: Editora do BIB, p. 49-61.
- CHALOUB, Sidney (2018) – *Cidade febril: cortiços e epidemias na corte imperial*. São Paulo: Companhia das Letras.
- EL FAR, Alessandra (2004) – *Páginas de sensação: literatura popular e pornográfica no Rio de Janeiro*. São Paulo: Companhia das Letras.
- FREYRE, Gilberto (2016) – *Sobrados e mucambos: decadência do patriarcado rural e desenvolvimento do urbano*. São Paulo: Global Editora.
- GUIMARÃES, Gilberto (1979) – *Castro Alves nas ruas do Rio*. Rio de Janeiro: CBAG Editora.
- HAUSER, Arnold (2003) – *História social da arte e da literatura*. São Paulo: Martins Fontes.
- MÉRIAN, Jean-Yves (2013) – *Aluísio Azevedo: vida e obra (1857-1913)*. Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional; Garamond.
- MEYER, Marlyse. (2005) – *Folhetim: uma história*. São Paulo: Companhia das Letras.
- PECHMAN, Robert Moses (2002) – *Cidades estreitamente vigiadas: o detetive e o urbanista*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra.
- PEDROSO, Rosa Nívea (2001) – *A construção do discurso da sedução em um jornal sensacionalista*. São Paulo: Annablume.

SKILTON, David (2012) – «Prefácio». In BRADDON, Mary Elizabeth, *Lady Audley's secret*. Oxford: Oxford University Press.  
SUE, Eugène (1884) – *Les mystères de Paris*. Bruxelles: Meline Cans et Compagnie.

# Metafísicas da verdade: um machadiano capítulo inédito do pomadista Fernão Mendes Pinto —

. Carlos Paulo Martínez Pereiro<sup>1</sup>

...se uma coisa pode existir na opinião, sem existir na realidade, e existir na realidade, sem existir na opinião, a conclusão é que das duas existências paralelas a única necessária é a da opinião, não a da realidade, que é apenas conveniente...

Machado de Assis

Como pode observar facilmente qualquer avisado (e atento) leitor da obra machadiana, por via de regra, a presença das personagens portuguesas nas suas diversas obras é muito – mas muito – escassa. No entanto, por assim dizer, a sua presença *in absentia* resulta relativa e paradoxalmente notória, dada a ingente enciclopédia cultural que possui e de que usufrui Machado de Assis, através das repetidas referências e alusões à história e à cultura portuguesas – *multiplex et varia*, e não apenas à preponderante sombra da literatura clássica e romântica (e, em concreto, de Camões e o camoniano).

Não de outra maneira acontece com os diversos escritos coligidos em *Papéis avulsos* que, como adverte o autor em outubro de 1882, ano em que se publica por primeira vez esse volume, pode levar a pensar que apenas são «contos e não contos» avulsos, por desconexos, e que não são unitários, por diversos... E, com efeito, afirma, em modo machadiano, que «A verdade é essa, sem ser bem essa» (ASSIS, 2008: 236) – coisa, aliás, que poderíamos traduzir por uma algo menos paradoxal caracterização abrangente de «unidade na diversidade», reunindo uma amálgama de discursos críticos e modos diversos, mas com linhas transitivas e recíprocas de relação.

---

1 Universidade da Coruña.

A presença dessa discursividade resulta notória e diversificada, pois, entre outros possíveis, ora se reveste de teor ético-moral ou de intenção identitária (a respeito da pessoa e/ou, parabolicamente, da nação brasileira), ora adquire um tom sarcástico-filosófico ou um acentuado jeito humorístico-paródico, sempre tingido de um elegante ceticismo irônico – ceticismo diminuído e ironia aumentada, em não poucas ocasiões, na verdade, pois, como (bem) afirmara Philip Roth a este respeito:

Ele [Machado de Assis] é um grande irônico, é um comediante trágico. Em seus livros, nos momentos mais cômicos, ele representa o sofrimento fazendo-nos rir. Como Beckett, que é irônico com o sofrimento. Ele provoca compaixão no leitor, mas seu corte é duro e preciso (ROTH, 2008: s.p.).

Mas, afinal, no lúcido e lúdico magma ficcional desses «péis avulsos» – *ma non troppo* –, qual é o papel das personagens portuguesas?

Na verdade e como era de esperar a causa do até agora comentado, constata-se que dos treze textos do volume, apenas em dois há referências a Portugal e aos portugueses e, apenas em «O segredo do bonzo», de que logo falaremos em concreto, há realmente personagens portuguesas. Não há, portanto, referências «portuguesas», nas dez narrações seguintes: nem na «Teoria do medalhão», em que, cético e desabusado, Machado esboça a irônica grandeza «dessa arte difícil de pensar o pensado» (ASSIS, 2008: 272) num ágil diálogo entre um pai e um filho; nem na «Chinela turca», com as desventuras e os «fenômenos espantosos» do bacharel Duarte, provocados pela imposta (e inoportuna) leitura do mau livro de «romantismo desgrenhado» (ASSIS, 2008: 277), do major Lopo Alves; nem nos versículos paródicos de «Na arca. Três capítulos inéditos do Gênesis», em que os filhos de Noé discutem pela terra a repartir após o dilúvio; nem nos quatro capítulos de «D. Benedita. Um retrato»; nem n'«O anel de Polícrates», com o seu diálogo do ser e do parecer do transmutado e teimosamente cíclico anel; nem n'«O empréstimo» minguante, conseguido do tabelião Vaz Nunes por um conformista Custódio que «tinha o faro das catástrofes» (ASSIS, 2008: 313);

nem n'«A sereníssima república (Conferência do cônego Vargas)», comunicando a descoberta de «uma espécie araneida que dispõe do uso da fala» (ASSIS, 2008: 318); nem no distorcido episódio espírita d'«Uma visita de Alcibíades. Carta do desembargador X... ao chefe da polícia da corte»; e também não, finalmente, em «Verba testamentária», onde, da morte ao nascimento, assistimos à história de Nicolau, um homem de posses de comportamento patológico e, como Brás Cubas, com grande «desejo de nomeada».

Por outro lado, nos contos dispostos em primeiro e décimo primeiro lugar, há menções a portugueses e referências portuguesas. Nessa ímpar sátira descrida e descrente da ciência e do positivismo que é «O alienista» – onde as referências portuguesas vão edificando a presença de Portugal como imagem de fundo referencial de um Brasil colônia que, como referimos, não aparecem em «Verba testamentária», apesar de os acontecimentos transcorrerem entre 1787 e 1855 – temos:

(1) para qualificar hiperbolicamente o protagonista, o Dr. Simão Bacamarte, já no início da novela:

As crônicas da vila de Itaguaí dizem que em tempos remotos vivera ali um certo médico, o dr. Simão Bacamarte, filho da nobreza da terra e o maior dos médicos do Brasil, de Portugal e das Espanhas. Estudara em Coimbra e Pádua. Aos trinta e quatro anos regressou ao Brasil, não podendo el-rei alcançar dele que ficasse em Coimbra, regendo a universidade, ou em Lisboa, expedindo os negócios da monarquia [...] a ciência, disse ele a Sua Majestade, é o meu emprego único; Itaguaí é o meu universo (ASSIS, 2008: 237);

(2) para ressaltar, ainda no primeiro capítulo, «o recanto psíquico, o exame da patologia cerebral», dado que «Não havia na colônia, e ainda no reino, uma só autoridade em semelhante matéria, mal explorada, ou quase inexplorada. Simão Bacamarte compreendeu que a ciência lusitana, e particularmente a brasileira, podia cobrir-se de 'louros imarcescíveis'» (ASSIS, 2008: 237-238);

(3) para referir, no terceiro capítulo, «um padre que o alienista conhecera em Lisboa» (ASSIS, 2008: 242), sobrinho do boticário

Crispim Soares, que participa na comitiva da viagem da esposa do protagonista, D. Evarista, para o Rio de Janeiro;

(4) para mencionar, no capítulo quinto, «uma ode à queda do Marquês de Pombal, composta pelo moço Martim Brito, em que dizia que esse ministro era o ‘dragão aspérrimo do Nada’, esmagado pelas ‘garras vingadoras do Todo’; e assim outras, mais ou menos fora do comum; gostava das ideias sublimes e raras, das imagens grandes e nobres...» (ASSIS, 2008: 250);

(5) para, no capítulo sétimo, Sebastião Freitas insinuar o melhor modo para «servir à coroa e à vila» e o narrador lembrar que «os amigos do barbeiro propuseram-lhe que assumisse o governo da vila, em nome de Sua Majestade» (ASSIS, 2008: 256);

(6) para, no capítulo décimo terceiro, «o ilustre alienista» curar a um poetaastro, com a ideia de «mandar correr matraca, para o fim de o apregoar como um rival de [Correia] Garção e de Píndaro» (ASSIS, 2008: 266) e o narrador mencionar «o finado rei D. João V», «o governo de Lisboa» e «os domínios ultramarinos de Sua Majestade» (ASSIS, 2008: 267 e 268).

(7) para, no final, nas «Notas do autor», apontar, como *autorictas* no emprego vernáculo do vocábulo «*reproche*» e a sua desconsideração como galicismo, Morais que «cita, para o verbo, este trecho dos *Inéd.*, II, fl. 259: «hum non tinha que *reprochar* ao outro» e aponta os lugares de Fernando de Lucena, Nunes de Leão e d. Francisco Manuel de Melo, em que se encontra o substantivo *reproche* (ASSIS, 2008: 340).

No antepenúltimo texto – «O espelho. Esboço de uma nova teoria da alma humana» –, aparecem apenas mais duas referências camonianas em boca do provinciano e cáustico protagonista Jacobina: no início da narração, quando ele se refere à existência de certas «almas absorventes, como a pátria, com a qual disse o Camões que morria» (ASSIS, 2008: 323) e, na altura em que, finalizando a narrativa, Jacobina se encontra numa terrível situação moral, quando diz que recitava, entre outros versos, «oitavas de Camões».

O sexto texto do volume – «O segredo do bonzo. Capítulo inédito de Fernão Mendes Pinto» – é o único em que existe uma

relevante presença de personagens portuguesas. Na verdade, quase personagens ao quadrado, pois provêm diretamente da obra *Peregrinação* (1614), ficção do (re)conhecido livro quinhentista de viagens no oriente – especialmente, na China, na Índia e no Japão –, publicado postumamente, três décadas depois da morte do autor, Fernão Mendes Pinto, em 1583.

Ora bem, além da referência inicial ao «Padre-mestre Francisco [Xavier]» (ASSIS, 2008: 301), derivada do facto de se tratar de um capítulo inédito a inserir *in media res*, com verosimilhança, na sequência dos «factos», e com jeito na continuidade das aventuras do livro original, há no conto dois personagens portuguesas. Por um lado, o anti-herói ficcional, o aventureiro Fernão Mendes Pinto – em que se transforma o autor real, o escritor Fernão Mendes Pinto –, é um dos dois personagens portuguesas que Machado incorpora à narrativa, porque, entre outros motivos, «mente». Lembre-se o diálogo-piada «– Fernão, mentes? / – Minto», gerado pela desconfiança dos seus contemporâneos perante a, por assim dizê-lo, «visão oriental», crítica – alternativa à dos poderes e não comunal nem consensual –, apresentada pelo «viajante escritor que tantas maravilhas disse» (ASSIS, 2008: 340). Mas, atente-se a que, com propriedade e por exatidão, se deverá também entender por ‘maravilhas’, as mentirosas *mirabilia*, à maneira das tardo-medievais e renascentistas

Por outro lado, o segundo personagem português – Diogo Meireles – também é tirado por Machado diretamente da *Peregrinação*: trata-se de «um tal Diogo Meireles que vinha no junco de Quiay Panjão» (PINTO, 2013: 217), um personagem secundário e com presença apenas na briga em que participa no capítulo LIX («Como António de Faria pelejou com o corsário Coja Acém, e do que com ele lhe sucedeu»).

Na verdade, resulta evidente que os dois protagonistas são utilizados por razões de conveniência e adequação à factualidade narrada e à crítica sarcástica – e ao saldo ético – que Machado pretende transmitir sobre a impostura nesta ficção «filosófica» que se desenvolve, em 1552, no exotismo da cidade de Fuchéu, do reino japonês de Bungo.

Conveniência e adequação, aliás, facilmente constatáveis a partir das duas observações que Machado reproduz nas «Notas do Autor».

A primeira nota, de facto, faz evidente esta utilidade e pertinência a partir da explicação precisa da possível vontade de imitação, ou intenção de prova da sua *amplificatio* narrativa da ficção quinhentista, com um inédito capítulo realizado *a posteriori* e concebido *ad hoc*:

Como se terá visto, não há aqui um simples pastiche, nem esta imitação foi feita com o fim de provar forças, trabalho que, se fosse só isso, teria bem pouco valor. Era-me preciso, para dar a possível realidade à invenção, colocá-la a distância grande, no espaço e no tempo; e para tornar a narração sincera, nada me pareceu melhor do que atribuí-la ao viajante escritor que tantas maravilhas disse. Para os curiosos acrescentarei que as palavras: *Atrás deixei narrado o que se passou nesta cidade Fuchéu*, – foram escritas com o fim de supor o capítulo intercalado nas *Peregrinações*, entre os capítulos CCXIII e CCXIV (ASSIS, 2008: 340).

A segunda observação diz respeito à tão machadiana *interpretatio nominis* do protagonista-pensador: «O bonzo do meu escrito chama-se Pomada, e pomadistas os seus sectários. *Pomada e pomadista* são locuções familiares da nossa terra: é o nome local do charlatão e do charlatanismo» (ASSIS, 2008: 340).

Mas, para alcançarmos o pleno sentido deste segredo «moral», «que tudo deix[a] relatado para glória do bonzo e benefício do mundo» (ASSIS, 2008: 306), permitam-me que burdamente resuma, a «doutrina não menos curiosa que saudável ao espírito, e digna de ser divulgada a todas as repúblicas da cristandade» (ASSIS, 2008: 301), que o narrador Fernão Mendes Pinto nos transmite.

Andando a passeio este com um Diogo Meireles que lhe servirá de intérprete da língua da terra, ouvem a dois homens que fascinam as influenciáveis multidões, explicando-lhes espantosos e inauditos achados: a origem dos grilos apontada por Patimau – «os quais proced[er]iam do ar e das folhas de coqueiro, na conjunção da lua nova» (ASSIS, 2008: 302) – «ou o princípio da vida futura descoberto por Languru [...], quando a terra houvesse de ser inteiramente destruída, e era nada menos que uma certa gota de sangue de vaca» (ASSIS, 2008: 302).

Um amigo de Diogo – «um certo Titané» – acompanha os dois espantados passeantes à casa do bonzo Pomada que, com cento e oito anos, os inicia numa sua doutrina, de que são seguidores aplicados Patimau e Languru e graças à qual «hoje desfrutam a nomeada de grandes físicos e maiores filósofos» (ASSIS, 2008: 304). A singular doutrina consiste em que «se uma coisa pode existir na opinião, sem existir na realidade, e existir na realidade, sem existir na opinião, a conclusão é que das duas existências paralelas a única necessária é a da opinião, não a da realidade, que é apenas conveniente» (ASSIS, 2008: 303).

Já pomadistas convictos e confessos, Fernão, Diogo e Tintané põem em prática a estapafúrdia teoria numa desatada e disparatada *gradatio in climax*: Tintané publicita as suas vulgares alparcas como excelsas; Fernão tange a charamela «com o só recurso dos ademanes» (ASSIS, 2008: 305), aplicando «a doutrina em seu rigor e substância, pois não nos cabe inculcar aos outros uma opinião que não temos, e sim a opinião de uma qualidade que não possuímos» (ASSIS, 2008: 305); finalmente, a experiência de Diogo, «que foi a mais decisiva das três, [consistiu em] substituir o nariz achacado por um nariz são, mas de pura natureza metafísica» (ASSIS, 2008: 305 e 306).

Destas inacreditáveis maneiras levaram ao convencimento do sugestionável povo, respetivamente, a (falsa) primazia no fabrico de alpargatas, da excelência interpretativa dessa espécie de pastoril clarinete e da capacidade médica quase taumatúrgica de uma singular doença.

Enfim, em tempos de *fake news* e de «verdades alternativas» – isto é, de solenes mentiras e evidentes falsidades –, nestas «europas», naquelas «américas» e não só, agradeço o ter podido lembrar e dissertar (pobremente) sobre a ‘atualíssima doutrina’ do bonzo Pomada presente neste lúcido e lúdico texto machadiano, que, aliás, – acho para o bem pessoal e o convívio coletivo – deveria ser de obrigada leitura e entendimento.

## Bibliografia —

ASSIS, Joaquim Maria Machado de (2008) – «Notas do Autor». In *Papéis avulsos, Obra completa em quatro volumes*, vol. 2. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, p. 340-343.

ASSIS, Joaquim Maria Machado de (2008) – «O segredo do bonzo. Capítulo inédito de Fernão Mendes Pinto». In *Papéis avulsos, Obra completa em quatro volumes*, vol. 2. Rio de Janeiro, Editora Nova Aguilar, p. 301-306.

ASSIS, Joaquim Maria Machado de (2008) – *Papéis avulsos*. In *Obra completa em quatro volumes*, Rio de Janeiro, Editora Nova Aguilar.

PINTO, Fernão Mendes (2013) – *Peregrinação*, vol. 1. Rio de Janeiro: Fundação Darcy Ribeiro.

ROTH, Philip (2008) – «Para Roth, escrever é uma questão de invenção, não de sentimento» (Entrevista de Noemi Jaffe). *Folha de São Paulo. Ilustrada*. São Paulo: 21 set. Disponível em <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq2108200808.htm>

## ***A emparedada da Rua Nova, de Carneiro Vilela: um desenho das personagens portuguesas* —**

. Sayonara Amaral de Oliveira<sup>1</sup>

É bastante provável que o romance *A emparedada da Rua Nova*, do escritor pernambucano Carneiro Vilela, publicado originalmente em 1886, somente tenha se tornado mais conhecido do grande público no recente século XXI, após servir de inspiração para a minissérie *Amores roubados*, exibida pela Rede Globo de televisão em 2014. Em uma matéria do *site* Uol, por ocasião da exibição da minissérie, o gerente de marketing da Companhia Editora de Pernambuco (CEP), Alexandre Monteiro, informa que o número de vendas do livro de Vilela crescera em 300% após a sua adaptação para as telas de TV<sup>2</sup>, vindo a ratificar o papel da mídia televisiva como importante veículo de promoção cultural da literatura, no Brasil.

Se vivesse hoje entre nós, Joaquim Maria Carneiro Vilela (1846-1913) decerto se agradaria da exitosa repercussão de sua obra em cadeia nacional, haja vista que ele próprio também cuidou de promovê-la junto à mídia mais potente de sua época – o jornal. Para tanto, o escritor adotou um caminho pouco usual, ao converter em folhetins semanais um romance que já havia sido editado e publicado em livro há mais de vinte anos. *A emparedada da Rua Nova* fez a sua estreia editorial em 1886, pela Typographia Central de Recife, mas teve posteriormente os seus capítulos desmembrados em folhetins no *Jornal Pequeno*, também de Recife, entre agosto de 1909 e janeiro de 1912 (VAREJÃO FILHO, 2013). Tudo leva a crer, portanto, que Carneiro Vilela teria sido o primeiro a «adaptar» o seu romance para outro formato, de maior popularidade, com vistas a atingir públicos mais amplos. Nada seria mais apropriado a

---

<sup>1</sup> Universidade do Estado da Bahia

<sup>2</sup> Disponível em: <https://entretenimento.uol.com.br/noticias/redacao/2014/01/17/livro-que-inspira-amores-roubados-cresce-300-em-vendas.htm>

este «homem das letras», que conjugou as atividades de jornalista, romancista, cronista, cenógrafo, caricaturista e pintor, revelando-se, assim, um intelectual multifacetado e extremamente atuante na vida cultural de sua época<sup>3</sup>.

De acordo com a pesquisadora Helena Maria Ramos de Mendonça, não é de se estranhar a iniciativa do autor pela publicação em folhetim, «uma vez que a composição do romance de Vilela era extremamente favorável às páginas de “Variedades”: capítulos curtos (em média, seis páginas) e numerosos, recheados de ação e de mistério» (MENDONÇA, 2008: 49). Não por acaso, em seu importante estudo sobre o folhetim nacional, a crítica Marlyse Meyer, ao mencionar *A emparedada da Rua Nova*, declara que Carneiro Vilela pratica aí uma escrita «folhetinesco policial» (MEYER, 1996: 309), razão pela qual o seu livro se mostra tão cativante. Enfocando uma história de sedução, adultério e vingança, o romance em questão também incorpora, com maestria, a estrutura do gênero policial, recheado de peripécias e de grande suspense, embora não reproduza maniqueísmos, seja do bem e do mal ou do vilão e do mocinho, como é frequente em produções sob a rubrica do gênero.

Na trama de cunho realista, cuja ação principal se passa na cidade de Recife e arredores, em 1864, dois crimes bárbaros são orquestrados pelo rico comerciante português Jaime Favais. Após tomar conhecimento do triângulo amoroso envolvendo sua esposa D. Josefina, sua filha Clotilde e o jovem sedutor Leandro Dantas, Favais manda assassinar este último e providencia para que sua única filha, grávida de Leandro, seja emparedada viva em um desvão do sobrado da família, na rua Nova. A trama se baseou em uma antiga lenda local, à qual o romancista cuidou de conferir *status* de história verídica, ao informar, no penúltimo capítulo do romance, que a fonte do seu relato vem de uma ex-escrava, Joana, que «no ano de 1884 foi, na Corte, criada do autor destas linhas» (VILELA, 2013: 502).

---

3 Segundo Anco Márcio Tenório Vieira (2013: 9), desde a sua primeira publicação em fins do século XIX, o livro *A emparedada da Rua Nova* contou ainda com quatro edições posteriores: em 1936 (Edições Mozart), 1984 (Fundação de Cultura Cidade do Recife), 2005 (Edição do Organizador) e, por último, em 2013 (Companhia Editora de Pernambuco).

Por se tratar de um romance com forte inclinação naturalista, acompanhando uma tendência de fins do século XIX, a sociedade da época é apresentada, em predominância, a partir das relações conflituosas entre ricos e pobres. Ganha relevo o convívio cínico e vicioso estabelecido entre as personagens pertencentes a essas distintas classes, o que leva a situar no romance de Vilela uma espécie de «sociologia da hipocrisia» (PESSOA, 2009: 35), conforme expressão cunhada por Ângelo Emílio da Silva Pessoa. Os indivíduos trazidos à narrativa se movem sobretudo por interesses de ordem financeira ou com vistas a dissimular algum ato vil, cuja revelação viria a ferir o verniz da moral e dos bons costumes da vida burguesa.

Conforme nos lembra Regina Dalcastagnè, as narrativas realistas, em resumo, «pretendem proporcionar um reconhecimento imediato da representação do mundo social» (DALCASTAGNÈ, 2012: 113) que cerca suas personagens. Diante dessa constatação, podemos dizer que é também por conta de sua veia realista que *A emparedada da Rua Nova* apresenta um leque considerável de personagens com nacionalidade portuguesa, sendo a maioria delas ligadas ao mundo do comércio. A trama se passa na segunda metade do século XIX e representa, portanto, a realidade socioeconômica do Brasil àquela época, quando os portugueses emigrados ocupavam posição dominante nos estabelecimentos comerciais e em diversos setores da economia urbana brasileira. «Grande parte do comércio varejista, das padarias, armazéns, bodegas estavam nas mãos da comunidade lusitana, que empregavam, quase exclusivamente, parentes e conterrâneos como caixeiros» (CÂMARA, 2005: 159).

No decorrer da narrativa, encontramos desde os negociantes portugueses mais abastados, como Jaime Favais, que obteve o título de Comendador tão logo adquiriu fortuna, até os pequenos comerciantes, cunhados pejorativamente de «tendeiros» ou «vendilhões». Pobres ou ricas, anônimas ou não, as personagens portuguesas que figuram no romance são descritas, em maioria, com a mesma pena ferina de que o escritor Carneiro Vilela se servira, ao longo de suas crônicas, artigos, contos e peças dramáticas, a fim de denunciar, segundo o professor e crítico Anco Márcio Tenório Vieira, os «maus costumes da vida brasileira e os vícios da natureza humana»

(VIEIRA, 2013:15). Não causa surpresa, portanto, que patricios de nacionalidade lusa, apresentados em *A emparedada da Rua Nova*, componham uma galeria de tipos ambiciosos, egoístas e sem caráter, restando a poucos deles serem identificados por uma índole nobre e respeitável, o que lhes assegura um tratamento mais compassivo e generoso da parte de seu autor ou criador.

O português de maior destaque na narrativa é, sem dúvida, o protagonista Jaime Favais, que, sendo natural de Favais, em Trás-os-Montes, sai de Portugal para o Brasil com o intuito de aqui residir e fazer fortuna. Sua ambição se concretiza quando, após alguns anos de trabalho na casa comercial do seu tio, o imponente Comendador Antônio Braga, ele toma por esposa a sua prima e única herdeira do tio, fato que lhe abre definitivamente as portas da vida aristocrática com que sempre almejou.

Jaime Favais, descrito como homem prático, de físico corpulento e figura bem apessoada, comandou os assassinatos de sua filha e do amante que a engravidou, o qual também seduzira a esposa do comerciante. Para a execução desses crimes, cuja autoria jamais foi descoberta, Jaime contratou dois indivíduos de baixa extração social e de reputação questionável, apelidados de Zarolho e Bigode de Arame. Passando a se relacionar com esses comparsas clandestinamente, o rico comerciante construiu, desse modo, um elo com o submundo das ruas.

Mas a conduta deplorável de Jaime Favais não se revela apenas com os crimes cometidos, pois é também digno de nota o meio escuso do qual ele se valeu, desde muito jovem, para obter lucro em seu ofício, ao criar um novo sistema de pesos e medidas. Tal sistema, que com o passar do tempo lhe garantiu o crescimento de uma fortuna sólida, consistia em diminuir o volume e quantidade dos artigos vendidos ao tempo em que aumentava o preço desses artigos. Conforme descrito ironicamente pelo narrador, «sem cursar academias, nem folhear tratados indigestos, o ladino portuguêsinho havia adivinhado e resolvido o mais difícil dos problemas econômicos: lucrar muito, produzindo pouco» (VILELA, 2013: 52). E assim, enquanto ostentava maneiras fidalgas e a imagem de membro

proeminente da sociedade, Jaime Favais conseguia omitir, com êxito, o seu caráter desonesto e a natureza cruel.

Ambicionando trilhar o mesmo caminho de sucesso financeiro do seu tio Jaime Favais, o jovem João Paulo Favais também migra de Portugal para residir em Recife, onde passou a ocupar o cargo de primeiro caixeiro na casa comercial do tio. A intenção do rapaz era se desenvolver no trabalho com o comércio, já que o seu pai, proprietário de uma oficina de marcenaria na cidade do Porto, em Portugal, não gozava de boa situação financeira. Contudo, tão ganancioso quanto o tio, João Paulo logo começou a ansiar por herdar deste toda a fortuna, razão que o leva a planejar desposar a sua bela prima Clotilde, filha única de Jaime. Ciente da cobiça do primo português pelo seu dote, Clotilde o desprezava com ardor, ferindo profundamente o orgulho e a vaidade do rapaz. Na passagem a seguir, podemos ter um vislumbre dos interesses pouco nobres que moviam João Paulo:

Calculara desde logo que, se conseguisse casar com a linda prima, teria dois proveitos no saco: adquiriria uma esposa de cuja beleza podia orgulhar-se com razão, e empolgaria um dote e mais tarde uma herança que eram de encher o olho a qualquer aventureiro, desses que vêm de longes terras procurar fortuna no Brasil e que para adquiri-la ou conquistá-la não recuam diante de meio algum por mais torpe ou indigno que seja (VILELA, 2013: 285).

Quando descobre que Jaime havia encomendado o assassinato de Leandro Dantas, o jovem brasileiro que engravidara Clotilde, João Paulo se apodera deste segredo e se coloca em posição de vantagem para pressionar a realização do casamento com a prima, à custa de ameaça. Contudo, a cobiçada pretendente continua negando-se com veemência a desposá-lo, razão pela qual o pai da moça toma a iniciativa de mandar matá-la também, haja vista que, na condição de grávida e solteira, ela haveria de desonrá-lo perante toda a sociedade recifense. Tornando-se cúmplice do tio no assassinato da prima e estando de posse de mais este segredo terrível do eminente comerciante, o jovem inescrupuloso João Favais ascendeu, do dia para a noite, à condição de sócio igualitário na casa comercial em

que antes era apenas um caixeiro. Teve, por fim, concretizado o seu desejo de adquirir riqueza, não importando os meios desprezíveis dos quais se valesse para tanto.

No romance de Carneiro Vilela, outra personagem portuguesa de caráter questionável é o Sr. Antônio, que, oriundo de uma aldeia da região do Minho, era conhecido de todos em Recife por esse único nome. Proprietário de uma venda na capital pernambucana, Sr. Antônio era amante e provedor da mãe de Leandro Dantas, a baiana Carolina Dantas (ou Calu). Na narrativa, ele é descrito como um homem gordo, de estatura baixa, dotado de uma fisionomia antipática e cujo aspecto geral inspira repugnância. A essas características físicas, que soam pouco atraentes, somam-se outras impressões não menos negativas, depreendidas do seu olhar oblíquo e dos gestos pândegos, por meio dos quais era possível entrever, nas palavras do narrador, «um misto de velhacaria, sordidez e inteligência; tudo isto encoberto ou mascarado por uns modos que tinham pretensão a francos e galhofeiros e por uns sorrisos que queriam assumir foros de agradáveis» (VILELA, 2013: 328).

Tal descrição desfavorável corrobora o comportamento torpe assumido pela personagem no desenrolar da trama. Ambicioso e ladino, foi Sr. Antônio quem instigou Carolina Dantas – a qual é também dotada de um caráter não menos ardiloso e interesseiro –, a chantagear uma das amantes do seu filho, Leandro. O plano consistia em extorquir muito dinheiro de Celeste Cavalcanti, mulher casada pertencente à alta sociedade, mediante a ameaça de revelar o seu segredo de alcova para o marido traído. Além disso, o comerciante português se aproveitou da influência que exercia sobre a mãe de Leandro para se apoderar, através de empréstimos e hipotecas, dos dois únicos imóveis que pertenciam a ela e aos seus filhos. Ao final do romance, após liquidar a pequena fortuna de sua amante, Sr. Antônio abandonou-a de vez e partiu rumo a outras possíveis aventuras igualmente lucrativas, disposto a «cavar novas ruínas» (VILELA, 2013: 512).

O pai de Leandro Dantas é mais uma das personagens portuguesas trazidas à narrativa, mas cujo nome próprio não chega sequer a ser mencionado, possivelmente devido à sua pouca importância no desenvolvimento da trama. Inferimos que se chama Leandro, tal como

o filho, dada a informação de que este último herdara o nome de batismo do seu progenitor. O pai de Leandro era um comerciante português casado, que, residindo na Bahia, tomou Carolina Dantas (Calu) como concubina e teve com ela este filho. Assim o descreve o narrador:

O nosso português, deveras apaixonado pela Calu, começou, para ser-lhe agradável e para satisfazer-lhe os caprichos e a voracidade insaciável, a exceder-se nas suas despesas, e em pouco tempo viu escancaradas diante de si as fauces hiantes de uma iminente e inevitável falência, senão fraudulenta, pelo menos culposa. (VILELA, 2013: 250)

A fim de atender às demandas da amante, o comerciante se entrega a uma vida desregrada e repleta de gastos, o que o levaria às portas da derradeira ruína não fosse a fraude que ele cuidadosamente planejou e realizou: incendiou a casa comercial de que era proprietário, com o intuito de receber a indenização do seguro. Ao lograr êxito nesse feito, o pai de Leandro livrou-se das dívidas que contraía e partiu então para se estabelecer em Recife, «com a consciência ilesa e com o diploma moral de benemérito da honradez e da honestidade comercial» (VILELA, 2013: 250).

No romance, desse conjunto de personagens portuguesas com perfil mais delineado, apenas duas figuras se distinguem por sua qualidade de caráter, demarcando um contraponto em relação à desonestidade e sordidez que dominam as índoles daqueles outros acima elencados. A primeira delas é a esposa do pai de Leandro Dantas, cujo nome próprio, assim como o do marido, também não é referido no romance. Trata-se de uma senhora muito distinta, detentora de um coração virtuoso e justo. Em sua primeira aparição na narrativa, não são poucos os adjetivos empregados para dar conta dessas qualidades:

Era ela uma senhora distinta por todos os lados; pela família, oriunda de Lisboa; pela modéstia das suas maneiras graciosas; pela bondade de seu coração resignado; enfim pela inalterável tranquilidade do seu espírito reto e justiceiro, da sua consciência impecável, do seu ânimo angélico e sereno. (VILELA, 2013: 251)

A todos esses atributos, acrescenta-se o gesto generoso e abnegado, empreendido pela senhora, de assumir a criação de Leandro,

o filho bastardo do seu marido, quando a criança contava ainda sete anos de idade. Em outra breve passagem do romance, a última na qual ela será mencionada, a honrada senhora, passados alguns anos, está de partida para Portugal, após a morte do marido. A referência ao país de origem, onde irá reencontrar os seus, indica um sentimento de nostalgia, embora fique claro que a longa temporada passada no Brasil não lhe foi desagradável. Ao contrário, neste país, ela experimentou grandes alegrias e afeições sinceras, conclui o narrador.

A outra personagem portuguesa que pode ser tomada como exemplar de um perfil reto e respeitável é o Comendador Antônio Braga. Tendo se estabelecido em Recife alguns anos antes da chegada do seu sobrinho Jaime Favais, o qual também viria a se tornar seu genro, Antônio Braga é o típico pai de família e comerciante honrado, cuja excelente posição social, avalizada pelo título de Comendador, foi conquistada à força de trabalho honesto e graças às boas relações sociais que cultivou.

Na narrativa, a descrição física da personagem é esmerada, de modo a corresponder ao seu perfil de homem afortunado e respeitado, um pilar da sociedade. Sob a chancela da estética realista, Carneiro Vilela demonstra saber muito bem que, na caracterização de uma personagem, a noção de realidade se reforça pela descrição de pormenores, o que o crítico Antonio Candido vem chamar de «povoamento do espaço literário pelo pormenor, – isto é, uma técnica de convencer pelo exterior, pela aproximação com o aspecto da realidade observada» (CANDIDO, 2002: 79). Daí a riqueza de detalhes com que o romancista nos apresenta a figura do Comendador:

Claro e corado, parecia vender saúde às carradas. Os olhos de um azul cendrado e profundo tinham uma expressão simpática e meiga. A cabeça, povoada de cabelos completamente brancos, e meio calva na testa, e as barbas igualmente brancas, à portuguesa, isto é, por baixo do queixo largo e redondo abrangendo de uma a outra orelha, davam-lhe um aspecto tão venerável e atraente que raro era aquele que, ao encontrá-lo na rua, não o saudava com respeito e ao mesmo tempo com agrado (VILELA, 2013: 78).

Nos capítulos finais do romance, Antônio Braga, embora desfrutasse de boa saúde, veio a falecer devido ao choque e desgosto

sofridos após tomar conhecimento das fatalidades que acometeram a sua família: o triângulo amoroso envolvendo a filha e a neta, o assassinato do amante de ambas pelo seu sobrinho e o estado lastimável de loucura em que sua filha Josefina mergulhou, diante de todos esses acontecimentos. O velho e honorável Comendador morreu sem sequer imaginar o destino trágico de sua neta, a qual, estando grávida, seria emparedada viva no casarão da família, a mando do próprio pai.

Para além de nos apresentar as personagens portuguesas, com seus respectivos perfis e dramas particulares, o romance de Carneiro Vilela não passa ao largo da tensão entre brasileiros e lusos, que cresceu nos anos seguintes ao processo de Independência do Brasil, sendo motivada, entre outros fatores, pela disputa no mercado de trabalho. Conforme observa a pesquisadora Mirella Izídio, em algumas passagens de *A emparedada da Rua Nova*, o seu autor traz à tona o sentimento antilusitano que ganhou força na capital pernambucana em meados do século XIX, momento no qual muitos brasileiros se insurgiram contra o fato dos portugueses ocuparem, majoritariamente, os empregos disponíveis. Não por acaso, na narrativa, contamos com a presença de portugueses de três gerações – Antônio Braga, Jaime Favais e João Paulo Favais –, «que chegam em terras brasileiras com a tentativa de fazer fortuna e que muitas vezes eram percebidos como usurpadores das oportunidades de emprego e posições sociais que deveriam ser de pessoas nascidas no país» (IZÍDIO, 2013: 15).

No romance, a hostilidade dos brasileiros, em especial dos pernambucanos, direcionada ao povo luso fica representada de forma patente no episódio em que ocorre uma grande confusão na rua, por ocasião da procissão para o hasteamento da bandeira da Senhora da Saúde, no Poço da Panela:

Por cima de todos os clamores, dominando todos os burburinhos e como que caracterizando todos os sentimentos desordenados, todas as raivas concentradas, da população, soou um grito, que causa sempre o terror entre os homens sérios, e produz entusiasmos aos turbulentos e aos capoeiras:

– Mata marinheiro!

A confusão entre os espectadores da bandeira, que enchem o largo,

foi sem nome. Todos gritavam a um tempo e corriam sem ordem e quase sem sentidos. (VILELA, 2013: 345).

A expressão «mata marinheiro!» é aqui empregada como forma de ameaçar um português, o qual é identificado como o «marinheiro». Tal ameaça evoca os violentos levantes populares, conhecidos como «mata-marinheiros», ocorridos em Recife, de 1844 a 1848, que tinham como alvo a comunidade portuguesa residente na cidade. Segundo Bruno Augusto Dornelas Câmara, de todas essas manifestações,

a mais violenta ocorreu entre os dias 26 e 27 de junho de 1848, depois de uma confusa briga entre um estudante brasileiro e um caixeiro português de um estabelecimento de carne seca da Rua da Praia. Nesses dias, lojas foram saqueadas e muita pancadaria foi distribuída entre populares, portugueses, tropas de linha e outros agentes da ordem. Pelo menos cinco portugueses foram assassinados e cerca de quarenta ficaram feridos. Após o fim do tumulto, uma multidão marchou em direção a Assembleia Provincial exigindo, através de uma petição, *a nacionalização do comércio a retalho e a expulsão dos portugueses solteiros, num prazo de 15 dias*. (CÂMARA, 2005: 153, grifos do autor)

No romance de Vilela, ao descrever a grande confusão que tomou conta da procissão de Nossa Senhora da Saúde, o narrador afirma que tais manifestações de violência em festas populares se originam, por vezes, de motivos insignificantes e até ridículos, os quais podem funcionar como o estopim para a deflagração de um mal-estar maior, espalhando pânico entre os espectadores pacíficos de tais festas. No caso em questão, o estopim foi o atrevimento de um transeunte português, que, ao perseguir enamorado uma jovem mulher durante a procissão, resolveu dar-lhe um beliscão, sendo imediatamente repellido pela moça. Após o tapa no rosto, que o português recebera do acompanhante e protetor da jovem, seguido do grito de «mata marinheiro!», foi que se instalou o grande alvoroço.

Ao admitir que, àquela altura, tumultos dessa ordem vinham ocorrendo com certa frequência nas ruas de Recife, o narrador tece a seguinte apreciação:

Enquanto duram [os tumultos], não se respeita ninguém, nem a posição, nem a classe, nem a idade, nem o sexo, terminando quase sempre, qualquer que tenha sido a sua origem, por tomar como objetivo os pobres e inocentes representantes da colônia portuguesa. Se hoje, felizmente, não se manifesta tanto essa ojeriza tradicional da rafameia – da arraia-miúda – pernambucana contra os portugueses, no tempo em que se passam os episódios desta segunda parte do nosso verídico romance, ainda estava ela muito em moda e por qualquer dá cá aquela palha irrompia de todos os peitos, acendia todas as raivas e assumia as proporções colossais de uma vindita pública e nacional (VILELA, 2013: 344).

Pela reação de desgosto explicitada nessa passagem, o narrador (ou o próprio autor?) demonstra não compactuar daquela animosidade que seus conterrâneos dirigiram ao povo português, em meados do século XIX. Não é por acaso que se cuida de demarcar a distância temporal entre a época dos acontecimentos narrados – no passado – e o momento atual da narração, indicando-se que «hoje», felizmente, a «ojeriza» dos pernambucanos contra os lusos estaria mais arrefecida. Vale observar que o intervalo no tempo aí estimado é, de fato, bastante curto, se levarmos em conta que a trama se passa em 1864 e o «romance verídico», no qual essa trama é narrada ao leitor, foi publicado apenas 22 anos depois, em 1886.

Na narrativa, tais ponderações acerca da relação hostil entre brasileiros e lusos são relevantes para refletirmos sobre o modo pelo qual Carneiro Vilela tinha em consideração esse povo «estrangeiro», que ele romanceou com tanto afincamento ao longo do seu extenso livro. É evidente que a escrita de *A emparedada da Rua Nova* foi gestada somente poucas décadas após os tumultos populares que levaram o antilusitanismo<sup>4</sup> ao limite na capital pernambucana. Contudo, diante dessa constatação, não podemos afirmar

---

4 Acerca do antilusitanismo, cabe assinalar que este «fenômeno social é demasiadamente complexo, não podendo ser reduzido apenas a uma mera rivalidade entre “colonizador” e “colonizado”» (CÂMARA, 2005: 164), conforme observa Bruno Augusto Dornelas Câmara. Sobre as manifestações antilusitanas em Pernambuco, no fim do século XIX, acrescenta o autor: «É importante ressaltar que essas ações não eram motivadas apenas por patriotismo ou sentimento semelhante, mas sim por interesses particulares dos grupos e setores sociais que promoveram esses levantes» (CÂMARA, 2005: 165).

que o discurso crítico e mordaz lançado pelo autor sobre as suas personagens portuguesas traduziria alguma herança de sentimento antilusitano. A citação do romance, transcrita logo acima, informa exatamente o contrário, quando fica demonstrado certo apreço do narrador pela comunidade portuguesa, a qual seria, a seu ver, injustamente agredida naqueles tumultos de rua.

À medida que nos atemos ao texto romanesco como um todo, constatamos que tanto as personagens portuguesas quanto as brasileiras recebem aí o mesmo tratamento irônico e cáustico. Os representantes dos dois povos partilham equitativamente as acusações de falhas de caráter, bem como as designações negativas ou desonrosas. Se, por um lado, João Paulo Favais, o jovem português que planejou em vão desposar a prima rica, possuía um «instinto de pescador de dotes» (VILELA, 2013: 286), por outro, Leandro Dantas, o brasileiro que teve o seu fim em um assassinato brutal, «passava por ser um Lovelace incorrigível, um D. Juan cínico com as mulheres, mas cauteloso com os maridos» (VILELA, 2013: 238). A partir deste e de outros exemplos de comparações possíveis entre portugueses e brasileiros representados no romance, podemos concluir que, seguindo de perto o espírito da estética realista na ficção dos Oitocentos, decerto interessava mais a Carneiro Vilela dar conta da natureza vil e hipócrita dos indivíduos na vida social da época. E o cumprimento de tal projeto literário, *a priori*, não demandaria preferências quanto a uma ou outra nacionalidade.

## Bibliografia —

Amores Roubados [Seriado] (2014). Direção: José Luiz Villamarim. Produção: Ana Gabriela. Rede Globo de Televisão. Rio de Janeiro. 3 DVDs (390 min). Son., color.

CÂMARA, Bruno Augusto Dornelas (2005) – «O Recife e os motins antilusitanos nos anos que antecederam a insurreição praieira: o aprendizado do protesto popular e outras variações». *Cadernos de História UFPE*, n.º 4, p. 148-179. Disponível em <https://periodicos.ufpe.br/revistas/cadernosdehistoriaufpe/article/view/110024>

- CANDIDO, Antonio (2002) – «A personagem do romance». In CANDIDO, Antonio *et al.*, *A personagem de ficção*. São Paulo, Editora Perspectiva, p.
- DALCASTAGNÈ, Regina (2012) – *Literatura brasileira contemporânea: um território contestado*. Rio de Janeiro: Editora Horizonte; Editora da UERJ.
- IZÍDIO, Mirella (2013) – «Trajetória de um folhetinista: Carneiro Vilela, imprensa e literatura». *Anais do XIV Simpósio Nacional e Internacional de Letras e Linguística-SILEL*, vol. 3. Uberlândia: Universidade Federal de Uberlândia, p. 1-20. Disponível em: [http://www.ileel.ufu.br/anaisdosilel/wp-content/uploads/2014/04/silel2013\\_729.pdf](http://www.ileel.ufu.br/anaisdosilel/wp-content/uploads/2014/04/silel2013_729.pdf)
- MENDONÇA, Helena Maria Ramos de (2008) – *O Don Juan da Rua Nova: um estudo-itinerário sobre A emparedada da Rua Nova, de Joaquim Maria Carneiro Vilela*. Dissertação de Mestrado em Letras, Centro de Artes e Comunicação. Recife: Universidade Federal de Pernambuco.
- MEYER, Marlyse (1996) – *Folhetim: uma história*. São Paulo: Companhia da Letras.
- PESSOA, Ângelo Emílio da Silva (2009) – «Sociologia da hipocrisia ou breves considerações sobre um centenário romance recifense: *A emparedada da Rua Nova*». *Saeculum* 20. João Pessoa, p. 34-48.
- VAREJÃO FILHO, Lucilo (2013) – «Carneiro Vilela e seu famoso romance». In VILELA, Carneiro, *A emparedada da Rua Nova*. 5ª ed. Recife: Companhia Editora de Pernambuco, p. 25-31.
- VIEIRA, Anco Márcio Tenório (2013) – «Mistérios e costumes em um romance-folhetim: *A emparedada da Rua Nova*, de Carneiro Vilela». In VILELA, Carneiro, *A emparedada da Rua Nova*. 5ª ed. Recife: Companhia Editora de Pernambuco, p. 9-24.
- VILELA, Carneiro (2013) – *A emparedada da Rua Nova*. 5ª ed. Recife: Companhia Editora de Pernambuco.



## Nas entranhas do texto: representações do feminino nas personagens portuguesas de Aluísio Azevedo —

. Angela Maria Rodrigues Laguardia<sup>1</sup>

Expoente do Naturalismo brasileiro, o maranhense Aluísio Azevedo (1857-1913) iniciou sua carreira na imprensa periódica como caricaturista, por volta de 1876, no Rio de Janeiro, para onde fora estudar na Imperial Academia de Belas Artes, atual Escola Nacional de Belas Artes. De volta para São Luís, após a morte do pai, ele se dedica a escrever artigos de caráter político, criticando a sociedade maranhense e o clero, e com 23 anos publica seu primeiro romance, *Uma lágrima de mulher*, em 1880.

Do percurso do caricaturista ao romancista, é possível observar a perspectiva de um legado em que as artes dialogam entre si e com a vida do escritor. No âmbito familiar, Aluísio Azevedo conhece de perto o preconceito. A mãe – D. Emília Amália Pinto de Magalhães – deixara o primeiro marido, um comerciante português, devido ao seu temperamento brutal. Logo depois, conheceu e passou a viver com o vice-cônsul português – David Gonçalves de Azevedo – com quem tem cinco filhos, entre eles, Aluísio e seu irmão, o teatrólogo Artur Azevedo.

É a partir do lançamento de *O mulato*, em 1881, obra inaugural do Naturalismo brasileiro, que o escritor faz da escrita seu instrumento de trabalho. Após a publicação do romance, cujo tema incomodara a Igreja maranhense e classe dominante racista, Aluísio Azevedo volta para o Rio de Janeiro. Ali, no mesmo ano, passa a dedicar-se mais intensamente à carreira de romancista e também a colaborar em periódicos. Novos romances, representativos da estética do tempo, consagraram o autor, que manteve o pendor de

---

<sup>1</sup> Centro de Literaturas e Culturas Lusófonas e Europeias da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa (CLEPUL).

desenhista de uma época, e cujas narrativas retratavam a situação vivida pelas classes menos favorecidas da sociedade brasileira, da segunda metade do século XIX.

Selecionamos para este artigo dois romances de Aluísio Azevedo – *O homem* e *O cortiço* – com o objetivo de analisar as personagens portuguesas sob o ponto de vista do feminino e da temática naturalista.

*O homem*, publicado em 1887, aborda a questão da histeria feminina, a partir das correntes científicas da época e dos tratados médicos que estudavam a doença nervosa que acometia as mulheres. No século XIX, como observou Foucault, «A mulher foi examinada e diagnosticada; seu corpo e também sua alma foram vistos como frágeis e indutores de doenças» (FOUCAULT, 1982: 234). A palavra histeria se origina do latim «hister», que significa útero, pois se acreditava que desse órgão provinha a doença, e uma de suas causas era a abstenção de relações sexuais. A preocupação cuidadosa com o caráter experimental do romance (com clara influência de Émile Zola) é respaldada pelas epígrafes que antecedem a narrativa, entre as quais a do Dr. Briquet, autor do *Traité clinique et thérapeutique de l'hystérie* (1859), que afirma que «Les passions et les affections morales tristes sont les seules qui prédisposent à l'hystérie» (AZEVEDO, 2003: 14).

A protagonista do romance é Madalena ou Magdá, cuja histeria é decorrente de um trauma: Fernando, o primo com quem pretendia se casar desde criança, na verdade, era seu irmão. A revelação feita pelo pai, com o conseqüente impedimento do casamento, o afastamento do rapaz e a notícia de sua morte em Portugal deflagraram as crises que se somaram também a outro fato significativo nesse contexto: ter se assustado com um sapo que pulou em sua direção enquanto passeava. Esses acontecimentos, segundo o narrador, desencadeiam sua doença, cujo tratamento fica a cargo do Dr. Lobão, a pedido do pai, que também faz várias tentativas para que a filha recupere a sanidade, desde uma viagem à Europa até a mudança para um casarão afastado na Tijuca.

A partir daí, temos uma mudança na narrativa, decorrente do encontro de Madalena com Luís, trabalhador de uma pedreira próxima ao casarão. Os episódios narrados descrevem a divisão da

personagem entre a realidade, anterior ao encontro, e os sonhos que Magdá passa a ter todas noites com o trabalhador. A princípio, ela se sente culpada e envergonhada, mas à medida que os sonhos vão trazendo a realização de suas fantasias, ela anseia por tê-los. Magdá torna-se, então, refém dessas fantasias, que evoluem para os delírios ou crises patológicas, centrados no protagonismo de Luís, «o homem».

O conflito entre os dois planos, realidade/fantasia, e os estágios da histeria estão representados no decorrer da doença da personagem, nos levando à questão do recalque do desejo sexual e afetivo atrelado à moral e à religião. Além disso, evidencia-se a opressão infligida às mulheres de fins do século XIX, muitas vezes submissas e vítimas de si mesmas. O trágico acompanha o destino de Magdá até o desfecho do romance, que não foge ao determinismo anunciado.

Dentre as personagens que, na segunda parte da narrativa, compõem a cena em torno da protagonista, surge a criada Justina, «Portuguesa, das ilhas, forte, rechonchuda e muito amiga de conversar. Teria trinta anos, era viúva, com três filhos» (AZEVEDO, 2003: 74). Com sugestivo nome, Justina é descrita na voz do narrador, com o engenho do pintor Aluísio:

Diziam que fora sempre mulher de bons costumes, e com efeito parecia, ao menos pela cara. Muito risonha, corada, dentes claros e olhos castanhos, um pouco recaídos para o lado de fora com a natural expressão de lástima, que, aliás, não perturbava em nada a alegre vivacidade da sua fisionomia. Tinha papadas, e fazia rosca no cachaço; uma penugem de fruta na polpa do queixo e dois pincéis de aquarelas nos cantos da boca. Quando andava tremiam-lhe os quadris como imensos limões-de-cheiro feitos de borracha (AZEVEDO, 2003: 75).

Essa personagem é uma das peças importantes na trama desse romance experimental. Sua forma de ser torna-se «conveniente» à Magdá e ao meio que viria a integrar após ser contratada, num pacto que ela desconhecia por sua ingenuidade e desejo de servir:

É que era justamente uma dessas criaturas vindas ao mundo para cuidar de doentes; naturezas que só amam deveras àquelas a quem devem

muitas canseiras; que só amam depois de grandes sacrifícios; depois de muita noite perdida e muito sono interrompido. Nascera enfermeira, nascera para os fracos; gostava de encarregar-se de crianças e, quanto mais achacadazinhas fossem estas, tanto melhor. Os raquíticos, os aleijados, eram a gente de sua predileção (AZEVEDO, 2003: 75).

Na expectativa de ter uma enferma à sua «guarda», Justina considera ter encontrado uma condição ideal, «um achado», mas é desmentida pelo narrador: «Um achado? Ela é que foi um achado para Magdá» (AZEVEDO, 2003: 76). O contraste físico entre as duas mulheres é detalhado para justificar a simbiose que «serve» à Magdá:

Além de que: muito sã, muito limpa e muito séria. Perto daquela figura socada, de carne esperta e reluzente, a pobre senhora ainda parecia mais magra e mais pálida; gostava, porém, de senti-la ao seu lado, aquecer-se naquele calor de saúde, parasitar um pouco daquele húmus ressumbrante de seiva, sorver aquela forte exalação sanguínea de fêmea refeita e bem adubada (AZEVEDO, 2003: 76).

Justina ia se tornando cada dia mais indispensável para a «senhora», que adormecia «com a cabeça pousada no morno e carnudo regaço da criada [...] respirando com um regalo inconsciente de criança que já não mama, mas ainda gosta de sentir ao pegar no sono a calentura do colo materno» (AZEVEDO, 2003: 76). Nessa proximidade e à medida que os delírios de Magdá avançavam, a criada, inocentemente, se tornava um instrumento para a patologia da patroa, respondia e trazia as notícias de Luís e de sua noiva, que é irmã de Justina. Esta personagem se torna um elo entre os dois mundos, sem perceber a gravidade dos planos engendrados por Magdá, que mesclava realidade e fantasia na insanidade de seu ciúme. E, sem perceber, refém de sua ingenuidade, conduz os noivos para a armadilha do envenenamento.

Na tragicidade do desfecho, a animalização das personagens como elemento de caracterização naturalista é incorporada à narrativa. Assim, após a constatação do crime, quando «O populacho do cortiço e os trabalhadores da pedreira» (AZEVEDO, 2003: 198)

pretendem acabar com Magdá, quem o impede é Dr. Lobão, fazendo jus ao nome e à sua descrição:

O médico, muito esbofado, porque viera da rua a passo de lobo, o chapéu de castor no alto da cabeça, o suor a inundar-lhe o pescoço, os olhos faiscantes, mostrava os punhos e refilava as presas, rosnando contra quem se aproximasse da ‘sua enferma’ (AZEVEDO, 2003: 198; grifos nossos).

Magdá parece «contracenar» com o médico na descrição da animalização de sua loucura, em derradeiro delírio, antes de ser conduzida para a casa de saúde,

estrebuchando, torcendo-se em arco, encostando a cabeça nos calcanhares, a espumar entre dentes e a espolhar-se como um hidrófobo. Em seguida começou a engatinhar, firmada nas mãos e nos joelhos, resbunando prolongadamente, com o pescoço estendido, a boca virada para o alto (AZEVEDO, 2003: 204; grifos nossos).

A caracterização fotográfica das personagens e os termos escolhidos não apenas desumanizam Magdá e Dr. Lobão, mas ainda reforçam o papel da «fera» e de sua «presa», assim como a natureza indomável dos instintos, presentes (ironicamente) no médico e na paciente.

*O cortiço*, publicado três anos após *O homem*, é uma obra representativa da coletividade, dividida entre três cenários: o cortiço, que dá título ao romance, o sobrado de Miranda e a venda de João Romão. Miranda e João Romão são portugueses; o primeiro é dono de uma loja de fazendas por atacado, tem estatuto social burguês e desperta a inveja do segundo, imigrante ambicioso, dono de uma venda, de uma pedreira e de casas no cortiço, riqueza que cresce com ajuda da companheira Bertoleza, escrava fugida.

No cortiço, vivem as classes mais baixas, os trabalhadores, imigrantes, prostitutas e lavadeiras. Entre elas, as portuguesas Leandra e Leocádia, que encarnam as personagens naturalistas, caracterizadas por termos zoomórficos. Leandra, «por alcunha a ‘Machona’», portuguesa feroz, berradora, pulsos cabeludos e grossos, anca de

animal do campo» (AZEVEDO, 2003: 30), tinha três filhos, não parecidos uns com os outros, e ninguém sabia se ela era viúva ou separada. Uma das filhas, Ana das Dores, era separada; a outra, a Nenem, «espigada, franzina e forte, como uma proazinha de orgulho da sua virgindade, escapando como enguia por entre os dedos dos rapazes que a queriam sem ser para casar» (AZEVEDO, 2003: 30). E ainda havia o Agostinho, «que gritava tanto ou melhor que a mãe» (AZEVEDO, 2003: 30).

A segunda lavadeira, Leocádia, «era mulher de um ferreiro chamado Bruno, portuguesa socada, de carnes duras, com uma fama terrível de leviana entre as suas vizinhas» (AZEVEDO, 2003: 30).

O detalhamento do ambiente em que conviviam as lavadeiras, com sua labuta diária, teve as pinceladas fortes do narrador de *O cortiço*:

As lavadeiras tinham já ido almoçar e tinham voltado de novo para o trabalho. [...] Um calor cáustico mordia-lhes os toutiços em brasa e cintilantes de suor.

Um estado febril apoderava-se delas naquele rescaldo; aquela digestão feita ao sol fermentava-lhes o sangue. A Machona altercava com uma preta que fora reclamar de um par de meias [...], a Leocádia largava de vez em quando a roupa e o sabão para coçar as comichões do quadril e das virilhas, assanhadas pelo mormaço (AZEVEDO, 2003: 36).

Subjugadas pelo meio, tais mulheres cumpriam seus destinos no cortiço. E não foi diferente com Piedade e Jerônimo, portugueses que também se instalaram nas casinhas de João Romão, com a filha. A trajetória de Piedade, à sombra de Jerônimo e de seu relacionamento com Rita Baiana, atesta a experiência da «contaminação» pelo meio e da degradação dos mais fracos, na fermentação sanguínea do cortiço.

O declínio de Piedade transparece em sua caracterização inicial. Das cores fortes e nítidas, «pinceladas» a partir de sua primeira descrição, só restará o esmaecimento de sua imagem, com a perda de contornos, próxima ao «negativo», na linguagem da fotografia.

A mulher chamava-se Piedade de Jesus; teria trinta anos, boa estatura, carne ampla e rija, cabelos fortes, de um castanho fulvo, dentes pouco alvos, mas sólidos e perfeitos, cara cheia, fisionomia aberta; um todo de bonomia toleirona, desabotoando-lhe pelos olhos e pela boca numa simpática expressão de honestidade simples e natural (AZEVEDO, 2003: 40).

Quando Jerônimo se «abrasileirou», substituindo os hábitos de aldeão português pelos da nova terra, a «S'ora Piedade de Jesus» revelou características diferentes:

Ao passo que com a mulher, a S'ora Piedade de Jesus, o caso mudava de figura. Essa, era feita de um bloco só, compacta, inteiriça e tapada, recebia a influência do meio só por fora, na maneira de viver, conservando-se inalterável quanto ao moral, sem conseguir, à semelhança do esposo, afinar a sua alma pela alma da nova pátria que adotaram. Cedía passivamente nos hábitos de existência, mas no íntimo continuava a ser a mesma colona saudosa e desconsolada, tão fiel às suas tradições como a seu marido (AZEVEDO, 2003: 67).

Desesperada pela transformação do marido e pela perda iminente, Piedade apelou em vão para os remédios da bruxa do cortiço, porém, após o embate fiel entre Jerônimo e Firmo, antigo amante de Rita baiana, ele saiu de vez do cortiço. Com sua mudança, ocorre a primeira transformação de Piedade: «Não parecia a mesma depois do abandono de Jerônimo; emagrecera em extremo, perdera as cores do rosto, ficara feia, triste e resmungona; mas não se queixava, e ninguém lhe ouvia falar no nome do esposo» (AZEVEDO, 2003: 133).

Quando ela vai à procura de Jerônimo na casa da amante, para pedir-lhe que continue pagando o colégio da filha, ele se sente intimidado diante da antiga mulher, «daquela figura avelhantada, de peles vazias, de cabelos sujos e encanecidos. Não lhe parecia a mesma! Como estava mudada! E tratou-a com brandura, quase a pedir-lhe perdão[...] balbuciou (AZEVEDO, 2003: 137). Apesar disso, não cumpre a promessa que lhe faz e ela novamente o procura. Jerônimo fecha a questão e pede que deixe a filha ficar em sua

companhia, o que ela recusa. Tomada pelo vício, na sedução do «esquecimento» que a bebida proporcionava, Piedade desce cada vez mais os degraus da degradação:

Pobre mulher! Chegara ao extremo dos extremos. Coitada! Já não causava dó, causava repugnância e nojo. Apagaram-se-lhe os últimos vestígios do brio; vivia andrajosa, sem nenhum trato e sempre ébria, dessa embriaguez sombria e mórbida que não se dissipa nunca. O seu quarto era mais imundo e o pior de toda a estalagem; homens malvados abusavam dela, muitos de uma vez, aproveitando-se da quase completa inconsciência da infeliz (AZEVEDO, 2003: 155).

Piedade passa a viver das esmolas de Pombinha, mas não percebe o verdadeiro interesse dela em proteger a sua filha que, àquela altura, assistia ao declínio da mãe: «Agora, o menor trago de aguardente a punha logo pronta; acordava todas as manhãs apatetada, muito triste, sem ânimo para viver esse dia, mas era só correr à garrafa e voltavam-lhe as risadas frouxas, de boca que já se não governa» (AZEVEDO, 2003: 155).

Pombinha, que tivera um casamento frustrado pelas suas ambições, fora seduzida por Léonie, comadre de sua mãe, que sempre nutrira interesse por ela, embora de forma disfarçada. Após a separação de Pombinha, as duas mulheres se tornaram amigas inseparáveis, e a primeira enveredara pelo mesmo caminho da segunda: a prostituição. Assim, na voz do narrador ressoa o determinismo naturalista: «A cadeia continuava e continuaria interminavelmente; o cortiço estava preparando uma nova prostituta naquela pobre menina desamparada que se fazia mulher ao lado de uma infeliz mãe ébria (AZEVEDO, 2003: 155).

E temos ainda, na composição deste «cenário», o cortiço como personagem ou protagonista deste desfecho:

E a mísera, sem chorar, foi refugiar-se, junto com a filha, no «cabeça-de Gato» que, à proporção que o São Romão se engrandecia, mais e mais ia-se rebaixando acanalhado, fazendo-se cada vez mais torpe, mais abjeto, mais cortiço, vivendo satisfeito do lixo e da salsugem que o outro rejeitava [...] viveiro de larvas sensuais em que irmãos dormem mistura-

dos com irmãs na mesma lama; paraíso de vermes, brejo de lodo quente e fumegante, donde brota a vida brutalmente, como uma podridão (AZEVEDO, 2003: 155-156).

O destino de Piedade e da filha, após o despejo por falta de pagamento da moradia, é descrito em detalhes minuciosos carregados pelas «tintas» impiedosas da linguagem naturalista.

Nas duas obras aqui enfocadas, *O homem* e *O cortiço*, as personagens femininas são peças de um quebra-cabeça que engendram o romance de cunho naturalista, que prioriza uma linguagem descritiva, sensorial e, por vezes, mórbida, voltada para os aspectos mais grotescos da realidade vigente. Portanto, suas caracterizações foram construídas e moldadas através dessa linguagem e emprestam às narrativas dos dois romances a fidelidade do cuidadoso desenhista e caricaturista Aluísio Azevedo, que não renunciou a sua arte, enfrentou preconceitos e a crítica para se tornar o grande escritor e romancista de uma época.

## **Bibliografia —**

AZEVEDO, Aluísio (1983) – *O cortiço*. 14ª ed. São Paulo: Ática.

AZEVEDO, Aluísio (2003) – *O homem*. Belo Horizonte: Editora UFMG.

FOUCAULT, Michel (1982) – *Microfísica do poder* (org., introd. e verificação técnica Roberto Machado). Rio de Janeiro: Edições Graal.



# A presença portuguesa n'O cromo, de Horácio de Carvalho —

. Franco Baptista Sandanello<sup>1</sup>

## Generalidades —

Horácio Fortunato de Sousa Carvalho (1857-1933<sup>2</sup>), mineiro de Itabira radicado em São Paulo, viu realizadas suas pretensões políticas em 1889 com o fim da Monarquia. Republicano convicto, após dirigir *O Nacional* (SP), órgão do PRP, foi nomeado diretor do *Diário Oficial* (SP) em 1892, cargo que exerceu ao longo de toda sua vida, aposentando-se em 1931. Autodidata, Horácio interessou-se intimamente pelas descobertas científicas e pelas correntes do pensamento europeu de fins do século XIX – a abarcar termos tão díspares entre si quanto o materialismo, o hipnotismo, o ilusionismo, o ocultismo etc. –, e fez da escrita uma ocasião de vencer o prosaísmo da vida de gabinete, muitas vezes nocivo à curiosidade intelectual.

Assim, escreveu sobre uma pletora de temas. Cronologicamente, após seu romance de estreia, *O cromo: estudo de temperamentos* (1888), publicou *Buquê de coisas* (1896), coletânea de artigos do *Diário Popular* (SP) e do *Correio Paulistano* (SP); *Itatiaia* (1898), relato de viagem fartamente documentado, que lhe rendeu o ingresso no Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro; *Navegação aérea* (1901), uma das primeiras obras dedicadas às conquistas de Santos Dumont, publicada imediatamente após vencer o Prêmio Deutsch, do Aeroclube de França; e *O Káf de João Ramalho* (1903),

---

<sup>1</sup> Academia da Força Aérea; Universidade Federal de São Carlos (PPGLIT).

<sup>2</sup> Há uma divergência de datas entre os dados do biógrafo do autor, Horácio Rodrigues da Costa (que foi, aliás, seu afilhado), e seu perfil biográfico no Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro: respectivamente, há indicações dos anos de 1857 e 1859 como datas de seu nascimento. Optamos por indicar a data referida por Horácio Costa, que observa um fato curioso: «Horácio, por vaidade ou razões óbvias, alterava a idade, ora 2 ora 3 anos menos» (COSTA, 1970: 3).

estudo apresentado ao Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo sobre as origens judaicas do alcaide e fundador português do povoado de Santo André da Borda do Campo de Piratininga.

Apesar de seu pensamento plural, Horácio de Carvalho caiu no esquecimento. Todas as obras mencionadas acima são hoje raridades bibliográficas. *O cromo*, em particular, é um desafio a bibliófilos e colecionadores, uma vez que, para além da edição *princeps* publicada em 1888 pela tipografia de Carlos Gaspar da Silva, jamais foi reeditado. O apelo de Naief Sáfady (1962: 4), por exemplo, a uma necessária reedição do romance, perdeu-se há meio século.

Neste sentido, nossas percepções sobre o Naturalismo brasileiro da década de 1880 sofrem ainda do desconhecimento integral d'*O cromo*, romance digno de figurar em toda e qualquer leitura de fôlego sobre o naturalismo no Brasil, além de particularmente representativo daquele filão de obras que Nelson Werneck Sodré (1965: 185) chamou de «naturalismo histórico».

O presente ensaio visa, a partir de um levantamento prévio de dados gerais sobre a obra e sua recepção, propor uma leitura da presença portuguesa no romance, enquanto solução provisória para um dos acidentes de percurso de sua fortuna crítica. Propõe-se aqui uma reflexão sobre a presença portuguesa n'*O cromo*<sup>3</sup> como ponto importante de inflexão entre a histeria da protagonista e o republicanismo da família Paiva.

## O «estudo de temperamentos» —

O enredo é relativamente simples, pois envolve, de maneira unilateral, o «estudo de temperamentos» da jovem Ester de Ataíde Paiva, filha de um rico fazendeiro de café do interior de São Paulo, e do sisudo Lins Teixeira, médico natural do Ceará. Para além do conhecimento formal de ambos, decorrente dos constantes achques da moça, aquilo que aproxima o casal é a estreiteza biológica de seus

---

3 Optou-se por atualizar a ortografia do título da obra, dos nomes de seu personagens e dos fragmentos transcritos.

corpos em meio aos exames médicos. O desejo carnal de Ester leva-a, aliás, a ataques terríveis de histeria, motivados pela lembrança de um jovem conhecido num baile, e, tempos depois, entrevisto na estampa de uma caixa de lenços na vitrine de uma loja (*A Flor do Chiado*). Nos dizeres de Joana, criada da família de longa data, por muito menos já Ester «parecia um foguete com o tição por baixo» (CARVALHO, 1888: 169). Entretanto, os ataques histéricos são vencidos com auxílio de uma cópia do cromo estampado, encomendada pelo médico a um pintor parisiense vindo ao Brasil em 1868, Jacob Despois, a partir de descrições coligidas nos delírios de Ester. Com recurso à hipnose, dr. Teixeira, profundo conhecedor de baluartes da medicina como C. Bernard e J.-M. Charcot, consegue curá-la gradativamente. Soma-se à proximidade física o interesse comum de Teixeira e Ester pelas ciências e artes, fazendo com que ambos se apreciem ainda mais. Tempos depois, a família muda-se para São Paulo, onde Cornélio, pai de Ester, envolve-se de perto com o partido republicano, adentrando as altas rodas sociais da capital. Ester, embora também atenta ao periodismo paulistano e à propaganda abolicionista, anima-se com a mudança por uma razão mais imediata: a de reencontrar aquele moço do baile, que sabia ser estudante da Faculdade de Direito. Depois de um reencontro infeliz de Ester com o tal moço, e de uma série de desventuras de Teixeira, que, longe dela e à mercê do ramerrame do interior paulista, chega a tomar por amante a mulher de Jacob, Tonica – «na obra da Natureza [...] o mais genuíno exemplar da fêmea» (CARVALHO, 1888: 337) –, os protagonistas se encontram em São Paulo. Enfim, estabelecem noivado e Ester confessa ao médico, após longa reflexão, ser ele na verdade o moço do cromo, símbolo de sua fixação sexual. Dois meses depois, estão casados e Ester curada, pela razão terra-a-terra de que «não se tinham desabrochado as rubras flores de *Hipátia*» (CARVALHO, 1888: 485).

Não é de se admirar, portanto, que *O cromo* esteja sintonizado com grandes obras naturalistas de sua época tanto no plano temático, via estudo da histeria (e.g. *O homem*, de Aluísio Azevedo, ou *A carne*, de Júlio Ribeiro), quanto no plano argumentativo, enquanto interpretação social do Brasil pré-republicano (e.g. *O cortiço*,

de Aluísio Azevedo), muito embora presente, por vezes, tons anacronicamente românticos na representação do casal de protagonistas, sublimados em modelos de controle dos impulsos sexuais com base em um amor pudicamente intelectual.

Tal «deslize» entre projeto e execução se deve, talvez, a certa incipiência de Horácio de Carvalho no trato da forma romanesca: *O cromo* é, ainda uma vez, seu livro de estreia, concluído em abril de 1888, imediatamente às vésperas da Lei Áurea.

Este pormenor cronológico ajuda-nos a entender, ademais, tanto o republicanismo confesso de Horácio de Carvalho na obra, que não abre mão de citar diversos de seus correligionários, na efusão do abolicionismo (sem se preocupar com uma clareira narrativa aberta em meio ao capítulo IX, com direito a citações de longos trechos de Joaquim Fernandes de Barros e de Martim Francisco Ribeiro de Andrada, neto), quanto os seus elogios ao separatismo paulista, tido como caminho mais rápido para o fim da monarquia: tais excessos fazem ainda d'*O cromo* um quase-panfleto das riquezas de São Paulo, com a «desculpa» única do pensamento republicano e abolicionista da família Paiva.

Apesar dos desvios mencionados, é lícito destacar, que, à cura da histeria pela hipnose, sucede n'*O cromo* um «romance científico» (SÁFADY, 1962: 4), embora à meia-tinta, limitado pela aplicação parcial de preceitos que valem para os personagens coadjuvantes, mas não para os protagonistas. A resolução da trama por meio de um assassinato oportuno confirma a validade parcial do «estudo de temperamentos», que, se não o invalida, certamente aguça a atenção do leitor de hoje para seus avanços e recuos perante o projeto naturalista.

## Acidentes de percurso —

Há um consenso geral sobre a importância d'*O cromo* para o Naturalismo no Brasil, em grau maior ou menor, no percurso acidentado de recepção da obra.

Lúcia Miguel-Pereira, em *Prosa de ficção*, inclui o romance dentre as obras do «apogeu» do movimento:

em 1888 o naturalismo atingiria o seu apogeu. Nesse ano saem *O missionário* de Inglês de Sousa, as *Cenas da vida amazônica* de José Veríssimo, *O cromo* de Horácio de Carvalho, *A carne* de Júlio Ribeiro, *Hortênsia* de Marques Carvalho, *O lar* de Pardal Mallet, diversos nos temas e no valor, todos porém concebidos segundo os cânones da escola, cujas principais características entre nós marcaram para logo. (MIGUEL-PEREIRA, 1988: 127)

Porém, ao mencionar a obra dentre outras do período, a autora limita-se a dizer que «o livro de Júlio Ribeiro e as tentativas frustradas de Horácio de Carvalho, Marques de Carvalho e tantos outros, não têm importância em si, mas demonstram como o Naturalismo se prestou a fáceis falsificações (MIGUEL-PEREIRA, 1988: 129). Percebe-se nesta transição uma avaliação dupla (dúbia?) do livro, que ora é exemplo claro, ora é exemplo frustrado, do Naturalismo no país.

Uma leitura mais linear é a de Naief Sáfy (1962), que, em artigo para o suplemento literário d' *O Estado de São Paulo* (SP), define o romance em termos de «um verdadeiro “romance científico”, com notas eruditas de rodapé, desenhos em que se figura uma teoria cosmogônica, estudos de temperamento, tudo isso em 485 páginas que suscitam algum interesse crítico» (SÁFADY, 1962: 4). Após um longo exame do enredo, o autor considera *O cromo* de uma fabulação original «dentro da linha do romance científico» pela profusão de quiproquós românticos, o que faz de si «um espécime raro» de «romance de ideias». (SÁFADY, 1962: 4)

Alfredo Bosi, em *História concisa da literatura brasileira* (1975), limita-se a dizer que

meros apêndices do Naturalismo devem considerar-se a obra mais conhecida de Júlio Ribeiro, *A carne*, e o minitratado de fisiologia romanceada, *O Cromo*, de Horácio de Carvalho, onde se explicam ao pé da página, em termos biológicos, as reações das personagens. (BOSI, 1975: 148).

Wilson Martins (1979), por sua vez, chama o livro de «romance freudiano» por apresentar uma «visão psicanalítica da histeria», e considera que

*O Cromo* é um dos nossos romances naturalistas mais importantes, mais ortodoxamente representativos da escola e mais injustamente esquecidos. Não digo que seja um bom romance, menos ainda um grande romance, coisa que, aliás, não se podem afirmar da maior parte das obras que constituem o naturalismo brasileiro [...]. Mas, *O Cromo* contém a mais completa análise da histeria feminina que se pode encontrar nos romances da época (e não só no Brasil), além de prenunciar com espantosa nitidez as doutrinas freudianas (MARTINS, 1979: 291).

O crítico reprova, porém, certa transição infundada que faz Horácio de Carvalho ao pausar, ao longo de diversas páginas, a análise da histeria de Ester, em prol de uma reflexão social e política sobre o separatismo paulista da década de 1880. Esta falta somente se relativiza, ao olhar do crítico, pelo desenlace do romance, em que observa a influência clara do pensamento de Charcot e Claude Bernard no «tratamento» final de Ester por Teixeira, mediante um episódio inusitado de hipnose.

Temístocles Linhares, em *História crítica do romance brasileiro*, reforça a posição de Wilson Martins de que o romance não teve o lugar que lhe seria justamente merecido «na história da corrente naturalista entre nós» (LINHARES, 1987: 199). Mas, em oposição a Martins, não considera que a reflexão política da obra tenha sido dessajustada, e elogia o excesso de documentos em que se baseia Horácio de Carvalho ao falar sobre o separatismo e o abolicionismo paulista.

Lília Moritz Schwarcz (1992), no artigo «O olhar naturalista: entre a ruptura e a tradição», repete a expressão de Alfredo Bosi, com maiores nuances:

um verdadeiro *minitratado de fisiologia* –, com notas de rodapé, desenhos com figuras cosmogônicas e personagens cujo comportamento encontra-se exclusivamente determinado pelas máximas de uma antropologia darwinista social e poligenista. (SCHWARCZ, 1992: 157, grifos nossos)

A autora elogia a originalidade do enredo, mas destaca «aí um caso extremado, em que o modelo supera o projeto» (SCHWARCZ, 1992: 158): a seu ver, a soma das ideias da época – através de um inventário de Darwin, Haeckel, Topinard, Schopenhauer e Lombroso – adapta a teoria da seleção natural a um desfecho «moralmente aceitável», «mais honroso», num claro aceno ao gosto do público, «com personagens e destinos compatíveis com suas próprias concepções». (SCHWARCZ, 1992: 160)

Mais recentemente, em «Entre Zola e Eça: o naturalismo brasileiro em seu apogeu», Álvaro Santos Simões Jr. avalia que «*O Cromo* é um mau romance, mas é também um belo catálogo de características do naturalismo brasileiro» (SIMÕES JR., 2012: 17). Dentre tais características, menciona o interesse dos protagonistas pela ciência, a erotização das principais figuras femininas da obra e a preocupação com questões sociais então importantes, como o abolicionismo e o separatismo paulista. Observa ainda que

não há, entretanto, qualquer inter-relação mais evidente entre os problemas políticos e sociais contemporâneos abordados e a vida das personagens. *O cromo* é um romance típico do naturalismo brasileiro até mesmo pelo romantismo residual que reponta na caracterização das personagens e nas descrições das paisagens. (SIMÕES JR., 2012: 17-18)

Percebe-se, a partir do breve inventário acima, o quão acidentada é a fortuna crítica d'*O cromo*<sup>4</sup>, que ora passa por uma obra inferior, ora por um de nossos romances naturalistas mais representativos. No entanto, uma das «faltas» da obra, apontada com certa recorrência, – a incursão excessiva do pensamento republicano do autor no enredo, que faz desnivelar ao menos um capítulo do romance –, pode ser melhor compreendida a partir de um ponto aparentemente não aprofundado até então: a presença portuguesa na obra, enquanto elemento de articulação de parte do enredo ao pensamento do autor.

---

<sup>4</sup> Comentários demasiado esparsos ou breves, como os de Sílvio Romero (1949) ou Gondin da Fonseca (1970), não foram incluídos no levantamento acima, que tem por fundamento indicar um campo amostral, não exaustivo, da recepção da obra.

## Os portugueses n' *O cromo* —

Dentre os três personagens portugueses da obra, um deles, Zé Novato, desempenha papel fundamental na trama. Nas diversas páginas que circundam as compras de Ester e de sua mãe n' *A Flor do Chiado* – a loja onde a jovem se depara com o cromo, numa estampa de caixa de lenços –, percebe-se uma série de considerações instigantes do narrador, que elogia os dotes comerciais do lojista, Zé Novato, como traço do caráter português, apontando-os como ausentes do caráter brasileiro. É, ao menos, o que indica a estupefação de Ester ao reagir aos modos do Novato:

A rapariga admirava no português a tática tradicional da venda, essa tática lusitana que falta ao brasileiro, e que fez do povo luso um dos mais comerciantes do globo, no pequeno comércio a retalho. Via nele o representante genuíno das casas fluminenses, grandes casas de atacado, de que eram proprietários os filhos de Portugal, os quais se enriqueciam no Rio, em poucos anos de trabalho e suor. Nunca fora à Corte, mas o dr. Teixeira tinha-a posto ao fato do que era o comércio na capital do império. (CARVALHO 1888: 32).

Curiosamente, também são comerciantes os dois outros portugueses presentes no romance, embora desempenhem papel secundário na trama (Meireles<sup>5</sup> e seu genro<sup>6</sup>, respectivamente dono e

---

5 Sem descrição física ou psicológica, Meireles é um «negociante de fazendas por atacado» (CARVALHO 1888: 292). Dono da «Meireles, Campos e C.», firma de renome, é um «português naturalizado» (CARVALHO 1888: 292) que confia cegamente em seus sócios: Campos, um brasileiro preguiçoso, glutão e pedante; e um guarda-livros português, não nomeado, embora casado com sua filha Leocádia. Membro das altas rodas paulistanas, Meireles conhece a família do Major Cornélio por intermédio do dr. Amâncio, médico de Ester em tempos anteriores à chegada de Teixeira. Meireles é mencionado apenas outra vez, a propósito da festa de arromba dada pelos Paiva em São Paulo: «Os últimos a chegar foram os Meireles, que trouxeram o Campos, grandalhão e gordo» (CARVALHO 1888: 306).

6 Sócio de Meireles, a quem se pode chamar provisoriamente «Companheiro», em conformidade com o título da firma a que está ligado – Meireles, Campos e C. (CARVALHO 1888: 292), este personagem sem nome é «também português, guarda-livros da casa e casado havia dois anos com a filha mais velha do Meireles» (CARVALHO 1888: 293).

guarda-livros de importante firma de fazendas da capital paulista). Neste sentido, parece haver na obra certo misto de respeito e de ressentimento pelos portugueses, representados como donos de importante setor do comércio brasileiro.

Zé Novato, por sua vez, é o dono da loja de fazendas e armazéns *A Flor do Chiado*, e seu papel é de decisivo catalisador da histeria da protagonista. Natural de Lisboa, era «ele português, estabelecido no Largo da Matriz» (CARVALHO 1888: 26), com *A Flor do Chiado*, nome que brilhava na tabuleta, sob letras douradas, como um lembrete de Lisboa, a cidade natal do lojista, na pátria distante» (CARVALHO 1888: 29). Lisonjeiro e oportunista, Novato adequa suas conversas ao gosto das clientes ricas, indo desde fofocas banais de figuras da cidade até críticas exaltadas ao governo. Seu talento é tamanho que Ester passa mais de três horas na loja com a mãe, desembolsando mais de quatrocentos mil réis. Há menção ao sotaque português quando de suas críticas aos impostos e às tarifas do governo, entaves certos à cupidez do comerciante: «Daí por diante ele começou a trocar o *b* pelo *v*, e vice-versa. *A pitada* fora um pouco forte» (CARVALHO 1888: 31).

O comerciante mente desbragadamente sobre a origem dos lenços que vende, de qualidade duvidosa:

Virava os cantos das dobras, para mostrar o lado direito, e falava da pintura, feita a capricho nas melhores fábricas de Manchester, Oxford, Paris, Lyon, etc., mentindo sempre, constantemente, sobre os processos do colorido, para convencer de que ele não desbotava; fazendo-se de erudito, para angariar-lhes a simpatia, e empurrar-lhes a fazenda por bom preço. (CARVALHO 1888: 32).

Agrava a histeria de Ester ao apalpar grosseiramente suas pernas, «leviano e grulha» (CARVALHO 1888: 33), de forma a fazer-lhe provar um par de meias. Ao sair da loja, Ester tem sua primeira grande crise de histeria, o que a aproxima definitivamente de Teixeira. Vê-se que, apesar de todo o seu profissionalismo, o comerciante não consegue sufocar sua reação à perna de Ester. Neste sentido,

ele age como o cão Terra-Nova, a perseguir as galinhas d'angola no largo, de frente à loja. Ester impressiona-se com a caça dos animais, lá fora, e parece ter certa intuição de ser duplamente presa do «Novato», enquanto cliente, explorada através do bolso, e enquanto mulher, explorada através da carne, que é por ele apalpada sem medidas.

Contudo, Ester não se deixa fazer presa fácil, como as galinhas d'angola; sequer se deixa explorar de todo financeiramente, tolhendo as pretensões do vendedor ao deixar na loja diversos artigos habilmente oferecidos. Ademais, com a ajuda de Teixeira, consegue ter certo controle sobre seu corpo, e revisita, posteriormente, o episódio do Terra-Nova, mentalmente, recompondo suas reações, uma a uma, no papel, através de sessões infindas de (auto)anamnese.

Curiosamente, o autocontrole de Ester encontra eco no pensamento republicano da família Paiva, por meio da atuação partidária do patriarca, Major Cornélio. «Quem o esclarecia sobre essas ideias era a filha lendo os artigos do *Diário Popular*, lendo as publicações da propaganda separatista» (CARVALHO, 1888: 383)<sup>7</sup>. O longo excursão no capítulo IX, assim, tem um papel efetivo na caracterização da família da protagonista – e dela, por extensão –, enquanto republicanos ciosos da liberdade financeira da província de São Paulo. A ideia, aliás, de separar a província do Brasil, como forma de retirar um importante sustentáculo financeiro do império e, com isso, apressar o fim da monarquia, não deixa de encontrar paralelo na representação unilateral dos portugueses na obra, como algozes

---

7 A sequência da citação segue em tom efusivo, num misto de misoginia e antimonarquismo: «Essa formosa rapariga, nos seus momentos de entusiasmo pela separação de S. Paulo, lastimava-se de ter nascido mulher. Desejava ser homem para agitar as massas, acordar o espírito público, de há muito narcotizado por um garrafão de clorofórmio – o sr. d. Pedro II –, e marchar para o campo da batalha, e derramar o seu sangue sobre o solo sagrado em que se levantasse a *Pátria Paulista*» (CARVALHO, 1888: 383). É lícito destacar que há uma recorrência na obra de tais comentários misóginos, numa compreensão das qualidades de Ester (autocontrole, interesse científico, clareza de pensamento) por oposição a seus episódios de histeria, como a presença de «um cérebro de homem sobre um sistema nervoso de mulher» (CARVALHO, 1888: 125), na expressão infeliz de Lins Teixeira. Note-se, porém, que o próprio Teixeira não demonstra o autocontrole de Ester: seus amores com Tonica só são remediados por uma solução *ex-machina* (assassinato de Jacob Despois) tão despropositada quanto a suposta superioridade de seu «cérebro de homem».

comerciais. Paulistas e brasileiros seriam, assim, vítimas históricas da monarquia e dos portugueses, respectivamente.

Levando tal reflexão mais adiante, é possível cogitar, por debaixo de certa idealização romântica de Ester, o mesmo olhar elogioso, talvez ingênuo, sobre as benesses da república, como alternativa capaz de livrar o país de toda e qualquer tutela «exógena» – seja de uma monarquia que internalizou e nacionalizou a coroa portuguesa, de Pedro I a Pedro II, seja de um monopólio do comércio na mão de estrangeiros, como os lusitanos Novato e Meireles.

Neste sentido, há no excursus do capítulo IX uma motivação particular, que enseja a libertação intelectual de Ester e, indiretamente, seu gradativo controle do corpo pela mente, a ponto de abrir mão do cromo estampado na caixa de lenços, num claro gesto de *independência* – necessária tanto para a jovem quanto para toda a província de São Paulo (e, por extensão, para todo o País).

Logo, e de certa forma, o «estudo de temperamentos» seria uma etapa necessária para o entendimento (e coesão) do indivíduo e da sociedade, assim como para a supressão das primeiras (des)ilusões individuais e coletivas – i.e., dos «cromos», enfim, no plural.

## Conclusão —

Não há grande consenso, por ora, sobre *O cromo*. Sua leitura definitiva ainda está por ser feita. Felizmente, com sua reedição próxima<sup>8</sup>, uma nova geração de leitores poderá decidir a sorte do livro: se é mesmo um «mau romance» (SIMÕES JR., 2012), apesar de suas qualidades acidentais, ou se merece um reexame, a partir de falhas que poderiam ser vistas a partir de um novo prisma (LINHARES, 1987). O levantamento e a discussão acima – meros preâmbulos

---

<sup>8</sup> A ideia da importância de uma reedição d'*O Cromo* partiu de Jacqueline Penjon, em uma conversa que tivemos há cerca de dois anos. O projeto de reedição foi prontamente acolhido por Vânia Pinheiro Chaves. Para a reedição, o texto foi estabelecido a partir da edição *princeps*, com as devidas revisões e atualizações ortográficas, e acrescido de mais de duzentas notas. O resultado do trabalho é, pois, dedicado à Jacqueline e à Vania, em agradecimento pela sugestão e pelo empenho na publicação, respectivamente.

bulos à reedição que virá – não pretendem dar aqui a resposta. Que a decida o leitor, após avaliar os méritos e os defeitos da obra por si.

Lembramos, contudo, a hipótese de um sentido libertador comum ao estudo de caso e ao elogio republicano, enquanto fator de coesão – e não rigorosamente de desagregação – do romance. Trata-se, em todo caso, de uma mera hipótese interpretativa, pautada na visita da protagonista a uma loja, num dia de calor e marasmo, e em tudo que advém dessa ocasião mais ou menos banal.

## Bibliografia —

CARVALHO, Horácio de (1888) – *O cromo: estudo de temperamentos*. Rio de Janeiro: Tipografia de Carlos Gaspar da Silva.

COSTA, Horácio Rodrigues da (1970) – *Horácio de Carvalho: biografia de um iniciado*. São Paulo: Empresa Gráfica da Revista dos Tribunais.

FONSECA, Gondin da (1970) – «Prefácio-Manifesto». In COSTA, Horácio Rodrigues da, *Horácio de Carvalho: biografia de um iniciado*. São Paulo: Empresa Gráfica da Revista dos Tribunais, p. IX-XV.

LINHARES, Temístocles (1987) – «Ainda o Naturalismo». In *História crítica do romance brasileiro*. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: EDUSP, p. 199-237.

MARTINS, Wilson (1979) – *História da inteligência brasileira*, vol. 4. São Paulo: Cultrix.

MIGUEL-PEREIRA, Lúcia (1988) – *História da literatura brasileira: prosa de ficção*. Belo Horizonte, Itatiaia; São Paulo, EDUSP.

ROMERO, Sílvio (1949) – *História da literatura brasileira*, vol. 5. São Paulo: José Olympio.

SÁFADY, Naief (1962) – «Um romance científico». *O Estado de São Paulo*, São Paulo, ano LXXXIII, nº. 26.797.

SCHWARCZ, Lília Moritz (1992) – «O olhar naturalista: entre a ruptura e a tradição». *Revista de Antropologia*, vol. 35. São Paulo, p. 149-167.

SIMÕES JR., Álvaro Santos (2012) – «Entre Zola e Eça: o naturalismo brasileiro em seu apogeu (1888)». *Olho d'água*, vol. 4, nº. 1. São José do Rio Preto, p. 11-20.

SODRÉ, Nelson Werneck (1965) – *O Naturalismo no Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.

## A presença portuguesa em *No declínio*, de Visconde de Taunay —

. Silvia Maria Azevedo<sup>1</sup>

Autor de obra extensa e variada, composta de romances, contos, relatos de viagem, correspondência de guerra, entre outros gêneros, Visconde de Taunay foi um «polígrafo contumaz» (VERÍSSIMO, 1899b: 126), como foi chamado por José Veríssimo, cujo reconhecimento ficou associado, sobretudo, a dois livros: *A retirada da Laguna*, episódio da guerra do Paraguai (1871) e *Inocência* (1872). O quase descaso com que a crítica da época avaliou o desempenho de Taunay como escritor não deixou de despertar profundo ressentimento, como o Visconde deixou registrado numa das páginas de suas *Memórias*:

Sempre [...] me doe a espécie de condescendência com que os homens de letras brasileiras me colocam entre os literatos de meu país. A tendência é dar-me, quando muito, a feição de amador, e certamente não é este o lugar que deve ocupar o autor da *Retirada da Laguna* e de *Inocência*, a querer-se nulificar todos os mais livros que tenho escrito. (TAUNAY, 1948: 261)

Por outro lado, Taunay parece ter previsto que a glória, à qual ambicionava, seria alcançada com as duas obras mencionadas, na célebre frase dirigida a D. Pedro II – «Eis as duas asas que me levarão à imortalidade» (*apud* CANDIDO, 2007: 624) –, o mesmo acontecendo em relação ao destino de suas demais obras, praticamente relegadas ao esquecimento, como é o caso de *No declínio*.

Publicado no rodapé da *Gazeta da Tarde* (Rio de Janeiro), entre 22 de junho a 25 de agosto de 1898, o primeiro capítulo do romance *No declínio* se fez acompanhar do retrato litografado e do perfil biobibliográfico de Taunay, a longa relação de obras a reiterar a sua fecundidade e o seu «amor ao trabalho absolutamente raros

---

1 Universidade Estadual Paulista «Júlio de Mesquita Filho» (UNESP/Assis).

em nosso país» (*Gazeta da Tarde*, n.º 145, 22/06/1898: 1). Dois meses após o término da publicação do folhetim no jornal carioca, a obra entrou para o prelo, e em 23 janeiro de 1899 a *Gazeta de Notícias* anunciava a primeira edição do romance, publicada pela editora Ribeiro, Macedo & Cia, já exposta nas livrarias do Rio de Janeiro.

Dois dias depois do lançamento da obra, o Visconde de Taunay veio a falecer, quando o noticiário carioca foi tomado, dias seguidos, por homenagens e depoimentos sobre o ilustre defunto, e, a partir de então, *No declínio* tornou-se obra desconhecida do público leitor, com exceção dos críticos e historiadores que a estudaram, em que pese as duas outras edições que saíram do romance, a segunda, pela Livraria H. Garnier, em 1900, a terceira, pela Melhoramentos, em 1926.

O subtítulo «romance contemporâneo», que passou a acompanhar a primeira edição da obra em livro, e que não constava na versão em folhetim, manifestaria, segundo José Veríssimo, a influência exercida sobre Taunay «das novas correntes literárias e das novas ideias de arte» (*apud* BERALDO, 2002: 49), representadas, em particular, pelo romance de Paul Bourget, *Complications sentimentales* (1899), mencionado explicitamente em *No declínio*, na proposta de um estudo psicológico da bela viúva, Lucinda Ramos Soares, rica e sem filhos, e que passa a receber propostas de casamento de seus admiradores, sendo todas rejeitadas. A decisão de viver em paz a viuvez é perturbada quando Lucinda conhece o jovem Eduardo Glerk, recém chegado da Europa, e que se apaixona por ela. Rejeitado pela amada, Eduardo tenta o suicídio, o que leva Lucinda, comovida, a ceder-lhe um beijo. Embora atraída pelo rapaz, a viúva recusa casar-se com ele por conta da diferença de idade. Depois de renunciar ao amor, Lucinda é tomada por violenta excitação nervosa, na forma de sonhos e delírios, permeados de forte conteúdo sexual, ao final dos quais ela se vê no espelho a caminho da velhice, as rugas e os cabelos brancos a denunciar a ruína física da até então bela Lucinda Ramos Soares.

A leitura do romance *No declínio*<sup>2</sup> em livro permite identificar, melhor talvez do que no jornal, a desigualdade já apontada por José

---

2 A ortografia das citações do romance, que serão referidas no artigo, foram atualizadas.

Veríssimo na composição da obra (VERÍSSIMO, 1899b: 125), tendo em vista a comicidade, representada pelo desfile de pretendentes à mão de Lucinda, a contrastar com a atmosfera impregnada de tensão psicológica, concentrada no progressivo desvario da viúva, com a entrada de Eduardo Glerk em sua vida. Por sua vez, o clima de *vaudeville*, de revista do ano, a percorrer os primeiros capítulos do romance, decorreria, ainda segundo Veríssimo, de o mesmo ter sido publicado originalmente em folhetim e, «por isso, era preciso alegrar e divertir o leitor» (VERÍSSIMO, 1899b: 127), como na cena «do pedido em casamento de Lucinda por um taverneiro português» (VERÍSSIMO, 1899b: 127).

Associar a comicidade ao despropósito do pedido de casamento de Lucinda Soares, uma senhora da elite carioca, por um «taverneiro português», que, diga-se de passagem, não era taverneiro, e sim um próspero comerciante, e se chamava Manuel Siqueira Arroxelas, vem ao encontro da representação estereotipada do português, os poucos traços que o caracterizam no romance a despertar o imaginário do leitor e, com isso, a necessidade de fazer o leitor rir.

Quando do lançamento de *No declínio* em livro, também o comentarista da *Gazeta de Notícias* irá aproximar o riso do estereótipo do português, incorrendo no mesmo descuido na omissão do nome da personagem e na identificação do ramo de negócio de Manuel: «Há [no romance] cenas de dor, de gargalhadas e de ridículo. A entrevista do português com casa de secos e molhados, que a vem pedir para sua mulher, é curiosíssima de verdade e observação» (*Gazeta de Notícias*, n.º 23, 23/01/1899: 2).

Pode-se entender que Taunay faça coro à preocupação com a «verdade» quanto à caracterização de Arroxelas, ao iniciar o capítulo 4 de *No declínio*, quando a personagem faz o pedido de casamento, com a citação de Boileau: «*Le vrai peut quelquefois n'être pas vraisemblable*» (1948: 33), o que significa dizer, no contexto para o qual é trazida, que a verdade dispensaria a verossimilhança, preceito a se aplicar antes à obra de um historiador e não à de um romancista.

Exposta a premissa do capítulo, o narrador parte para a «demonstração» da tese, a rápida cena do pedido de casamento a reunir, num único episódio, os traços que compõem a figura do português

no Brasil no final do século XIX. A cena enquanto procedimento narrativo mostra-se eficaz na composição do perfil da personagem, posto que o modo do mostrar se caracteriza por forte visualização, acompanhada principalmente das falas das personagens e de um excesso de detalhes (REUTER, 2002: 60-61).

No caso do capítulo 4, o diálogo deu lugar ao monólogo, já que apenas Manuel fala de si o tempo todo, enquanto Lucinda limita-se a escutar o pretendente, vez por outra fazendo rápidos comentários, a maior parte, na forma do discurso indireto. O predomínio do monólogo não apenas evidencia a loquacidade do português, como também o meio social de onde ele provém, a profissão que exerce, o despreparo em viver situações fora do âmbito das transações comerciais, o modo de falar, marcado pela informalidade e recorrência a ditos populares. Dar a palavra à personagem, fazê-la apresentar-se, permite ao narrador permanecer em silêncio, deixando a personagem enforçar-se na própria corda, o que contempla o clima de deboche a percorrer a cena.

O contraste de dois mundos opostos, que se encontram frente a frente, a violar as regras de distanciamento social, tem início com a chegada de Manuel Siqueira na casa de Lucinda:

Em cálida e sedutora tarde, estava, antes da hora do jantar, Lucinda passeando pela frente do seu jardim, quando viu parar, defronte do portão, um *bond* da Gávea e dele saltar alguém que lhe era absolutamente desconhecido, todo de preto, com um sobretudo leve sobre os trajes cerimoniais das grandes ocasiões. (TAUNAY, 1899: 33).

A hora em que acontece o (des)encontro entre as personagens, num final de tarde, não é fortuita, mas tem por função opor o mundo do ócio, representado por Lucinda, a passear no jardim de sua casa, enquanto espera a hora do jantar, e o mundo do trabalho, representado por Arroxelas, que só pode vir à casa da viúva, depois de fechada a sua loja, a sugerir que, acima de quaisquer outros interesses, os negócios tem prioridade na vida da personagem. Também não é mera coincidência que o pretendente tenha vindo no bonde da Gávea até a casa de Lucinda, o que faz supor não ter condução própria ou então que se trata de pessoa regrada nos gastos, apesar das roupas caras que vestia na ocasião.

Foi justamente o modo de vestir do desconhecido o que, primeiramente, chamou a atenção de Lucinda, o narrador a funcionar como porta-voz da avaliação da viúva quanto ao desacerto do vestuário, em contraste com o tipo físico do português:

Com o rápido relancear de olhos próprio das mulheres, observou ela um rapaz alto, reforçado, de cara larga, faces coradas, mãos e pés grandes, muito grandes, metidos estes em botinas inglesas de couro engraxado e sola grossa, que, de par com a falta de luvas, destoavam da casaca e a gravata branca dos momentos solenes. (TAUNAY, 1899: 33-34)

Por intermédio dessa rápida descrição, e antes mesmo de Manuel Arroxelas abrir a boca, a personagem é apresentada ao leitor, que passa a estabelecer com ela uma relação pautada, de um lado, pela caracterização prévia, de outro, pelo comportamento silencioso de Lucinda, a sugerir espanto e reprovação em relação à personagem.

Quando o jovem português revela o objetivo de sua visita – pedir Lucinda em casamento – a comicidade toma conta da cena, na exposição de alguém que desconhece os protocolos do ritual, encarando-o como transação comercial, que obedece a outra sistemática, como apresentar-se por meio de um cartão de visita: «V. Exa., por certo, não tem ideia de quem eu seja, é natural... Nunca me conheceu mais gordo, como se costuma dizer... [...] Eis, porém, o meu cartão de visita, Siqueira Arroxelas... Pediria dois minutos de atenção... sei não ser maçante» (TAUNAY, 1899: 34).

Se no mundo dos negócios, não há lugar para perda de tempo, os contatos sendo pautados pela rapidez e objetividade, de modo a não aborrecer nem perder o cliente, o comerciante segue à risca esse preceito e, após exibir o cartão, parte para se apresentar a Lucinda, que conhecia de outra época, ao tempo em que, morando na mesma rua, tivera um armazém de secos e molhados, e era tratado pela alcunha de Roxelinhas. De lá para cá, os seus negócios prosperaram rapidamente, e hoje ele era proprietário de uma grande casa no Catete, o Empório Comercial. Nascera em Portugal, na aldeia de Montargão do Avel de onde partira, muito jovem, a caminho do Brasil, para tentar a fortuna. No começo, enfrentou muitas dificuldades, inclusive pegou a terrível febre amarela, que quase o matou.

Mas, com o tempo, as coisas foram melhorando, os negócios prosperaram e, ao chegar aos 32 anos de idade, Arroxelas decidiu que estava na hora de casar, mas com alguém «que tivesse alguma chelpa de seu» (TAUNAY, 1899: 38), como era o caso da rica viúva, dona de umas boas terras, embora mal administradas, à espera de alguém que soubesse fazê-las render o tanto que valiam.

Na intenção de «vender-se» como bom-partido, Siqueira faz questão de frisar que, se viera de baixo, encontrava-se hoje «a caminho da fortuna», e já pensava mesmo «numa comenda e até mesmo num baronato por Portugal» (TAUNAY, 1899: 35), graças aos serviços prestados na Sociedade Beneficente Filhos da Lusitânia, de que era presidente.

Inserido na colônia portuguesa do Rio de Janeiro, o dono do *Empório Comercial* gozava de prestígio entre pessoas importantes, como o conselheiro Malaquias, de quem era muito amigo, e a quem poderia ter recorrido para intermediar o pedido de casamento, mas o rapaz entendera que, «nessas questões, bem se aplicava o dito: quem tem boca vai a Roma...» (TAUNAY, 1899: 38).

O empenho em mostrar-se como alguém que tinha consciência do próprio valor não consegue esconder a desconfiança de Manuel Siqueira, para não dizer a quase certeza, de que seria rejeitado por Lucinda, como a personagem deixa escapar em meio ao atropelado pedido de casamento:

Ainda hoje sabia que era tolice dele, grassa asneira, o passo que dava; mas que fazer? Quantas vezes, não dissera ele com os seus botões: Ora, Manuel, tu és um bobalhão... Pois a Sra. D. Lucinda é lá para os teus beijos?

[...]

Mas com mil perdões, que dizia da sua ousada pretensão? Queria ouvir um 'não' redondo para tirar do besunto aquelas fantasmagorias... [...] Conhecia o que era e o que valia... Mesmo comendador ou barão, nunca havia de ter bazófilas tolas, fumaças e pataratas.

[...]

Viera, sabia-o, belamente (e o Sr. Arroxelas dizia *velamente*), comprar um desengano, mas viera para que não pudesse mais dizer com os seus botões: 'Ó Manuel, foste um pedaço de asno com os teus acanhamentos. Faze pelo menos, como os outros [pretendentes]!' E, como os outros, apresentara-se para ser taboquado... (TAUNAY, 1899: 36-40).

E, de fato, o rapaz foi «taboqueado», a servir-lhe de consolo o fato de que outros pretendentes, pessoas melhor situadas socialmente do que ele, foram igualmente rejeitados, como o filho de um rico fazendeiro: «Ah! que gostinho lhe dera a Excelentíssima, quando o mandara plantar batatas» (TAUNAY, 1899: 40-41).

A história de Manuel Arroxelas, com poucas variações, é a história de muitos outros portugueses que, provenientes de regiões pobres do norte de Portugal, como Minho, Trás-os-Montes, Beira Alta, além das ilhas dos Açores e Madeira, vieram para o Brasil, durante a segunda metade do século XIX e o início do XX com a esperança de fazer fortuna. Essa corrente migratória era formada, em sua maioria, por jovens pobres e analfabetos, com pouco ou nenhuma qualificação, sujeitando-se «a serviços mais pesados e de menor remuneração, atividades que antes eram realizadas por escravos e que, por isso, eram rejeitadas pelos brasileiros» (LUSTOSA; TRICHES, 2011: 257)

Na pressa de não tomar muito tempo de Lucinda, o pretendente deixou de mencionar se veio para o Rio de Janeiro para trabalhar no comércio com algum parente ou patrício, como caixeiro, caso em que teria de se sujeitar a um trabalho diário, extenuante e mal pago, sem direito a folga, comer mal e dormir em lugares precários e insalubres. Mesmo que tenha vindo por conta própria, é bem provável que o jovem português passara por essa penosa experiência, ao dizer que «comeu o pão que o diabo amassou» (TAUNAY, 1899: 36), como se não bastasse ter contraído a febre amarela.

Entre os anos de provação e o atual sucesso, Manuel Siqueira Arroxelas não entra em detalhes quanto aos recursos de que se valeu, para chegar aonde chegou, a não ser invocar a ajuda de Deus e da Virgem Santíssima. De qualquer forma, a trajetória do pretendente à mão de Lucinda, pelo menos no início, não deve ter sido diferente daquela de outros imigrantes portugueses que, ao entrar para o comércio, trabalhavam duro para fazer o seu pé de meia e abrir o próprio negócio, em geral, uma casa de secos e molhados, como a que Manuel foi proprietário, no passado, o primeiro passo para se transformar em próspero comerciante. A rede de pessoas influentes da comunidade lusa, como banqueiros e diretores de empresas, às quais possa ter recorrido na abertura do Empório Comercial, merece

ser esquecida, dado o empenho de o rapaz apresentar-se aos olhos de Lucinda como *self-made man*, o português pobre que saiu de Montargão de Avel e, por esforço próprio, ficou rico, no Rio de Janeiro.

Tenha ou não se valido da ajuda de terceiros para subir na vida, a história de Manuel Siqueira Arroxelas é marcada pela obstinação ao trabalho e ao projeto de enriquecimento, aspectos a partir dos quais o imigrante português passou a ser identificado, a contribuir para o antilusitanismo, bastante acirrado, durante o governo de Floriano Peixoto:

Insuflada pelos jornais, uma verdadeira campanha foi promovida contra aquele que seria o grande elemento conspirador da República: o português. Fortemente ligado às necessidades de consolidação da República, esse movimento que recebeu o nome de jacobinismo, elegeu os portugueses como principal alvo de suas iras, propondo a devolução da «galegada ao mar» e perseguindo os portugueses nas ruas aos gritos de «mata galego», «galego vai para a sua terra». Os jacobinos vinham principalmente da classe média influenciada pelo jornalismo polêmico carioca através da atuação de Dioclesiano Mártir, redator de *O Jacobino*. (LUSTOSA; TRICHES, 2011: 260).

O antilusitanismo era, então, «a resposta brasileira à rechaçada presença portuguesa» (FIGUEIREDO, 2018: *on-line*), tanto nos quadros da política da época, quanto no comércio varejista, monopolizado pela colônia lusa das principais cidades da recente República. Designados por apelidos, como «tripeiros», «marotos», «marinheiros», «puças», «pés-de-chumbo», tal imagem veio reforçar o padrão negativo do português, especialmente aos olhos das elites brasileiras: «não era este o imigrante com o qual elas sonhavam para a construção de um Brasil europeizado e, de preferência, próximo a um ideal ariano» (SOUSA, 2005: 143).

Uma vez que a caracterização do desastrado Manuel, na cena do capítulo 4 do romance *No declínio*, correspondeu à tipificação do português, o pedido de casamento do comerciante estava fadado ao fracasso, antes mesmo que, a seu modo, viesse a formalizá-lo, o motivo da rejeição de Lucinda continuar viúva, a encobrir o preconceito, mal dissimulado no silêncio condescendente.

Em meio a um cenário de conflitos e perseguições, decorrência da xenofobia antilusitana durante a República, o estereótipo do português foi sendo (re)construído, com a participação não apenas da imprensa (sobretudo, a jacobina), como também da literatura, do teatro, da música, da caricatura e do humor, a contribuir no sentido de perpetuar a visão preconceituosa em relação aos lusos.

No que se refere à literatura naturalista do século XIX, *O cortiço*, foi o romance no qual «o antilusitanismo era uma realidade histórica com que a obra de Aluísio Azevedo de perto mantinha estreito diálogo» (FIGUEIREDO, 2018: *on-line*), no desprezo com que o narrador tratava as personagens portuguesas, representadas por Miranda e João Romão.

Indiretamente, a obra de Aluísio Azevedo é mencionada no romance de Taunay, na sugestão do comerciante português para que Lucinda mandasse construir, nas terras de Vila Isabel de que era proprietária, «uma cortiçada valente, coisa de dar muito dinheiro, casinhas para a pobreza...» (TAUNAY, 1899: 38). Na hipótese de as personagens portuguesas de *O cortiço* terem servido de inspiração na criação de Arroxelas, é possível dizer que, se no passado o perfil do imigrante português corresponderia à imagem de João Romão, obcecado pelo lucro, ao preço de passar pelas maiores privações, hoje, em vista do *status* econômico e social de que gozava, o pretendente à mão de Lucinda estaria mais próximo de Miranda, comerciante bem sucedido, com residência ao lado do cortiço Cabeça-de-Porco, em um sobrado aristocrático.

Além do romance de Aluísio Azevedo, as revistas do ano, levadas aos palcos do Rio de Janeiro, a partir da década de 1860 até o início do século 20, também ofereciam farto material quanto à representação estereotipada do português, associada ao riso, com destaque para as peças de Artur Azevedo, algumas em parceria com Moreira Sampaio, como *O bilontra*, que estreou em 29 de janeiro de 1886 no Teatro Lucinda, com grande sucesso.

Baseada num processo judicial, noticiado pelos jornais cariocas, *O bilontra* explorou o golpe aplicado pelo caixeiro Miguel Lima e Silva a um abastado comerciante de madeira português, o comen-

dador Joaquim José de Oliveira, a quem prometeu o título de barão, por três contos de réis, mas acabou por entregar-lhe um documento falso. O processo durou de setembro de 1884 a setembro de 1886, ao final do qual o júri absolveu o caixeiro, em vista da opinião pública, «favorável ao trapaceiro e implacável com relação às fantasias de nobreza do comendador» (SÜSSEKIND, 1986: 102-103).

Quando o tribunal absolve o brasileiro esperto, culpado pelo crime de falsidade e estelionato, e lesa o português rico, ainda por cima, vítima da representação caricatural na peça de Artur Azevedo, no papel do Comendador ambicioso e tolo, o antilusitanismo encontra, tanto na justiça quanto no teatro de revista, poderosos aliados.

Também a personagem de Taunay, como se viu, aspirava a um título de nobreza, que acabou por conseguir, como o leitor fica sabendo, no último capítulo de *No declínio*, quando Lucinda, convalescente da crise emocional, que a retivera no leito por vários dias, recebeu um cartão encimado por espalhafatosa coroa heráldica, e que a deixou intrigada «– Quem é esse Visconde de Avel do Margão?» (TAUNAY, 1899: 268) –, sem atinar que o tal fidalgo era o jovem português que, tempos atrás, viera pedir-lhe em casamento.

Se o cartão de visitas do Visconde de Avel do Margão era a desforra pela qual Manuel Siqueira ansiava, depois de ter sido preterido por Lucinda, o fato de a viúva não reconhecê-lo, por trás daquele título, que não remetia a pessoa que fizesse parte do seu círculo de relações, significa que Arroxelas, para a viúva, continua sendo um ilustre desconhecido. Na hipótese de não ter havido da parte do Visconde de Avel do Margão intenção de vingança, de qualquer forma, o seu cartão de visita vinha assinalar momentos de vida diametralmente opostos: Lucinda, a caminho do declínio, o fidalgo português, em franca ascensão, ainda que o título de nobreza, que orgulhosamente exibia, tenha sido comprado.

Além do último capítulo, outros contrastes percorrem *No declínio*, cujo subtítulo «romance contemporâneo», resultou na abordagem do universo psicológico feminino, com o apoio da literatura, científica e literária, mais moderna da época, universo esse estruturado de maneira singular, quer na dimensão temporal e espacial, quer

na indeterminação das fronteiras entre sonho e realidade, consciente e inconsciente. No outro lado, estava o estereótipo, «uma forma de conhecimento e identificação que vacila entre o que está sempre ‘no lugar’, já conhecido, e algo que deve ser ansiosamente repetido» (BHABHA, 1998: 105), representado pelo imigrante português, cuja imagem, com algumas variações, permaneceu congelada, e marcou a história brasileira, desde a abdicação de D. Pedro I, atravessou o Segundo Reinado e chegou à República, contexto no qual se insere o romance de Taunay.

A recorrência ao formato da revista de ano, na composição do desfile de pretendentes à mão de Lucinda, dentre os quais Manuel Siqueira Arroxelas, também se presta a estabelecer o contraste entre o compromisso com a atualidade, como é próprio do gênero, e o estereótipo do português, instância da permanência, do estar sempre no mesmo lugar, a garantir o efeito cômico, na oposição entre o *nós* em detrimento do *eles*, par de opostos a compreender «identidade e alteridade, diversidade e desigualdade» (LUSTOSA; TRICHES, 2011: 267).

## Considerações finais —

Obra que encerra, às portas do século XX, a trajetória literária de Visconde Taunay, interpretada como o «canto do cisne» (TAUNAY, 1926: 5) por Alfredo d’Estragnolle Taunay, no prefácio que escreveu para a terceira edição, *No declínio* sinaliza a profunda decepção do escritor, monarquista convicto, com a proclamação da República, período em que os lusitanos «chegaram a constituir no Rio de Janeiro um quinto da população e metade da mão-de-obra ativa na cidade» (RIBEIRO, 2006).

A presença expressiva do imigrante português na Capital, «invadindo as oficinas e os estabelecimentos comerciais e, praticamente monopolizando o setor de obras públicas, de transportes e o comércio varejista em geral» (LUSTOSA; TRICHES, 2011: 257), despertou entre a população carioca violento antilusitanismo, compartilhado por grande parte dos intelectuais brasileiros, dentre os quais, o Visconde de Taunay.

Figura episódica, a atuar num único capítulo do romance *No declínio*, Manuel Siqueira Arroxelas representa a visão estereotipada com que a imprensa, a literatura, o teatro, as charges e caricaturas foram construindo, no Brasil, uma imagem congelada do imigrante português, tanto mais negativa, quando esse imigrante subia na escala econômica e social.

Se, em atendimento à verdade, a recusa ao pedido de casamento de Arroxelas já estava selada, antes mesmo de o comerciante português vir à casa de Lucinda, dado o preconceito das elites brasileiras para com o imigrante luso, por outro lado, Taunay enquanto ficcionista sequer ousou inventar qualquer outro desenvolvimento para a situação, o que mostra a força do estereótipo e de enredos pré-concebidos no processo da criação literária.

## **Bibliografia —**

BERALDO, Patrícia Aparecida (2002) – *No declínio, do Visconde de Taunay: o canto do cisne*. Dissertação de Mestrado. Campinas: UNICAMP.

BHABHA, Homi K. (1998) – «A outra questão. O estereótipo, a discriminação e o discurso do colonialismo». In *O local da cultura*, trad. Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis, Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Editora UFMG, p. 105-128.

CANDIDO, Antonio (2007) – *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos 1750-1880*. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul.

FIGUEIREDO, Mônica (2018) – «Sob o sol tropical: o imigrante português no Rio de Janeiro de Aluísio Azevedo». *Alea: estudos neolatinos*, vol. 20, n.º 3. Rio de Janeiro, set.-dez. Disponível em [https://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1517-106X2018000300239&tlng=pt](https://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1517-106X2018000300239&tlng=pt)

LUSTOSA, Isabel; TRICHES, Robertha (2011) – «O português da anedota». In LUSTOSA, Isabel, org. *Imprensa, humor e caricatura: a questão dos estereótipos culturais*. Belo Horizonte: Humanitas, p. 251-269.

REUTER, Yves (2002) – *A análise da narrativa. O texto, a ficção e a narração*, trad. Mario Pontes. Rio de Janeiro: Difel.

- RIBEIRO, Gladys Sabina (2006) – «Viagens e histórias de imigrantes portugueses na cidade do Rio de Janeiro na Primeira República: a trajetória de Florindo Gomes Bolsinha». *Ler História*, nº. 51. Lisboa: ISCTE, p. 165-194.
- SOUZA, Ricardo Luiz de (2005) – «O antilusitanismo e a afirmação da nacionalidade». *Politeia. História e Sociologia*, vol. 5, n.º 1. Vitória da Conquista: UESB, p. 133-151.
- SÜSSEKIND, Flora (1986) – *As revistas do ano e a invenção do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira/Fundação Casa de Rui Barbosa.
- TAUNAY, Alfredo d'Estragnolle (1899) – *No declínio, romance contemporâneo*. Rio de Janeiro: Ribeiro, Macedo & Cia.
- TAUNAY, Alfredo d'Estragnolle (1926) – *No declínio, romance contemporâneo*, prefácio de Afonso de Taunay. São Paulo: Melhoramentos.
- TAUNAY, Alfredo d'Estragnolle (1948) – *Memórias do Visconde de Taunay*. São Paulo: Melhoramentos.
- VERÍSSIMO, José. (1899a) – «Visconde de Taunay». *Revista Brasileira*, vol. XVII. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, p. 129-140.
- VERÍSSIMO, José (1899b) – «No declínio, pelo Visconde de Taunay, 274 p. Ribeiro, Macedo & Cia, Rio de Janeiro» [resenha]. *Revista Brasileira*, vol. XVIII. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, p. 125-129.



# Portugueses e Portugal na ficção novecentista —



- . Nancy Rita Ferreira Vieira
- . Anna Faedrich
- . Maria do Carmo Campos
- . Beatriz Weigert
- . Ana Maria Lisboa de Mello
- . Elisabeth Fernandes Martini
- . Marta Rodrigues
- . Zuzana Buarianová
- . Lúcia Helena
- . Vania Pinheiro Chaves
- . Aldinida Medeiros



# Portugueses na obra de Ana Ribeiro: tensos laços<sup>1</sup> —

. Nancy Rita Ferreira Vieira<sup>2</sup>

Nos festejos alusivos ao Centenário da Independência da Bahia (2 setembro de 1923), em que se comemorava a vitória do povo baiano sobre o jugo português, o poeta Arthur de Salles escreveu o famoso poema «Hino ao Senhor do Bonfim»<sup>3</sup>, baseado em um episódio histórico narrado por Ladislau dos Santos Titara, em *Paraguassu – Epopeia da Guerra da Independência*<sup>4</sup>: o sequestro da imagem do Senhor do Bonfim pelas tropas portuguesas.

É deste hino – expressão cívico-religiosa do estado da Bahia – que trago os versos abaixo, os quais ganharam popularidade nacional na voz de Caetano Veloso<sup>5</sup>, com o lançamento, em 1968, do disco *Tropicália ou Panis et Circensis*:

Glória a ti neste dia de glória,  
Glória a ti, Redentor que há cem anos

---

1 A expressão «tensos laços» foi tomada de empréstimo do título da tese da pesquisadora Lizir Arcanjo Alves, intitulada *Os tensos laços da Nação: conflitos político-literários no Segundo Reinado* e defendida no Programa de Doutorado em Letras e Linguística do Instituto de Letras da Universidade Federal da Bahia, em 2000.

2 Universidade Federal da Bahia (UFBA).

3 O «Hino ao Senhor do Bonfim», com letra de Arthur de Salles e música de João Antônio Wanderley, foi composto a pedido da Comissão Oficial do Centenário da Independência da Bahia. Ele faz alusão aos feitos históricos das lutas do povo baiano contra o jugo português. Segundo a fé religiosa, a intercessão do Santo foi providencial para a retirada dos portugueses das terras baianas e ainda hoje este fato é revivido na procissão ao Senhor do Bonfim, onde os devotos sobem a Colina Sagrada onde fica situada a igreja, para realizarem seus pedidos e agradecimentos ao santo protetor da Bahia.

4 O poema *Paraguassu: epopeia da independência da Bahia* compõe os tomos 4 e 5 das *Obras poéticas* em 8 volumes, publicados entre 1827 e 1852 por Ladislau dos Santos Titara. Há ainda uma edição fac-similar comemorativa do sesquicentenário do 2 de julho de 1823 em 1973, consultada neste estudo, apenas com o poema referido.

5 Composição musical religiosa e cívica, escrita em 1923, o «Hino ao Senhor do Bonfim» se tornou bastante popular na voz do cantor e compositor Caetano Veloso, com o lançamento do disco *Tropicália ou Panis et Circensis*, de 1968, marco do Movimento Tropicalista (Cf. PAIANO, 1996; SANT'ANNA, 1986; VELOSO, 2017).

Nossos pais conduziste à vitória  
Pelos mares e campos baianos.

Desta sagrada colina  
Mansão da misericórdia  
Dai-nos a graça divina  
Da justiça e da concórdia

Glória a Ti nessa altura sagrada  
És o eterno farol, és o guia  
És, Senhor, sentinela avançada  
És a guarda imortal da Bahia.  
Desta sagrada colina  
Mansão da misericórdia  
Dai-nos a graça divina  
Da justiça e da concórdia  
Aos teus pés que nos deste o direito  
Aos teus pés que nos deste a verdade  
Canta e exulta num fêrvido preto  
A alma em festa da tua cidade  
Desta sagrada colina  
Mansão da misericórdia  
Dai-nos a graça divina  
Da justiça e da concórdia

Os versos eneassílabos, traços da estética parnasiano-simbolista do poeta baiano, ilustram o sentimento do povo baiano em relação aos lusitanos, mesmo passado um século das lutas decorridas.

Em torno desta mesma década, anos 20 do século passado, a escritora baiana Ana Ribeiro de Goes Bittencourt (1843-1930) completava «sua coleção de 28 pequenos cadernos escolares» (BITTENCOURT, 1992, v.1: 3), a qual tinha por objetivo registrar as memórias familiares, narrar aos filhos e aos netos a história dos antecessores. *Longos serões do campo* é o título dessas memórias, editadas em 1992, pela sua família e divididas em dois volumes: «O major Pedro Ribeiro» e «Infância e juventude». O primeiro homenageia o avô materno, valoroso herói da guerra, citado no poema épico *Paraguassu: epopéia da Independência da Bahia*, de Ladislau

dos Santos Titara como o «audaz Ribeiro», o de voz «sempre arrojada» (BITTENCOURT, 1992, v.1: 373 e 377)<sup>6</sup>.

Deste primeiro volume recolho o trecho que manifesta, passados quase cem anos, o sentimento ainda persistente na memória dos baianos: «Muito tempo depois da Independência, ainda subsistia essa odiosidade entre duas Nações que, sob todos os pontos de vista, se podem considerar irmãs» (BITTENCOURT, 1992, v.1: 116). Segundo a Introdução das memórias, Ana Ribeiro, com quase 80 anos, fez os registros para recuperar a participação do avô Pedro Ribeiro nas lutas da Independência, baseando-se nos «casos» ouvidos no espaço familiar, e ainda para preservar a história familiar (BITTENCOURT, 1992, v.1: 2),

Com o seu testemunho do cotidiano brasileiro, característica singular dessa obra memorialística, D. Ana Ribeiro registra as tensões entre portugueses e brasileiros, visto que as marcas da guerra haviam ficado guardadas na memória do povo baiano. Tal temática – a guerra da Independência e, conseqüentemente, a presença dos portugueses na formação do Brasil – ecoou em pelo menos três narrativas das seis recuperadas no processo de investigação da produção intelectual da autora, realizada em 1988, de que resultou a dissertação *A bela esquecida das letras baianas*:

---

6 Conforme nota da edição fac-similar de *Paraguassu: epopeia da Independência da Bahia*, transcrita no Anexo VII de *Longos serões do campo*: «Uma companhia do Regimento de Cavalaria de São Francisco do Conde, sob o comando do seu capitão, o longevo e valoroso baiano Pedro Ribeiro de Araújo, composta por moradores de Pojuca e suas vizinhanças» (BITTENCOURT, 1992, v. 1: 374). Registra-se ainda nesse Anexo, trecho do Canto I de *Paraguassu*, precedido da nota: «No começo da primavera, as tropas baianas, sob o comando do Visconde de Pirajá, se apresentam em a povoação de Pirajá, e formam a linha sitiante. [...] Dia por dia medeia a Pátria, e o fogo, / Que o peito dos *jacuipenses* incendeia: / Qual, na vitória o fito, alcautis cruza; / Qual, a morte antepondo a vida em peas, / Naquela honrados a ventura assentam. / Aos *torreanos*, que sós, e aqui primeiros, / Com troço, que dirige audaz *Ribeiro*, / O hostile castelo abarcam, vem a unir-se / Baianas praças, que ao contrário fogem / E as que de *Marques* ao distrito cabem» (BITTENCOURT, 1992, v. 1: 373)

a obra de Ana Ribeiro<sup>7</sup>. Além do já citado livro de memórias, são elas: *O anjo do perdão*, de 1883, *Helena*, de 1901 e *Suzana*, inédito, mas escrito em torno da década de 20<sup>8</sup>.

É possível perceber que o filão literário a que a autora se entrega não é muito diverso da produção aceita pelo público leitor da passagem do século XIX para o XX, como se pode observar, por exemplo, na produção baiana de Xavier Marques ou de Afrânio Peixoto, acrescido do que muito bem disse o acadêmico Jayme de Sá Menezes no artigo «A intelectualidade baiana oitocentista», em que traça um panorama bastante expressivo daquela época:

Registre-se, também, a influência que exerceu nos intelectuais baianos do século passado [XIX] o ardor épico e lírico que lhes foi transmitido por sucessos políticos e sociais como a Independência (1822), o Dois de Julho (1823), a Abdicação (1831), a revolta dos Malês (1835), a Sabina-nada (1837), a epidemia do cólera morbo (1855), a Abolição (1888) e a República (1889) (MENEZES, 1989: 148).

Para o acadêmico, Ana Ribeiro era «uma das maiores escritoras baianas [...] romancista de mérito, exercitou a poética e escreveu apreciados contos» (MENEZES, 1989: 164). Dentre os temas comuns à intelectualidade baiana daquela época, a escritora apenas não tematizou a Revolta dos Malês, todos os demais acontecimentos estiveram presentes em suas narrativas ou mesmo nas suas memórias.

Com traços de caráter histórico e em busca de um documento que expressasse uma época – como Ana Ribeiro defende que deveria ser a literatura –, os portugueses, sem dúvida, habitam o mundo ficcional por ela criado. Seus «portugueses de papel» são tanto vilões cruéis de primeiro plano quanto, por vezes, meros figurantes,

---

7 Durante a investigação realizada em 1998, no Mestrado no Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística, de que resultou a dissertação *A bela esquecida das letras baianas: a obra de Ana Ribeiro*, encontrei sete romances (um inédito), cinco contos, dezesseis artigos publicados em revistas locais, seis poemas publicados e ainda outros onze manuscritos, para o consumo familiar (aniversários, nascimento, etc), além de seis manuscritos com impressões de leitura. Não foi encontrado o romance *Lúcia*, de 1903.

8 Foi realizada a atualização ortográfica dos trechos recolhidos dos folhetins da autora nas citações apresentadas ao longo deste texto.

coadjuvantes que atuam na trama a favor ou contra os personagens principais.

O primeiro dos folhetins a apresentar portugueses é *O anjo do perdão*, publicado no *Diário de Notícias*, entre 1883 e 1884<sup>9</sup>. Ambientado no Recôncavo baiano, o folhetim registra as tradições da moagem da cana-de-açúcar, as cavalhadas, o período da opulência e da escravidão nos idos de 1832. O enredo se situa em torno de Clara, órfã de mãe, cujo pai, Cláudio de Oliveira, casado em segundas núpcias com Camila, não é capaz de impedir que esta atue no sentido de tomar posse da herança da jovem. Para tanto, Camila move um sórdido plano, com o objetivo de impedir a divisão da fortuna da família, caso se confirmasse o casamento da jovem com Américo. Acusada pela madrasta de manchar a honra da família por ter-se encontrado com Francisco, filho de Lúcia, sozinha, à noite, Clara é mandada pelo pai para o convento como forma de garantir a honra ultrajada da família. Américo, o pretendente de Clara, estudante de Medicina, retorna para sua província, Rio Grande do Sul.

Nessa trama cheia de peripécias, com elementos típicos dos folhetins, como carta extraviada, infortúnios amorosos, intrigas, *flashback*, tem-se ainda um tema caro ao Romantismo: a vingança. Na segunda parte da narrativa, intitulada «A vingança», Francisco, que adotou o nome de Miguel Arcanjo, graças a um *coup de théâtre*, depois de acumular riquezas e prestígio, retorna ao engenho para acertar as contas com o passado. Ele havia sido traído por Cláudio e, por isso, perdera a mãe, ensandecida por ter sido informada de que o filho fora assassinado. O «anjo vingador» atua em nome de diversos personagens que tiveram suas rotas de vida alteradas pela ambição desmedida de Camila e de Cláudio. Resgata a honra de Clara e a reaproxima de Américo, além de trazer à tona a história do assassinato de D. Teotônio Mendes, velho fidalgo português, primeiro marido da mãe da protagonista, de quem Cláudio usurpara a fortuna.

---

<sup>9</sup> O segundo capítulo deste folhetim, encontrado na Biblioteca Central em Salvador, foi lançado em 2 de janeiro de 1884, o que permite a inferência de que o primeiro capítulo é de dezembro de 1883.

Miguel/Francisco, aproveitando-se da crise gerada, na cidade de Salvador, pela Sabinada<sup>10</sup>, vingava-se assassinando Cláudio e Camila, que, com a língua cortada, é enviada para a África, onde é assassinada por julgarem-na uma feiticeira.

Neste folhetim, a crítica mais ácida e contundente aos colonizadores portugueses ocorre no trecho em que se discute o processo de colonização:

Com efeito com os primeiros donatários veio grande número de aventureiros, gente desenfreada e de péssimos costumes, recrutada nas últimas camadas da sociedade.

Era natural que os honestos e pacíficos habitantes de Portugal, não deixassem suas famílias e seus cômodos para virem somente levados pela ambição, arriscar a vida em um país inculto e repleto de tribos selvagens e ferozes.

Acresce que tivemos depois continuadas remessas de malfeitores que a título de degredados, vinham para o Brasil aviventar o gérmen do mal inoculado nas entranhas da nascente colônia.

Os infelizes selvagens foram as primeiras vítimas.

Além de lhes ser arrancada a posse do lindo berço natal, viram-se perseguidos e apossados como animais bravios.

As grandes riquezas que esses aventureiros facilmente adquiriram em um país, onde as negras páginas de sua passada história eram desconhecidas, não lhes modificavam a perversidade natural; e o fantasma da lei, que outra coisa não era ela então, não podendo amedrontá-los, servia apenas para acobertar o crime com um tênue véu. (BITTENCOURT, 1883: 171)

---

**10** A Sabinada (1837-1838) foi uma das revoltas do período regencial. O nome advém do seu líder, Sabino Álvares da Rocha Vieira, médico, político, jornalista e professor da Faculdade de Medicina. Reunindo pessoas de classe média e do comércio de Salvador, buscava um melhor sistema político para o Brasil, que, segundo seu líder, deveria ser federalista e republicano. Em 7 de novembro de 1837, os «sabinos [...] proclamaram a Bahia inteira e permanentemente desligada do governo denominado Central, do Rio de Janeiro, e considerada Estado livre e independente» (TAVARES, 2008: 265) A Sabinada tinha um compromisso com os escravos de que libertaria aqueles que pegassem em armas. Teve muita resistência dos senhores de engenho, que se colocaram a favor do governo. Para Luís Henrique Dias Tavares, «A Sabinada foi a última revolução armada ocorrida na Bahia. Derrotada, ela deixou suas marcas. O ideal federativo esperou o período final da monarquia constitucional unitária para reaparecer ligado ao movimento republicano» (TAVARES, 2008: 266).

Na narrativa, os portugueses aparecem como aventureiros e degredados em busca de fazer riqueza na Colônia. Aventureiros como esses são contratados por Camila, para assassinar Francisco/Miguel Arcanjo, porque ele havia sido cúmplice na trama da suposta desonra de Clara.

Além desses figurantes que, ambiciosos, aceitaram valor superior que o oferecido por Camila para não matar Francisco, encontram-se mais três personagens portuguesas: são dois coadjuvantes – D. Teotônio Mendes e Antônio da Silva – e um figurante, o pai de Francisco, sequer nomeado na narrativa. Para melhor ilustrar a presença destes personagens na trama narrativa, fixemo-nos em cada um deles.

O velho fidalgo D. Teotônio Mendes, homem de nobre linhagem, que «empreendeu uma viagem a Portugal a fim de regularizar certos negócios de família» (BITTENCOURT, 1883, p. 269), foi dado como morto num naufrágio ocorrido próximo às ilhas de Cabo Verde, quando retornava para o Brasil, para encontrar-se com Maria, sua esposa, brasileira de família distinta, dona de uma grande fortuna. Este fidalgo foi traído por Cláudio de Oliveira, descendente de português, criado por ele, após ficar órfão. Cláudio, primeiro, forja uma carta, na qual se afirma que, no naufrágio ocorrido nas proximidades das ilhas de Cabo Verde, ter sido encontrado o cadáver de um homem idoso, calculando assim a possibilidade de casar-se com a viúva, muito mais jovem que o marido, e desfrutar das suas riquezas. Depois, quando descobre que, de fato, o fidalgo estava vivo, mata-o.

Personagem figurante, o segundo português é o pai de Francisco, que seduziu<sup>11</sup> Lúcia, uma indígena, «como se via pela cor vermelha e pura de sua tez, e pelos cabelos negros e corredios» (BITTENCOURT, 1883: 117). Logo após o nascimento do segundo filho do casal, o pai falece, os parentes lusitanos herdaram seus bens, e Lúcia, desamparada,

---

<sup>11</sup> Embora tenha sido vítima de um estupro, no folhetim o termo utilizado é «seduzida», adequado à «Condessa de Ségur brasileira», como a historiadora Kátia Mattoso cognominou Ana Ribeiro, uma escritora preocupada com produzir uma literatura moral e sã para as mulheres.

em extrema pobreza, acaba por se tornar protegida da esposa de D. Teotônio, a mãe de Clara, reconhecida como uma pessoa de bondade ímpar para com os necessitados. Após ficar órfã de mãe, Lúcia se torna mãe de criação de Clara e Francisco, é criado como seu companheiro de infância.

O terceiro português da narrativa é Antônio da Silva, «um honrado português», comerciante que fez fortuna no tráfico de escravos. Através dele, Francisco/Miguel Arcanjo descobre que Cláudio de Oliveira era o verdadeiro assassino de Teotônio, primeiro marido da mãe de Clara.

Sem que seja dada na narrativa maior visibilidade a personagens portuguesas, nota-se que as imagens apresentadas se enquadram na perspectiva muito em voga no meio intelectual baiano do século XIX, em que se considerava o português como naturalmente cruel. Muitos textos pós-independência do Brasil denunciam atrocidades praticadas pelos portugueses, como a escravidão dos índios e dos negros. O ódio devotado aos lusitanos está presente em versos d'«O canto do escravo», publicado anonimamente em 1850 no jornal *Guaicuru*:

Era livre em minha terra,  
Minha terra é liberal!  
Quando Deus formou os homens,  
A todos formou igual;  
Quem nos rouba a liberdade?  
São filhos de Portugal!

Ou ainda no soneto, registrado por Ana Ribeiro em suas memórias:

Carneiros infernais, vil marotada!  
Agora é que os briosos brasileiros  
Mostrarão, aos lanígeros carneiros,  
O intrépido valor da cabralhada!

Temei do grão Ribeiro a forte espada  
E de seus alentados companheiros;  
Temei os seus soldados mais guerreiros  
Que a tropa de Ulisses afamada.

Temei-vos das marradas e das pontas  
Dos bodes com razão enfurecidos  
Cujas armas cortantes estão prontas.

Congregai muito embora mil partidos,  
Que, depois de ajustadas nossas contas,  
Pelos bodes sereis daqui tangidos!  
(BITTENCOURT, 1992, v.1: 116)

Segundo Ana Ribeiro, trata-se de um poema «Feito por um pernambucano depois da Grande Guerra – 08 de novembro de...». A escritora refere ainda que

Naquela época de rivalidade entre brasileiros e portugueses, chamavam estes *bodes* e *cabras* aos nascidos no Brasil, sem dúvida, aludindo aos mestiços que formavam grande parte da população, e aqueles, em retribuição, chamavam aos portugueses de *carneiros*. A inimizade era tanta que vi, em outra ocasião, um ofício, não me recordo se de Labatut ou do *Santinho*, em que, referindo-se ao General Madeira, qualifica-o de salteador. Na parte que meu avô enviou ao Santinho, também chama os portugueses *ladrões*. Muito tempo depois da Independência, ainda subsistia essa odiosidade entre duas Nações que, sob todos os pontos de vista, podem se considerar irmãs. (BITTENCOURT, 1992, v.1: 116).

Em *Helena* – publicado em capítulos diários no jornal *A Bahia*, no período de 20 de junho a 29 de outubro de 1901 – Ana Ribeiro remete o leitor para o período das lutas pela Independência ao iniciar a trama narrativa com o diálogo entre Manoel Rodrigues, um português, e Fernando, um brasileiro, filho de portugueses, que se encontravam no Passeio Público da capital da Província da Bahia, em setembro de 1822.

Desde o «Prólogo», a autora evidencia a tensão presente após a Independência deflagrada por D. Pedro I e os impasses existentes na situação das Províncias, em particular da Bahia e da sua luta para a retirada dos portugueses. O diálogo que inicia a cena narrativa dá conta dessa situação ao apresentar a posição contrária dos amigos em função da nacionalidade de cada um deles. Enquanto Fernando defende a liberdade do Brasil, Manuel Rodrigues considera os

baianos «um punhado de loucos» incapazes de suplantar as forças de Portugal. Destaco um trecho deste diálogo:

– Estás inteiramente enganado, tornou o português, não compares a gloriosa luta em que Portugal sacudiu o jogo de Castela com essa guerra mesquinha e ingratos brasileiros tentam contra a metrópole que os tem coberto de tantos benefícios. O que era o Brasil sem Portugal? Vastas selvas habitadas por selvagens que de homens só tinham a forma. Portugal deu-lhe cultura; a religião; civilizou-o, e agora, como a víbora ingrata morde o seio que o aquecera!

– Manoel! Exclamou com veemência o brasileiro, é nulo todo o benefício que nos rouba a liberdade! Antes o selvagem que vaga na floresta [onde] é rei, do que o escravo, que coberto de ouro se roja aos pés de um tirano senhor.

– Acalma-te, Fernando e mudemos de assunto, replicou o português com gesto de desgosto. Temo que entre nós surja o ódio que hoje separa os filhos do Brasil dos nascidos em Portugal, destruindo a amizade que nos liga desde a infância. (BITTENCOURT, 1901: 1)

*Helena* era a obra preferida da autora, porque considerava que nela fora capaz de documentar a Guerra da Independência. Com um enredo enovelado, marcado por tempos e cenários diversos (Bahia, Portugal e Goa), por inúmeras peripécias e personagens de três gerações diversas, o folhetim organiza-se em torno de dois grandes núcleos narrativos. O primeiro marcado pelo desencontro amoroso entre Fernando Tavares da Silveira – brasileiro, descendente de nobres portugueses, entusiasta e partícipe das lutas pela Independência na Bahia – e Beatriz de Albuquerque – órfã de pais portugueses, herdeira de títulos e riqueza, criada no Brasil pelo seu tutor e responsável legal de sua fortuna, o português João Amaro, que ela julgava ser seu pai. O segundo núcleo narrativo, derivado deste, centra-se nas dificuldades do estudante Sérgio – filho do casal Fernando e Beatriz – e Helena, filha do traidor do primeiro casal, Manoel Rodrigues de Almeida. Sérgio e Helena se apaixonam, mas a diferença de classe social impede a jovem de se relacionar com ele.

É o romance mais profícuo em termos da presença portuguesa como personagens, são dez se nos referirmos aos nascidos em Portugal ou doze se incluirmos as nascidas em Goa, colônia de Portugal

à época. Há os figurativos, como os pais de Beatriz de Albuquerque, lisboetas, descritos como cultos, distintos e de famílias abastadas. Por ajudar judeus, o pai é condenado à prisão perpétua e suicida-se; enquanto que a mãe, antes de morrer de tristeza, deixa a filha sob os cuidados de João Amaro e de Marta, antiga criada. E ainda os pais de Fernando Tavares da Silveira, descritos na narrativa como pertencentes a uma tradicional família portuguesa, retornam para Portugal após a Independência do Brasil.

Há a protagonista Beatriz de Albuquerque, portuguesa, que recebera uma fortuna em fundos na Holanda e em propriedades na Índia, deixados por um dos judeus socorridos pelo seu pai. Distinta e de aspecto nobre, era ativa e generosa, teve instrução graças a uma senhora da sociedade que por ela se afeiçoou. A amargura pela morte do marido Fernando, a descrença na possibilidade de rever o filho – Sérgio – doado a uma família pobre por Manoel Rodrigues de Almeida, além do encarceramento imposto por este, levam-na a um estado de letargia que tomam como loucura. Beatriz morre em Goa, onde é enterrada modestamente.

E há Marta, órfã, que se tornou criada particular da mãe de Beatriz, com quem mantinha relação de companheirismo e de afeição. Instruída, foi designada para tomar conta da criança, após a morte dos pais. Personagem fundamental por revelar a Beatriz sua origem e por permitir a Frei Francisco da Conceição o resgate de Sérgio. Guardiã do diário de Beatriz, é através dele que o Frei toma ciência das suas inúmeras fatalidades e parte para resgatar Sérgio, que desconhecia sua origem, e para, posteriormente, garantir-lhe a devolução da fortuna, usurpada por Manoel Rodrigues de Almeida. Marta permanecerá em Goa, onde ajudará Nadeia, mãe da personagem Helena.

Em oposição aos personagens virtuosos, temos alguns dos vilões mais bem construídos pela autora, que são dois lusitanos – João Amaro e Manoel Rodrigues de Almeida – e, com menos vilania, mais um figurante importante na deflagração do conflito que culmina na morte de Fernando: Tomás.

João Amaro era filho de um antigo servo da casa dos antepassados de Beatriz e torna-se seu tutor e responsável legal, após o falecimento dos pais da jovem. Vem para o Brasil em busca de fazer

fortuna, com a menina e sua ama, perde tudo em um naufrágio e, por isso, assim que a sua protegida chega à idade de casar-se, destina-lhe o caixeiro da mesma loja em que trabalha – um homem simples, inculto, de aspecto rude que não desconfiaria da herança da futura mulher. Considerado leal e honrado pela família de Beatriz, Amaro mostrou-se cruel e cobiçoso da fortuna deixada pelos pais de sua tutelada. Chantageado por Manuel Rodrigues de Almeida, Amaro acaba por perder a fortuna que almejou por tantos anos.

Manuel Rodrigues de Almeida (Comendador Almeida) é o mais bem acabado vilão das tramas folhetinescas da escritora. Português, filho de modestos burgueses de Lisboa, mostrou-se, desde tenra idade, um extremo ambicioso. Desenganado de fazer fortuna em seu país de origem, resolve, na idade de quinze anos, migrar para o Brasil. Aventureiro e ganancioso, denuncia para as tropas brasileiras como traidor o companheiro Fernando Tavares da Silveira, para casar-se com Beatriz, por saber que ela é herdeira de uma fortuna. Rapta o recém-nascido Sérgio, provoca a doença e a morte de Beatriz e de Nadeia, mãe de Helena. É um português com sede de riqueza e de ambição desmesuradas, como antagonista, apresenta os ingredientes típicos do gênero folhetinesco: cruel, assassino, desleal, invejoso, egoísta, frio, calculista, infiel. Morre em meio aos maiores tormentos dos quais a loucura o vitimou.

Tomás – um figurante vicioso e desmoralizado – foi o oficial pago por Manuel Rodrigues de Almeida para denunciar Fernando Tavares da Silveira como traidor.

Há ainda D. Brites, coadjuvante, representante da aristocracia portuguesa, de caráter altivo e dotada de preconceitos da velha nobreza, com a morte do marido, passa a viver como acompanhante de Helena.

De Goa, temos, Nadeia, filha de nobre estirpe indiana, e sua filha Helena, fruto da paixão proibida com Manuel Rodrigues de Almeida, motivo de ter sido desprezada pela família. Helena é raptada pelo pai, logo após o nascimento e trazida para o Brasil, a fim de servir aos interesses de Manuel em manter a ideia de uma descendente de Beatriz, nascida no exterior e, portanto, herdeira da fortuna. De sua mãe, mais uma vítima de Manuel, sabe-se que, tal como

Beatriz, adoece, passa a vagar pelas ruas até que é recolhida por uma casa de caridade, onde falece, antes, porém, narra sua triste história à Marta, que, juntamente com o Frei Francisco, desvendará as ações do vilão e cuidará para que a justiça seja feita em nome de todas as vítimas, cujas vidas foram por ele devastadas.

Helena, que desconhece sua origem, é caracterizada como moça de família rica, orgulhosa e caprichosa. Tinha uma vida clausal, dedicava-se ao aprendizado do piano, aos trabalhos de agulha ou às leituras religiosas. Após a morte do pai e a perda dos recursos financeiros, a jovem vai se sustentar do próprio trabalho.

Neste folhetim, a autora ilustra a fricção presente entre brasileiros e portugueses no cotidiano do ambiente social, com todos os percalços que envolvem a convivência entre eles e os impasses existentes na situação das Províncias, em particular da Bahia que lutava para a retirada dos portugueses. A representação dos portugueses na narrativa parece partir da mesma gênese do romance anteriormente analisado: o colonizador que vem para a Colônia em busca de enriquecimento, para tanto a ambição desmedida, o egoísmo e o caráter péfido são os meios utilizados para atingir tal objetivo.

Como narrativa de caráter fundacional, *Helena* marca a morte do português representativo do processo colonizador – tomado aqui na acepção de explorador das colônias –, e sela um tempo de justiça e de paz, formado pela associação da indiana Helena e do brasileiro Sérgio, casal formador desse novo tempo de utopia da nação brasileira.

Na última narrativa de maior fôlego escrito pela autora, *Suzana* – romance urbano inédito<sup>12</sup> – a decadência econômica do Recôncavo e a adaptação dos antigos proprietários de terra à vida na cidade e a seus novos empregos é o painel da história de amor retratada. A riqueza do cultivo da cana-de-açúcar no Recôncavo baiano, com seus engenhos, como já se observava nas descrições do folhetim *O anjo do perdão*, ou mesmo no romance *Letícia* (1908), que narra a opulência e a declínio deste universo agrário, continua a ser repre-

---

12 Este inédito encontra-se em poder da família da autora nos arquivos da Biblioteca da Fundação Clemente Mariani. Edição datilografada.

sentada, entretanto se observa a presença de um novo traço, a ser fixado, posteriormente, no romance regionalista dos anos 30: a decadência da estrutura patriarcal representada pelo senhor de engenho.

Diferentemente das narrativas anteriores e mesmo do conto *Dulce e Alina* (publicado no jornal *A Bahia*, em 5 capítulos entre 5 a 15 de junho de 1901), *Suzana* encerra o ciclo de opulência da sociedade canavieira, tema recorrente na ficção modernista brasileira, em especial nos autores do Nordeste, como José Lins do Rego. Nas palavras de Durval Muniz de Albuquerque Júnior:

*O “romance de trinta” tem como tema central a decadência da sociedade patriarcal e sua substituição pela sociedade urbano-industrial. [...]*

Para José Lins e outros autores [...], o Nordeste tradicional é o Nordeste da cana-de-açúcar, da sociedade patriarcal e escravista que se desenvolvera na Zona da Mata, seja no campo, seja nas cidades do litoral. (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2001:110-111 grifos do autor)

O Major Miguel de Albuquerque, pai da protagonista Suzana, não somente teve o engenho devastado com a epidemia do cólera morbo de 1855, como foi incapaz de lidar com a modernização da economia e o fim do trabalho escravo. Por estes motivos, transfere-se com a mulher e as duas filhas para a cidade de Salvador.

Pode-se destacar que o Sr. Miguel em muito lembra as típicas personagens que irão ilustrar as páginas da literatura modernista: o antigo senhor de engenho que vive a nostalgia do poder perdido, sente-se desenraizado ao se transferir para a cidade, incapaz de se adaptar à vida urbana e ao novo padrão socioeconômico. Como se observa na descrição abaixo: «O Sr. Miguel que deixara de ser senhor de Engenho pela força das circunstâncias, conservava todo o fofu orgulho dessa classe, com razão chamada a aristocracia brasileira» (BITTENCOURT, 1901: 61).

O Major era um homem eivado de um orgulho ultrapassado e fora do lugar, pouco afeito à sociabilidade do mundo urbano. A profunda nostalgia do passado de riqueza e esplendor do mundo agrário acaba por levá-lo à morte, sem que tenha podido oferecer às filhas condições de sobrevivência.

*Suzana* narra a história de uma família que conviveu de perto com as agruras da perda econômica, de senhor de engenho a dono de uma roça nos arredores de Salvador. De jovem bem educada e preparada para o casamento, Suzana, com o falecimento dos pais, assume os cuidados da irmã mais nova Stela, e, por ter poucos recursos, se torna preceptora das filhas de uma família abastada que passa a residir na Bahia.

Neste romance, não se tem propriamente a presença portuguesa, mas esta ausência é bem significativa em se considerando que é seu último folhetim. O romance descreve, com detalhes, as comemorações da Independência da Bahia de 1861, a festa do 2 de julho, feito heroico, cuja memória das batalhas permanecia presente e revivida na narrativa da autora<sup>13</sup>:

Era um espetáculo grandioso. Os dois carros – um do caboclo, simbolizando o Brasil, outro da cabocla, representando a legendária Paraguassu – eram levados à mão pelo povo para a Lapinha, acompanhados pelos patrióticos batalhões dos Acadêmicos, dos Caixeiros nacionais, Minerva, Dois de Julho e outros. Iam vestidos de branco, com chapéus de palha da terra enfeitados de flores e fitas de verde e amarelo. No ombro, uma lapela de flores com iguais fitas e, a tiracolo, uma larga faixa com as cores nacionais, onde se lia o nome do batalhão. Na mão direita, traziam archotes. Cada batalhão trazia a sua banda de música, tocando trechos marciais que, com os vivas e exclamações entusiásticas, enchiam o ar de vibrantes harmonias que iam percutir em todos os corações. Flores em profusão choviam das janelas sobre o cortejo. (BITTENCOURT, 1901: 51).

A autora não deixa de destacar a presença dos poetas locais, participando vibrante dos festejos comemorativos ao 2 de Julho, como se observa em:

De vez em quando assomava à janela um poeta que batia palmas e o cortejo parava. [...]

---

**13** Note-se que, em 1910, Xavier Marques lança *O Sargento Pedro* que também narra a luta pela Independência.

De espaço a espaço surgia um poeta. Todos eram mais ou menos aplaudidos, porque embora não fossem do fôlego de Luiz Álvares, de Moniz Barreto, Laurindo, Sinfrônio e tantos outros, em seus versos proclamavam o amor da pátria, a independência, a liberdade, palavras que achavam eco no coração ingênuo e sincero do povo. (BITTENCOURT, 1901: 52)

A guerra finalizou-se em 2 de julho de 1823, quando o Exército brasileiro entra vitorioso na cidade de Salvador, numa procissão com a imagem do Senhor do Bonfim, simbolizando a consolidação da Independência do Brasil. Oficialmente o dia 7 de setembro de 1822 é considerado o dia da Proclamação da Independência do Brasil, entretanto, na Bahia, somente na madrugada do dia 2 de julho de 1823, após renhidas batalhas travadas nos limites do território baiano com a participação expressiva dos senhores de engenho — a exemplo do Major Pedro Ribeiro, avô de Ana Ribeiro —, a independência se completa com a retirada das tropas portuguesas comandadas pelo Brigadeiro Inácio Luís Madeira de Melo.

No universo ficcional construído pela autora Ana Ribeiro, não se pode deixar de observar um tom de desagravo, motivado em particular pela memória familiar da guerra pela Independência, acrescido de uma filiação vertente da época, comum a muitos outros escritores seus coetâneos. Mas a capacidade crítica não a impediu de formular uma bela reflexão sobre os desatinos políticos do estado da Bahia, cito:

Ó irrisão da sorte! Um português, no tempo em que os filhos da Metrópole já eram olhados como opressores, enriqueceu nossa terra com aquela preciosa biblioteca [a Biblioteca Pública]; um filho da Bahia, o Sr. Seabra, para realizar seus sonhos de ambição, fez bombardear sua cidade natal, patrocinado por um brasileiro, o Marechal Hermes, que, para opróbio de sua classe, não hesitou em consentir no bombardeamento de uma cidade inerte, causando a morte a muitos cidadãos prestantes, destruindo valiosos edifícios e uma biblioteca de valor inestimável. (BITTENCOURT, 1992, v.1: 115)

Deste modo, observa-se que, na obra de Ana Ribeiro, há uma presença significativa de personagens portuguesas, com o fito de destacar o processo da Independência e a permanência das tensões entre brasileiros (particularmente, os baianos) e portugueses. Diferente do discurso da literatura romântica que apontava a união entre os povos para a formação do povo brasileiro, a autora destaca as dificuldades cotidianas deste convívio, mantido na memória das lutas históricas. Na memória do povo da Bahia, as lutas são revividas ainda hoje, passados 197 anos, nos versos do «Hino ao Senhor do Bonfim», ouvidos na tradicional festa ao santo católica a cada início do ano. Nas palavras da pesquisadora Lizir Arcanjo (2000:30):

Desde então, essa data [2 de julho] passou a representar o triunfo do valor e do patriotismo locais, a mais importante para a Bahia, o atestado de uma história própria que a diferenciava das demais províncias e da Corte. Por isso, o dia 2 de julho foi tomando uma dimensão mítica, de símbolo da paz, união, fraternidade.

O sentimento de indignação contra toda sorte de opressão e tirania presente no hino é também traduzido no «Hino ao 2 de Julho», de Ladislau dos Santos Titara, menos conhecido talvez nos dias de hoje, mas fortemente lembrado nas festas que revivem a Festa da Independência:

Nasce o sol a 2 de Julho,  
Brilha mais que no primeiro!  
É sinal que neste dia  
Até o sol é brasileiro

Nunca mais o despotismo  
Regerá nossas ações!  
Com tiranos não combinam  
Brasileiros corações!

Versos mais que oportunos em tempos tão graves, como os que se abatem sobre nós.

## Bibliografia —

- ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de (2001) – *A invenção do Nordeste e outras artes*. Recife: FJN-Ed. Massananga; São Paulo: Cortez.
- ALVES, Lizir (2000) – *Os tensos laços da Nação: conflitos político-literários no Segundo Reinado*. Tese de Doutorado. Salvador: Instituto de Letras, Universidade Federal da Bahia.
- BITTENCOURT, Ana (1883) – «O anjo do perdão». *Gazeta de Notícias*. Salvador.
- BITTENCOURT, Ana (1901) – «Helena». *A Bahia*. Salvador, jun.-out.
- BITTENCOURT, Ana (1901) – «Dulce e Alina; cenas do Recôncavo». *A Bahia*. Salvador, 5-15 jun.
- BITTENCOURT, Ana (1908) – *Letícia; romance original*. Salvador: Tipografia e Encadernação Reis.
- BITTENCOURT, Ana (1992) – *Longos serões do campo*, 2 vols. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- BITTENCOURT, Ana [s/d] – *Suzana*. Manuscrito inédito.
- MARQUES, Xavier (1975) – *O sargento Pedro*. São Paulo: GRD; Brasília: INL.
- MATTOSO, Kátia (1992) – «Une comtesse de Ségur: Ana Ribeiro». *Cahiers du Brésil contemporain* n.º 19. Paris: Fondation de la Maison des Sciences de l'Homme, p. 109-114.
- MENEZES, Jayme de Sá (1989) – «A intelectualidade baiana oitocentista». *Revista da Academia de Letras da Bahia* n.º 36. Salvador: Academia de Letras da Bahia, p. 147-169.
- PAIANO, Enor (1996) – *Tropicalismo: bananas ao vento no coração do Brasil*. São Paulo: Scipione.
- QUEIROZ, Rita. (2005) – «Arthur de Salles, os sonetos dispersos e sua edição». *Léguas & Meia. Revista de Literatura e Diversidade Cultural* n.º 4. Feira de Santana: Editora da Universidade Estadual de Feira de Santana, p. 26-36. Disponível em [http://www2.uefs.br/leguaemeia/3/3\\_026-36\\_arthur](http://www2.uefs.br/leguaemeia/3/3_026-36_arthur)
- SANT'ANA, Affonso Romano de. (1986) – *Música popular e moderna poesia brasileira*. Petrópolis: Vozes.

- TAVARES, Luís Henrique Dias (2008) – *História da Bahia*. São Paulo: Ed. UNESP; Salvador: EDUFBA.
- TITARA, Ladislau dos Santos (1973) – *Paragussu – Epopeia da Guerra da Independência na Bahia*. Edição fac-similar comem. do sesquicentenário do 2 de julho de 1823. São Paulo: Banco da Bahia.
- VELOSO, Caetano (2017) – *Verdade tropical*. São Paulo: Companhia das Letras.
- VIEIRA, Nancy (2005) – *Mulheres no umbral: representação literária da casa e da rua na literatura baiana de autoria feminina*. Tese de Doutorado. Salvador, Universidade Federal da Bahia.
- VIEIRA, Nancy (1998) – *A bela esquecida das letras baianas: a obra de Ana Ribeiro*. Tese de Mestrado. Salvador, Universidade Federal da Bahia.



## A presença portuguesa na vida e obra de Júlia Lopes de Almeida —

• Anna Faedrich<sup>1</sup>

Júlia Lopes de Almeida (Rio de Janeiro, 24 de setembro de 1862 – 30 de maio de 1934) foi uma das protagonistas da escrita por mulheres no período da *Belle Époque* brasileira, destacando-se na literatura e na imprensa periódica desde a última década do século XIX até a sua morte. Entretanto, a sua obra, ainda hoje, não é devidamente conhecida e estudada, e esse é um destino comum às escritoras oitocentistas. O silêncio acerca da produção de Júlia Lopes merece espanto, pois a autora produziu uma obra vasta, variada e de qualidade com ecletismo no conteúdo e na forma: romances, contos, peças teatrais e crônicas. Ademais, a autora teve participação ativa na elite intelectual brasileira, interagiu com grandes escritores, escreveu em espaço privilegiado de jornal prestigioso, teve suas peças teatrais encenadas no Teatro Municipal do Rio de Janeiro, publicou a sua obra e obteve reconhecimento por ela. Por isso, é razoável considerar que seu desvanecimento da memória literária brasileira não se deva ao volume ou teor de sua escrita, à falta de circulação de suas publicações ou rejeição dos escritos por seus pares. Tal como outras mulheres, Júlia Lopes de Almeida contribuiu para o acervo das Letras no Brasil, mas permaneceu à sombra da história literária nacional. Por isso, é necessário resgatar a memória literária das mulheres, redimensionar sua magnitude e qualidade e não só na literatura, mas também na política e no cenário cultural e intelectual de diferentes épocas.

---

1 Universidade Federal Fluminense (UFF).

## A presença portuguesa na vida de Júlia —

O título deste trabalho aponta mais para um processo de pesquisa e menos para os resultados deste texto propriamente dito, cujo recorte são os romances de Júlia Lopes de Almeida. Trata-se, pois, do ponto de partida da trajetória que visa à análise da presença portuguesa na obra da escritora carioca, isto é, nas crônicas, peças teatrais e contos – para além dos romances aqui analisados.

O primeiro ponto a destacar é a presença portuguesa na vida da autora de *A falência*. Para este propósito, recorro à preciosa biografia escrita por sua filha, a escultora Margarida Lopes de Almeida (1897-?), *Biografia de Dona Júlia*. A vida de Júlia Lopes foi marcada pelos portugueses desde sua origem. Seus pais – Dr. Valentim José da Silveira Lopes e dona Adelina Antônia do Amaral Pereira – eram portugueses:

Sua mãe, dona Adelina A. do A. Pereira, era descendente dos Pereira – de Nun<sup>o</sup> Álvares, o santo condestável. Seu pai, de ilustre família lisboeta, aos 20 anos, era já formado em medicina, já secretário de Júlio de Castilhos, convivendo na intimidade intelectual do mestre. Dona Adelina tinha a sua inteligência voltada para as coisas de espírito, cantando com bela voz que herdou uma de suas filhas. O pai dedicou-se à ciência e à literatura, por isso a menina cresceu num meio favorável ao desabrochar do seu talento e do seu gosto. (ALMEIDA, 2015b: 181-182).

A irmã mais velha, a poeta Adelina Lopes Vieira, também era portuguesa. Nascida em Lisboa, em 1850, publicou *Contos infantis* (1886) em coautoria com Júlia. O livro de caráter didático contou com várias reedições, pois foi adotado nas escolas. Trata-se de uma coletânea representativa do momento inicial do processo de formação da literatura infantil no Brasil, que mescla literatura escolar, com fins didáticos-pedagógicos, e literatura infantil, com finalidade de deleitar e estimular a imaginação da criança. Adelina traduziu 17 poemas de Luiz Ratisbonne e escreveu 14 «contos em versos»; Júlia ficou responsável por 27 contos em prosa, totalizando 58 contos e poemas.

Além dos pais e irmã portugueses, Júlia casou-se com o poeta portuense Filinto de Almeida, que migrou para o Brasil aos 9 anos de idade. Os dois se casaram em Lisboa, no dia 28 de novembro de 1887, na Igreja de São Domingos. Filinto estava com 25 anos. No curioso pedido de noivado:

O visconde de S. Valentim estava de viagem marcada para a Europa, onde desejava descansar longa temporada com a esposa e as duas filhas solteiras, Júlia e Alice<sup>2</sup>. Em março de 1886, vindo embarcar no Rio de Janeiro, foi-lhe pedida, por Valentim Magalhães para o amigo fraterno, a mão da filha. O visconde não escondeu o seu temor. Filinto fazia parte da roda de Bilac, Paulo Ney, Artur e Aloísio Azevedo, roda boêmia que não oferecia a um conspícuo titular as garantias de vir a ser um genro ideal. [...] Baldadas razões! Júlia partiu noiva. (ALMEIDA, 2015b: 190).

Filinto de Almeida publica *Lyrica* e ganha posição de destaque na Literatura Brasileira:

O livro teve imenso sucesso, o que lhe facilitou ser escolhido para ir acompanhar em Lisboa a impressão dos *Anais da Câmara dos Deputados de São Paulo*, trabalho que, naquela época, não podia ser feito no Brasil. A bordo, aproximando-se da terra em que nascera, mas que deixara aos 9 anos de idade, extravasava em versos a sua ansiedade. (ALMEIDA, 2015b: 193).

Júlia e Filinto tiveram quatro filhos: Afonso, Albano, Margarida e Lúcia<sup>3</sup>. De Filinto, a escritora recebeu crucial apoio, além da admiração que o marido nutria por ela<sup>4</sup>.

---

2 Tudo indica que o correto seja Adelina.

3 Segundo Claudio Lopes de Almeida, o casal teve 6 filhos. Além dos 4 mencionados, Adriano e Valentina, que morreram ainda bebês.

4 Vale notar que mesmo em situação privilegiada, com apoio do pai e do marido, não foi sem intempéries que Julia Lopes de Almeida construiu sua carreira literária. As mulheres sempre foram alvo de críticas desiguais, muitas vezes infundadas, vítimas de preconceito de gênero. Ressalto que a crítica feminista não «vitimiza» essas escritoras, mas sim reconhece a força e o sucesso que tiveram, mesmo tendo de superar adversidades por conta do gênero. Tais adversidades não devem ser ignoradas, pois ainda não foram superadas em sua totalidade.

## Portugueses de papel nos romances almeidianos —

O segundo ponto deste texto é a presença de personagens portuguesas nos romances de Júlia Lopes. São onze romances, a saber: *A família Medeiros*; *A viúva Simões*; *A intrusa*; *Cruel amor*; *Correio da roça*; *A Silveirinha*; *A casa verde*; *Memórias de Marta*; *A falência*; *O funil do diabo*; *Pássaro tonto*. Os últimos quatro são marcados pela presença portuguesa. Os romances apresentam perfis diferenciados da figura portuguesa. A autora foge dos clichês em relação à imagem do português, e demonstra aguçada visão irônica e crítica.

Em *Memórias de Marta*, o conflito de classe está estabelecido. De um lado, temos o português dominador e rico, o dono do cortiço, cuja trajetória no Brasil é bem-sucedida. De outro lado, a figura do dominado, a «ilhoa bruta» e seus filhos pobres, que representa parte dos imigrantes portugueses. Publicado em folhetim entre os anos de 1888 e 1889, antes do célebre *O cortiço* de Aluísio Azevedo (1890), o que «confere-lhe uma posição pioneira e decisiva dentro da historiografia literária brasileira» (SALOMONI, 2007: 15), *Memórias de Marta* tem como cenário o cortiço carioca. É inevitável o diálogo entre Almeida e Azevedo, pois ambos retratam o submundo dos cortiços na capital brasileira com traços naturalistas. Vale lembrar que Almeida era leitora do filósofo inglês Herbert Spencer, um dos principais representantes do evolucionismo.

Narrado em primeira pessoa, pela personagem Marta, cujo nome é idêntico ao da mãe já falecida, o romance reconstitui a experiência da protagonista desde a infância pobre e triste no cortiço até a vida adulta, por meio do discurso memorialístico:

Não posso acompanhar o movimento da transição da nossa vida na Cidade nova, para a outra que iniciamos num modesto cortiço da rua de S. Cristóvão. [...] Lembro-me de que vivíamos nós duas sós; minha mãe engomando para fora, desde manhã até à noite, sem resignação, arrancando suspiros do peito magro, mostrando continuamente as queimaduras das mãos e a aspereza da pele dos braços, estragada pelo sabão. Custou-lhe afazer-se aos maus tratos da miséria. Mas que resignação, depois! (ALMEIDA, 2007: 45).

Além do tom intimista, é interessante o retrato do cortiço que Almeida delinea em *Memórias de Marta*. O cenário do romance acaba servindo de registro histórico das habitações coletivas e populares no final do século XIX, e também de denúncia das péssimas condições de sobrevivência das famílias de baixa renda:

Quantas moscas! O matadouro nas vizinhanças infeccionava o bairro enchendo-o ao mesmo tempo de mau cheiro, de insetos e de urubus. (ALMEIDA, 2007: 47)

Eu em começo estranhava aquela moradia, com tanta gente, tanto barulho, num corredor tão comprido e infecto, onde o ar entrava contrafeito, e a água das barreias se empoçava entre as pedras desiguais da calçada negra. (ALMEIDA, 2007: 47)

O mais abominável no Cortiço era o tempo das chuvas e da forçada reclusão. Nunca me senti com vocação para caracol. (ALMEIDA, 2007: 48)

Março arrastava-se pesado e abafadiço. O calor formidável cobria-nos de brotoeja. Tínhamos a pele como lixa e à noite mal dormíamos no quarto fechado e úmido, cheirando ao querosene da lâmpada. De dia o mesmo desconforto. Junto às tinas das lavadeiras a água empoçava-se por entre os pedregulhos do pátio e exalava uma morrinha doentia [...]. Foi nesse Março que adoeci gravemente com difteria. A doença alastrava-se pelo cortiço. (ALMEIDA, 2007: 67)

As personagens portuguesas são secundárias, mas nem por isso menos significantes. Por meio delas, conseguimos traçar os diferentes perfis dos imigrantes portugueses no Brasil. De um lado, o senhorio, dono do cortiço, «um velhote português» que «gabava-se de só consentir gente séria» em sua propriedade, onde morava com sua família. O senhorio representa o português dominante, hierarquicamente superior aos seus inquilinos miseráveis: «os moradores ficavam atolados naquela ignomínia anos e anos, afeitos à promiscuidade e retidos pela barateza dos aluguéis» (ALMEIDA, 2007: 77). Atento à boa fama de seu cortiço – «um dos mais pacatos do bairro» (ALMEIDA, 2007: 77) –, o senhorio «mascarou um dia a sua propriedade com o nome de avenida, caiu as casas, despediu um casal

de pretos quitandeiros que empestavam de frutas podres todo o cortiço, fez uns tanques para as lavadeiras, sem elevar o preço das casinhas. (ALMEIDA, 2007: 78). Do outro lado, temos a «ilha bruta» e seus filhos: Carolina, Juca, Maneco e Rita. Não nominada, a primeira personagem é referida apenas como ilha (natural de uma ilha), vocábulo que tem aqui o sentido mais restrito de natural de um dos arquipélagos portugueses (Madeira ou Açores). O aspecto da brutalidade é sempre ressaltado pela narradora:

uma ilha bruta que batia nos filhos e injuriava o marido (ALMEIDA, 2007: 48).

às vezes saía enxotada pela ilha, que rogava praga a todos, confundindo-me com os filhos (ALMEIDA, 2007: 61).

O corpo mole do Maneco caiu estendido de braços no assoalho; a mãe, vociferando nomes, bateu-lhe com o pé, como se tivesse dado numa coisa morta (ALMEIDA, 2007: 63).

Uma hora depois rebentava o barulho na casa da vizinha: o marido voltava do trabalho, a discussão começava, como todos os dias, mas desta vez pior, mais prolongada (ALMEIDA, 2007: 65).

A ilha tem uma vida difícil e um de seus filhos, Maneco, começa a beber, incentivado por seu Joaquim, dono da venda. Não há referências explícitas no livro, mas, provavelmente, seu Joaquim também é português:

O Maneco definhava. A mãe levava-o ao médico a queixar-se: o pequeno não comia... não dormia, e entrava a emagrecer de uma maneira espantosa. O médico, depois de um rápido exame, declarou o doente incurável. Aquilo era o efeito do vício, já não valia a pena dar-lhe remédios; que o deixasse beber à vontade: a morte não tardaria...

A ilha voltou arrastando o filho, atirou-o para a cama, recomendou-o à Carolina, e saiu de novo para a rua. Estrangular o Joaquim entre os seis dedos vigorosos era o seu intento, mas devagar, dizendo-lhe:

— Meu filho vai morrer por tua causa, mas antes que ele morra, há de tu ir para o inferno... (ALMEIDA, 2007: 74)

Em *A falência* (1901), a presença portuguesa é expressiva. O contraponto entre as diferentes classes sociais dos imigrantes também existe neste romance. O protagonista Francisco Teodoro é o típico português comerciante que prosperou, cuja riqueza é fruto de muito esforço e trabalho:

Francisco Teodoro, à sua larga secretária de peroba, dava a face para o cofre de ferro, de trincos e fechaduras abertas. Tinha ele por hábito, tornado já em cacoete, remexer com a mão curta e gorda o dinheiro e as chaves guardadas no bolso direito das calças. No começo da sua vida, dura de trabalho e de áspera economia, aquilo seria feito com intenção; agora representava um ato maquinal, alheio a qualquer pensamento de avariza ou de orgulho de posse. (ALMEIDA, 2003: 30)

[Francisco Teodoro] reviu a sua vida no Rio, desde simples caixeiro, quase analfabeto, com a cabeça raspada, a jaqueta russa e os sapatos barulhentos. Tinha ainda fresco na memória o dia do desembarque – estava um calor! – e de como depois rolara aos ponta-pés, mal vestido, mal alimentado, com saudades da broa negra, das sovas da mãe e das çadas aos grilos pelas charnecas do seu lugar. (ALMEIDA, 2003: 41)

Todavia, no início da narrativa, ele já é um homem enriquecido pelo comércio de café: «Corria então o ano de 1891 em que o preço do café assumira proporções extraordinárias. O movimento crescia e casas pequenas galgavam aos saltos grandes posições» (ALMEIDA, 2003: 31).

Assim como Francisco, há outras personagens portuguesas, os negociantes de café – João Ramos, o comendador Lemos, Negreiros, o antagonista Inocêncio Braga, João Ferreira –, que desfrutam de uma vida luxuosa no Rio de Janeiro. Em diálogo, Lemos e Ramos ressaltam a diferença que existe entre eles e Inocêncio, demonstrando os diferentes percursos dos imigrantes portugueses no Brasil: «Aquele não veio de Portugal como nós, sem bagagem e cheirando a pau de pinheiro; trouxe luvas e meias de seda... O patife!» (ALMEIDA, 2003: 34). Em oposição aos prósperos imigrantes, estão os trabalhadores braçais, representando os portugueses e outros imigrantes (como os italianos) que não prosperaram no Brasil e serviram de mão-de-obra barata.

Francisco Teodoro fica inquieto com o sucesso do vizinho Gama Torres, negociante brasileiro, que desperta inveja no protagonista: «Ser o primeiro negociante, o mais hábil, o mais forte fora sempre o seu sonho...» (ALMEIDA, 2003: 33). A ambição desenfreada – característica sua desde a infância e acendida pelo sucesso de Torres – será a sua perdição:

Pouco a pouco outros grilos cantaram aos seus ouvidos de ambicioso. O som do dinheiro é música; viera para o ganhar; atirou-se ao seu destino, tolerando todas as opressões, dobrando-se a todas as exigências brutais, numa resignação de cachorro. [...] Aquela infância de degredo era agora o seu triunfo. Vinha de longe a sua paixão pelo dinheiro; levado por ela, não conhecera outra na mocidade. Todo o seu tempo, toda a sua vida tinham sido consagrados ao negócio. O negócio era o seu sonho de noite, a sua esperança de dia, o ideal a que atirava a sua alma de adolescente e de moço. (ALMEIDA, 2003: 41-42)

Como o título do livro anuncia, todos os atos de Francisco Teodoro o levarão à falência, sendo Inocêncio o vilão que o guia à derrocada. Além da falência do protagonista, o romance traz à tona a questão do adultério feminino na sociedade patriarcal dos oitocentos, do suicídio como único fim para um homem fracassado moral e economicamente e a profissionalização das mulheres.

Em *O funil do diabo* (2015), a presença portuguesa é mais sutil: a protagonista Juliana tem origem portuguesa, marcada pelas tradições e valores típicos da família portuguesa. No romance, o ouro ganha destaque, seja pelo roubo do cofre de Juliana, posto logo no início da trama, seja pela tradição lusa que transmite as «joias de família», o brasão de ouro, de geração para geração.

O tom misterioso do romance marca o estilo de uma narrativa policial, «uma trama hitchcockiana» (ZAHIDÉ, 2015: 16). As libras que Juliana guardava para a mãe desaparecem de seu cofre:

Não podia duvidar da sua razão: tinha posto ali por suas mãos doze rolos de libras, que não eram suas, e desses doze rolos encontrava agora unicamente seis. Quem lhe teria violado o segredo do cofre? Não havia nele o mínimo sinal de violência. Tanto exterior como interiormente estava tudo em ordem, uma ordem inverossímil, quase irritante. (ALMEIDA, 2015: 23-24)

A ação gira em torno desse mistério, Juliana tenta descobrir quem roubou as moedas:

Fechou os olhos como à procura do culpado, numa impressão interior. Alguém da casa? Sim, naturalmente pessoa íntima, conhecedora dos seus hábitos. Mas por que se contentaria ela, fosse quem fosse, em tirar só seis dos doze rolos de libras, quando poderia ter levado todos de uma vez? E, por que teriam desprezado o dinheiro em papel, de muito mais valor, mais fácil de transportar e cujos maços permanecem intactos no mesmo escaninho e ainda em muito maior evidência? (ALMEIDA, 2015: 24)

Juliana é a «detetive» da história e começa o processo de investigação. A atmosfera da narrativa é sombria, muito bem construída por Júlia Lopes de Almeida, atenta à descrição dos ambientes da casa e das reações das personagens suspeitas (todos os que ali habitavam). É interessante como a própria investigadora, Juliana, se coloca em xeque, pois sofre de sonambulismo, o que traz mais complexidade e suspense à trama. Os sumiços continuam ao longo da narrativa, o relógio e brasão de ouro também são roubados.

Quanto à herança portuguesa, há uma única referência explícita no momento em que Juliana anuncia o seu presente de núpcias à sobrinha:

– Basta por hoje. Agora vou eu buscar o meu presente de núpcias. Quero ser a primeira pessoa a oferecer-te uma lembrança que tem muito maior valor do que a aparência...

– Basta vir das suas mãos, tia Juliana...

– Não só das minhas, como das de todos os meus antepassados... É o medalhão de ouro em que estão gravadas as armas e o brasão da casa portuguesa de que provimos e que desde os meus avós mais antigos tem sido oferecido às noivas primogênicas da casa. No Brasil não se faz ainda muito caso destas coisas, mas nós sempre tivemos culto por esta tradição e espero que lhe consagres também o mesmo respeito. (ALMEIDA, 2015: 135).

Juliana faz questão de manter a tradição portuguesa, reparando que no Brasil esses costumes se perdem, não são tão valorizados. O ouro é transmitido às noivas primogênicas e é considerado a

reliquia da família. Como a protagonista não tem filhos, decide entregar o tesouro familiar para os sobrinhos, a fim de manter a tradição tão estimada:

- Minha mãe, eu não tenho filhos nem esperança de os ter. É justo que a nossa relíquia não pare em meu poder. Luiz é seu neto, filho da sua filha mais velha, a ele e aos seus descendentes compete a herança a que, já agora, não me julgo com direito.
- É cedo Juliana, deixa isso para depois...
- Por que, e para quê? Estranho-a, minha mãe. A praxe é esta; deixe-me cumpri-la. (ALMEIDA, 2015: 135).

E, por fim, em *Pássaro tonto* (2013), a figuração de portugueses aparece de forma mais superficial: o único português é Clodomir, garçom do restaurante do hotel parisiense onde está hospedada a protagonista Lalita. Entretanto, a personagem brasileira não sabe que ele é português, o que torna a situação engraçada, pois Lalita fala em língua portuguesa com sua acompanhante acreditando que não será compreendida, mas o garçom está, na verdade, entendendo tudo. Ademais, junto à personagem portuguesa, marcada pelo exílio na França, é possível fazer a leitura de uma crítica política, orquestrada por Júlia Lopes de forma muito bem-humorada e jocosa, como veremos a seguir.

*Pássaro Tonto* é considerado pela crítica a narrativa de menor fôlego da autora. Embora seja inegável a forte crítica político-social e a ironia fina do texto, Muzart o considera um romance menor porque «não traz nenhum dilema existencial e o que move a personagem central, Lalita, é apenas o dia a dia no ócio e na vida dos anos 20 em Paris» (MUZART, 2013: 19). Narrado em terceira pessoa, trata da história de uma família carioca constituída pelo banqueiro bem-sucedido Jaime Negrão, sua «mulher suave» Maria Antônia e os filhos Armando e Eulália (mais conhecida como Lalita). A história se passa nos anos 1920, década em que o sistema de dominação oligárquico implantado com a Proclamação da República, em 1889, começou a ruir até o colapso em 1930 com a ascensão de Getúlio Vargas ao poder. Revoltas do movimento operário, movimento anarquista, a «ameaça comunista» e os levantes

dos Tenentes, e suas contrapartes, as perseguições governamentais, compunham o cenário de instabilidade do período. Face ao tenso contexto histórico de opressão e perseguições políticas, Jaime Negrão, considerado um revoltoso, se vê obrigado a sair do Brasil com a família. O exílio voluntário seria na Europa.

A protagonista do romance é Lalita, que se estabelece em Paris com a governanta enquanto os pais vão para a Suíça tratar da doença da mãe. O irmão Armando, ativista político cuja personalidade se contrapõe à alienada e frívola Lalita, foge de casa para São Paulo para ficar ao lado dos revoltosos. Na cidade luz, em plena *Belle Époque*, a vaidosa e deslumbrada Lalita ignora os estudos, museus, passeios culturais e históricos, política, arquitetura, e vive um cotidiano fútil e superficial. Seduz e se deixa seduzir, faz compras excessivas, julga-se moderna e emancipada, fuma, bebe, usa maiô decotado e roupas sensuais, flerta de forma ingênua pois se deixa enganar pelos homens, age como um «pássaro tonto». Ao construir tal personagem, Júlia Lopes faz o retrato de uma época, sobretudo das oligarquias familiares brasileiras abastadas que podiam se dar ao luxo de morar em Paris. Por mais que Lalita não tenha consciência de sua condição de exilada em Paris, a forma caricata como ela é desenhada é uma crítica sarcástica à alienação política resultante da educação das meninas. A diferença é clara entre a educação de Lalita e a de seu irmão Armando: a menina, além de alienada, é superprotegida; o rapaz é incentivado a ser crítico e ativista político desde cedo.

O romance aborda diferentes dilemas existenciais por meio de personagens secundários. Também apresenta sutis denúncias políticas em meio ao delicado momento histórico do país, quando se instaurou um clima tenso de medo e de desconfiança: os próprios membros da família Negrão estavam dispostos a denunciá-lo em troca de recompensa financeira por parte do Estado. Tornou-se impossível falar de política e expressar qualquer tipo de divergência nesse ambiente persecutório. Com o sistema de recompensas implementado, os amigos e familiares viraram potenciais traidores e delatores. A cunhada de Jaime Negrão, irmã de Maria Antônia, é uma personagem secundária, mas chave para se compreender o dilema existencial vivido no clima de repressão. Ela percebe que o marido

e os filhos estão em busca de informações acerca da posição política da família Negrão para denunciá-los e obter recompensas. Ao alertar a irmã do perigo e se recusar a entrar nesse esquema perverso, acaba sendo internada pela família em um sanatório. O sanatório era destino comum às mulheres contestadoras. Por trás do dia a dia fútil de Lalita, um romance aparentemente banal vai tecendo críticas veladas e abertas.

A personagem portuguesa é um mistério no romance. Trata-se de um novo garçom do hotel onde Lalita vive, em Paris. Neste ambiente fútil de fofocas e disse-me-disse, outra personagem, o chileno Sr. Sanches, conta à Lalita que o garçom – chamado Clodomir – é, na verdade, um príncipe russo depauperado pela Guerra e autoexilado por ameaça de fuzilamento pelos bolchevistas. A menina fica completamente deslumbrada pelo príncipe e começa a flertá-lo intensamente. Lalita é *expert* nas artimanhas da sedução. Além de olhares insinuantes e roupas provocantes, ela começa a aparecer nos almoços com romances russos de Gorki e Dostoiévski para impressionar o príncipe. O mistério gira em torno da nacionalidade do garçom. Certo dia Lalita entra na sala de jantar e, para seu desespero, não encontra mais o príncipe. Ao perguntar sobre ele para outro garçom, acaba descobrindo que Clodomir é português e que a história do chileno era uma fofoca falaciosa. Lalita imediatamente pede explicações ao chileno, que manifesta suas confusões, e confirma com a dona do hotel, Madame Rolland, o fato de o garçom não ser russo, mas um deportado político em más circunstâncias. A situação é jocosa, primeiro porque Madame Rolland afirma que o chileno não entende bem francês, o que explicaria as confusões; segundo porque, sendo português, o garçom teria entendido tudo o que Lalita falava sobre ele na mesa com a governanta D. Márcia e a viúva Ilda Mendonça, como por exemplo: «— É uma delícia ser-se servida por mãos assim... próprias para carícias...» (ALMEIDA, 2013: 134). Apesar de ser uma personagem secundária no livro, a situação de exilado do português é relevante para a crítica política presente no livro. A França era o local de destino para muitos estrangeiros exilados.

A personagem portuguesa e a fofoca em torno dela acabam por acentuar a superficialidade da protagonista, que se apaixona facilmente pelas aparências e rapidamente quer se casar. Lalita também se deslumbra com a possibilidade de riqueza, uma vez que cogita a recuperação da fortuna perdida do príncipe. São fantasias criadas na cabeça de uma menina mimada e volúvel, que vive com o único propósito de encontrar um marido.

É inegável a importância da presença portuguesa na vida e obra de Júlia Lopes de Almeida. A autora consegue retratar a diversidade dos perfis portugueses, fugindo dos estereótipos, mostrando suas trajetórias no Brasil, as diferentes classes sociais, as intempéries na vida dos imigrantes no país novo. Talvez tenha sido possível representá-los com tal maestria devido à intimidade com a sua família portuguesa. Mas acredito que, para além da convivência, Júlia Lopes de Almeida tem um olhar aguçado e crítico, consegue captar a essência das coisas, esbanjando ironia. Sua escrita é impecável. Cada romance tem um estilo diferente, aborda temáticas variadas, foge às expectativas de gênero, ousa na variedade de formas e apresenta desfechos inesperados. Tudo articulado com muita inteligência e domínio de escrita. Felizmente, hoje temos acesso à obra de Júlia Lopes de Almeida e de outras escritoras injustamente excluídas dos registros literários. Por isso, o resgate de uma história banida, que é a das mulheres, é um trabalho necessário, literário e político.

## **Bibliografia —**

ALMEIDA, Júlia Lopes de (2007) – *Memórias de Marta*, org. Rosane Saint-Denis Salomoni. Florianópolis: Ed. Mulheres.

ALMEIDA, Júlia Lopes de (2013) – *O pássaro tonto*, org. Zahidé Lupinacci Muzart. Florianópolis: Ed. Mulheres.

ALMEIDA, Júlia Lopes de (2015) – *O funil do diabo*, org. e intr. Zahidé Lupinacci Muzart. Florianópolis: Ed. Mulheres.

ALMEIDA, Margarida Lopes de (2015b) – «Biografia de Dona Júlia». In ALMEIDA, Júlia Lopes de, *O funil do diabo*. Florianópolis: Ed. Mulheres, p. 177-208.

MUZART, Zahidé Lupinacci (2013) – «Introdução». In ALMEIDA, Júlia Lopes de, *O pássaro tonto*. Florianópolis: Ed. Mulheres, p. 7-24.

MUZART, Zahidé Lupinacci (2015) – «Nota prévia». In ALMEIDA, Júlia Lopes de, *O funil do diabo*. Florianópolis: Ed. Mulheres, p.11-18.

SALOMONI, Rosane Saint-Denis (2007) – «Introdução». In ALMEIDA, Júlia Lopes de, *Memórias de Marta*. Florianópolis: Ed. Mulheres, p. 7-20.

## Alguns temas cruciais em *Pindorama*, romance de Xavier Marques —

• Maria do Carmo Campos<sup>1</sup>

E acharam-se face a face, ele, o descobridor, polido e culto, na compostura dos seus trajos, donairoso nas maneiras, claro na feição e na linguagem, e os selvagens, nus, queimados, trêfegos no gesto e no relancear d'olhos, suspicazes, a respirar animalidade e fereza.

Que bem lhes importa o nosso mal?

Xavier Marques

Francisco Xavier Ferreira Marques nasceu em Itaparica (BA), em 3 de dezembro de 1861 e faleceu em Salvador (BA), em 30 de dezembro de 1920. Foi jornalista, político, poeta, romancista, biógrafo e ensaísta. Iniciou como poeta em 1884, destacando-se na ficção a partir de 1886, com oito romances, novelas e contos. O romance *Jana e Joel*, de 1899, recebeu reedições e tradução francesa, em Paris, Librairie Gedalge. Membro da Academia Brasileira de Letras, o escritor foi recebido por Goulart de Andrade em 17 de setembro de 1920, sendo o segundo ocupante da cadeira 28 na sucessão de Inglês de Sousa. Alcançou vários prêmios literários, inclusive o da Academia Brasileira de Letras, em 1910, pelo romance *Sargento Pedro*. Xavier Marques foi reconhecido por historiadores e críticos literários como Lucia Miguel-Pereira, Eugenio Gomes, Otto Maria Carpeaux, José Paulo Paes e Alfredo Bosi. David Salles publicou, em 1969, uma *Bibliografia de e sobre Xavier Marques*, considerando-o pioneiro na apresentação ficcional de Itaparica, Salvador e Bahia de Todos os Santos.

Na *História concisa da literatura brasileira*, de Alfredo Bosi, pode-se ler: «o regionalismo de Xavier Marques está permeado de tons românticos, tanto que os amadores de fontes literárias já lhe

---

1 Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS).

apontaram influências de Bernardin de Saint-Pierre e de Chateaubriand, a que se deve acrescentar o grande filtro lingüístico que foi José de Alencar» (BOSI, 1994: 206-207)

Por essas razões o crítico e historiador considera os romances históricos *Pindorama* e *Sargento Pedro* alencarianos no espírito, mas estritamente castiços na linguagem. O romance *Pindorama* foi publicado em 1ª edição na Bahia, Tipografia Baiana de Cincinato Melchíades, 1900, ano da efeméride do 4º centenário da viagem de Cabral. Na ocasião, o livro foi premiado pelo Instituto Histórico e Geográfico da Bahia. Em 1907, foi reeditado em Lisboa, pela Livraria Clássica Editora, edição com 297 páginas, aqui examinada.

O conjunto da obra de Xavier Marques em poesia e prosa foi valorizado por críticos como José Veríssimo, em 1903, e por Jackson de Figueiredo, em 1916, que a interpretaram dentro de critérios vigentes em certos períodos da história e da crítica literária como «provincianismo», ou «consciência nacional». Posteriormente, a obra foi incluída nos eixos não muito precisos do pré-modernismo ou ainda de um regionalismo baiano. Em texto mais recente, de 2016, José de Paula Ramos Jr. assim refere: «as obras regionalistas românticas inventaram imagens da diversidade brasileira que podem ser entendidas como contribuições para o desenvolvimento de um imaginário peculiar, no âmbito do processo de invenção de uma cultura nacional» (RAMOS JR., 2016: 118)

*Pindorama* é considerado um romance de caráter histórico. Dividido em quatro partes, narra acontecimentos do século XVI relacionados ao descobrimento e à colonização do Brasil. Inúmeras personagens históricas contracenam com personagens ficcionais, entre as quais D. Fernão Cerveira, apresentado como emissário da corte. Mesmo sendo um romance histórico que traz à cena dezenas de personagens, não apresenta maior preocupação com datas ou precisão dos fatos narrados. Tal opção confere maior relevância ao plano ficcional, no entanto produz certa dificuldade quanto à interpretação do enredo.

O romance mobiliza dezenas de personagens, em grande parte portuguesas, muitas das quais personagens históricas. Entre estas, citamos Diogo Álvares, D. Manuel, Duarte Coelho Pereira,

Frei Henrique de Coimbra, Martim Afonso de Sousa, Pedro Álvares Cabral, Pero Vaz de Caminha, entre outras. No fluxo das quase trezentas páginas, vale observar outras personagens, que predominantemente aparecem sob forma plural, coletiva, sem serem personalizadas. Tais personagens surgem sob designativos de função, origem, etnia, posição social ou credo religioso. Assim desfilam e agem no coletivo: besteiros, sesmeiros, gentios, mareantes, degradados ou degredados, colonos, índios, marujos, homens d'armas, forasteiros, comandantes, bombardeiros, ilhéus, teju-pares, missionários, corsários, piratas, galegos, normandos e bretões. Ainda, em caráter mais específico, não sendo nomeadas, mas designadas em sua singularidade e função, temos o fidalgo, o almirante, o alcaide, o principal, o maioral, o frei, o feitor, o escrivão, o grumete, a indígena, entre outros. Cabe frisar que, no decorrer da obra, é nomeada, quase sem exceção e especificamente, a figura de Indayá, filha do morubixaba assassinado, mulher que, desde o início, seduz o protagonista Fernão Cerveira e que praticamente não é rebaixada ao anonimato.

*Pindorama* constrói uma visão macro, uma grande tomada, quase cinematográfica, que focaliza grandes espaços como continentes, oriente e ocidente, oceanos, marés, rios, florestas, ilhas e arquipélagos. Sobretudo na parte inicial, a narrativa é construída sob um viés de navegador, que ajusta o astrolábio ao correr da pena e ao fluir dos ventos. Sob um olhar de conquistador, salienta-se um apuro nas minúcias da observação e da imaginação, quase poética, que vai apanhando os detalhes e as nem sempre encantadoras descobertas.

A história de *Pindorama*, elaborada predominantemente do ponto de vista do conquistador, inicia em Portugal. Diante do mosteiro de Belém, parte «a frota de marujos com os homens d'armas e o capitão-mor, com destino ao Oriente, às terras de infiéis» (MARQUES, 1907: 10). Após a partida da frota, D. Fernão, o fidalgo sonhador, amante de histórias heroicas, epopeias e mitos, recorda paisagens de Aljubarrota e de Ceuta, o sol africano e o esplendoroso mar do Oriente, pensando em expedições anteriores, de Vasco da Gama e outras. Por exemplo, as expedições de Bartolomeu Dias ao Cabo Tormentoso e mais outros, que pressentiram o clima suavís-

simo da Madeira e puderam contemplar as ilhas dos Açores. «Santa Maria, São Miguel, Graciosa, Faial, São João, Corvo e tantas ilhas mais que surgiam à proa dos navios, umas ridentes, adornadas como corbelhas de flores, outras alcandoradas em seus picos vulcânicos, banhando-se numa espuma fervente...» (MARQUES, 1907: 14)

São descritos outros lugares de guerras, riquezas e especiarias, que atraíam expedições sucessivas. D. Fernão julga-se um predestinado a estabelecer feitorias na Ásia e resgatar a alma hindu, enquanto libertaria da cobiça dos mouros a dama dos seus pensamentos, rainha e cativa, a sua formosa levantina.

No entanto, a expedição, composta também por oficiais, marujos, besteiros e degradados, é desviada e prossegue rumo a oeste até aproximar-se de uma nova terra. «Seria uma nova África? Seria outra Índia?» (MARQUES, 1907: 20). Vislumbram-se lugares de um imenso território, que, posteriormente o fidalgo vai designar como «terra de infiéis». Num desfile de topônimos, os diferentes locais da costa brasileira aos poucos vão sendo nomeados, muitos expressos em designações dos nativos como «mar doce», «paránambuco», entre outros. Mais adiante, quando adentram a terra no desenrolar do romance, aparecem Taparica, Monte Pascoal, Terra de Santa Cruz, Bahia de São Salvador, Ilha de Victoria, Vila Velha e até o Rio da Prata. Serão ainda designados outros espaços como sertão, floresta, aldeias, arrecifes, sesmarias e capitânicas e tantos outros, que conferem um sentido de abundância e diversidade à representação do Brasil.

Estas terras não tem cabo, são um continente vastíssimo, todo ele assim de vastos arvoredos, rios navegáveis e campos lavrados, deles cobertos de pastagens, deles entregues à erva daninha. E frutas, raízes, mel silvestre, caça grossa abundante como o peixe nos esteiros e enseadas (MARQUES, 1907: 86).

Inúmeras peripécias desenrolam-se entre os estranhos descobridores e os nativos. D. Fernão, tendo por guia Indayá, embrenha-se nas matas com Afonso Ribeiro, degradado português, percurso em que conhecem nativos, tomam contato com aldeias, costumes, roupagens, beligerâncias e temores. Ao final da parte I, decorrido algum tempo não determinado no romance, a armada levanta âncora

ras da nova terra para singrar rumo ao Oriente, o destino previsto. Além de Fernão Cerveira, foram transportadas personagens históricas como o escrivão Pero Vaz, o almirante Cabral e frei Henrique. Enquanto tais personagens já delineavam planos para realização no Oriente, Fernão Cerveira lançava um olhar melancólico para a distância crescente que o afastava de Indayá, a formosa filha de um chefe morubixaba assassinado.

Mais adiante, depois de um período de largos anos «nas praias e sob os areais da Índia» (MARQUES, 1907: 75), D. Fernão enfrenta nova viagem. Ao ser informado de que mareantes normandos saqueavam riquezas em Vera Cruz, retorna em esquadra mercante, movido pelo sentimento de missão e lembrando a sedução que lhe provocava a figura de Indayá. O fidalgo, que sonhava em redimir almas para a fé, acaba por descobrir, na chegada, novas situações e negociações em *Pindorama*. Nuno Ayres, o piloto do barco, propõe expulsar os invasores e revelar tesouros, em troca de sesmarias, pretos africanos e navios guarda-costas. Algumas personagens recém chegadas à nova terra viam os índios como rivais das «alimárias», bons para serem presos como objetos de tráfico. Já outros insistiam em requisitar seus direitos de sesmeiro, recrutavam e subornavam em benefício próprio. O leitor pode pressentir os complicados rumos da ficção ao desenrolar de questões tão controversas desde tais primórdios. Eram os conturbados primeiros contatos com a *terra brasilis*.

No romance sucedem-se muitas ações, aventuras, guerras e surpresas tantas. Por um lado, armadilhas e perigos a serem enfrentados pelos dominadores, além das dificuldades quase intransponíveis à missão de conquistar para implantar a semente da fé cristã. A destacar certos episódios como a chegada da frota do capitão Martim Afonso à Bahia, a figura dúbia e os percursos de Indayá, a mestiçagem representada em Mem Tupi, a presença de Diogo Álvares – tipo peninsular, naufrago de uma nau castelhana – além de outras situações de penúria, fome, ataques e os horrores da carnificina. Por outro lado, o temor e a desconfiança dos nativos diante da expedição «invasora» destinada a conquistar e explorar o imenso território, dirigindo os destinos das tribos. Tratava-se, obviamente, de culturas em princípio incomunicáveis.

*Pindorama* é rico em situações e circunstâncias que atravessam o enredo, como a descoberta do pau-brasil, a incompatibilidade e a violência das tribos, a presença de corsários, a cobiça por sesmarias, a condição dos pretos africanos, a diversidade de costumes, os perigos da pretendida aproximação e as tentativas de conversão.

As tribos em guerra acesa, o litoral talado por desconhecidos e feros bandoleiros, piratas normandos e bretões salteando portos, devastando florestas. Os colonos dispersos, o país disputado pela ganância de supostos feitores, à mercê de aventureiros de toda espécie. (MARQUES, 1907: 92).

Isso tudo sem mencionar as dificuldades de comunicação entre nativos e colonizadores.

D. Fernão dirigiu-lhes perguntas em arábico, o capitão articulou palavras de um dialeto africano. Não foram entendidos. Por sua vez, nada entendiam da algaravia que escapava às súbitas da gorja e da boca dos selvagens, ora escabrosa e obscura, ora sibilante e fugaz, como setas de arremesso. (MARQUES, 1907: 27)

Impunha-se minimamente a necessidade de tradução, a ser garantida pelo chamado “língua”, função assumida por alguns personagens como Mem Tupi. Este mestiço era filho de mãe indígena e do português Pero Mendes. Entre outras, ensinou termos bárbaros ao minhoto Gil Vaz.

O conjunto de temas que integram a trama narrativa compõe um inventário dos modos de vida no Brasil a partir do século XVI. Para além do intrincado enredo, o escritor buscou representar na ficção e designar pela linguagem, aspectos essenciais como fauna, flora, costumes, alimentos, vestuário, instrumentos musicais e outros utilitários, sem falar nas múltiplas sugestões vocabulares do período histórico representado. Como espécies derivadas do plantio têm-se o milho, a mandioca, as canas, os algodoeiros, as pacobeiras, o gerimum e o suco de aipim. São alimentos que entram no romance isoladamente ou acompanhados, em determinado capítulo, de violas, maracás, adufes e gaitadas. Cabe ao leitor espreitar para

verificar se, a certa distância, não surgirá algum jaguar insuspeitado, algum tapir ou até boiciningas e iauaretês, feras mais perigosas.

Vale sublinhar as penosas cenas ou descrições da violência entre tribos ou contra os dominadores. Tupiniquins, tupinambás, tapejares, aimorés e outras tribos dadas à trucidação do inimigo, ultrapassam os limites da selvageria, chegando ao canibalismo e à carnificina dos tupinambás. Nas palavras de um velho do arraial: «nesta feitoria, senhor, tudo é derribar matas e carregar Brasil; tudo é guerrearem-se uns aos outros, gentio com gentio, cristão com cristão... e os corsários!» (MARQUES, 1907: 82)

Interessante considerar as oscilações do próprio pensamento do fidalgo ao suceder do tempo. Era uma nova colônia, agora com a presença de frades, entre eles um arrábido há pouco desembarcado de uma frota. Num eixo de positividade, a contar coletivamente os progressos, Fernão pondera:

Enfim as cousas tomavam melhor rumo. A nuvem brusca dos sertões - os levantes de índios - julgava-a desfeita; a costa era menos visitada pelos navios do bretão; de Guiné tinha chegado uma leva de cavadores com sua rainha negra e sementes de novas especiarias; os grangeiros plantavam o milho, as roças de mantimentos e o pescado produziam fartura, o dízimo se multiplicava, um princípio de governo se organizara com os homens bons da colônia. Para timbre da sua empresa faltava, entretanto, ir juntando àquelas messes abundantes a colheita d'almas de que fizera ponto de honra. (MARQUES, 1907: 96-97)

Ou, em avaliação mais profunda e suspicaz, quanto aos indivíduos envolvidos naquela missão de tanta ousadia e, porque não, cobiça?

E se deveras a perfídia estivesse ali mesmo entre os povoadores da colônia [...] aquele mestre Nuno, alma de breu, e o seu Tacyba, misterioso personagem, - que negros planos andavam tecendo nas trevas?... Pero Mendes, o grumete desertor, o mascarado barbiruivo, senhor de concubinas, guloso de pedrarias, de terras e matas, seria ainda o marinheiro dissimulado que se desertou pela ganância...? (MARQUES, 1907: 112)

Registram-se também outras cenas de grupos focalizando momentos mais amenos das coletividades que ensaiavam formas de convívio naquele Brasil. Eram cantos, folias, manjares e expansões da sensualidade. «Columins, negros de tanga, marujos, mulheres confundiam-se lá embaixo, misturando gritos e chamamentos nos três dialetos corrompidos em que se entendia o populacho da colônia» (MARQUES, 1907: 104).

Marujos, de folga, a trautear canções, iam preludiando as folias do serão, numa daquelas noites tropicais em que o suco do aipim e do ananás fermentado e os vinhos da metrópole, regando comezainas extravagantes pela confecção dos manjares, ateavam a sensualidade faminta dos colonos e marinheiros. (MARQUES, 1907: 105)

Por outro lado, são marcantes as descrições vivazes da natureza – bela, exuberante, selvática, estranha. Descrições que compõem um cenário significativo de plasticidade e exotismo. Já na parte I, o leitor enfrenta apresentações sinestésicas até da floresta brasileira, eivada de simbolismos, numa mescla de sentidos, sons e efeitos.

De um extremo a outro, o que os olhos alcançam não varia desse aspecto bravio, onde a natureza estampa as cores da sua virgindade. Montanhas verdes, verdes escarpas, colinas verdejantes. Serras, quebradas, planícies, tudo pompeia com a mesma pujança esse verdor contínuo, infinito como a selagem do horizonte. É o coro estridente que a alma escuta pelos olhos; simples, majestoso a um tempo, ora escala o páramo das nuvens, pelas encostas alcantiladas, ora se espria e vai alagando pradarias e.... precipitando-se em catadupa pelos vales, remontando e assaltando os píncaros das serranias fugitivas. (MARQUES, 1907: 25)

A floresta é fascinante, sim. Mas também assustadora, quando D. Fernão embrenha-se pela selva tendo por guia a brava e sedutora Indayá. Como desbravadores vão encontrando outras paisagens mais funéreas, «duas renques de caveiras humanas» (MARQUES, 1907: 57) como se estivessem numa catacumba, com «sarcófagos feitos com cinzas de ossadas» (MARQUES, 1907:57). Algumas aldeias aparecem como verdadeiros covis ou antros.

A espessura da selva aumentava: um acachoar de levada rompia das bandas do sul. Daí em diante, o cipóal e as lhanas, caindo em cordas e grinaldas pelos troncos, enroscando-se pelos galhos que se entreteciam, à altura de um homem, roçando folhagens por um dédalo de raízes aéreas e mato bravio, opunham verdadeira tapada ao avanço dos exploradores. (MARQUES, 1907: 87)

Como se constata, o vocabulário é rico, abundante, metafórico. Por ser expansivo, deslizante, não prima pela precisão. É como se uma espécie de excesso da linguagem reverberasse a potência da natureza, atualmente tão ameaçada no nosso Brasil. No romance de 1900, para além de cenário, a natureza é protagonista, determinante de ações e situações.

Já o posicionamento das muitas personagens portuguesas em relação à nova terra assume atitudes de encantamento ou medo, desafio ou fuga, projetos de domínio, posse e catequização. São lutas e muitas formas outras motivadas pelas descobertas, surpresas, choques culturais e necessárias adaptações, inclusive as de comunicação, crenças e convívio. O ponto de vista narrativo costuma assumir uma perspectiva bastante clara: os portugueses são considerados descobridores ou civilizadores, enquanto os demais frequentadores da costa – normandos, bretões, corsários e piratas – são considerados expressamente invasores, como em alguns diálogos e descrições. É quando o piloto do barco Nuno Ayres se manifesta:

Pois não é que os tais bretões nos privam, a nós portugueses, de fazer o resgate, eles que não pagam vintena e quarto(...)Se me concedeis uma sesmaria, senhor, eu vos prometia limpar a costa de corsários e abrir-vos o tesouro deste encantado Pindorama, de cabo a cabo. (MARQUES, 1907: 78)

Não obstante, para além do olhar cobiçoso da fidalguia, forma-se mais uma perspectiva representada pelas personagens oficiais da armada: é quando o gentio deixa de figurar como vítima ou inocente: «Mau aqui, senhor, só é o gentio, porque a própria fera não traga o seu semelhante». (MARQUES, 1907: 86). Ao evocar a prática do

canibalismo, Nuno Ayres ataca o fidalgo contra os índios com o objetivo de acelerar e estabelecer o domínio. Sugere, portanto, tráfico e escravidão, para garantir o poder pela dominação.

O protagonista Fernando Cerveira esclarece em detalhes a sua missão de subjugar e converter os índios, promover a mestiçagem e o tráfico de escravos sob o ideário incorruptível da fé cristã:

Era obra sua alcançar a maior submissão dos índios da capitania, a conversão dos submetidos, o bom acolhimento do donatário, o casamento de alguns colonos com indígenas puras e mestiças, a vinda de novos negros da Guiné. Refreando cobiças, premiando virtudes, sonhava sempre coroar sua heróica aventura com o emblema da fé cristã arremessado aos céus de Pindorama no alto de um pedestal mais sólido que os gigantes da floresta. (MARQUES, 1907: 205)

Tais ideais de posse e dominação, apresentados sob um ideário religioso e carregado de cobiça, trazem no seu bojo consequências de submissão, revolta, invasões e trapaças. Os primeiros habitantes da nova terra padeciam de efeitos danosos do que poderíamos hoje considerar desapropriação, expulsão ou até extermínio de indivíduos e de grupos, por meio de um projeto envolvido sob emblemas da fé cristã e sustentado pelos poderes da coroa portuguesa. Assim, Mestre Nuno, o ambicioso piloto do barco, passa a ver os selvagens como «excelentes peças, rivais das alimárias que forneciam pelegos de valor» (MARQUES, 1907: 85). Na sua voz podemos escutar intenções de aprisionamento, tráfico e exploração dos nativos: «e porque... determinaram os armadores das frotas com licença de el-rei que os conduzíssemos cativados também como objeto de tráfico, o que dali por diante se tem praticado com grandes proveitos» (MARQUES, 1907: 86-87).

Na leitura de *Pindorama*, há que considerar-se finalmente o enredo detalhado, complexo e sutil, que reconta e ficcionaliza a vinda dos portugueses ao Brasil, no século XVI. Nas quatro partes do romance, por entre o desenrolar da narrativa, podemos identificar temas cruciais que põem em destaque aspectos problemáticos constitutivos da história brasileira. Numa complexa mistura de ficção e

história, a obra relata e interpreta processos de colonização e formação do Brasil, expondo raízes dos eixos de poder, dominação, cobiça, luxúria, posse das terras, violência, traição, ciladas e ocultações. Tudo isso sem mencionar a devassidão – associada à luxúria e à mancebia. Por fim, em outro extremo, a violência dos rituais de conversão, exorcismos e autoflagelação, além das terríveis práticas de canibalismo.

Súbito um estrépito horrível partiu dos matos marginais da ilha, e a praia escureceu, coalhada de selvagens que se precipitavam de roldão, com voracidade lobal, sobre os naufragados...

[...]

choviam golpes de murucus, laceravam-se vestes, e bocas famintas parecia trabalharem nas carnes dos prisioneiros

[...]

Tudo se passava mais rápido que o assombro de D. Fernão. E o mato ia escondendo os últimos horrores da carnificina. (MARQUES, 1907: 230-231)

Na parte final, são relatadas cenas ainda mais cruentas de autoflagelação, castigo físico e antropofagia. Enquanto Padre Loyo tentava captar fiéis, uma algaravia acompanhada de maracás e borés anunciava o rugido feroz dos apetites em torno da vítima postejada a ponto de saciá-los» (MARQUES, 1907: 258). Vibrando anátemas terríveis na língua dos selvagens, o religioso lança mil execrações ao crime e aos criminosos, implorando a renúncia aos ritos bárbaros e à gula de carne humana.

Nos séculos XVI e XVII, nossa coletividade brasileira em formação era compartimentada em grupos e tribos. Mesmo se errantes, viviam sediados em alguns espaços do gigantesco território brasileiro. São marcantes as cenas coletivas de caráter bélico ou até festivo. Podem ser referidas tanto cerimônias religiosas, festejos, invasões, como naufrágios, a queima de um arraial, rituais de vária espécie, mortes e trucidações. «Columins, negros de tanga, marujos, mulheres «confundiam-se lá embaixo, misturando gritos e chamamentos nos três dialetos corrompidos em que se entendia o populacho da colônia» (MARQUES, 1907: 104).

La assim tomando corpo o sonho de uma jornada pelas florestas virgens da Vera Cruz. A terra sesmada e explorada em todos os sentidos; no centro o castelo do poder real e o seu depositário, cercado de vasalos, solarengos, donatários e sesmeiros que, trabalhando, concorriam para o gazofiláceo comum, enquanto os soldados de Jesus, combatendo a mancebia e a devassidão dos antigos colonos, aspergindo as águas do batismo, ganhando almas ao inferno, dilatavam o império das leis divinas. (MARQUES, 1907: 238-239)

Incêndios, emboscadas, rebeliões nas tribos ou grupos (soldados, milícias, colonos, corsários, mulheres) e muitas ciladas sucedem-se no decorrer do romance pondo à prova o sonho e a missão do fidalgo português D. Fernão. Tais cenas funcionam como uma reação extrema ao projeto de dominação, que trazia junto a si um sonho nunca abandonado de estabelecer a fé cristã na crença e na prática.

Ocorre que, na estrutura romanesca, tudo gira e contracena com aquele núcleo subliminar que costura a narrativa, centrado na própria figura de D. Fernão Cerveira. O cavaleiro de espírito nobre «acreditou-se o senhor da terra, das florestas e do ouro, cujas fontes se derramavam na planície... O sonho do ouro vinha ofuscando as riquezas todas que o chamaram para outras bandas do mundo» (MARQUES, 1907: 54-55). Como um cavaleiro andante, o fidalgo prossegue com sua elevada missão política e espiritual, acompanhado de uma crescente atração por Indayá. Fernão desejava e supunha que a mulher fosse sua eterna aliada também na missão de converter as diferentes tribos. Daí os enlaces e desenlaces com a indígena, geradores de nova e diferenciada prole, por sua vez também mestiça.

Entre os vínculos mais duradouros e definitivos no Brasil está de fato a questão da mestiçagem, representada plenamente pela figura de Mem Tupi, filho do português Pero Mendes, grumete da frota de Cabral, que desertou e estabeleceu-se na nova terra, passando a ser chamado como Tapuia Branco. A referir as duas filhas mestiças de Diogo Alvares e Paraguaçu - Uratinga e Magoari – sem esquecer que «crianças quase nuas mostravam na tez morena mescla do sangue bárbaro que começava a tisonar a raça aventureira» (MARQUES, 1907: 81).

A mestiçagem também se afigura de forma decisiva nas últimas páginas do romance, quando o fidalgo cavaleiro é surpreendido com os dois mancebos que afrontosamente profanavam as armas reais, desfazendo o seu troféu. Reconhece-os como filhos seus e de Indayá, designando-os como «o ingrato sangue do seu sangue» (MARQUES, 1907: 296)

O final do romance pode surpreender, mas é coerente com todas as implicações explícitas ou subjacentes. Ao mesmo tempo em que o fidalgo identifica seus filhos mestiços, ele é levado a compreender que os dois mancebos não eram submissos diante das armas e insígnias reais. Tal constatação acaba por questionar, de certo modo, os meios e os resultados de toda a missão, com seus ideais e realizações.

## **Bibliografia —**

BOSI, Alfredo (1994) – *História concisa da literatura brasileira*. 32ª ed. São Paulo: Cultrix.

CARVALHO, José Murilo de (1999) – «A imagem romântica do país». In *Pontos e bordados: escritos de história e política*. Belo Horizonte: Editora da UFMG.

GALVANI, Walter (1999) – *A nau capitania*. São Paulo: Record.

RAMOS JR, José de Paula (2016) – «Xavier Marques: beletrismo e narrativa crítica». *Revista USP* n.º 110. São Paulo, p. 115-125.

SALLES, David (1969) – *Bibliografia de e sobre Xavier Marques*. Salvador: Centro de Estudos Bahianos.

VAINFAS, Ronaldo (2000) – *Dicionário do Brasil colonial. 1500-1808*. São Paulo: Objetiva.

XAVIER MARQUES (1907). *Pindorama. Romance brasileiro da época do descobrimento*. Nova edição. Lisboa: Livraria Classica Editora.



## Simões Lopes Neto: Blau Nunes vê o português —

. Beatriz Weigert<sup>1</sup>

É com a obra de Simões Lopes Neto que o conto gauchesco atinge o seu melhor momento.

Guilhermino César

João Simões Lopes Neto, a voz vibrante do Regionalismo no Brasil, nasce no dia 9 de março de 1856, na Estância da Graça, situada a vinte e nove quilômetros da cidade de Pelotas (RS), e é nessa cidade que falece no dia 14 de Julho de 1916. De ascendência portuguesa<sup>2</sup>, pertence à família de posses, terras e propriedades, tendo seu avô – João Simões Lopes Filho (1817-1893), Visconde da Graça – ampliado heranças recebidas, as quais lega a seus muitos filhos. Dentre eles, Catão Bonifácio (1838-1896) que, ao enlace matrimonial com Theresa Coelho de Freitas (?-1876), gera Eufrázia (1862), João, o nosso escritor (1865), Silvana (1868) e Maria Izabel (1869). O pequeno João cresce na Estância da Graça, e ali convive com agregados e serviçais, aprendendo a lida do campo, no trato com os animais. Aos onze anos, pelo falecimento da mãe, o menino vai para a cidade de Pelotas e frequenta o Colégio Francês de Aristides Guidony (DINIZ, 2003: 48-49). Dois anos depois, no propósito de completar os estudos, é levado para o Rio de Janeiro sob os cuidados do tio materno João Augusto Belchior e do tio-avô Ildefonso Simões Lopes (1829), figura eminente da política nacional. Ingressa, então, no mesmo educandário em que, por tradição da família,

---

1 Universidade de Évora.

2 Hilda Simões Lopes, em *Tuiatã* (2017), dá-nos a relação genealógica do autor, com raízes em Portugal, sendo João trisneto do casal José Simões Lopes (1746-?), natural de Aveiro e de Thereza Maria de Jesus (1756-1783), de Alenquer; e bisneto de João Simões Lopes (1779-1853), natural de Paraíso, arquidiocese de Lisboa que, tendo vindo para o Brasil, estabelece-se no povoado que viria a tornar-se Pelotas.

já frequentavam familiares seus<sup>3</sup>: o Colégio Abílio, imortalizado por Raul Pompeia como «Ateneu». Consta que se matricula também na Faculdade de Medicina<sup>4</sup> e que, por enfermidade, interrompe o curso. Em 1884 está de volta à terra natal e convalesce na Estância da Graça. Novo ainda, obtivera experiências opostas: a da vida do campo e a da grande capital. De saúde restabelecida, atende aos apelos da alta sociedade. De sublinhar, na pauta da família ilustre do avô Visconde da Graça, a recepção promovida à Princesa Isabel que, em Fevereiro de 1885, é homenageada na Estância.

Nas preferências do rapaz, incluem-se projetos literários, cívicos e empresariais. É o tempo em que se torna assíduo em rodas sociais, no teatro, estreando nas letras e nos mercados<sup>5</sup>: «período risonho e franco, em que João vive ainda sustentado pelo pai, em boa casa de Pelotas e sob as asas do avô» (CHIAPPINI, 1988: 30). Nas Letras, seu envolvimento inicia-se pela aproximação ao jornal *A Pátria* (1888-1891), continua no *Diário Popular* (1891), segue no *Correio Mercantil* (1893) e em *A Opinião Pública* (1896). Como jornalista, profissionaliza-se, sendo diretor de *Correio Mercantil* e redator de *A Opinião Pública* até aos seus derradeiros dias. Em 1888, envia para *A Pátria*, os sonetos «Rêve» – em francês só o título – e «Dúvida», publicados respectivamente a 14 e 26 de março. Nesse periódico pelotense, a partir de 2 de julho de 1888, a colaboração de João tornar-se-á regular. Inaugura a seção «Balas de Estalo»<sup>6</sup>,

---

3 Familiares: Antonio (1861) e Ildefonso (1866) Simões Lopes, filhos do segundo casamento de João Simões Lopes Filho, o Visconde da Graça, com Zeferina (DINIZ, 2003: 55).

4 Carlos Francisco Sica Diniz encontrou as avaliações de Antônio e de Ildefonso no Colégio Abílio. Não havendo registro do nome de João, nem no referido Colégio Abílio e nem na Faculdade de Direito, atribui extravio de provas a essas inscrições de João Simões Lopes Neto. (DINIZ, 2003: 56-59).

5 De referir os projetos empresariais que João Simões Lopes Neto inicia e encerra, como Vidraria Pelotense, Obras de saneamento, Destilaria Pelotense, Venda de seguros, Café Cruzeiro, Exploração de prata, Sociedade Agrícola Pastoril, Cigarros marca Diabo, Tabacina.

6 Título copiado numa coluna da *Gazeta de Notícias*, do Rio de Janeiro, em que nos anos 1884 e 1885, com a assinatura Lélio, participaram vários autores, incluindo Machado de Assis.

compondo triolés<sup>7</sup>, forma fixa em voga na época. Essas «balas» correspondem a três fases: as duas primeiras no jornal *A Pátria*, de 1888 a 1890 e a terceira fase, em 1895, no *Diário Popular*. Carlos Reverbel, em *Um capitão da guarda nacional*, comenta que Lopes Neto escrevia «como quem se diverte» glosando os acontecimentos do dia-a-dia de forma humorística e «bulindo de modo irreverente com as pessoas nele envolvidas» (REVERBEL, 1981: 44). A confirmar, anota-se sequência de Joões risonhos que assinam as «balas» da primeira fase, como João Riforte, João Rifraco, J. Rimiudo, J. Ripianíssimo, Job Rigago, Job Ritossindo e outros. Lígia Chiappini assevera que

é possível perceber uma certa irreverência para com as autoridades políticas e religiosas, uma liberdade de espírito, uma certa identificação com o que chamava 'Zé Povinho' e seus problemas. Sátira leve aos fatos cotidianos, tipos e instituições da «Princesa do Sul». E, num certo sentido, um treino para seus contos de humor (como «O mate de João Cardoso», «Deve um queijo», ou mesmo os «Casos de Romualdo»), onde o riso corrige os costumes. (CHIAPPINI, 1988: 29)

Na segunda e terceira fases, quem assina é Serafim Bemol, pseudônimo aproveitado também para sua prosa de jornal e composições para o teatro. Entre os triolés da segunda fase, destaca-se o do dia 26 de Agosto de 1889 a convocar versos de Camões para reforçar sua crítica a contextos municipais, como se lê:

«Alma minha gentil que te partiste»  
Enganchada nas colunas do DIÁRIO,  
Terá no NACIONAL novo sacrário,  
Alma minha gentil que te partiste!...  
Dar-lhe-ei nova forma e o mesmo horário  
E verei se a anemia ainda resiste,  
Alma minha gentil que te partiste

---

7 Poema de forma fixa, originário da França no século XIII, mas em desuso no século XVI, tem nova voga no Parnasianismo. É constituído por estrofes de oito versos, sendo o 1º, o 4º e o 7º repetidos; e o 8º repetição do 2º (cf. CHIAPPINI, 1988: 29).

Enganchada nas colunas do Diário...  
«As armas e os barões assinalados»  
Que das BRECHAS do outro se ausentaram,  
Pr'as mamadeiras d'este se juntaram  
As armas e os barões assinalados,  
As eleições, heróis, não se findaram:  
Chamemos aos seus postos avançados,  
As armas e os barões assinalados  
Que das BRECHAS do outro se ausentaram.

«Ataca, Felipe, ataca!»  
O NACIONAL saiu à luz;  
Poremos penas de cruz,  
Ataca, Felipe, ataca!  
Ser liberal ou — pr'a cruz!...  
(republicanos é p'ra maca)  
*Ataca, Felipe, ataca,*  
O NACIONAL SAIU à luz.

Valendo-se da lírica e da épica de Luís Vaz de Camões – o primeiro verso do soneto à amada Dinamene, evocando o pesar; e o início de *Os Lusíadas*, nomeando o heroísmo – presume-se que o autor sinaliza, jocosamente, acontecimentos vividos. Em verdade, Sica Diniz, na biografia de João Simões Lopes Neto, anota a ocorrência de provocações de um grupo de monarquistas aos simpatizantes republicanos, que resultam em agressões físicas, estando João e seu tio Manuel envolvidos no incidente. O fato sucede após a conferência de Alcides Lima no dia 17 de agosto de 1889, episódio que Lopes Neto apressa-se a justificar em *A Pátria* («Diário»), a 19 de agosto. Esses dados estão subentendidos no triolé, destacando-se o nome «Felipe», personagem do cotidiano, que o escritor adota em outras composições, como na peça *O boato* (DINIZ, 2003: 70-71). Esclareça-se também que a proclamação contida no verso «O NACIONAL saiu à luz» anuncia o nascimento do periódico que se inaugura em 1889. Sica Diniz desenha o ambiente informando que «há poucos meses da Proclamação da República em meio às edições dos triólés, dessa segunda fase da série, os ânimos

andam agitados» e que «muitos pelotenses de destaque nacional, estão engajados na causa republicana» (DINIZ, 2003: 70).

Contudo, nem só de crítica circunscreve-se a participação de Lopes Neto na imprensa periódica. Sob o título «O Rio Grande à vol d'oiseau»<sup>8</sup>, Serafim Bemol tece comentários a partir de viagens a Rio Grande e São José do Norte, assinalando suas primeiras manifestações em prosa. E, delas, Carlos Reverbel prevê:

Nessas crônicas, já se percebe a originalidade e o talento do futuro escritor... Se é verdade, como se acredita, que as primeiras colaborações de J. Simões Lopes Neto para a imprensa pelotense saíram na «A Pátria», em 1888, então o texto destas seis crônicas é de fato sua estreia jornalística com primícias de seu colorido e personalíssimo estilo literário. (REVERBEL, 1981: 45)

O teatro toma a atenção de João Simões Lopes Neto por muitos anos. Em 1889 constitui-se um corpo cênico do Clube Caixeiral do qual João Simões Lopes Neto faz parte, sendo ele, o autor de inúmeras peças, como *O boato*, *Os bacharéis*, *Mixórdia*, contando-se *O bicho*, como a melhor comédia do acervo simoniano.

Sabe-se que educação e civismo retêm o desvelo do escritor. Para celebrar o aniversário da cidade de Pelotas, dirige e confecciona a *Revista do 1º Centenário*, instituindo também a «Semana Centenária», com a pretensão de efetivas comemorações anuais. Para divulgar *fastos* da História (DINIZ, 2003: 148), cria a *Coleção Brasileira*, formada por cartões que apresentam bandeiras, brasões, insígnias, selos postais, timbres, toques militares, dados geográficos e históricos, armas oficiais e o primeiro monumento à República. Inaugura-se esse primeiro conjunto de vinte e cinco impressos com a bandeira de Portugal nos seus domínios ultramarinos: a primeira hasteada no Brasil, de 1500 até 1649. A seguir descrevem-se cada um dos cartões postais<sup>9</sup>.

---

<sup>8</sup> *A Pátria*, 16, 17, 22, 28 de novembro e 6 e 7 de dezembro de 1888 (apud MOREIRA, 1983: 26-38).

<sup>9</sup> Cf. a descrição da *Coleção Brasileira*, na sua segunda fase, em DINIZ, 2003: 167.

Lendo as publicações de Simões Lopes Neto, observam-se sinais de obra de arte literária em gestação: *Terra gaúcha*, em proposta educativa; textos na imprensa periódica local e na *Revista da Academia de Letras do Rio Grande do Sul*; narrador a ser apresentado, na conferência «Educação Cívica» de 1906. Neste caminho, surgem as lendas «O negrinho do pastoreio» e «Boitatá», os contos «O gringo das linguças» e «O negro Bonifácio». E é o *Diário Popular* que, de 31 de março a 5 de maio de 1912, publica, rigorosamente às quintas-feiras e aos domingos, as narrativas do livro *Contos gauchescos*. Quanto aos originais de *Casos do Romualdo*, vão para as mãos de seu amigo Pinto da Rocha para a redação do Prefácio e desaparecem (MOREIRA, 1983: 63). Do extravio do segundo volume<sup>10</sup> de *Terra gaúcha* também reclama Dona Francisca, a viúva de Lopes Neto. E é Carlos Reverbel quem, na pesquisa requerida pela Editora Globo, tem a sorte de, no sótão de velha sede de jornal, encontrar «no único volume encadernado do *Correio Mercantil* ali existente, o texto completo de *Casos do Romualdo*, publicado em folhetins» (REVERBEL, 2000: 11). É a edição que inicia a 1<sup>o</sup> de junho de 1914 e desdobra-se em capítulos diários, ao longo de vinte e um números daquele jornal. Os títulos prometidos *Peona e Dona, Jango Jorge, Prata do Tãio* e *Palavras viajantes* ficam no tinteiro; os que estavam na pauta vêm póstumos, como *Casos do Romualdo* (1952) e *Terra gaúcha* (1955).

Em 1910, João Simões Lopes Neto lança *Cancioneiro guasca*, obra de compilação que se incorpora para sempre no folclore e no gosto popular. Dois anos depois reúnem-se os *Contos gauchescos*, sucedidos em 1913 por *Lendas do Sul*. Ao *Cancioneiro* são atribuídos valores da cultura, na expressão de Augusto Meyer, «fixando em letra de forma boa parte da tradição oral ameaçada de esquecimento» (apud DINIZ, 2003: 178). Opinião diversa expõe *A Federação*, de Porto Alegre, a 9 de agosto de 1910, ao afirmar que os textos simonianos não pertencem ao acervo literário e nem dizem respeito à pesquisa histórica, sendo assim «Outro caminho não há para

---

<sup>10</sup> Lígia Chiappini refere Pinto da Rocha e Alcides Maya e escreve: «confiado a Alcides Maya e por ele extraviado» (CHIAPPINI, 1988: 51 e 108).

o *Cancioneiro Guasca*, senão cair no esquecimento» (ARENDRT e RAMOS, 2003: 90). À divulgação de *Contos gauchescos*, esmeram-se o *Diário Popular* (11 set. 1912) e *A Opinião Pública* (13 set. 1912) a enaltecer a obra do conterrâneo. Contrariamente, *A Federação* de 1º de outubro de 1912, insiste em argumento negativo:

discordamos da opinião de que a vulgarização de tal literatura tenha qualquer fim de utilidade real, quer quanto ao conhecimento dos costumes da época, quer quanto ao enriquecimento de nosso insignificante patrimônio intelectual (apud ARENDRT e RAMOS, 2003: 92)

Dado o silêncio da época sobre *Contos gauchescos*, Sica Diniz entende que nessa altura, «a intelectualidade gaúcha e, especialmente, da cidade natal do escritor, ainda não estava preparada para ler Simões Lopes corretamente. Estava voltada para a cultura europeia, nos costumes e nas leituras» (DINIZ, 2003: 193). Guilhermino César, por sua vez, anota que

o vulto mais fascinante do regionalismo, João Simões Lopes Neto, vivia quase anônimo em Pelotas. Seus livros obtinham uma aceitação relativa, ou quase nenhuma em comparação com outros que lhe são inferiores, mas eram muito mais lidos e também mais festejados pela crítica. (CESAR, 1994: 42)

Salvam-se os nomes de Januário Coelho da Costa e de Antônio de Mariz, pseudônimo de José Paulo Ribeiro. No *Diário Popular* de 2 de novembro de 1912, Januário mostra a importância de reviver o passado histórico e fixar pela literatura o tipo do gaúcho. Antônio de Mariz redige ensaio de consistência<sup>11</sup>, registrando-se como a «primeira» verdadeira crítica e a de maior relevância editada em vida do escritor (CHIAPPINI, 1988: 59-60). Tanto assim que Reverbel distingue Mariz como «o descobridor do gênio literário de J. Simões Lopes Neto» (REVERBEL, 2004: 7-9). O ensaio foi publicado no *Correio do Povo*, de Porto Alegre, a 7 de novembro de 1913, e reproduzido a

---

<sup>11</sup> «Fortuna crítica – primeiros textos – Contos Gauchescos», texto republicado em 2002, na edição dos *Contos gauchescos*, da Martin Claret.

17 do mesmo mês e ano, em *A Opinião Pública*, de Pelotas, seguindo o curso em nova transcrição, no *Almanaque Globo* para 1924, de Porto Alegre, então dirigido por Mansueto Bernardi e João Pinto da Silva empenhados na valorização de Simões Lopes Neto, ao divulgar sua obra<sup>12</sup>.

Os livros *Cancioneiro guasca*, *Contos gauchescos* e *Lendas do Sul* publicam-se pela Echenique & C., de Pelotas. Em 1917, o *Cancioneiro* obtém segunda edição ampliada por Lopes Neto, mas de impressão póstuma. Anos decorrendo, os direitos autorais dessas obras passam à Editora Globo, de Porto Alegre, que reúne os livros de 1912 e de 1913 e publica, em 1926, *Contos gauchescos e Lendas do Sul*. Mesmo assim, a prosa de João Simões Lopes Neto demora a «decolar» (DINIZ, 2003: 194), começando a alçar voo nas preferências dos leitores, graças a Augusto Meyer em *Prosa dos pagos* (1943), com o capítulo intitulado «Simões Lopes Neto».

Pensando poder reconstituir a «poesia arisca», do momento da primeira leitura, Meyer afirma: «Relendo agora João Simões Lopes Neto, sinto que a obra dele é mais do que nunca um manancial de poesia e verdade» (MEYER, 2002: 139). Reconhecendo que «Foi ele em essência o nosso poeta e o momento culminante do nosso regionalismo» (MEYER, 2002:143), acrescenta: «o mistério maior: a poesia que não pára como água de uma vertente, a poesia que se renova na voz de um poeta e transfigura a letra morta de um texto em puro espírito de vida» (MEYER, 2002:139).

E, sobre *Contos gauchescos*, relembra:

Pobre voluminho desajeitado! Dois grampos enormes, cheios de ferrugem. O frontispício, uma obra-prima de mau gosto. O título composto num arremedo de gótico. E um tímido subtítulo: *Folk-lore regional*. Era a edição Echenique, de 1912, feita em Pelotas, e que ainda me acompanha, com a marca familiar dos livros lidos e relidos.(MEYER, 2002: 139)

---

<sup>12</sup> Reverbel anota também: João Pinto da Silva, *Fisionomia dos novos* (1922) e *História literária do Rio Grande do Sul* (1924); Mansueto Bernardi, na reedição de 1926, dos *Contos gauchescos e Lendas do Sul* (REVERBEL, 2004: 7)

Augusto Meyer analisa forma, estratégia e voz narrativa, e observa a eleição de um contador de casos, campeiro rio-grandense, experimentado nas lides da estância e da guerra – Blau Nunes – que, autêntico e espontâneo, faz ecoar o timbre familiar das falas. Para sintetizar, diz Meyer que na obra regional de Lopes Neto não é só o tipo característico da região que aparece, mas «o homem de sempre», complexo, vulnerável e ameaçado, «na sua aparência de forte, às vezes triste vítima do destino» (MEYER, 2002: 146).

A Editora Globo prepara a edição crítica de *Contos gauchescos e Lendas do Sul*, e incumbe Carlos Reverbel de reunir, em Pelotas, elementos sobre a vida e a obra de João Simões Lopes Neto. O pesquisador alcança resultados valiosos, aplainando mesmo a resistência de D. Francisca, contrariada com indagações, ao entregar-lhe o maço de «copista beneditino» com os *Casos do Romualdo*, livro considerado perdido. Essa a chave para a confiança da viúva: o baú das páginas colecionadas. Mas antes de Reverbel, está Manoelito de Ornellas, um dos primeiros a ter acesso aos documentos manuscritos, que recebe de presente de D. Francisca, a caneta com que Simões Lopes escrevera até seus últimos dias<sup>13</sup>.

A edição crítica inaugura a Coleção Província, em 1949, com prefácio de Augusto Meyer e posfácio de Carlos Reverbel, além de introdução, notas e glossário de Aurélio Buarque de Hollanda. No volume, antecidos pela apresentação do narrador, estão os dezoito contos, dos livros de 1912 e 1926, acrescidos de «O ‘menininho’ do Presépio», destinado à segunda coletânea que o autor pretendia publicar. As *Lendas* são três artisticamente desenvolvidas, e quatorze em argumento. A partir dessa publicação a «carreira póstuma» – expressão de Moysés Vellinho<sup>14</sup> – de Lopes Neto já em ascensão, alcança a culminância que se garante até aos dias de hoje.

---

13 Cf. DINIZ, 2003: 127. Em nota está o bilhete de dona Francisca a Manoelito de Ornellas.

14 «A carreira póstuma de Simões Lopes Neto» (VELLINHO, 1960), cuja primeira edição foi publicada em 1957, como «Apresentação» de Simões Lopes Neto, no volume a ele dedicado na Coleção Nossos Clássicos, da editora Agir.

Esses contos têm como narrador Blau Nunes<sup>15</sup>, campeiro sul-rio-grandense que, em linguagem espontânea, fala sobre suas experiências. O processo de apresentar histórias pela voz de um homem simples tem como antecedente mais próximo de Lopes Neto, o escritor Luís Araújo Filho (Laf) que, em *Recordações gaúchas* (1905), dá a palavra a Chico Pedro, vaqueano, cujas vivências «passadas em gauchadas e correrias, autorizavam-no a conhecer a palmas, a um lado e outro da fronteira, de noite como de dia, todos os passos, picadas e bibocas» (ARAÚJO FILHO, 1987: 22). Aproveita-se da mesma modalidade Guimarães Rosa, em *Grande sertão: veredas* (1956), deixando Riobaldo contar sua vida ao Compadre Quelemém<sup>16</sup>.

Os *Contos gauchescos* abrem-se com a dedicatória: «À memória de meu Pai – Saudade». É Catão Bonifácio Simões Lopes o alvo da homenagem, penhor de admiração. O pai que também faz parte do elenco das personagens simonianas aparece na figura de Tandão Lopes, no episódio «Juca Guerra» (LOPES NETO, 1953: 231-234), trazido de vivência real.

As narrativas vão ter início, e a primeira palavra do livro é um vocativo: «Patrício». A voz do pago convoca o parceiro de igual para igual: de gaúcho para gaúcho. O chamamento completa-se no gesto: «apresento-te Blau, o vaqueano», com o uso da forma gramatical de segunda pessoa, própria dos sul-rio-grandenses, sendo essa mesma a da proximidade, da afetividade. O emissor: eu; o receptor: tu; a mensagem: ele. Aviso proferido, lê-se o mapeamento de um território e a justificativa de uma escolha: «foi meu constante guia e segundo o tapejara Blau Nunes, desempenado arcabouço de oitenta e oito anos» (LOPES NETO, 1953: 124). Feitas nomeação, descrição, propósito e louvor, firma-se o apelo – veemente e imperativo: «Patrício, escuta-o.» E o que nós, patrícios, vamos escutar vem

---

15 Blau Nunes será também o protagonista da lenda «A Salamanca do Jarau».

16 Luís Augusto Fisher levanta a hipótese de Guimarães Rosa conhecer os *Contos gauchescos*, pela relação que há entre Blau Nunes e Riobaldo (FISHER, 2000: 16). Lígia Chiappini (1988: 346-349) traz estudos sobre a aproximação da criação de *Contos gauchescos* e de *Grande sertão: veredas*.

«através de imaginosa e encantadora loquacidade servida e floreada pelo vivo e pitoresco dialeto gauchesco» porque

do trotar de tantíssimos rumos; das pousadas pelas estâncias: dos fogões a que se aqueceu; [...] das erosões da morte e das eclosões da vida, entre o Blau – moço, militar – e o Blau – velho, paisano – ficou estendida uma longa estrada semeada de recordações – casos, dizia –, que de vez em quando o vaqueano recontava, como quem estende ao sol, para arejar, roupas guardadas ao fundo de uma arca. Querido digno velho! Saudoso Blau! (LOPES NETO, 1953: 124)

O vaqueano viaja com um companheiro e vai «estendendo roupas», relatando fatos que vivenciou, testemunhou, a nomear personalidades com quem privou e a quem serviu (Dom Pedro II e Bento Gonçalves, por exemplo). E nós, patrícios, travestidos no cavaleiro solícito, seguimos a mesma estrada «semeada de recordações», mantidos em atitude alerta às admoestações do Velho Blau que nos estimula em genuína oralidade expressiva, em «Melancia – Coco Verde» – «Vancê está se rindo e fazendo pouco?... É porque vancê não é daquele tempo» (LOPES NETO, 1953: 190); em «O anjo da vitória» – «Vê vancê que eu era guri e já corria mundo...» (LOPES NETO, 1953: 204); em «Duelo de Farrapos» – «Mas, vá vancê escuitando...» (LOPES NETO, 1953: 219); em «Juca Guerra» – «Vancê assuntou bem o conto?» (LOPES NETO, 1953: 234).

Nessa carreira, ao tropicar da andadura de marchas, passos e peças, os sentimentos afloram. Sublinhem-se histórias que saltam além do narrado e atingem grau superior de entendimento: como faíscas, luzem, brilham e esclarecem. A angústia do tropeiro, ao constatar a perda das trezentas onças de ouro que levava para pagar os gados do patrão, charqueador, «sujeito de contas mui limpas», prevê a acusação sobre a sua hombridade. A pecha de ladrão – insuportável – aponta a única forma de expiar a falha: desistir da vida. Ajusta a arma, sente-lhe o frio metal e, na hora de disparar,

No refilão daquele tormento, olhei para diante e vi... as Três-Marias luzindo na água... o cusco encarapitado na pedra, ao meu lado, estava me lambendo a mão... e logo, logo, o zaino relinchou lá em cima, na

barranca do riacho, ao mesmíssimo tempo que a cantoria alegre de um grilo retinia ali perto, num oco de pau!... – Patrício, não me avexo duma heresia; mas era Deus que estava no luzimento daquelas estrelas, era ele que mandava aqueles bichos brutos arredarem de mim a má tenção ... (LOPES NETO, 1953: 120)

A natureza zelosa interfere no ato definitivo. Ajustam-se os elementos em modo de reza: céu, água, terra, seres, vozes de afeto. E o mundo recompõe-se na expectativa de nova ordenação. Ao final, as trezentas onças de ouro esperavam o dono em bom pouso e repouso.

Um amor guardado e escondido sem visão de futuro permanece silenciado pelas circunstâncias adversas que tolgem a vivacidade dos dias. A jovem, presa ao compromisso imposto, estiola na resignação do quotidiano. O rapaz encanta-se na contemplação da mulher amada, interditado pelo estatuto. Os dias sucedem-se na mesmice, até que chega a alegria do Natal a reunir famílias e amigos. Rapazes e moças cumprem tarefas de embelezamento dos espaços da festa. Uns para a casa, outros para o quintal. Por cruzamento de recados, coincidência de tratos ou «segredo do destino»,

toparam-se as criaturas e miraram-se, num clarão que só elas viram... As mãos se encontraram... e num de-repente, num silêncio, num tirão das suas almas, na pressa e no lusco-fusco, perto da gentama, numa relancina de corisco, as duas bocas famintas se encontraram ... e um beijo, um beijo que jurou pelos dois, para toda a vida, um beijo só derrubou todas as negaças, como uma represa de açude aluída é derrubada por uma muita descida de águas... (LOPES NETO, 1953: 255)

Os sentidos acordam-se: a visão sinaliza e alerta o tato, o toque, o gosto, a ânsia, o recobro dos dias. Selam-se as almas, unem-se os corpos. Mas, vigilante, a maldade capta o enlevo, denuncia, e o ânimo ruim trama vingança.

Famílias e visitantes reunidos em convívio, a cantoria celebra o nascimento do pequeno Deus, ignorantes do olho mau a mirar o coração pleno de amor. A lâmina voa no ar cerrado de devoção e vai direto ao alvo. Só que, ao aproximar-se «a ponta do ferro» do peito da jovem, rola da sua caminha o Menininho do Presépio e cai «no

boleado do seio da moça, na canhadita dos dois», feito defesa. E ali fica «como um dono na sua casa [...] – Não lhe parece que houve um milagre?» (LOPES NETO, 1953: 257).

Na abertura e fecho dos *Contos gauchescos*, duas histórias – «Trezentas Onças» a iniciar e «O ‘menininho’ do Presépio» a encerrar – imprimem o instante da revelação. A súbita iluminação de um entendimento. O êxtase que desvela um saber inusitado. Tempo e lugar da epifania: ao vaqueiro que pondera o valor da vida; aos jovens que se reconhecem na paixão.

Narrativa de amor constitui-se também «Melancia – Coco Verde», a incluir matrimônio por imposição e com final feliz. Nesse conto, a passagem em que participa um português vem à conversa, porque Blau Nunes quer ressaltar a inteligência e o desembaraço do índio Reduzo<sup>17</sup>, empregado do Senhor Costa. O desempenho do criado consubstancia-se na interferência que ele executa para frustrar um casamento imposto e salvar, desse ato, a querida de seu amo, ausente, longe, em comando de guerra: «Vou contar-lhe uma alarifagem em que ele andou metido, e que só depois se soube, pelo miúdo, e isso mesmo porque a própria gente do caso é que contava» (LOPES NETO, 1953: 188).

Publicado pela primeira vez a 14 de abril de 1912, no *Diário Popular*, de Pelotas, o conto «Melancia – Coco Verde», sob a assinatura de J. Simões Lopes Neto, figura atualmente como décima composição do volume intitulado *Contos gauchescos e Lendas do Sul*. É longa a história das edições dessa coletânea que, ao ser lançada, não obtém repercussão. Saindo a edição crítica, em poucos meses esgotam-se os exemplares, as reedições crescem e o conto ganha edição própria, transformando-se também em filme, em bonecos animados e em folheto de cordel<sup>18</sup>.

---

<sup>17</sup> Luís Augusto Fischer observa que o nome desta personagem Reduzo é alusivo às Reduções Jesuíticas, uma vez que os índios que viviam nessas aldeias eram ditos «reduzidos» (FISCHER, 2000: 118).

<sup>18</sup> Cf. vídeos no Youtube: *Melancia-Coco Verde*. Poeteiro – Iba Mendes; *Melancia-Coco Verde*. André Macedo, Estúdio Laços; *Melancia-Coco Verde*. Marista Conceição, Cinema Literário; *Melancia-Coco Verde*. Radionovela, E.E. Dulce Esmeralda B. Ferreira; *Melancia-Coco Verde*. Bonecos. Daiene Cliquet, Artes.

«Melancia – Coco Verde» é uma recriação de «Melancia e Coco Mole», tradição do Sergipe, registrada por Sílvio Romero em *Contos populares do Brasil* (1885). João Simões Lopes Neto transforma a narrativa original na história de um amor contrariado: Siá Talapa e Costinha amam-se, porém o pai da jovem – o velho Severo – não consente o namoro dos dois. Destina a filha a um sobrinho ilhéu<sup>19</sup>, primo da rapariga e dono de estabelecimento de comércio na Vila<sup>20</sup>. Os jovens apaixonados juram casar-se, cogitando mesmo a fuga: «Com o ilhéu é que nunca!» (LOPES NETO, 1953: 191). Esta guerra de fronteiras e Costinha alista-se, tendo como ordenança Reduzo. Despedem-se os enamorados e, para afastar intrigas, combinam que, para recado, carta ou aviso, ela teria o nome de Melancia e ele, o de Coco Verde. Passam-se os meses. Severo sabe do andamento da guerra muito longe e concerta o enlace do sobrinho com a filha. Rezas e prantos desfiguram Talapa, confortada pela ama. Entrementes chega à povoação um mensageiro da tropa de Costinha que, descansando na venda do Ilhéu, ouve a notícia do matrimônio: data e hora. Regressando ao palco da guerra, o mensageiro informa sobre o plano da boda. Costinha apressa-se a viajar, mas é instado pelo comandante a dar carga ao inimigo, não podendo, pois, desertar. Socorre-se do ordenança, suplicando-lhe que parta imediatamente e impeça o casamento, fazendo Talapa ouvir as novas de Coco Verde à Melancia. Reduzo voa no tempo e no espaço e encontra-se com o Senhor Severo, urdindo justificativas para a sua presença. Convidado para a festa, promete fazer uma saúde aos noivos. A cerimônia prepara-se para depois do jantar com música e danças. A noiva branca, esverdeada, chora sem alívio. O noivo, contente, finge não ver o desconsolo. Reduzo, ali como distraído, participa da refeição e Severo cobra a prometida saúde. É então que o rapaz olha para a noiva, levanta o copo e oferece a quadra:

---

<sup>19</sup> Luís Augusto Fischer ensina que ilhéu «refere-se a um sujeito natural dos Açores; havia muitos ilhéus açorianos entre os primeiros povoadores do estado, desde meados do século 18» (FISHER, 2000:120).

<sup>20</sup> Cf. LOPES NETO, 1953, p. 189 «sobrinho dele, primo dela, um que tinha uma casa de negócio na Vila. »

Eu venho de lá bem longe,  
Da banda do Pau Fincado:  
Melancia, coco verde  
Te manda muito recado!  
(LOPES NETO, 1953: 196)

Todos riem e batem palmas, o Ilhéu explode na gargalhada, o velho Severo grita: «gostei, chiru!<sup>21</sup> outra vez» (LOPES NETO, 1953: 196). É, então, que a noiva põe-se de pé e já não chora. Recobra as cores, os olhos brilham. Blau Nunes comenta: «Lindaça ficou como uma Nossa Senhora!» (LOPES NETO, 1953: 197). O declamador aproveita-se e solta mais versos:

Na polvadeira da estrada  
O teu amor vem da guerra: ...  
Melancia desbotada!...  
Coco verde está na terra!...  
(LOPES NETO, 1953: 197)

Talapa grita, cai desnorreada, preocupando a todos e findam-se as salvas. O Ilhéu culpa Reduzo por ter assustado a moça e o agride. Enquanto a confusão aumenta, o empregado esconde-se, foge e desaparece das vistas de Severo. Desfaz-se a festa: todos querem acudir a donzela. De volta do campo de batalha, dali a dois dias, Costinha pede a mão de Talapa e o pai da jovem finalmente cede. Casados já, Reduzo torna-se o capataz de Costinha.

No conto há apenas uma personagem declaradamente portuguesa que é o Ilhéu. Contudo paira a dúvida sobre a nacionalidade de Severo, tio do rapaz. Teria ele imigrado? Teria nascido no Brasil? Evidencia-se, entretanto, o empenho do pai em reforçar laços de família – prática tradicional nas Ilhas –, casando a filha com o sobrinho açoriano de situação econômica estável. Proprietário bem sucedido, ele «tinha um boliche em ponto grande» (LOPES NETO, 1953: 189). De anotar as observações do narrador Blau Nunes, quando explica:

---

21 Cf. Aurélio Buarque de Hollanda: «Chiru, *s. m.* índio, caboclo». (HOLLANDA, 1953: 373).

Galego<sup>22</sup>, naquele tempo, era gente, vancê creia! Estância, era dele; negócio, era dele; oficial, era só ele; era arrematante das sisas, ele; *surgião*<sup>23</sup>, ele; padre-vigário, ele; e pra botar a milicada em cima dos continentistas ...era ele!...(LOPES NETO, 1953: 190).

Enquanto o gaúcho Blau Nunes dedica-se a relatar o papel decisivo que o índio Reduzo desempenhara para a realização de um matrimônio feliz, o vaqueano traça o quadro da sociedade de uma vila da fronteira do Rio Grande do Sul, marcada pela imigração portuguesa.

O Ilhéu é a única personagem portuguesa de «Melancia – Coco Verde», sendo nomeado pelo patronímico, sem lhe ser atribuído um nome próprio. É o genro que o Senhor Severo escolhe para a filha Talapa. Dele não se desenha retrato físico ou psicológico que o possa identificar. Ligação de amizade só possui com o tio. Esse noivo intervém pessoalmente uma única vez nos acontecimentos e em um único minuto sua voz é ouvida: ao ver a noiva transtornada pelos versos do conviva, brada furioso: «Foi esse negro, com tanta arma, que estremeceu a menina» (LOPES NETO, 1953: 197). Excetuando-se essa acusação indignada, em nenhuma outra ocasião o Ilhéu marcará diretamente a sua presença. Será o narrador Blau Nunes quem, apontando as visitas que o português faz ao tio, apresentará os hábitos dele em comparação com os usos e costumes da terra. Centrado nas formas de locomoção e nas preferências culinárias do estrangeiro: montar em petição muito manso, andar de carretinha, comer bacalhau e sopa de verduras. O locutor estende-se em comentários depreciativos<sup>24</sup>, exaltando os ingredientes que compõem a mesa

---

22 Para Luís Augusto Fischer, Galego é o português açoriano (FISCHER, 2000: 120). Flávio Loureiro Chaves faz anotações sobre a presença do galego em *Contos gauchescos*. (CHAVES, 1982: 62).

23 Forma popular, empregue pelo narrador, para «cirurgião».

24 Flávio Loureiro Chaves estuda o processo «regionalista» que Simões Lopes Neto desenvolve em *Contos gauchescos*, pela voz do narrador Blau Nunes, particularmente em «Melancia-Coco Verde» e «Chasque do Imperador», demonstrando que Blau Nunes procura ridicularizar o homem da Corte ou o português, para «realçar subrepticamente sua antítese, o gaúcho». (CHAVES, 1982: 62)

gaúcha – um churrasco escorrendo sangue e gordura e salmoura, uma tripa grossa, e mais – para concluir que «tudo isso que é do bom e do melhor, para o ilhéu não valia nem um sabugo!» (LOPES NETO, 1953: 190). Ainda na sua crítica à pretendida boda, Blau pondera:

Era mesmo uma pena, lhe digo ... casar uma brasileira mimosa com um pé-de-chumbo, como aquele desgraçado daquele ilhéu... só porque ele tinha um boliche em ponto grande. (LOPES NETO, 1953: 189).

Embora zombando dos ademanos do visitante – «cama com lençóis de crivo» (LOPES NETO, 1953: 190) –, o narrador reconhece o sucesso de seu trabalho e elogia os avanços que vêm de Portugal, no cultivo da terra, no trato dos tecidos, na criação de bens. Salienta o apreço da família por aquelas núpcias, observando que «eram os pais dela; a parentalha; vizinhos velhos, cancheiros da estância... tudo a dizer, a gabar, a achar até bonito o ilhéu» (LOPES NETO, 1953: 192).

Essa explanação reforça o modo como, naquele tempo, os portugueses conseguem ocupar o topo da pirâmide social, com êxito nos setores a que se dedicavam. Administravam suas propriedades, obtinham lucros nos negócios, interagiam em diversificados serviços, tanto comerciais como religiosos, médicos e militares. Por toda a consideração que lhes davam, os reinóis<sup>25</sup> eram importantes e arrogantes. Queixa-se Blau: «Gente da terra não valia nada.» (LOPES NETO, 1953: 190).

Em toda a obra literária de João Simões Lopes Neto – seus *Contos*, as *Lendas* e *Casos* – encontra-se a participação de uma única personagem portuguesa que é o Ilhéu, reinol, imigrante do Reino, vindo de uma das ilhas dos Açores, território de Portugal. Em contrapartida, no conto «Penar de velhos», Blau Nunes menciona «um padre gringo que apareceu pelos pagos» (LOPES NETO, 1953: 230); Romualdo traz a história do «O gringo das linguças». Nessas narrativas, a denominação «gringo» é atribuída ao descendente do

---

<sup>25</sup> Reinóis: os que vieram do reino, isto é, de Portugal. – nota de Luís Augusto Fischer, em *Contos gauchescos* (FISHER, 2000:122).

colono italiano (FISCHER, 2001: 138), sem correspondência com a cultura açoriana.

A investigação, contudo, descobre anotações significativas sobre a lenda do negrinho do pastoreio, elaborada de modo comovente por Lopes Neto e que eleva o menino escravo a altares de devoção<sup>26</sup>. São inúmeras as versões, mas somente em uma delas ressalta a figura dum português. É no texto do uruguaio Javier Freyre, «El negrito del pastoreo», publicada no *Almanaque Peuser*, de Buenos Aires, para 1890 e que inicia assim: «Allá por los años 1784, residia en el departamento de Paisandu un rico estanciero portugués» (MEYER, 2002: 105). E a pesquisa vai-se enriquecendo.

A leitura da obra de João Simões Lopes Neto constitui-se em continuada fruição do prazer estético. A forma superior da composição, na tonalidade singular da voz de um campeiro, pinta cenários, narra ações, expõe sentimentos. Os singelos retratos de alma enternecem pelas linhas sublimes da arte.

## Bibliografia —

- ARAUJO FILHO, Luiz (1987) – *Recordações gaúchas*. 3 ed. Porto Alegre: APLUB/CPL/ PUCRS/IEL.
- ARENDT, João Claudio; RAMOS, Flávia Brocchetto (2003) – «No princípio fez-se a obra: o descomeço de contos gauchescos». *Caderno de Letras: João Simões Lopes Neto*. Pelotas: Universidade Federal de Pelotas, p. 88-105.
- CESAR, Guilhermino (1994) – *Notícia do Rio Grande: literatura* (org. e introd. Tania Franco Carvalhal). Porto Alegre: IEL/UFRGS.
- CHAVES, Flávio Loureiro (1982) – *Simões Lopes Neto: regionalismo e literatura*. Porto Alegre: Mercado Aberto.
- CHIAPPINI, Lígia (1988) – *No entretanto dos tempos: literatura e história em tempos de João Simões Lopes Neto*. São Paulo: Martins Fontes.
- DINIZ, Carlos Francisco Sica (2003) – *João Simões Lopes Neto, uma biografia*. Porto Alegre: AGE/UCPEL.

---

<sup>26</sup> Augusto Meyer refere a beatificação popular: «un muñeco pintado de negro... representaba al *Negrillo del Pastoreo*, y le servía como amuleto contra ciertas adversidades de la vida» (MEYER, 2002: 106)

- FISCHER, Luís Augusto (2000) – «Introdução e notas». In: LOPES NETO, Simões, *Contos gauchescos*. 2.ed. Porto Alegre: Artes e Ofícios, p. 7-29.
- FISCHER, Luís Augusto (2001) – *Dicionário de Porto-Alegre*s. 12 ed. Porto Alegre: Artes e Ofícios.
- HOLLANDA, Aurélio Buarque de (1953) – «Glossário». In: LOPES NETO, J. Simões. *Contos gauchescos e Lendas do Sul*. Edição crítica. 3. ed. Editora Globo, Rio de Janeiro, Porto Alegre, São Paulo: Coleção Província. Vol. 1, p. 361-409.
- LOPES, Hilda Simões (2017) – *Tuiatã: a história verídica de uma família em terra ocupada a casco de cavalo, carabinas e madressilvas*. Porto Alegre: Libretos.
- [LOPES NETO, J. Simões] (1894) – *O boato*. Revista cômica por Serafim Bemol e Mouta Rara. Pelotas: Echenique & Irmão Editores / Livraria Universal.
- LOPES NETO, João Simões (1906) – *Educação Cívica*. Conferência publicada sob o patrocínio da União Gaúcha de Pelotas, Centro Gaúcho de Bagé e Grêmio Gaúcho de Porto Alegre (2ª versão). Pelotas.
- LOPES NETO, J. Simões (1910) – *Cancioneiro guasca. Coletânea de poesia popular rio-grandense*. Pelotas: Livraria Universal, Echenique, & C. Editores.
- LOPES NETO, J. Simões (1912) – *Contos gauchescos. Folclore regional*. Pelotas/Rio Grande: Echenique, & C.
- LOPES NETO, J. Simões (1913) – *Lendas do Sul. Populário*. Pelotas: Echenique, & C. Editores.
- LOPES NETO J. Simões (1953) – *Contos gauchescos e Lendas do Sul*. Edição crítica. 3 ed. Rio de Janeiro / Porto Alegre / São Paulo: Editora Globo.
- LOPES NETO, J. Simões (1955) – *Terra gaúcha. História elementar do Rio Grande do Sul* (org. Paulo Betancur). Porto Alegre: Sulina.
- LOPES NETO, J. Simões (2000) – *Casos do Romualdo: contos gauchescos*. Porto Alegre: Martins Livreiro.
- MARIZ, Antônio de (2002) – «Fortuna crítica – primeiros textos – Contos Gauchescos». In: LOPES NETO, João Simões. *Contos gauchescos*. São Paulo: Martin Claret, p. 132-135.
- MEYER, Augusto (2002) – *Prosa dos pagos. 1941-1959*. Porto Alegre: IEL/CORAG.

- MOREIRA Ângelo Pires (1983) – *A outra face de J. Simões Lopes Neto*, v. 1. Porto Alegre: Martins Livreiro.
- REVERBEL, Carlos (1953) – «Esboço biográfico em tempo de reportagem». In: LOPES NETO, J. Simões, *Contos gauchescos e Lendas do Sul*. Edição crítica. 3.ed. Rio de Janeiro/Porto Alegre/São Paulo: Globo. p. 417-438.
- REVERBEL, Carlos (1981) – *Um capitão da guarda nacional*. Porto Alegre: UCS/Martins Livreiro.
- REVERBEL, Carlos (2000) – «Casos do Romualdo». In LOPES NETO, J. Simões, *Casos do Romualdo: contos gauchescos*. Porto Alegre: Martins Livreiro, p. 7-22.
- REVERBEL, Carlos (2004) – «Reconhecimento tardio». In: LOPES NETO, J. Simões, *Lendas do Sul*. Porto Alegre: Martins Livreiro, p. 7-13.
- VELLINHO, Moysés (1960) – «A carreira póstuma de Simões Lopes Neto». In *Letras da Província*. 2ª ed. Porto Alegre: Editora Globo, p. 251-263 .

## Histórias em espelho: o processo narrativo em *Angústia*, de Amélia de Freitas Beviláqua —

. Ana Maria Lisboa de Mello<sup>1</sup>

Eu que amo mais do que a vida a minha liberdade...  
Amélia de Freitas Beviláqua

A escritora brasileira Amélia de Freitas Beviláqua (1863-1946) nasceu no interior do Piauí, no Nordeste, filha do Desembargador José Manuel de Freitas e de D. Teresa Carolina da Silva Freitas. Concluiu a sua educação em Recife, no Estado de Pernambuco, onde conheceu e casou com o jurista Clóvis Beviláqua no ano de 1883; o casal transferiu-se para o Rio de Janeiro em 1900. Amélia publicou muitos artigos em jornais de Recife e na *Revista do Brasil*, de São Paulo. Atuou, também, como redatora-chefe oficial do periódico mensal *O Lyrio*, dedicado ao público feminino, o qual circulou no Recife, de 1902 a 1904, sendo Cândida Duarte Barros redatora-secretária (COSTA, s.d.).

Já com onze livros publicados e importante contribuição jornalística, a escritora candidatou-se à Academia Brasileira de Letras, em 1930, para a vaga aberta pelo falecimento de Alfredo Pujol. Amélia enviou carta ao presidente da Casa, Aloísio de Castro, propondo sua candidatura. Essa destemida candidatura feminina causou grande agitação entre os «imortais». O regulamento da Casa previa que «brasileiros» poderiam participar da confraria de letras e, segundo a interpretação da maioria dos membros da ABL, o adjetivo não incluía as mulheres. Fundamentado nesse argumento, o pedido foi negado por onze votos a sete.

---

<sup>1</sup> Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ); Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq).

Wilton Carlos Lima da Silva, em artigo publicado na Revista *Interthesis*, da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), observa o seguinte a respeito da escritora:

Amélia de Freitas Beviláqua, que teve a coragem de desafiar preconceitos, defender maior liberdade, reivindicar plena cidadania para as mulheres e pleitear a entrada em uma instituição misógina como a Academia Brasileira de Letras, demonstrava uma postura feminista em que sua literatura e sua posição social se convertem em instrumentos táticos reivindicativos e inventivos, e naquele contexto, capazes de originar alguns de seus estigmas. (SILVA, s.d.: 156-157)

O romance *Angústia*, lançado em 1913<sup>2</sup>, inova no que se refere ao processo narrativo e ao debate sobre a situação das mulheres no âmbito do casamento. Amélia de Freitas Beviláqua já havia publicado, no campo da ficção, dois livros de contos *Alcyone* (1902) e *Silhouettes* (1906) e dois romances *Através da vida*, (1906) e *Vesta* (1908).

Constituído de doze capítulos, *Angústia* chama a atenção por apresentar uma estrutura mais complexa do que obras anteriores da autora e de muitas narrativas de época, seguidamente lineares e com predomínio de um único ponto de vista, bem como é inovadora na forma de tratar a situação da mulher casada, de classe média ou alta, no início do século XX.

Em *Angústia*, há visões que se contrapõem e se alternam no desenrolar dos acontecimentos. No início do romance, surge uma narradora homodiegética, personagem secundária na trama, a qual tem visão externa dos acontecimentos, ou seja, um eu-testemunha (Cf. GENETTE, s.d: 242-251). Até o final da narrativa não saberemos quem é essa narradora, apenas que vive e circula no Rio de Janeiro e conhece o protagonista do romance Arthur Lourenço. É o próprio protagonista que assume a palavra e relata à narradora-testemunha a sua história amorosa, núcleo do romance. Mas veremos que, na sequência, a narração será assumida por um narrador heterodiegético

---

2 As citações do romance serão retiradas desta edição, com atualização da grafia das palavras.

e onisciente, um narrador externo à história e com conhecimento de tudo, das ações no ambiente público ou privado, dos pensamentos e sentimentos das personagens. Entretanto, em *Angústia*, a narradora-observadora do início da narrativa volta a contar a história como testemunha no capítulo VIII, fato que confirma a alternância de pontos de vista, de modo sutil e muito bem articulada.

No início do romance, a narradora circula pelo Centro do Rio de Janeiro, como um *flâneur*, e faz um relato do cenário e do comportamento das pessoas, as suas vestes e as suas reações, assim que desaba um temporal na rua do Ouvidor. No excerto a seguir, há observações da narradora sobre a surpresa da população diante da chuva inesperada:

Era ainda cedo, talvez uma hora, nessa tarde alegre do mês de agosto, acompanhada por um resto de frio, que adoçava a temperatura. Entretanto já enfeitava as ruas a grande multidão de senhoras e senhoritas cobertas com os modernos chapéus desabados, geralmente rodeados de rendas, fitas e flores, que se balouçavam ao mais simples movimento.

Ninguém pensava em chuva, debaixo do aspecto radioso que esse dia ostentava. Repentinamente, porém, tudo empalideceu.

Imensas manchas escuras, que pareciam montanhas, revelaram-se no alto, esfumadas, tristes, esquisitas que apavoravam. [...]

A confusão aumentava a cada instante, e, assim, a enchente da rua e os encontrões.

Todos estonteados, num desvairamento de pássaro perdido, que procura o ninho, andavam aos bandos, de sombrinhas abertas, homens e mulheres, entrando em lojas, tomando carros, correndo para o ponto dos bondes, uns carregados de embrulhos, outros levando pela mão crianças pequenas, que grunhiam e choravam, acompanhando, a trote largo, a vertigem da carreira, em que os conduziam. [...]

A rua transformou-se num rio de lama. (BEVILÁQUA, 1913: 7-9)

A sua atitude de mulher solitária, a caminhar pela cidade e a olhar atentamente os transeuntes lembra um pouco a curiosa personagem-narrador de «O homem da multidão», de Edgar Allan Poe, analisado por Walter Benjamin, que observa a multidão no fim de tarde, a partir de um café de Londres, e «lê» a expressão dos rostos, as reações das pessoas e indícios de suas vidas profissionais, para depois seguir um estranho «homem da multidão» e, nessa caminhada, descobrir uma Lon-

dres periférica e pobre. Benjamin considera que, para Poe, «o *flâneur* é acima de tudo alguém que não se sente seguro em sua própria sociedade. Por isso busca a multidão; e não é preciso ir muito longe disso para achar a razão por que se esconde nela» (BENJAMIN, 1994: 45).

A narradora de *Angústia* segue descrevendo o pânico dos transeuntes, aos bandos, a lama que escorre pelas calçadas, a correria vertiginosa em busca de abrigo. Quando a chuva para, ela toma um bonde, senta-se em um dos primeiros bancos e, pouco de depois, à altura da rua dos Andradas, um conhecido cavalheiro senta-se ao seu lado. Trata-se de um jovem chamado Arthur Lourenço, elegante, bem vestido, que emigrou com a família, aos seis anos, da Itália para o Brasil, informações que serão detalhadas no capítulo IX. Relembra, ainda, a narradora, que o jovem é conhecido pelas formas «bizarras» com que se dirige às senhoras:

Muitas vezes, conservando, entre as suas, as mãos delas, levantava-as como troféus de glórias, e fazia a dama gentil acompanhá-lo nessa curva recortada de graciosas medidas, como se estivesse marcando uma figura de *pas de quatre*, até fazê-la se assentar de novo. (BEVILÁQUA, 1913: 14).

Depois de certa hesitação, cumprimentam-se no bonde. Embora pareça haver uma falta de intimidade entre os interlocutores, Lourenço resolve contar, à narradora, a sua história de amor e a forma como se apaixonou por uma jovem cuja conquista tinha sido muito difícil.

A história de Lourenço é longa e ele assume a narração, transformando temporariamente a narradora em narratária, que ouve em silêncio os acontecimentos vividos pelo companheiro do bonde. De início, Arthur passa a detalhar como conheceu Thereza, cuja alcunha 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 sua adesão a ideias socialistas. Nesse diálogo, confessa ser também um «aferrado antifeminista», afirmando que a mulher não tem outra missão, senão «espargir encantos e adornar, ainda mais, a bela natureza» (BEVILÁQUA, 1913: 16 e 17),

tal como as flores. Isso já antecipa a causa de seu desentendimento com Tessa, que veremos mais adiante, pois 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.

O capítulo termina com a narradora descendo na estação Botafogo e ali continua as suas observações sobre comportamentos e vestes das pessoas que circulam em direção à «Exposição Nacional de 1908 ou o Brasil visto por dentro», montada na Praia Vermelha, data de comemoração do primeiro centenário da abertura dos portos do País ao livre comércio. Segundo Margareth Campos da Silva Pereira, o evento contou com mais de um milhão de visitantes,

pode ser considerado como o *grand finale* de um primeiro tempo de interações econômicas e culturais do Brasil com um mundo cada vez mais urbano e cosmopolita, que teve nas reformas do Rio de Janeiro, entre 1903 e 1906, uma das suas maiores expressões (PEREIRA, 2010: 7).

A citação do evento no romance indica que as suas ações se passam em 1908, ano da Exposição. Citamos um trecho em que narradora observa a multidão ansiosa por tomar o bonde na direção da Praia Vermelha, onde ocorre o evento:

Essa população se misturava, e trocava olhares satisfeitos, mirando-se uns aos outros, e correndo para tomar o *bonde da Exposição*.

O Rio de Janeiro estava imponente.

Fazia tempo que suas ruas não se enchiam de tanto esplendor nem suas vitrinas de mais atrativos.

Parece que ninguém pensava, naquela época, senão em fruir os gozos que o destino proporcionava, com a abertura da fidalga Exposição Nacional (BEVILÁQUA, 1913: 35).

Na estação dos bondes, a narradora descreve a população, a elite que ostenta belas roupas, com adereços importados, os vendedores ambulantes, oferecendo balas, bilhetes da loteria, jornais, revistas, etc. Ali estão também famílias de vários recantos do País, atraídas pela Exposição Nacional.

Em seguida, deixando a estação, a narradora vê uma jovem andando sozinha em Botafogo: «Vinha caminhando, muito des-

cuidadamente, e sem prestar nenhuma atenção ao movimento, que se desdobrava, com tanta alegria, por toda a Avenida. Trajava um vestido de linho azul-marinho enfeitado de preto» (BEVILÁQUA, 1913: 36-37). Segundo a observadora, ela chama a sua atenção pelo andar lento, os olhos baixos, parecendo estar sofrendo por algum motivo. Um ar de mistério envolve aquela jovem, que, mais adiante, saberemos que a jovem era Tessa, a esposa de Arthur.

Dias depois, a mesma narradora almoça com uma senhora no *Restaurant Paris*, na rua Uruguaiana, Centro do Rio, e essa lhe fala sobre o casamento de Arthur Lourenço, da beleza da esposa dele e dos ciúmes doentio que ele tem dela, chamando-o de «Otelos», o protagonista ciumento na peça teatral de Shakespeare de mesmo nome. E a senhora informa, ainda, que Lourenço pensa que os passeios da esposa pelas ruas do Rio de Janeiro serviam para conquistar outros homens com sua beleza, mas essa senhora repudia essa interpretação e assevera que Tessa não é uma mulher comum: estudou música, é culta, lê muito. Sublinha que tudo nela foge aos padrões sociais esperados pela sociedade. Segundo a informante, Tessa adota uma postura firme e não obediente como forma de reeducar Arthur em relação às suas expectativas sobre a conduta de uma mulher casada. As saídas de Tessa sozinha pela cidade, o que não era natural para a época, são a sua maneira de enfrentar e educar o ciumento do marido, segundo a bisbilhoteira. Já bem no final da conversa, a jovem Tessa entra sozinha no *Restaurant*, momento em que a narradora reconhece a moça que encontrara cabisbaixa pelas ruas de Botafogo.

Na mesma época, o romance *A luta* (1911), de Carmen Dolores (pseudônimo de Emília Moncorvo Bandeira de Melo) aborda essa questão do direito da mulher de sair sozinha, ao narrar a indignação do marido pelo fato de a esposa ter ido ao dentista sem a presença dele ou da sogra. Revisando a literatura escrita por mulheres no início do século XX, constata-se que o inconformismo feminino em relação a restrições quanto à liberdade de sair, de estudar e de trabalhar transforma-se em reivindicações que se projetam nas personagens das narrativas ficcionais e nas crônicas de mulheres que atuaram na imprensa periódica nesta época.

Marina Maluf e Maria Lúcia Mott, em «Recônditos do mundo feminino», comentam que, nas três primeiras décadas do século XX, houve mudanças no comportamento feminino no Brasil, que provocaram debates e inconformidade 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. (MALUF; MOTT, 1988: 368)

De acordo com as autoras, a *Revista Feminina*, que circulou de 1914-1936, foi porta-voz de recomendações de condutas desejáveis para mulheres terem boa reputação: «que a mulher sensata, principalmente se fosse casada, evitasse de ‘sair à rua com um homem que não seja o seu pai, o seu irmão ou o seu marido’» (MALUF; MOTT, 1988: 368). 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.

A narradora de *Angústia* atua no romance como uma jornalista do cotidiano da cidade, como se pode ver bem no capítulo III, que capta a paisagem, os gestos, os rumores que circulam na cidade, a exemplo dos comentários de uma senhora a respeito da riqueza da família de Lourenço, cujo pai vendia joias; ou a jovem que casou com um homem bem mais velho por interesse financeiro; e a jovem Alzira que iria casar com um «português estúpido» (BEVILÁQUA, 1913: 44), para ter também estabilidade financeira etc... Esse contexto do romance revela que Rio de Janeiro ainda é uma cidade relativamente pequena, provinciana, no início do século XX, pois as pessoas da mesma classe trocam informações entre si, conhecem a vida uns dos outros e transmitem esses mexericos. Esse capítulo mostra bem o rumor das intrigas, dos julgamentos sem conhecimento, do que se passa no interior das famílias e nos relacionamentos afetivos.

A narradora registra que pouco lhe impressionam os comentários das vidas alheias, menos a história do casal Lourenço e Tessa que lhe traz certa tristeza. Tenta entender o que faz com que duas pessoas que, em princípio, casaram-se por amor, desentendam-se.

É, ainda, no terceiro capítulo, que a narradora relata os acontecimentos de um baile em que Tessa dança com Ramos, um amigo de Arthur, e fica visível o descontentamento do marido. Pode-se entender que ela deduz os sentimentos de Arthur, a partir de uma visão de fora, da leitura dos gestos, das expressões do rosto. Mas, sutilmente, introduz-se no romance um narrador onisciente que passa a narrar a vida do casal quando volta para casa, os pensamentos e sentimentos de cada um. Arthur mostra-se muito contrariado por ela ter dançado com Ramos, discutem e ela afirma que também tem o direito à diversão. Ironicamente, ele chama-a de «sábua» e pergunta-lhe se «são os zolas e os maupassants» (BEVILÁQUA, 1913: 51), ou seja, sugere que as leituras dos escritores franceses é que transformaram Tessa no que ela é.

Nesse momento histórico, a censura a certos livros, considerados inadequados para uma jovem senhora, é usual. No romance, o narrador heterodiegético revela, pelo recurso do monólogo interior direto, o turbilhão na mente de Arthur, todo o seu tormento interno vem à tona. Pensa que errou casando com Tessa, considera-se desprezado por ela e confessa que começa a detestá-la: «Deverei dizer que a odeio, que este amor me tortura, me acaba a existência?» (BEVILÁQUA, 1913: 55). No monólogo interior, o jovem revela as suas angústias, dúvidas, indecisão, sensação de fracasso.

O romance de Beviláqua traça um retrato vivo da cidade do Rio no início do século XX, com seus bairros, paisagens, costumes, a partir da história de Lourenço e Tessa, desvelada por ele mesmo, por conhecidos dele, que promovem a circulação das intrigas sobre o casal, ou por um narrador onisciente. O leitor, aos poucos, vai compondo os elementos que constituem o núcleo da história e compreendendo o seu contexto sócio-cultural. A trama gira, portanto, em torno do conflito desse casal de classe média alta, cuja esposa não se submete ao padrão social de casamento, às «regras» vigentes no início do século.

A passagem de uma narradora-testemunha, que narra o que ouve ou vê, para um narrador-onisciente que pode narrar a vida dos protagonistas dentro de casa e revelar seus pensamentos, aproxima o leitor de informações que mostram a dimensão do conflito incontornável. Ao penetrar na vida íntima do casal, o narrador heterodiegético revela pensamentos e dá ao leitor uma ideia mais nítida do conflito vivido por Arthur e Tessa, a boa relação de Tessa com a sua mãe, a quem Tessa tenta convencer da necessidade de separar-se de Arthur. Na introdução de falas e pensamentos das personagens, o narrador começa a delinear dilemas muito difíceis de superar:

Muito depressa reconheço o abismo a que me atirei.

Deverei dizer que a odeio, que este amor me tortura, me acaba com a existência?

E evidente que ela não em ama.

Desde as mais simples palavras até a expressão de seus olhos, de todo o seu rosto, se sente o desdém, o desprezo mesmo com que me trata. (BEVILÁQUA, 1913: 55)

No capítulo IV, a figura da sogra – D. Rita – ganha relevo, pois causa ciúmes e irritação em Arthur, que a acusa de não repreender as atitudes da filha. Contudo, D. Rita apela para a filha ter paciência com o seu genro e a pede aos dois: «Acabem com isso; por que esta discórdia? Essas lutas, com que vocês se magoam por qualquer tolice, não passam de criançadas» (BEVILÁQUA, 1913: 70). Os sentimentos de Arthur em relação a D. Rita são ambíguos, ora ódio, culpando-a de tudo, ora admiração por sua bondade. É ela quem cuida do filho pequeno do casal.

O título do romance – *Angústia* – é uma palavra associada mais de uma vez a Arthur que não consegue um modo de reaproximar-se da mulher e se reconciliar com ela. A personagem Tessa, insubmissa e determinada a decidir sobre sua vida, enfrenta corajosamente o conflito, porque não aceita a opressão do marido, não se enquadra no modelo exigido pela sociedade para mulheres casadas. O casal, em desacordo extremo, acaba por destruir o relacionamento, não restando alternativa senão a separação. A visão que Tessa passa a ter do marido é revelada à sua mãe,

a quem mostra, em uma conversa, a sua determinação em romper com a relação que considera doentia:

Mamãe, aquele homem é um desequilibrado, ou um perverso muito grande. Não posso e nem quero, absolutamente, viver em sua companhia; esta agressão que ele faz contra mim é muito vil; por tudo irrompe em questões, às vezes até porque canto e toco piano. Esse drama, que se vai desenrolando na minha existência, tem alguma coisa de desumano, e eu não o quero, não o posso mais suportar. Peço-lhe permissão para tratar do meu divórcio. (BEVILÁQUA, 1913: 68-69)

Arthur Lourenço não aceitava o modo de ser de Tessa, os seus gostos por leituras filosóficas e segundo o narrador onisciente:

Essas dissertações [filosóficas], o pouco caso com que afetava receber o movimento mundano, e a fingida insensibilidade a respeito das mais graves notícias, parecendo, em certos momentos, uma cética, e, sobretudo, a clareza de sua intelectualidade a afastavam do marido, que mal sofria os acessos dos nervos, ouvindo-a falar.  
Não gostava de mulher homem. (BEVILÁQUA, 1913: 76)

Na opinião do protagonista, as mulheres não são afeitas ao mundo intelectual e não têm talento para tal, tudo sobre o que escrevem é eivado de sentimentalismos:

Onde é que estão os livros de mulheres, em que se encontrem estrutura, concepção valores, como num livro de homem?  
As que escrevem são confusas, incorretas, não têm estilo próprio nem forma. De seus trabalhos não se tiram conclusões senão as que vêm, diretamente, do coração. Passando do terreno sentimental, nada mais conseguem. (BEVILÁQUA, 1913: 80-81)

Certa ocasião, a mãe que vive junto com eles, viaja para Petrópolis para deixá-los livres e, quem sabe, se reconciliariam. Mas Tessa escreve para ela, tentando convencê-la do quanto ele era psicologicamente doente, dadas as crescentes recriminações contra as suas leituras, atividades e programas culturais. Eis um excerto da longa carta enviada à mãe em que explica, com veemência, a impossibilidade de continuar casada com Arthur:

Mamãe.

Não direi jamais que você não tivesse razão de me aconselhar a ser boa para meu marido, prevenindo todas as decepções, por que eu teria de passar, no correr dos primeiros anos de casada.

Para escapar a tudo, que a sorte me determinara, é que eu tenho encarado, pacientemente, a situação de minha vida.

Tenho mesmo feito estudos especiais, mas acabo de me convencer de que o peso é muito forte para a fraqueza dos meus ombros.

Não há bravura que suporte as esquisitices de um neurastênico.

Ultimamente não posso mais ver meu marido sem ficar tomada de uma sensação penosíssima. Às vezes, me parece que até a casa diminui, e o ar se acaba.

Tenho sempre a respiração como a de um doente de asma. Sinto-me presa a um grilhão de ferro que me tira todos os movimentos.

Cruel existência!

A passeio não saio sem correr o risco de me sujeitar a sofrer mil decepções. Todos os homens, na opinião do Arthur, são meus apaixonados. Diz sempre que faço deles coleção. Quando, uma vez por outra, nos falamos, é somente para brigar. [...]

Não quer que eu chegue à janela, que leia romances, que frequente bailes e teatros; não posso cantar nem tocar piano. Outro dia arrebatou-me das mãos um livro oferecido pelo primo Antonio, e o espatifou completamente. (BEVILÁQUA, 1913: 94-96)

No início do capítulo VII, o narrador simula ter sabido de toda a discussão havida dentro de casa por pessoas que ouviram as reprimendas em altos brados dentro da casa e disseminaram a notícia, passando depois a fazer reflexões sobre os desentendimentos humanos e sobre a curiosidade e o prazer que más notícias despertam nas pessoas que, «nos encontros rueiros», expandem as notícias e acrescentam mais detalhes. Se o leitor tem dúvida sobre esse narrador, pensando ser a voz da narradora inicial e não no narrador onisciente, essa dúvida se dissipa em seguida, porque o capítulo termina com um monólogo interior de Arthur. Mas, no capítulo seguinte, ressurge a narradora-testemunha que, sentada na Confeitaria *Colombo*, flagra a presença de Tessa entrando sozinha ali; depois, a narradora encontra Arthur pelas ruas, mas evita conversar com ele.

Arthur e Tessa continuam a viver na mesma casa, embora separados, até que certa noite um amigo vai à sua casa do casal e conta a Arthur que já se comentava na cidade que o filho do casal, Marcos, era fruto de um adultério: «Afiavam que Marcos não é seu filho, e, sim, de Filgueiras...» (BEVILÁQUA, 1913: 147). Lourenço fica em estado de choque primeiramente, desnorteado, com a sensação de que parte da peça em que estão desaba sobre sua cabeça. No início, tenta se conter, mas suas expressões mostram uma grande comoção. Percebendo a satisfação do outro por seus tormentos, tem uma reação violenta e empurra o suposto amigo para fora de sua casa, chamando-o de «infame», «assassino», «mentiroso». Mas a dúvida fica e, no dia seguinte, mostra o retrato de Filgueiras a Tessa e pergunta-lhe se o Marcos era filho desse amigo. Na sequência, pergunta à Tessa se isso é verdade e ela, com muita raiva, confirma que o filho não é dele, nem de Filgueiras, mas de outro cujo nome se nega a declarar. Na verdade mente, e sua mentira vem do ódio que sente dele por considerá-la uma mulher adúltera.

No relacionamento dos dois, que já se vinha deteriorando pelo ciúme doentio de Arthur, com a acusação de adultério, recrudescer o mal-estar. Ela já se recolhe cada vez mais, deixa de interagir com ele e passa a se dedicar ao que gosta de fazer: tocar piano, ler, sobretudo livros de Filosofia, e caminhar só pelas ruas do Rio. As leituras e o piano dão à Tessa condições de enfrentar a sua solidão e o conflito. Por sua vez, ele desenvolve um rancor em relação ao silêncio e frieza de Tessa e acusa a sogra de protegê-la. A pergunta sobre o pai da criança (que de fato era filho dele) foi a gota final que faltava para transbordar o copo e se separarem de fato. Definitivamente, não conseguem mais recuperar a felicidade inicial, nem enfrentar os problemas através de conversas e acordos. Separados, embora sem legalizar, estavam os dois em plena liberdade e evitam encontrar-se, mas, segundo o narrador, continuam a sofrer: «Cada qual se sentia mais deslocado e ia vivendo, somente, por viver, para acompanhar a peregrinação da vida» (BEVILÁQUA, 1913: 182) Quem sofre muito também é D. Rita, cujo genro não quer mais vê-la, e ela medita sobre isso:

Que culpa era a sua, para que dissesse por toda parte que fora ela a autora da desdita, e andar, também jurando que não perdoaria a quem tanto mal lhe havia feito?

Que poderei fazer a essas duas almas, que estão a penar e a se atormentar, unicamente, porque se amam? (BEVILÁQUA, 1913: 183)

Arthur Lourenço muda-se para uma casa em outro bairro mais pobre e mais distante (Vila Isabel), porque tem receio de reencontrar Tessa em algum lugar. Ao lado de sua nova casa, vive um casal de portugueses simples, Angelina e Manoel, que são feirantes:

Quando não saía à rua, ficava apreciando um casazinho de portugueses pobres, que habitava ao lado de sua casa.

Do quarto, em que dormia, devassava todo o interior da alegre vivenda dos jovens trabalhadores.

O marido cultivava a terra, fazendo extensas plantações de verduras e flores, que, às vezes, vendiam juntos pela manhã; em casa, a mulher fazia os serviços domésticos, lavava roupas, que recebia de fora.

Quando o marido chegava cedo do trabalho, que ruidosos beijos recebia, que efusões de agrado! (BEVILÁQUA, 1913: 185)

Ele observa que, quando o Manoel chega cedo do trabalho, é recebido com muito carinho. Mas Arthur, agora uma espécie de *voyeur* da vida do casal português, descobre a presença do ciúme nas relações deles:

Infeliz dele, porém, quando se demorava!

Da aspereza das palavras, ia a reforçada portuguesa, no seu furor de ciúmes, até dar-lhe tremendas pancadas, nos ombros, com a mão papuda, pequenina e bonita, que encantava olhar.

O resto do dia descompunha, brigava e praguejava; falava tanto, como uma velha feiticeira; tratava mal a todos os fregueses, que iam à quitanda, à procura de verduras; tudo que fazia era, arbatadamente, e dizendo sempre, entre dentes, contra o marido, as coisas mais impossíveis de se pensar, não davam muito: *aquele cabelo de cão!* O bandido, o ruim! ...

Como veio ensaiado na pinga!

Que vergonha! Quase caía na calçada, com tanto tropeço!

Cachaceiro! Indigno! (BEVILÁQUA, 1913: 185)

Segundo o narrador, no bairro, eram muito conhecidas as tempestades de Angelina, quando ficava irritada e mal humorada com Manoel. Passada a raiva, sempre advertia o marido para que não repetisse o feito. No dia seguinte voltavam ao normal e faziam declarações de amor. Angelina demonstrava seus sentimentos por Manoel espontaneamente:

Seus modos estouvados, suas maneiras de beijar o marido defronte de quem quer que fosse, à vezes, escandalizavam os fregueses; entretanto, o Manoel, todo baboso, sob pressão das carícias, muitas vezes se comovia tanto, que lhe enchiam os olhos de lágrimas. (BEVILÁQUA, 1913: 189)

Arthur, acima de tudo, admirava a capacidade de brigarem por ciúmes e se reconciliarem no momento seguinte. E vê nessas pessoas simples uma forma de viver juntos e manter vivo o amor e o companheirismo, que é invejável comparativamente à progressiva frieza e ao silêncio que foi pouco a pouco instalando-se no seu casamento com Tessa. Preferiria a discussão e a superação subsequente, como costuma ver no casal de portugueses, do que «o absoluto da calma que Tessa mostrava nos momentos mais melindrosos da vida» (BEVILÁQUA, 1913: 190). Há, implícita, a comparação entre os modos de vida da classe média alta, letrada, e a vida das pessoas simples que lutam dia a dia pelo sustento da família e pensava: «Como a Angelina, era que ele desejava que fosse a Thereza» (BEVILÁQUA, 1913: 190).

Leitora de Machado de Assis, Amélia de Freitas Beviláqua estabelece diálogos e contrapontos com as narrativas ficcionais machadianas. No romance *Angústia*, por exemplo, há pontos de contato e de oposição com *Dom Casmurro* (1899), como o ciúmes, a dúvida sobre a paternidade do filho, a comparação que uma personagem faz entre Arthur e a ciumenta personagem Otelo, da peça de mesmo nome de Shakespeare, mas destaca-se aqui uma inversão dos acontecimentos: é Tessa que quer Lourenço fora de sua vida e toma a decisão, ao contrário da atitude da personagem machadiana que manda embora Capitu e o filho Ezequiel para Europa, de onde nunca mais voltam, determinação aceita por ela. Como Bentinho não confia em Capitu, Lourenço não confia na

honestidade de Tessa. Está em pauta no romance de Beviláqua, como referimos acima, a questão da legitimidade do filho do casal, que Lourenço desconfia ser filho de um amigo, ideia insuflada por outro amigo e enfrentada por Tessa com altivez. Ironicamente, ela afirma que é realmente filho do outro, apenas para ferir o marido, expressando muita raiva pela falta de confiança na sua honestidade. Essa inversão dos acontecimentos do romance *Dom Casmurro* é uma espécie de resposta da escritora feminista ao domínio patriarcal, às limitações impostas às mulheres de participar da vida cultural do país.

Por outro lado, essa presença de Machado de Assis na sua escrita surge também nas digressões sobre a loucura das pessoas, feitas por Arthur, as quais lembram o conto «O alienista», de Machado de Assis, quando, no capítulo IX, o narrador revela os pensamentos da personagem de *Angústia* a respeito da sanidade e da loucura e das ideias fixas de certas figuras humanas:

Sabia que o mundo inteiro não era mais do que um vasto hospício. De dez em dez, dos infinitos grupos de peregrinos, tirava-se um equilibrado. Observassem; nem precisava um grande trabalho para se destacar o quadro de desmiolados, cada qual com a sua ideia fixa, mas pensando sempre que é o mais ajuizado...

Um passa o melhor do tempo, a sonhar com tesouros, outro, pobre diabo carregado de esteiras velhas, arriba a cabeça para o impossível, e, depois dos pulos mortais, pelas barreiras de espinhos, morre de fadiga. (BEVILÁQUA, 1913: 136-137)

Mas, na sequência dessas reflexões sobre a insanidade, Arthur volta a se perguntar o porquê de a mulher teimar em se erguer, «quando sabe, perfeitamente, que é vencida?! Que queriam as enfatuadas, além dos adornos e o lugar de imperatrizes, em casa dos maridos» (BEVILÁQUA, 1913: 140). Todas essas reflexões, ditas a Censa – a cachorrinha da família que ele leva para a nova moradia – demonstram como o seu pensamento a respeito da mulher é conservador, resistente à mudança, ao mesmo tempo que explicam as raízes de suas motivações para se irritar com o gosto por leitura e por música de Tessa. Não era essa a sua expectativa para o perfil da esposa desejada.

Amélia de Freitas Beviláqua tem uma obra volumosa, que reúne contos, romances, conferências, crônicas, ensaios. Há, nas leituras da personagem Tessa, de filosofia, preferências da escritora, como se pode ver nas conferências reunidas no livro *Alma universal*, de Amélia de Freitas Beviláqua, publicado em 1935. Por ser uma feminista consciente, a escritora, ao ser rejeitada pela ABL por ser mulher, publicou em seguida, em 1930, um livro de denúncia contra a política da Academia em relação ao ingresso das escritoras, intitulado *A Academia Brasileira de Letras e Amélia de Freitas Beviláqua*. Somente em 1977, Rachel de Queiroz conseguiu romper essa barreira e foi a primeira mulher a ingressar na ABL.

## Bibliografia —

BENJAMIN, Walter (1994) – «O flâneur», trad. José Carlos M. Barbosa. In *Obras escolhidas*, vol. III São Paulo: Brasiliense, p. 33-65.

BEVILÁQUA, Amélia de Freitas (1913) – *Angústia*. Rio de Janeiro: Tipografia Frères.

COSTA, Marie Ivone Caser da Costa – *O Lyrio: Revista Mensal*. Disponível em <https://bndigital.bn.gov.br/dossies/periodicos-literatura/titulos-periodicos-literatura/o-lyrio-revista-mensal>

GENETTE, Gérard [s.d.] – *O discurso da narrativa*. Lisboa: Vega.

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, p. 388-421.

PEREIRA, Margareth da Silva (2010) – «A exposição de 1908 ou o Brasil visto por dentro», Revista *Arqtexto*, vol. 16. Porto Alegre: Faculdade de Arquitetura e Urbanismo (UFRGS), p. 6-27. Disponível em [https://www.ufrgs.br/propar/publicacoes/ARQtextos/pdfs\\_revista\\_16/01\\_MSP.pdf](https://www.ufrgs.br/propar/publicacoes/ARQtextos/pdfs_revista_16/01_MSP.pdf).

SILVA, Wilton Carlos Lima da (2014) – «Amélia Beviláqua que era mulher de verdade: a memória construída da esposa de Clovis Beviláqua». *Interthesis. Revista do Programa de Pós Graduação Interdisciplinar em Ciências Humanas*, vol. 11, n.º 2. Florianópolis: UFSC, p. 132-161.

## **Uma paixão, Madame Chrysanthème: representação feminina e estado civil —**

. Elisabeth Fernandes Martini<sup>1</sup>

Maria Cecília Moncorvo Bandeira de Mello Rebello de Vasconcellos (Rio de Janeiro, 1870 - 1948) – a Madame Chrysanthème das crônicas semanais cariocas nas décadas iniciais do século XX – teve a quem puxar, quando seguiu o caminho da literatura. Como sua mãe, a jornalista e escritora Emília Moncorvo Bandeira de Mello (Rio de Janeiro, 1852 - 1910), mais conhecida como Carmem Dolores, Maria Cecília abraçou a escrita, para a qual se sentia naturalmente vocacionada, como ganha-pão tão logo enviuvou, em 1907 e, uma vez chefe de família, esmerou-se em planificar a própria independência. Sua audácia para se lançar em meio tão restrito levou Maria de Lourdes da Silva, Helena Maria Alves Moreira e Luciana Maria da Conceição Vieira a refletirem sobre as escolhas de Madame Chrysanthème,

em um universo dominado por homens, boa parte deles alojada na administração pública, o que lhes garantia sustento através do erário nacional [...] Casou-se cedo, iniciou na escrita literária tarde e, sendo filha de ninguém menos do que Carmem Dolores, herdou o amor e os dissabores de viver da escrita, tendo marcado com certo capricho e orgulho este último aspecto.[...] Por ora fiquemos com a informação de que nossa escritora encontra-se praticamente esquecida e que não figura nas antologias literárias escritas no século passado, salvo algumas dentre as dedicadas às mulheres [...] Ela está, portanto, fora dos cânones da literatura nacional, escritos, não podemos deixar de dizê-lo, com a colaboração de Afrânio Peixoto. Nem mesmo as revisões acerca da literatura escrita por mulheres daquele período conseguiram alterar a situação de Chrysanthème. Quem a conhece não lhe nega personalidade aos seus escritos, mas seu talento, por outro lado, ainda está *sub judice*. (SILVA *et al.*, 1996: s.n.º)

---

<sup>1</sup> Grupo de Pesquisas Literárias Luso Brasileiras-Real Gabinete Português de Leitura (Rio de Janeiro); Secretaria Municipal de Educação do Rio de Janeiro.

Debutando profissionalmente aos 37 anos, a escritora serôdia inspirou-se em *Madame Chrysanthème* – romance publicado em Paris, em 1887 – e adotou o título da obra de Pierre Loti como o pseudônimo que veio a marcá-la por toda a vida. Traduzida para trinta e seis línguas, inclusive para o português, a obra de Loti mostrou-se um sucesso editorial e disseminou a imagem de um Japão exótico, segundo a ótica francesa, pelo mundo ocidental. Nesta, um oficial francês em passagem pela Terra do Sol Nascente relatou a sua estada, período no qual contraiu «núpcias temporárias» com uma gueixa. Os caracteres de exotismo e de submissão com que o autor compôs a personagem-título foram incorporados à figuração feminina oriental e reverberaram no universo das artes.

Maria Cecília, ao adotar como pseudônimo um nome próprio popularizado em todo o mundo, conseguiu chamar para si a atenção de grande parcela do público. O subterfúgio que, em princípio, se prestava à preservação das mulheres em um universo ocupado majoritariamente pelos «Homens de Letras», ganhou nas mãos da escritora outra funcionalidade, como salientam as três estudiosas acima referidas

Era prática internacional as escritoras adotarem nomes masculinos para depois provarem que o exercício da escrita literária também cabia às mulheres. Cecília opta por um nome que não contraria sua identidade de gênero. Ao adotar como pseudônimo o nome do livro de Pierre Loti, «*Madame Chrysanthème*», ela já mostra sua disposição para polêmicas mediadas pela pena, provocando os contemporâneos. (SILVA *et al.*, 2016: s.n.º)

Ao apresentar em suas narrativas «mulheres insubmissas, independentes, que se recusavam a aceitar os papéis tradicionais que lhes são impostos pela sociedade» (SILVEIRA, 2020: s.n.º), a *Chrysanthème* brasileira obteve repercussão junto ao contingente feminino alfabetizado que não chegava, no Brasil, a 30% do universo de leitoras, compondo personagens que funcionavam como contraponto à *Chrysanthème* original. Conseqüentemente, apesar da notoriedade quase instantânea que obteve, Maria Cecília foi muito atacada pela crítica. Isso porque, como atentam José Pedro Toniosso e Mariângela Alonso

no Rio de Janeiro da Belle Époque convivem tendências literárias conservadoras e renovadoras. O aspecto conservador localizava-se no código da linguagem que, com algumas poucas ousadias, continuava fiel aos modelos acadêmicos. Por outro lado, despontava certo aspecto renovador, mais preocupado com a realidade social emergente no início do período republicano. [...] Chrysanthème apresenta uma nova forma de narrar a condição feminina, combatendo o discurso patriarcal ao criar espaços para o registro de cenas e personagens de seu tempo. (TONIOSSO; ALONSO, 2009: 48)

A primeira inserção jornalística da escritora ocorreu no Natal de 1907, no jornal *A Imprensa*, onde começou de forma intermitente a publicar narrativas curtas para adultos e crianças, até assinar, entre agosto e outubro de 1911, o folhetim «Almas femininas». A partir de 1914, passou a escrever regularmente para *O Paiz* que, por décadas a fio, fizera constar ao cabeçalho das edições o *slogan*: «*O Paiz* é a folha de maior tiragem e maior circulação da América Latina»<sup>2</sup>. Essa colaboração se estendeu por vinte anos ininterruptos, vindo a ser retomada em 1937. A pesquisadora Maria de Lourdes Melo Pinto, em sua tese de doutoramento, contabilizou, só neste jornal, o montante de 878 crônicas de sua autoria, o que nos permite dimensionar a capacidade laboral e criativa de Madame Chrysanthème e a boa recepção de seus escritos<sup>3</sup>.

O sucesso de público oportunizou-lhe a publicação de 16 obras, dentre peças de teatro, romances e contos com temáticas contemporâneas, em que o universo feminino era notabilizado. De posse da pena, Maria Cecília não fez por menos; mostrou-se destemida, ao jogar luzes sobre o ambiente doméstico, cujos conflitos ficavam circunscritos às quatro paredes.

---

2 Como Bruno Brasil salienta, «após a Proclamação da República, o jornal veio a lançar algumas edições especiais com tiragem de mais de 60 mil exemplares». (BRASIL, 2015: s. n.º)

3 Mme Chrysanthème também publicou no *Correio Paulistano*, entre 1920 e 1934, no *Diário de Notícias*, entre 1936 e 1943, na *Gazeta de Notícias*, entre 1938 e 1941, e fez participações pontuais nas revistas *O Mundo Literário*, *O Cruzeiro* e *Única*. (PINTO, 2006: 204-239).

Um ano depois de *Enervadas* (1922), romance que causou sensação na capital da República, alçando-a à condição de jornalista mais lida do país, Madame Chrysanthème trouxe à luz *Uma paixão*<sup>4</sup> (1923), onde apresentava, em três partes bem demarcadas, o princípio, o auge e o fim de um envolvimento assaz delicado. Ao focalizar o *affaire* entre Maria Luíza, moça solteira, e Maurício, casado com a meia-irmã da moça, o livro atingiu em cheio a moralidade burguesa. Enquanto desdobrava o imbróglio que se constituía na razão de ser da narrativa, a autora descortinou os diversos campos de força, assim como as tensões subjacentes, no seio de uma família da alta burguesia.

Maria Luíza era a filha do Dr. Olavo Azambuja –

um senhor alto e corpulento, de olhos infantis e boca sem energia. Curvava os ombros diante da mulher despótica e irascível, sem coragem para defender-se e defender contra ela a sua doce Maria Luiza que, entretanto, ele adorava! (CHRYSANTHÈME, 1923: 300)

– e enteada de D. Margarida, uma «robusta senhora de amplos quadris brasileiros e olhos pestanudos» (CHRYSANTHÈME, 1923: 300).

Estando os três há um ano em *tour* pela Europa, foram os instados a interromper a viagem e voltar para o Brasil imediatamente, porque Luci, a filha mais nova do casal e meia-irmã da moça, anunciou por telegrama a sua primeira gravidez, exigindo a mãe ao seu lado. Luci encontraria «em breve novos obstáculos na via da realização sexual: a gravidez é de longe o mais pesado.» (KNIBIEHLER, 2009: 370)

Ao invés das esperadas demonstrações de júbilo com a notícia, o que se viu logo às primeiras cenas foi a tensão crescente, dada a postura intransigente de D. Margarida e a subserviência do marido que, para contemplá-la, envidou todos os esforços para garantir o retorno da família ao Rio de Janeiro em caráter de urgência. O poderio patriarcal, nesse episódio e em outros em que recrudesciam os confrontos entre os consortes, esboroava a olhos vistos.

---

4 Procedemos à atualização das citações, de acordo com a norma ortográfica vigente.

De fato, desde as décadas finais do século XIX já se observava que «o crescente reconhecimento da capacidade das esposas [...] as separações físicas, tudo isso constitui um evidente retrocesso do papel paterno.» (PERROUT, 2009: 118) Chrysanthème carregava nas tintas, ao desnudar os dissabores da cena conjugal. Maria Ângela D’Incao destaca como recorrente na escritura machadiana um fenômeno que dialoga com o episódio em tela: «As próprias personagens, e não mais o destino, tornam-se irônicas, cínicas ou cruéis» (D’INCAO, 2013: 238). A mesma pesquisadora, ao examinar os microcosmos familiares, entre o final do século XIX e os primórdios do século XX, observa que

O casamento ainda ocorre por conveniência, agora, um objetivo possível de ser atingido por meio de manipulações e estratégias. Os círculos sociais se ampliam, as mulheres da elite saem às ruas e salões exibidas e *coquettes*, rapazes ambiciosos abraçam profissões liberais e adentram os salões das melhores famílias – ampliam-se o mercado conjugal e as possibilidades de escolha entre os grupos mais abastados. As normas de comportamento tornam-se mais tolerantes, desde que se mantenham as aparências e o prestígio das boas famílias não fique abalado. (D’INCAO, 2013: 238)

Na Europa, por sinal, as mulheres solteiras passavam a circular com bastante liberdade e externavam pensamentos os mais arrojados, haja vista Gretchen, a amiga alemã de Maria Luiza, que «trabalhara em uma fábrica durante a guerra, vestida de homem, com os cabelos cortados e completamente indiferente ao estrago de suas mãos» (CHRYSANTHÈME, 1923: 8).

Por outro lado, a americana Miss Priscila – também íntima de Maria Luiza – correspondia ao ideal de feminilidade esperado pelos conservadores em relação às moças de razoável condição. Estava «noiva de um primo em Boston [e] esperava aqui [no Brasil], dando lições de inglês num colégio, até que ele arranjasse lá uma situação permitindo o casamento entre eles» (CHRYSANTHÈME, 1923: 21). Repercutia assim o pensamento romântico tão comum entre as jovens, educadas que eram para ver no casamento o ápice da realização pessoal. No entanto, no correr da narrativa, damo-nos

conta de que o tão ansiado consórcio não ocorreria, o que evidenciava uma atitude de autoengano por parte da personagem.

Quanto a Maria Luiza,

seduzira-a violentamente a evolução feminina da Europa, a energia e a independência das mulheres que gritavam bem alto os seus direitos, reclamando para si uma igualdade absoluta com os homens, já que, em muitos casos, elas lhes eram superiores (CHRYSANTHÈME, 1923: 8),

o que lhe permitiria retornar ao país de origem completamente transformada. Dentre as amigas europeias, Gretchen era a primeira a minimizar a importância do casamento para as mulheres, compartilhando com a amiga brasileira suas visões libertárias:

nós agora não queremos mais saber da antiga sujeição ao homem. Somos livres e vivemos à nossa vontade. Aqui como me vê eu já amei a três homens e quando notei que eles principiavam a enfasiar-me, soltei-os no campo. Outrora eles agiam assim conosco; hoje somos nós que os escolhemos ou os enxotamos à nossa vontade. (CHRYSANTHÈME, 1923: 9)

No entanto, Maria Luiza sabia por experiência própria que a situação das mulheres no Brasil era bem diferente, haja vista o conservador Código Civil brasileiro<sup>5</sup> de 1916, que assegurava por força de lei a supremacia masculina no espaço privado:

– Minha querida, murmurava lentamente Maria Luiza, eu sou de outro país em que a mulher se sujeita à vontade do pai até que a esta suceda a do marido. Se eu procedesse na minha terra como você procede aqui, seria uma desclassificada, uma criatura posta à margem da sociedade. Enquanto a brasileira falava, a alemã mirava-se espantada. Na pátria de sua amiga, as mulheres continuavam submissas às leis familiares, escravas dos pais e dos esposos, quando em toda

---

5 Segundo a Lei n.º 3.071, de 1º de janeiro de 1916; Parte Geral: Disposição Preliminar / Livro I: Das pessoas; Título I: Da Divisão das Pessoas; Capítulo I: Das pessoas naturais / Art. 6º. São incapazes, relativamente a certos atos (art. 147, I), ou à maneira de os exercer: I - Os maiores de 16 (dezesseis) e os menores de 21 (vinte e um) anos (arts. 154 a 156); II - As mulheres casadas, enquanto subsistir a sociedade conjugal; III - Os pródigos; IV - Os silvícolas.

a Europa elas se tinham sublevado contra preconceitos e convenções antiquárias e ridículas. (CHRYSANTHÈME, 1923: 23-24)

Ainda que o Rio de Janeiro se mostrasse efervescente nas primeiras décadas do século XX, graças às iniciativas do presidente Rodrigues Alves, empenhado que estava em transformar a capital da República em vitrine da jovem nação, e às intervenções urbanas que o Prefeito Pereira Passos promoveu pela cidade, conhecidas como «Bota-Abaixo»<sup>6</sup>, nos espaços domésticos, o que prevalecia era o conservadorismo de ideias e costumes.

Não eram só as «moças de família» que perduravam atadas aos humores familiares. Também as criadas e as parentas mais próximas que, por ventura, não se casassem, permaneciam agregadas ao núcleo de origem e sujeitas ao controle dos provedores. As duas últimas, por sinal, na ausência dos proprietários, encarregavam-se em manter o palacete dos Azambuja em ordem:

Do portão de ferro engrinaldado de madressilvas, uma senhora velha, esgalgada e de olhos lacrimejantes, e uma outra, baixota e gorducha com faces vermelhas, saíam a receber os viajantes. Tia Silvinha abraçara de leve D. Margarida, enquanto Benedita se inclinava simplesmente diante da mulher do advogado, em uma cortesia de doméstica superior. (CHRYSANTHÈME, 1923: 33)

A irmã do Dr. Azambuja – «uma senhora velha, esgalgada e de olhos lacrimejantes» (CHRYSANTHÈME, 1923: 33) – ocupava um lugar menor na hierarquia doméstica, por não ter chegado à condição de «senhora do lar», com casa e marido próprios. Quanto a Benedita – «baixota e gorducha com faces vermelhas» (CHRYSANTHÈME, 1923: 33) – emigrara de Portugal, chegando ao Brasil ainda jovem. Tendo cuidado de Maria Luiza desde a primeira infância, manteve-se

---

6 «Expressão criada para designar, ao mesmo tempo, o processo de reformas urbanas operado a partir de 1903 no Rio de Janeiro, então Distrito Federal, e o prefeito da cidade à época, Francisco Pereira Passos (1902-1906). Com a expressão “Bota-Abaixo”, buscou-se destacar a maneira radical pela qual foi implementado um conjunto de obras públicas que redefiniram a estrutura urbana da capital federal». (MOTTA, 2016: s.n.º).

na família como ama da menina e criada da casa. Diante da patroa, apresentava-se como uma «doméstica superior». Mas, junto à órfã por parte de mãe, demonstrava intimidade e cumplicidade:

– Então, minha filhinha, exclamava com familiaridade a velha portuguesa, pendurando nos cabides as sugestivas *toilettes* trazidas pela moça, você não queria voltar para o lado da sua Benedita?

– Queria, ama, queria sem querer, respondia Maria Luiza pensativa. (CHRYSANTHÈME, 1923: 48)

Os vínculos da portuguesa estavam restritos à casa dos Azambuja, o que levava Benedita a reafirmar os laços com Maria Luíza, movida por um profundo sentimento de maternagem. Como Yvone Knibiehler destaca, «A ama é antes de mais um corpo, bem tratado, mas domesticado. Como constitui para os seus patrões um sinal exterior de riqueza, anda sempre elegantemente fardada» (KNIBIEHLER, 1991: 376)

A colônia portuguesa empenhava-se em arrumar colocação para as moças provenientes de Portugal, para que, uma vez perdidos os vínculos com a terra natal, não se perdessem na chamada «vida fácil». Maria Beatriz Nizza desvela o interesse dos portugueses cá estabelecidos em distinguir as jovens patrícias de tantas imigrantes que, sem um encaminhamento benevolente, acabavam enredadas em redes de prostituição.

A empregabilidade possível para as imigrantes lusas era a lavoura, nas zonas rurais, ou as casa de família, na cidade, onde as criadas, uma vez introduzidas, em geral se mantinham até a morte. À época mal se falava em aposentadoria no Brasil, cujos primeiros passos para a sua instituição principiaram com a criação dos fundos de pensão privados e dos montepios, por iniciativa dos próprios trabalhadores. A partir de 1923, o apoio do governo passou a se fazer mais presente e foi grassando junto às demais categorias funcionais. No entanto, somente a partir de 1972, os empregados domésticos passaram a perceber o benefício.

Delineados o perfil de cada personagem e a rede que enlaçava e determinava os seus lugares na hierarquia familiar, passamos aos primeiros lampejos da atração entre Maria Luíza e o Maurício, o

que sequer fora considerado por ambos, por ocasião das bodas de Luci com o jovem médico. Um ano antes, noivo e noiva criam piamente na realização que o casamento poderia proporcionar a ambos. Afinal, segundo o senso comum,

Se o casamento representava a etapa superior das relações amorosas, se foi proclamado «garantidor da saúde da humanidade», o melhor remédio para o corpo e para a alma, e se constituía uma das melhores fontes de «estabilidade social», era preciso, então, divulgá-lo e transformá-lo numa necessidade para todos. (MALUF; MOTT, 1988: 386)

No entanto, no dia a dia, a vida em comum de Luci e Maurício não se mostrava rósea nem harmônica. O relacionamento ríspido entre os recém-casados escapava às quatro paredes, apesar de o desconforto decorrente ser encarado com naturalidade por D. Margarida. À medida que a gravidez avançava, Luci deixava às claras a crescente lassidão e repugnância frente aos deveres conjugais. Ao mesmo tempo em que enfeiava a olhos vistos, como confidenciou Benedita a Maria Luíza, Luci transitava entre a casa dos Azambuja e a própria, entre empoderada e ferina e

ocultava mal uma súbita aversão pelo marido que a pusera naquele estado [...]. A mãe, sua aliada natural, auxiliava-a nessa perseguição ao homem, nesse duelo entre a filha e o genro, deplorando a gravidez de Luci que, coitadinha não pudera sequer gozar as delícias da lua de mel. [...] O Dr. Azambuja olhava para o chão nessas horas e Maurício ria-se abertamente mostrando os dentes admiráveis na boca cor de papoula. (CHRYSANTHÈME, 1923: 56)

A conjuntura familiar desfavorável aumentou a empatia entre os cunhados e precipitou o enamoramento mútuo. Maria Luíza, embalde os tímidos esforços do pai para contemplá-la, sentia-se enfeitada em sua própria casa. Por sua vez, Maurício, ainda que ostentasse o título de cabeça do casal, sentia-se cada vez mais relegado no ambiente familiar. O equívoco que se tornou o casamento de Luci e Maurício tornou-se evidente, o que levou o jovem médico a encontrar atrativos na cunhada e, ao perceber o sentimento recíproco,

a investir na corte. Até mesmo a ama Benedita participou involuntariamente do primeiro encontro furtivo entre os amantes, enquanto aguardava por Maria Luíza na antessala do consultório de Maurício.

A relação proibida, no entanto, não passou despercebida por mãe e filha. Ainda que desdenhassem abertamente dos seus pares, D. Margarida e Luci não se dispunham a dividi-los com possíveis rivais. O envolvimento entre cunhados constituía-se em tabu, por implodir as estruturas familiares e Maria Luíza não fez por menos, ao abrir mão de um pretendente que gozava de prestígio junto aos Azambuja – o industrial Rafael de Oliva – por amor ao cunhado. Mesmo que suas decisões e desejos aparentemente prevalecessem no espaço privado, essas mulheres não pareciam dispor de um modelo de realização pessoal que não tivesse o casamento como um caminho incontornável:

Até que ponto a mulher burguesa conseguiu realizar os sonhos prometidos pelo amor romântico tendo de conviver com a realidade de casamentos de interesse ou com a perspectiva de ascensão social? Depois de tantas leituras sobre heroínas edulcoradas, depois de tantos suspiros à janela, talvez lhe restasse a rotina da casa, dos filhos, da insensibilidade e do tédio conjugal. (D'INCAO, 2013: 236)

Com a progressão da gravidez, Luci perdia gradativamente a graciosidade dos tempos de solteira. Em meio à falta de maiores perspectivas na rotina doméstica, entediava-se e punha em Maurício a responsabilidade pelo atendimento de suas demandas materiais e sentimentais.

Por sua vez, as personagens masculinas, subjugadas pela atitude impositiva das consortes, mostravam-se desvirilizadas e consoantes com o decadentismo em voga. O advogado Azambuja, em seu segundo casamento, não esboçava reação diante das atitudes despóticas da esposa. E o jovem Maurício, ainda que se mostrasse impassível frente aos caprichos de Luci, tentava preservar o que lhe restava de amor próprio buscando nos braços da cunhada a reciprocidade de afetos. Por sinal, um dos episódios mais excitantes da narrativa ocorreu quando Maria Luíza, ao apresentar um quadro febril, foi examinada por Maurício, a pedido de Benedita:

Acompanhado de Luci e do sogro, Maurício penetrava, comovido e fremente, no quarto de Maria Luíza. [...] Maurício encostara no peito de Maria Luíza a sua cabeça de cabelos fortes como os de uma escova, mas durante um minuto, o seu coração, batendo forte, causava-lhe um tal zunido nos ouvidos que ele não ouvia nada. Às suas narinas subia o cheiro daquele corpo adorável e ao alcance dos seus braços. Colada à sua face, ele sentia a moça tremer, quebrar-se, amolecer-se toda na sensação que experimentava assim apertada no seu amplexo másculo e involuntariamente amoroso. (CHRYSANTHÈME, 1923: 32-35)

Os corpos colados sugeriam uma comunhão erótica, tendo os familiares e a criada como plateia cativa. Desde o século XIX, a casa burguesa se dividira entre os espaços de sociabilidade e os reservados à intimidade dos moradores. «As alcovas, espaço do segredo e da individualidade, forneciam toda a privacidade necessária para a exploração dos sentimentos» (D'INCAO, 2013: 229). E até mesmo o verbo «penetrar» chamava à imaginação com uma mensagem sub-repticiamente sexual. Maurício tremia, porque tinha a consciência de que, ao adentrar o quarto de Maria Luíza, tornava-se ainda mais íntimo, embora tivessem ambos de lidar com o voyeurismo dos presentes.

Além das casadas, solteiras e solteironas, o romance dispunha também sobre as viúvas, ampliando a galeria de personagens categorizada segundo o estado civil. Nos estratos mais baixos, a viuvez acarretava transtornos que não compareciam à narrativa em questão, porque a viúva Henriqueta Lemos encimava os mais altos estratos da sociedade brasileira. Tia e madrinha de Maria Luíza, ela morava na Gávea, em um palacete que, com a morte de Heráclito, o marido, passou a lhe pertencer, assim como toda a generosa fortuna.

D. Henriqueta gozava de total independência para gerir a própria vida. Acolhera D. Bela, colega de juventude que, tendo perdido o marido, passara a agregada no palacete da Gávea. A madrinha tentara trazer Maria Luíza para morar consigo, o que a moça em princípio declinara. Mas a paixão por Maurício, cada vez mais evidente para os demais familiares, tornou a sua permanência em casa dos Azambuja insustentável. A interpelação da madrastra, ao final do parto de Luci, exacerbou a humilhação:

– Você não! Minha filha não a quer ver. E eu lhe pergunto: terá coragem de continuar a roubar um pai a seu filho?

A rapariga fita-a esgazeada. A afronta fora tão direta que ela não podia fingir não a compreender. Seus olhos alargados procuraram Maurício. Este, ligeiro e apressado, sem querer olhar para trás, sumia-se já entre os reposteiros, onde a esperavam a esposa e o filho... [Maria Luiza] chamou Benedita e em poucas palavras como que sufocasse e não pudesse falar, rogou-lhe que arranjasse depressa a sua mala. Iria para a casa da madrinha com a intenção de nunca mais voltar àquele palacete maldito. [...] Benedita contemplava-a estupefata sem, entretanto, indagar o motivo daquela decisão. (CHRYSANTHÈME, 1923: 212-213)

Após ouvir a versão da moça sobre os desdobramentos do *affaire* que culminaram no seu exílio, D. Henriqueta passou a direcionar todas as energias para a remissão da afillhada. Sentindo certo alívio, entendeu que não existia naquela história «nada de irremediável. Uma paixão intensa lavrada certamente naqueles dois peitos martirizados sem cessar e isolados por orgulho e dignidade, mas a paixão cura-se hoje como qualquer outra moléstia não demasiado grave da alma e do corpo». (CHRYSANTHÈME, 1923: 220)

As ideias da madrinha eram convergentes com o pensamento cientificista amplamente difundido no Brasil, nas décadas iniciais do século XX. «Afim, para diversos setores da elite política e intelectual nativa, nosso jovem país precisava seguir, após a abolição da escravidão e a proclamação da República, os rumos do ‘progresso’ e da ‘civilização’ sinalizada na Europa» (SCHMIDT, 2001: 114).

Alinhada com conceitos gestados ainda no século XIX, como o positivismo e o darwinismo social, D. Henriqueta enxergava na mulher apaixonada uma doente, ainda que passível de tratamento e recuperação. Voltando o olhar para si, a madrinha de Maria Luiza rememorou o desafio que se impôs para resistir à paixão que assaltara a ela própria e ao cunhado, quando cuidavam ambos de Heráclito – respectivamente esposo e irmão –, quando gravemente enfermo. Com a perda do parceiro, um número significativo de mulheres permanecia enlutado por toda a vida. D. Henriqueta seguiu o mesmo caminho. No entanto, a renúncia saiu-lhe caro, a ponto de ter de ocultar

à sobrinha o motivo porque, ao contemplar as flores púrpuras da sua mesa uma onda de saudade lhe empanava sempre o olhar e, sobretudo, desejou provar à moça que tudo se olvida neste mundo, mesmo a grande paixão de que, entretanto, ela não curara nunca! (CHRYSANTHÈME, 1923: 231)

A terceira e última parte do romance discorre sobre o longo e sofrido processo de separação porque passaram os amantes. Maria Luiza principiou a se defender do assédio do cunhado, ao visualizar «o abismo em que estivera ameaçada de cair» (CHRYSANTHÈME, 1923: 243). Quanto a Maurício, não mais se encontrou como marido, pois a mulher o repudiava, nem como pai, pois não podia se aproximar de Afonsinho, o filho recém-nascido, sem fazê-lo chorar. Até no exercício da profissão, o outrora médico idealista percebeu-se entre diminuído e alijado.

Quando Luci decidiu pela mudança em definitivo para a casa da mãe, coube ao conformado marido lamentar a perda de espaço, enquanto conversava com os próprios botões: «Que admirável artista a Luci! Como é possível que moças inexperientes e no verdor dos anos possam enganar, visando o casamento, a homens que afinal conhecem mais do que elas o mundo e as suas criaturas?» (CHRYSANTHÈME, 1923: 250).

Maurício ainda tentou, pela última vez, reconquistar Maria Luiza, mas D. Henriqueta manteve-se firme no propósito de arrefecer os arroubos dos amantes. Ante a negativa da moça e a sua determinação em cindir por completo a relação, Maurício se afastou em busca de isolamento, mas encontrou pelo caminho:

A viuvinha Lavínia Soares, que há muito demonstrava por ele apetite e carinho [...] faceira, insistia em falar e ria-se muito, inclinando para ele, sempre de pé, o seu rosto, que o desejo de agradar corava e tornava atraente. Vendo-o, porém, mudo e reservado, ela levantou-se, trescalando um aroma forte que o tonteou, como se ingerisse uma golfada de álcool. (CHRYSANTHÈME, 1923: 302)

O jogo de sedução que Lavínia manjava com maestria para atrair o médico levava a crer que nem todas as mulheres estavam

dispostas a abrir mão da satisfação sexual para salvaguardar as aparências. Insenso aos encantos da viuvinha, Maurício se preparou para enfrentar a sua *via crucis* amorosa. Pensou em morrer, mas em princípio declinou «por receio dos escândalos que despertaria tal suicídio e do compromisso que recairia sobre a cunhada, acusada talvez pela família de ser a causa de tão triste desfecho» (CHRY-SANTHÈME, 1923: 309).

Nesse ínterim Maria Luiza adoeceu, após renunciar em definitivo à paixão por Maurício. Mas o Dr. Claudio Teixeira, médico pessoal de D. Henriqueta, encarregou-se pessoalmente do restabelecimento da afluída de sua cliente e passou a frequentador contumaz do palacete da Gávea. Os interesses comuns partilhados por ambos resultaram no pedido de casamento, aceito por uma Maria Luiza algo insegura, a buscar na escuta carinhosa da ama – a quem chamava de «Didita» desde a infância – o apoio decisivo:

– Coça-me a cabeça, Didita, como quando eu era pequena e eu te direi o que resolvi fazer da minha vida. [...] Escuta, ama, decidi casar-me com o Dr. Claudio. Que achas?

Benedita, que muda e reservada, descobrira o amor pecaminoso da sua menina pelo marido da irmã, soltou a cabeleira perfumada de Maria Luiza, batendo as mãos de contente.

– Bravos! Gritou ela no silêncio do quarto. Bravos! Como eu estou contente! O Dr. Claudio é um rapaz e tanto! Você será muito feliz com ele!

– Não sei, respondeu a moça, suspirando e fitando um ponto do quarto docemente iluminado, se o serei, mas também não cogito mais dessas histórias de felicidade. Para mim, esta não existe mais no mundo!

– Que tolice, que bobagem, menina. Sou uma pobre mulher sem instrução, asseguro-lhe, porém, minha filha, que o dever de uma moça consistirá sempre em casar-se com um rapaz morigerado, simpático, com meios para sustentá-la, e depois ter filhos, que criará com desvelo e amor. O resto, Maria Luiza, são baboseiras e coisas de romance francês.

Benedita pôs nessa última frase todo o seu desdém pelas palpações perturbadoras da paixão sem moral e sem religião. (CHRYSANTHÈME, 1923: 271-272)

Diferentemente do entusiasmo expresso pela criada, alinhada com os parâmetros morais da classe burguesa, pouco ânimo

restava a Maurício que, tendo perdido o interesse pela vida e pela família, engendrou um meio de se despedir desse mundo, sem impingir maiores constrangimentos aos pares:

E assim quando na antevéspera do enlace de Maria Luiza, Mauricio foi descoberto morto com a flexível agulha da seringa de Pravas ainda fincada no braço esquerdo, todos o julgaram vítima da sua teimosia em querer descobrir alguma coisa, ele, inábil, inexperiente, médico vulgar, sem as luzes necessárias para um invento qualquer que engrandecesse a classe a que pertencia. Somente um dos colegas, entre os numerosos médicos chamados para o socorrer, ousou falar baixinho em suicídio. Os outros calaram-se e a família não o acreditou. (CHRYSANTHÈME, 1923: 313-314)

Quanto a Maria Luiza, uma vez fortalecida para sobrepujar as pulsões que, segundo o pensamento corrente, poderiam perdê-la, e sentindo-se isenta de culpa, seguiu o seu caminho «embebida nas delícias de um novo amor e olvidada da rosa vermelha ofertada por Maurício [...] nem sequer lhe passou pelo espírito que o cunhado se tivesse matado por ela. Assim terminou mais uma paixão, entre flores de laranja e flores mortuárias» (CHRYSANTHÈME, 1923: 314).

Embalde os discursos libertários em favor da mulher nas páginas iniciais de *Uma paixão*, o que se viu, ao seu término, foi o retorno ao tradicionalismo da família brasileira, com um pedido de casamento a redirecionar percursos e salvar reputações. Ainda que Maria Luiza, pelas mãos de sua madrinha, não se sentisse cobrada ou vilipendiada por seus atos, deu os passos esperados por D. Henriqueta em direção ao enaltecimento da família que, malgrado os ressentimentos e os pequenos rancores represados, emergiu da experiência amorosa solidificada enquanto instituição.

As questões levantadas no romance versavam sobre situações contemporâneas que palpitavam na *Belle Époque* carioca e ainda ecoam no Brasil do século XXI, como a relevância da expressão feminina e as relações de poder que se estabelecem no seio das famílias. Ainda que a troca de papéis na diegese destinasse às mulheres o lugar de mando e aos homens um lugar subalterno na intimidade dos lares, não se verificava uma transformação

efetiva nos núcleos familiares, porque a defesa dos interesses individuais só fez acentuar a desigualdade de gênero e recrudescer os conflitos domésticos.

As solteiras, casadas e viúvas que habitavam a narrativa, oferecendo uma galeria de figurações variegadas, possibilitavam, ainda que ficcionalmente, detectar uma latência do público feminino, para vocalizar seus desejos e refletir sobre as possibilidades de intervenção, numa cidade que rapidamente se modernizava.

No universo ficcional, a criada tinha mais possibilidades de expressão que as personagens masculinas, entre dissimuladas e impotentes. Apesar de, à primeira vista, funcionar como uma personagem secundária, a portuguesa Benedita ganhou relevo, dado o número frequente de inserções<sup>7</sup> na narrativa. Em suma, a criada era quem mais tinha acesso aos segredos familiares.

*Uma paixão* possibilita a nós, leitores contemporâneos, gratas surpresas, por fazer da autoria feminina um diferencial em meio à *intelligentsia* brasileira, predominantemente machista e misógina. As colocações e as atitudes de Chrisanthème no campo ficcional e na vida real causaram convulsões no público e na crítica, o que pode ter contribuído para o seu virtual apagamento. No entanto, enquanto consumidos avidamente por um universo crescente de leitoras, seus romances e crônicas abriram frentes para as escritoras que ganharam projeção na seara literária brasileira, nas décadas subsequentes.

As poucas obras da autoria de Madame Chrysanthème que perduram acessíveis permitem que percebamos as mulheres enquanto seres singulares, com percursos e opções de vida plurais. Desse modo, germinam possibilidades várias de leitura, inclusive a de julgar «uma paixão» algo passível de experimento e superação.

---

7 A portuguesa Benedita interage com os demais personagens às páginas 11, 33, 34, 47- 48, 49, 53, 76, 86, 124, 131, 212-213 e 271-272 do referido romance. (CHRYSANTHÈME, 1923: 314 pp.).

## Bibliografia —

- BRASIL, Bruno (2015) – *O Paiz*. Rio de Janeiro, 1884-1930. Biblioteca Nacional Digital. Disponível em <https://bdn.digital.bn.gov.br/artigos/o-paiz/>
- CHRYSANTHÈME, Mme. (1923) – *Uma paixão*. Rio de Janeiro: Livraria Leite Ribeiro.
- D'INCAO, Maria Ângela (2013) – «Mulher e família burguesa». In DEL PRIORE, Mary, org. *História das mulheres no Brasil*. São Paulo: Contexto, p. 223-240.
- KNIBIEHLER, Yvonne (1991) – «Corpos e corações». In DUBY, Georges; PERROT, Michelle, org., *História das mulheres no Ocidente: o século XIX*, vol. 4. Porto: Edições Afrontamento, 1994, p. 351-401.
- MALUF, Marina; MOTT, Maria Lúcia (1988) – «Recônditos do mundo feminino». In SEVCENKO, Nicolau, org., *História da vida privada no Brasil. República: da Belle Époque à Era do Rádio*, vol. 3. São Paulo: Companhia das Letras, p. 367-421.
- PINTO, Maria de Lourdes de Melo (2006) – *Memória de autoria feminina nas primeiras décadas do século XX: a emergência da obra periodística de Madame Chrysanthème*. Tese de Doutorado. Rio de Janeiro, UFRJ). Disponível em <http://www.posciencialit.letras.ufrj.br/images/Posciencialit/td/2007/27-mariadelourdesdemelo.pdf>
- SANTOS, Ana Paula A. dos (2019) – «A licenciabilidade possível em *Enervadas* (1922) de Mme. Chrysanthème». *Veredas: Revista da Associação Internacional de Lusitanistas*, n.º 31. Coimbra: Universidade de Coimbra, p. 200-213. Disponível em <file:///C:/Users/bethm/Downloads/644-Texto%20do%20artigo-972-1-10-20200505.pdf>
- SCHMIDT, Benito Bisso (2001) – «O deus do progresso: a difusão do cientificismo no movimento operário gaúcho da I República». *Revista Brasileira de História*, vol. 21, n.º 41. São Paulo: ANPUH, p. 113-126. Disponível em <https://www.scielo.br/pdf/rbh/v21n41/a06v2141.pdf>
- SILVA, Maria Beatriz Nizza (1986) – «A mulher no contexto da imigração portuguesa no Brasil». *Análise Social. Revista do Instituto de Ciências*

*Sociais da Universidade de Lisboa*, vol. XXII n.ºs 92-93. Lisboa: ICS, p. 653-659. Disponível em <http://analisesocial.ics.ul.pt/documentos/1223553017C9jFA0ze9Vo91NT0.pdf>

SILVA, Maria de Lourdes da; MOREIRA, Helena Maria Alves; VIEIRA, Luciana Maria da Conceição (1996) – «Diálogo sobre a mulher entre Madame Chrysanthème e Afrânio Peixoto na década de 30 – Fronteiras». *Educação Unisinos*, vol. 20, n.º 2. Rio Grande do Sul: Universidade do Vale do Rio dos Sinos, p. s.n.º Disponível em <file:///C:/Users/bethm/OneDrive/Documents/RGPL/Diálogo%20sobre%20a%20mulher%20entre%20Madame%20Chrysanthème%20e%20Afrânio%20Peixoto%20na%20década%20de%201930%20-%20Fronteiras.html>

SILVA, Maria de Lourdes da; MOREIRA, Helena Maria Alves; VIEIRA, Luciana Maria da Conceição (2016) – «Madame Chrysanthème e a representação da mulher na década de 1930». *Revista Literatura e Cultura*. Rio de Janeiro, p. s/n.º Disponível em <https://litcult.net/2016/08/02/mme-chrysantheme-e-a-representacao-da-mulher-na-decada-de-1930-maria-de-lourdes-da-silva-helena-maria-alves-moreira-luciana-maria-da-conceicao-vieira/>

SILVEIRA, Mauro César (2020) – «Muito prazer, meu nome é Maria Cecília». In *Jornalismo e história*. São Paulo: Universidade Federal de São Carlos, p. s/n.º Disponível em <https://jornalismoehistoria.sites.ufsc.br/2020/07/31/muito-prazer-meu-nome-e-maria-cecilia/>

TONIOSSO, José Pedro; ALONSO, Mariângela. (2009) – «Chrysanthème: perspectivas histórico-literárias na *Belle Époque* brasileira». *Revista EPeQ/Fafibe*, vol. 1. São Paulo: Centro Universitário UNIFAFIBE, p. 45-50 Disponível em <http://unifafibe.com.br/revistasonline/arquivos/revistaepqfafibe/sumario/3/14042010142607>

## Lusitanos entre finlandeses e gauleses, nas excêntricas *Baladilhas*, de Coelho Neto —

. Marta Rodrigues<sup>1</sup>

Alceu Amoroso Lima afirma, a respeito de Coelho Neto, que o escritor pratica em sua obra um «mero sensualismo verbal, sem compromisso com o real e o pensamento» (LIMA, 1966: 78). Embora discorde da ausência de compromisso com o pensamento, a definição de Alceu Amoroso Lima pode ser a chave para se tentar compreender os textos que compõem *Baladilhas*<sup>2</sup>, livro de contos do escritor maranhense, cuja primeira publicação data de 1894. Essa primeira edição saiu pela Livraria Moderna (Rua do Ouvidor, 54), de Domingos de Magalhães. A segunda edição – datada de 1922 e registrada como «edição definitiva» – foi publicada em Portugal, a cargo da Livraria Chardron, de Lello & Irmão Ltda, situada na rua das Carmelitas, 144 (Porto) e de Aillaud, Bertrand (Paris). Era comum naquela época livros brasileiros serem editados em Portugal ou na França. Alguns autores, como Lima Barreto, por exemplo, tiveram primeiro seus livros publicados por editoras portuguesas e só, posteriormente, por editoras nacionais. No caso, deu-se o contrário, com uma edição brasileira anterior a uma luso-francesa .

O livro apresenta algumas, eu diria muitas, curiosidades. Na página em que aparecem título, autor, editora, encontra-se também a epígrafe do livro, uma frase do escritor francês Montaigne: «Ce sont icy mes fantasies, par lesquelles je ne tasche point de donner à cognoistre les choses, mais moy...», cuja tradução pode ser próxima a «estão aqui minhas fantasias a partir das quais eu não me esforço em fazer conhecer as coisas, mas eu...». A epígrafe ajusta-se ao contexto geral dos contos, com histórias que se afastam da

---

<sup>1</sup> Colégio Pedro II (Rio de Janeiro)

<sup>2</sup> A ortografia do título (*Balladilhas*) e de inúmeras palavras usadas na coletânea foi atualizada segundo as normas ortográficas vigentes.

verossimilhança, em forma de lendas, de narrativas religiosas ou míticas, de histórias de amor trágicas ou de amizades desfeitas, e quase todas ambientadas em lugares exóticos e distantes da realidade do leitor e do próprio autor, como assinalarei mais à frente.

Na edição utilizada, o autor emite uma «nota explicativa» esclarecendo que os textos publicados em *Baladilhas* são fruto dos «olhos límpidos e curiosos» da mocidade (COELHO NETO, 1924: 3). Por essa razão, o escritor ressalta que eles não sofreram nenhum tipo de alteração e/ou revisão, para não contaminar o que ali havia da pureza do momento de sua produção. A nota é datada de 1920, posterior, portanto, à primeira edição e anterior à de 1924 (3ª edição), com que trabalho. Provavelmente foi acrescentada à 2ª edição da obra, de 1922, chamada de «definitiva».

Na página a seguir do volume em análise, há um dístico com os seguintes dizeres:

O espírito, como o tempo, tem as suas estações.  
Com este livro findou a primavera da minh'alma.  
(COELHO NETO, 1924: 5)

Este dístico já aparece na edição de 1894, ou seja, reflete o estado de espírito em que foi produzida a edição *princeps* da obra que, pelo que se pode perceber, não sofreu alterações posteriores, a fim de manter o espírito da época de sua produção.

De forma geral, os 27 contos que compõem o livro apresentam um clima que oscila entre o gótico, o mitológico, o religioso, o pagão, o romântico, o místico. O conto «Memento», por exemplo, cujo título é uma palavra de origem latina, relacionada com a expressão *Memento mori*, que significa «lembra-te da morte», como uma forma de apelo aos vivos para que lembrem dos mortos, apresenta, em seu início, o que pode ser considerado um resumo do conteúdo dos contos em geral. O parágrafo inicial explicita o clima de irrealidade, a opção por ambientes exóticos, bem ao gosto da literatura romântica:

De que provém essa tristeza negra que, às vezes, por longo espaço, à noite como nas horas claras, subjuga minh'alma ao desespero?  
De que repassado amargor é feita essa nostalgia? Em que penso?

Que sonhos corro e porque, de ímpetos em ímpetos, deixo longe dos olhos todo o mundo real e entro a seguir caminhos nunca percorridos, mas que vou trilhando visível, sensivelmente como se os pisasse firme?... Para onde fogem caminhos tais? E as vozes que neles ouço em que além vão soar? E as gentes, femininas e novas? nuas ou mal cobertas de flores, que cantam baixo, tão baixo que é mais pela expressão harmônica do rosto, pelo comissurar dos lábios do que por melodia que ouço, que afirmo perceber o misterioso cântico que afinam. E não tocam o solo porque são aéreas, fluidas, fusão de sonho, de sensualismo, que eu sinto, vejo e ouço, mas não prendo? De onde saem e que destino seguem? De onde provém essa paisagem estranha e fugidia que de longas e remotas datas minh'alma visita obstinadamente? Que será? sonho? delírio? amor? saudade ou êxtase? Há de ser êxtase por certo – êxtase do delirante. (COELHO NETO, 1924: 131-132)

Esse trecho sintetiza os temas presentes nos contos, funcionando como uma espécie de resumo do teor das narrativas. O tema do amor, por exemplo, se encontra presente em um número expressivo de contos. Se há narrativas em que o amor de mãe é salvador – como em «Mater» («mãe» em latim), que abre o livro, ou em «O Paraíso», que, fechando o volume, retoma o tema do amor materno, em outros o amor faz sofrer, mas funciona como a razão da própria existência ou morte, como ocorre, por exemplo, nos contos «Os cegos» e «O aroma de flores».

Os ambientes são quase todos campestres, com pastores, ovelhas, em um clima muitas vezes similar ao arcade. Nenhuma das histórias se passa no Brasil; há desde contos ambientados na Finlândia («Mater», «Marcha fúnebre», «Saudade») até aqueles que retomam mitologias e guerras, como o conflito entre gauleses e romanos, em «Saldunes». Há outros que se passam em territórios ainda mais exóticos aos nossos olhos, especialmente tendo em vista a época de sua produção, como a Índia (em «Raio de sol») ou o Paquistão (em «Origem das camélias»).

Aspectos exóticos de culturas desconhecidas estão presentes em diversos contos, com mito e História se complementando. O misticismo aparece sob a forma de culturas pagãs (como em «Canção triste»), sob a ótica católico-cristã (como em «Místico» e «Sonho de Eva») ou ainda na referência à mitologia persa (como em «Holocausto»).

O título do livro – *Baladilhas* – remete-nos aos cantos antigos acompanhados por músicos, um tipo de poesia narrativa que costuma/costumava reproduzir tradições e lendas. Esse viés narrativo de tradições e lendas é um dos eixos principais das histórias ali narradas. Há desde textos que se pretendem lendas, ou seja, que explicam fenômenos a partir de narrações quase sempre de fundo fantástico, até histórias que dialogam com tradições religiosas, místicas, em que a narração serve de suporte para se compreender/explicar determinadas concepções. Assim, um conto como «O aroma das flores» explica a razão, amorosa, de a camélia não possuir cor ou perfume, pois os haveria emprestado a uma noiva abandonada, que acreditava que sua falta de predicados – tais como cor nas faces e odor atraente – era a razão de o amado tê-la trocado por outra. Como a noiva jamais retorna para devolver o que a camélia lhe emprestara para reconquistar o homem amado, esta flor perde aquelas duas características. O conto, em tom de fábula, é narrado ao leitor como se o narrador tivesse ouvido da própria flor a história relatada.

Curiosamente, na coletânea alguns contos dialogam entre si, em um projeto claro do autor em compor uma obra que tivesse unidade temática e formal. Assim, o conto «Origem das camélias» retoma a mesma lenda, agora sob novo enfoque. Aqui a lenda vem do Paquistão, e a origem da flor nos é contada a partir do relato de um faquir. A história, de teor trágico – com a morte de um filho como eixo principal, tema que também é retomado em outro conto («O Paraíso») – é narrada pelo faquir nos momentos finais da sua vida, no que ele denomina de «romance sentimental de Açaiykira» (COELHO NETO, 1924: 176). Nele se conta que um dia uma mulher, chamada Açaiykira, apareceu, no lugar ermo em que o faquir residia, com o filho morto ao colo e o enterrou junto a uma árvore, próxima à casa do faquir. Todos os dias, a mulher visita a cova do filho morto e, num determinado momento, lamenta o filho estar ali, sem ninguém a alimentá-lo. A ideia do filho bebê estar ali abandonado, sem o alimento da vida, sem os cuidados maternos, a leva a jorrar seu leite diariamente sobre a cova onde jaz seu pequeno filho morto. De manhã e à noite, ela espreme seus seios, dá seu leite

e, de certa forma, expurga sua dor sobre o túmulo do filho. Um dia, «nasceu junto do cedro funerário, de um arbusto que crescera, um botão de flor branco, maravilhosamente branco, como o perdão de Brahma<sup>3</sup>» (COELHO NETO, 1924: 176). A flor que nasce, observada em todo seu processo pelo faquir, «era uma flor de leite tão pura que nem a volúpia do aroma a penetrara, tão sensível que um raio de sol mais quente roeu-lhe a fímbria de uma pétala. Nascia da sepultura. [...] era o leite da alucinada, leite do amor. (COELHO NETO, 1924: 176-177). Temos aí uma nova versão do aparecimento da camélia, sob uma perspectiva hinduísta. Mesmo tema, dois enfoques, em diálogo interno, comprovando a preocupação em compor um livro estrutural e tematicamente coeso.

Outro conto em que o tom de lenda se faz presente é «Salmo de amor<sup>4</sup>». Referência bíblica, o salmo é uma espécie de cântico de louvor a Deus; no conto, é um louvor a uma história de amor trágica, como algumas outras presentes no livro. Lenira, uma moça pálida, explica ao interlocutor-narrador a razão de sua palidez. Ela era noiva de Arduíno, um guia de rebanhos que falece em consequência dos rigores do inverno. Seu caixão, desprovido de flores, inexistentes naquele frio, entristece Lenira, que suplica a Deus que lhe tire as rosas de seu rosto para enfeitar a esquiife do noivo, no que é atendida. Desde então, ela passa a ser «pálida, pálida, para todo o sempre pálida de amor, de amor somente» (COELHO NETO, 1924: 114).

É importante ressaltar também que o termo «baladilha» é contemplado na grande variedade de referências musicais presentes nos diversos textos, como ocorre no conto citado há pouco, «Salmo de amor» e na alusão a Brahma, deus hindu da música. A música também se encontra presente em «Canção triste»; em «Soror dolorida», sob a forma de serenatas cantadas por noivas mortas; em «Ritornello», sob a forma de uma canção que se repete e leva um casal de velhos ao passado e ao amor; em «O mentiroso», cujo protagonista, além de fabulista, aparece como um «trovador montesino»

---

3 Deus hindu da música, das canções; representa a força criadora ativa no universo.

4 No original: «Psalmo de amor».

(COELHO NETO, 1924: 228); em «Tântalo», sobre o qual falarei mais à frente. Ou seja, o título do livro dialoga com a tradição musical a que alude e que também aparece na escolha dos temas que se alinham ao longo de toda a coletânea.

Quanto à questão amorosa, pode-se perceber que o livro apresenta características que o aproximam do gótico romântico. Na verdade, ao ler os contos, veio-me à mente *Noite na taverna*, de Álvares de Azevedo. Mulheres idealizadas ao lado de mulheres sedutoras e sexualizadas, amor levado ao extremo, como elemento muitas vezes de destruição, cenas noturnas, tom às vezes macabro, tudo isso compõe um clima soturno em que a fantasia habita, em excêntricas narrativas.

Uma das mais excêntricas, sem dúvida alguma, é o pequeno conto «Tântalo», no qual, finalmente, encontramos nossos «portugueses de papel». Assim como ocorre em inúmeras referências de muitas outras histórias que compõem *Baladilhas*, o título remete à mitologia grega:

Na mitologia grega, Tântalo foi um mitológico rei da Frígia ou da Lídia, casado com Dione. Ele era filho de Zeus e da princesa Plota. Segundo outras versões, Tântalo era filho do rei Tmolo da Lídia. Teve três filhos: Níobe, Dascilo e Pélope. Certa vez, ousando testar a onisciência dos deuses, roubou os manjares divinos e serviu-lhes a carne do próprio filho Pélope num festim. Como castigo, foi lançado ao Tártaro, onde, num vale abundante em vegetação e água, foi sentenciado a não poder saciar sua fome e sede, visto que, ao aproximar-se da água, esta escoava e, ao erguer-se para colher os frutos das árvores, os ramos moviam-se para longe de seu alcance sob a força do vento. A expressão **suplício de Tântalo** refere-se ao sofrimento daquele que deseja algo aparentemente próximo, porém inalcançável, a exemplo do ditado popular «Tão perto e, ainda assim, tão longe»<sup>5</sup>.

O conto dialoga diretamente com a expressão «suplício de Tântalo» em vários níveis de leitura. Nele se narra a cena de uma bacanal, provavelmente após a vitória numa batalha do protagonista

---

5 Grifos meus. Texto disponível em <https://www.google.com/amp/s/educalingo.com/pt/dic-pt/tantalo/amp>.

Herculano, uma referência provável a Hércules, tendo em vista todas as inúmeras alusões a elementos mitológicos e à superioridade física do personagem.

Retomando uma afirmação de Alceu Amoroso Lima citada na abertura deste artigo em que o crítico aponta o «sensualismo verbal» de Coelho Neto – ao qual associei o hermetismo que caracteriza especialmente a obra em questão – pode-se dizer que «Tântalo» condensa esse hermetismo. Embora este seja um dos contos mais curtos do livro, decifrar todas as suas referências não é tarefa nada fácil, mesmo hoje, na era *Google*. A esse respeito, vejamos o parágrafo que dá início à história:

Plenilúnio. Estruge o ruído da bacanal. Citaredas siracusanas e aulétrides milésias tangem harpas e diaulos. Efebos cantam, fâmulos vozeiam e as heteres nuas, titubeantes, levantam ritons de bronze banhando os seios nus em vinho antigo. (COELHO NETO, 1924: 71)

Observe-se que o parágrafo é composto de pequenas orações coordenadas, sintéticas, visuais, mas nem por isso menos complexas do ponto de vista da decodificação lexical. O vocabulário relacionado ao universo mitológico, à Antiguidade Clássica, ao mesmo tempo em que instaura o estranhamento, torna a compreensão da cena descrita uma verdadeira batalha interpretativa. Devo dizer que, mesmo com a facilidade do acesso à informação virtual que tive a meu dispor, nem tudo foi encontrado. Já de início, «Plenilúnio», uma referência à lua cheia, estabelece o tempo da narração. A seguir, o narrador define o que será a cena descrita: uma bacanal.

A partir daí, toda a descrição que se apresenta será feita a partir de termos gregos, associando a história ao seu tempo de ação, à Antiguidade, e, para o narrador/autor, é necessário mergulhar no mundo mitológico e nas referências que o representam. A título de curiosidade e como forma de decifrar o vocabulário invulgar do conto, proponho alguns de nossos mergulhos lexicais. «Citaredas», por exemplo, é termo precioso, derivado de cítara, para referir as mulheres que tangem esse instrumento. O adjetivo «siracusanas» delimita a origem dessas instrumentistas em Siracusa, cidade da costa

jônica (atual Sicília). A par com as «citaredas siracusanas», encontram-se as tocadoras de flauta, ou melhor, as «aulétrides» (termo de origem grega, *auletrís,-ídos*) – substantivo erudito associado ao adjetivo «milésias» que, de acordo com Caldas Aulete «diz respeito a várias cidades antigas chamadas Mileto, especialmente a que ficava na Jônia célebre por seu luxo e luxúria» (AULETE, 1964: 2017), o que acentua a atmosfera erótica do conto<sup>6</sup>. A seguir, vêm os «Efebos<sup>7</sup>», adolescentes do sexo masculino, que cantam, os «fâmulos», serviçais que atuam comumente em rituais e que, na cena descrita vozeiam. Por sua vez, heteras<sup>8</sup> nuas – cortesãs elegantes e instruídas da Antiguidade – levantam «ritons de bronze», recipientes da época, nos quais vinho ou outro licor eram bebidos ou despejados, durante cerimônias que os antigos faziam em honra dos deuses<sup>9</sup>.

Esse trecho reforça a ideia de Herculano como referência ao universo de Hércules, daí toda a bacanal ser provavelmente um ritual de homenagem às suas glórias e, em especial, à sua última vitória. Poderíamos seguir nesse processo de decodificação do texto, mas o fizemos somente para confirmar o hermetismo que caracteriza, de forma geral, a obra de Coelho Neto e que, no caso do livro *Baladilhas*, tem seu melhor exemplo justamente no conto em que nos deparamos com nossos personagens lusitanos.

O conto, intenso em suas referências sexuais, em descrições eróticas, gira em torno de um Herculano sem sua «força antiga» (COELHO NETO, 1924: 73). Sentindo-se fisicamente decadente, já não possui mais os desejos que antes o caracterizavam. Há um contraste entre os prazeres vividos no ambiente da bacanal, a violência sensual da orgia e a fraqueza de um homem poderoso cujo poder não lhe restabelece, no entanto, a força física e erótica

---

6 Na minha pesquisa, descobri também: «La fabula milesia nasce appunto nel II secolo a.C. in Grecia; si tratta di brevi racconti realistici e divertenti a sfondo erotico e avventuroso narrati in prima persona». Disponível em [https://liceoberchet.edu.it/ricerche/romanzo/fabula\\_milesia.htm](https://liceoberchet.edu.it/ricerche/romanzo/fabula_milesia.htm)

7 No original: «Ephebos». Disponível em <https://www.infopedia.pt/dicionarios/lingua-portuguesa/efebo>

8 No original, por gralha: «heteres»

9 Cf. <https://dicionario.priberam.org/liba%C3%A7%C3%A3o>

que busca e de cuja ausência se ressent. O clima de orgia, de sensualidade é quebrado pela impotência de Herculano. Tal qual no «suplício de Tântalo», todos os prazeres estão ali, à sua disposição, mas ele não os pode alcançar: «Herculano gargalha, anseia e chora. Falta-lhe a força antiga» (COELHO NETO, 1924: 73). Por isso, impinge a todos a mesma tortura a que está submetido, impedindo, por ódio, por inveja, que outros tenham os prazeres que lhe são negados. Sua impotência o faz odiar os que podem desfrutar do gozo da carne, os que possuem potência sexual, levando-o, por exemplo, a matar um casal que pratica sexo no momento exato de seu gozo: «Aqui, tropeça num casal robusto. Para, escuta os gemidos e as palavras, ri loucamente, aplaude, espia, agacha-se e, para saciar o seu despeito, crava o estilete nas carnes dos que gozam» (COELHO NETO, 1924: 74).

Perder a potência sexual, do corpo, corresponde a morrer. Como ele afirma algumas vezes ao longo do texto, «Antes morresse a alma!» (COELHO NETO, 1924: 74-75), porque reis, deuses, homens poderosos e de valor supremo se fazem de sua força e vitalidade físicas, no que entra sua potência sexual. A ausência de apetite carnal o transforma em um homem fraco perante aqueles que deveriam admirá-lo.

Interessante como um texto com tanto apelo carnal possa ter sido escrito por um autor que frequentava os salões da alta burguesia de finais do século XIX, início do século XX. No entanto, o teor sexual, lúbrico, é, de certa forma, desviado pela dificuldade em acompanhar as inúmeras referências mitológicas, em decifrar o vocabulário complexo, o que poderia afastar o leitor do conteúdo extremamente erótico que perpassa a pequena história.

É no contexto do suplício de Tântalo a que está subjugado Herculano que surgem os «lusitanos». Embora não se faça no conto uma alusão explícita ao termo «portugueses», «lusitanos» são os povos ibéricos pré-romanos que habitavam a região oeste da Península Ibérica desde a Idade de Ferro. Em 29 a. C., na sequência da invasão romana a que resistiram por longo tempo foi criada, nos seus territórios, a província romana Lusitânia, correspondente à grande parte do atual território de Portugal. Os portugueses consideram-se descendentes de Viriato, a figura mais notável entre os lusitanos e um dos

seus líderes no combate aos romanos. Logo, pode-se inferir que os lusitanos citados remetem aos portugueses em sua formação inicial<sup>10</sup>.

Em um determinado momento, «Herculano manda vir os prisioneiros: lusitanos e gauleses, tomados em Cartago» (COELHO NETO, 1924: 72). Portanto, os lusitanos aparecem na narrativa como derrotados, prisioneiros à mercê do poder e do desejo de Herculano. E o protagonista deseja aquilo que o abate, o mesmo «suplício de Tântalo» que o faz sofrer. Assim, faz os prisioneiros verem a beleza da carne e a sua impossibilidade:

Abrem-se as flores da sensualidade!

Plena nudez!

Cada mulher um rio de volúpia onde brincam dois sátiros: os seios. Os bárbaros, ofegantes de lascívia, pedem com ternos olhos, rangem os dentes e rugem como leões no tempo cálido. (COELHO NETO, 1924: 72).

Não é através da força física, da tortura dos corpos que o rei faz valer sua vitória; é através da humilhação da carne, da impossibilidade de ter o corpo que ora se oferece, de ter concretizados os desejos carnis. Herculano, capaz de vencer todas as limitações da matéria, é incapaz de superar sua impotência, e deseja que todos ao seu redor tenham o mesmo destino. Aos bárbaros lusitanos cabe a pena de pedir «com ternos olhos» o que não podem ter; de ranger os dentes e rugir como leões diante do desejo que se faz dor na sua impossibilidade. Como disse Herculano, «Antes morresse a alma».

O livro ainda merece dois comentários acerca de questões de ordem estrutural. Sob o título de quatro contos, há uma mesma frase, «Dos manuscritos de Karma, poeta do amor». Todos os contos giram em torno de questões / reflexões amorosas, com o amor como centro das ações, a maioria de final trágico. Não descobri a razão de esses textos especificamente –no caso, os contos (10) «O filho de Fausto», (11) «Canção triste», (16) «Soror dolorida» e (21) «Ruminante» – apresentarem essa referência bibliográfica. Uma hipótese é,

---

<sup>10</sup> Disponível em <http://historia-portugal.blogspot.com/2008/02/quem-eram-os-lusitanos.html>.

como disse, o tema do amor associado à morte, da busca da essência do amor puro, ou da morte por amor, assim como o amor gerando violência e morte. O poeta fictício Karma pode ser aquele que se encontra subjugado a alguma ação anterior, da qual não pode escapar, associada à inexorabilidade do amor, da vida, da morte<sup>11</sup>.

Por sua vez, o conto «Infante» apresenta uma particularidade. O título aparece com um asterisco que leva a uma explicação acerca de sua publicação. É dito que o texto foi «Primitivamente escrito em francês, apareceu n'*A Vida Moderna* assinado com o pseudônimo Charles Rouget» (COELHO NETO, 1924: 207). Fui em busca de *A Vida Moderna*. Encontrei volumes de uma *Revista Moderna*<sup>12</sup>, que, tendo sido lançada em 15 de maio de 1897, foi uma das muitas publicações ilustradas e de variedades que começaram a circular na Europa nas últimas décadas do século XIX. A revista era redigida em Paris e publicada quinzenalmente. Circulava em Portugal e no Brasil sob a direção de Martinho Carlos de Arruda Botelho. Pela edição francesa, acreditei que talvez aqui encontrasse o texto original de Coelho Neto, mas também não obtive sucesso. Não seria mais uma das ficcionalizações do autor, assim como a do poeta Karma? É uma explicação plausível.

As *Baladilhas* de Coelho Neto são uma agradável surpresa. A despeito das dificuldades de leitura encontradas em decorrência das muitas referências intertextuais com universos afastados do leitor comum e mesmo do leitor mais sofisticado, as histórias nos envolvem em suas excentricidades, assim como as lendas, nas quais muitos contos se inspiram, envolvem até os dias de hoje leitores por todos os lugares. Se havia ali muito de «sensualismo verbal», como destacou o crítico literário, havia também muita imaginação, muita pesquisa, muito conhecimento, em um projeto de produção literária que levou o autor a dezenas de livros e a uma popularidade ímpar na

---

11 «Na filosofia e nas religiões indianas, o karma é uma espécie de lei universal de causa e efeito. Ele dita que toda ação tem consequências futuras, que dependem de sua natureza». Disponível em: <https://super.abril.com.br/mundo-estranho/o-que-e-karma/>

12 *Revista Moderna*. Disponível em: <https://bndigital.bn.gov.br/artigos/revista-moderna>

história da literatura brasileira. Talvez seja a hora de recuperar esse grande escritor e de reavaliar sua importância na formação de um público leitor no Brasil do início do século XX.

### **Bibliografia —**

AULETE, Caldas (1964) – *Dicionário contemporâneo da língua portuguesa em 5 volumes*. 2ª edição brasileira. Rio de Janeiro: Editora Delta.

COELHO NETO (1924) – *Baladilhas*. 3ª ed. Porto: Livraria Chardron.

LIMA, Alceu Amoroso (1996) – «Coelho Neto». In *Primeiros estudos. Estudos literários*. Rio de Janeiro, Aguilar, p. 78-80.

MORAES, Marcos Antonio de (2004) – «Coelho Neto entre modernistas». *Literatura e sociedade*, vol. 9, n.º 7, p. 102-119. Disponível em <https://doi.org/10.11606/issn.2237-1184.v0i7p102-119>.

# As personagens portuguesas em *Jubiabá*, de Jorge Amado —

. Zuzana Burianová<sup>1</sup>

## Introdução —

*Jubiabá* (1935), o quarto romance do escritor baiano Jorge Amado, pertence à fase inicial da sua obra, em que o jovem autor, inspirado pela ideologia comunista, publicou uma série de romances de cunho proletário. Sob a influência das estéticas do neorrealismo e do realismo socialista, mas já permeado por traços folclorizantes e romantizantes que vieram a acentuar-se nas suas obras posteriores, a narrativa oferece um vasto painel da vida das classes populares da cidade de Salvador e do Recôncavo baiano da época.

O romance marcou significativamente a cena literária, principalmente por apresentar, na opinião da crítica, o primeiro herói negro da literatura brasileira, «um personagem que emerge legitimamente do seio do povo e o representa» (GOMES, 1982: 56). Oswald de Andrade, por exemplo, destacou «um pasmo ante esse livro logo considerado o maior romance de negros que se conhecia», com o qual o autor «firmava para sempre o seu nome de mestre» na literatura nacional (ANDRADE, 1976: 120).

Simultaneamente, *Jubiabá* chamou a atenção pelo fato de representar um dos primeiros romances proletários no Brasil. Apesar de a crítica ter repetidamente apontado para as deficiências literárias das obras amadianas, nomeadamente daquelas publicadas na década de 30, concordamos com a observação de Luís Bueno de que mesmo nos primeiros três romances que seguem as normas do romance social proletário, *Cacau*, *Suor* e *Jubiabá*, manifesta-se uma

---

<sup>1</sup> Universidade Palacký Olomouc (República Checa). Este artigo foi concebido no âmbito do apoio do Ministério da Educação Tcheca à Universidade Palacký em Olomouc (IGA\_FF\_2020\_023).

preocupação com aspectos formais: «A transição de um romance para o outro mostra um escritor inquieto, em busca de nada menos que *uma solução formal* para a literatura social que o interessava» (BUENO, 2012: 32). Se em *Cacau* Amado captou o amadurecimento ideológico de um trabalhador rural na região cacaueira do sul da Bahia, passando em *Suor*, ambientado em Salvador, para o retrato de um herói proletário coletivo, em *Jubiabá* ele voltou a um protagonista central, individualizado, retratando a sua trajetória desde a malandragem até ao engajamento na luta proletária (cf. BUENO, 2012: 31-35).

A narrativa, que leva traços do romance de formação, descreve em terceira pessoa diferentes etapas da vida picaresca de Antônio Balduino, chamado de Baldo, menino negro e pobre que nasceu, num morro, em Salvador. Órfão de pais, criado pela tia, apresenta-se como chefe de um grupo de moleques do morro, agregado na casa de um comendador, malandro de rua, boxeador, sambista, trabalhador nas plantações de fumo no Recôncavo baiano, artista de circo e, finalmente, como estivador que se torna líder grevista. Simultaneamente, o romance narra a história da sua paixão por Lindinalva, a filha do comendador, e o destino trágico da moça, em consequência da decadência econômica e social da família. Além de retratar o cotidiano e o imaginário do universo afro-baiano, com as suas figuras, ambientes típicos e elementos culturais, a linha narrativa central capta o processo de conscientização política do protagonista. O livro leva o nome de um personagem secundário – Jubiabá –, um centenário pai-de-santo do candomblé, que goza de um grande prestígio na comunidade negra e representa uma espécie de guia espiritual de Balduino, até o momento em que os dois se desentendem quanto à importância da greve, cujo significado Jubiabá não compreende.

## Os portugueses na obra de Jorge Amado —

Apesar dos fortes laços de Jorge Amado com Portugal, das visitas frequentes a esse país, sobretudo depois da queda do regime salazarista, e das relações de amizade com vários intelectuais e escritores

neorrealistas portugueses (LOPES, 2015), nos seus romances não aparecem frequentemente referências a Portugal, nem se encontram muitas personagens portuguesas (cf. CHAVES, 2015: 76). Como o próprio autor explicou, esse fato refletia a situação demográfica da Bahia da época. Embora o sangue lusitano corresse nas veias do povo baiano, tal como no de todo o povo brasileiro, a presença portuguesa no Nordeste foi diminuindo depois de a Bahia ter deixado de ser o centro da colônia, a favor das regiões do Sul e Sudeste. Na estimativa do escritor, no seu tempo viviam na Bahia pouco mais de mil portugueses, sendo a maioria deles de classes abastadas (cf. AMADO, 1992: 161-162). Essas, como sabido, não pertencem ao ambiente preferencialmente retratado pelo autor, focalizado predominantemente nas classes populares do universo baiano.

Os portugueses que estão presentes nos romances amadianos são na sua maioria personagens secundárias, poucas vezes mencionadas ao longo da narrativa e, em geral, de sexo masculino, embora também haja mulheres, como mostraremos em seguida. Os homens portugueses trabalham principalmente no setor do comércio e serviços, como donos de bares (Manuel Português, em *Tieta do Agreste*) e restaurantes (Seu Moreira em *Dona Flor e seus dois maridos*), mascates (o caixeiro-viajante em *Terras do sem-fim*), comerciantes ricos (o marido de Rosa em *Tenda dos milagres*), banqueiros e exportadores (Comendador Celestino em *Dona Flor e seus dois maridos*) etc. A sua profissão na área comercial não é aleatória e corresponde à realidade, cujas raízes é preciso procurar na história da imigração portuguesa no Brasil.

No Brasil colonial, os portugueses constituíam a grande maioria da população branca do país; muitos deles trabalhavam na administração colonial ou possuíam grandes propriedades. O fluxo de imigrantes portugueses continuou mesmo após a independência. Devido à crise econômica em Portugal, no século XIX começaram a ir para a antiga colônia também pessoas pobres, do norte do país ou dos Açores, que obtinham trabalhos mal remunerados e frequentemente viviam em condições precárias. Como afirma Rosana Barbosa, o Brasil permaneceu a principal destinação dos portugueses

até aos anos de 1960, quando foi substituído pela França. Portugal foi também o país que, ao longo da história, forneceu ao Brasil o maior número de imigrantes livres (cf. BARBOSA, 2003: 195).

Na segunda metade do século XIX, embora uma parcela dos portugueses fosse recrutada pelo governo brasileiro para a lavoura cafeeira nas regiões sulinas, a maioria dos imigrantes, sobretudo os letrados, dirigia-se para ambientes urbanos onde procurava emprego no setor comercial. Os imigrantes lusos contribuíram principalmente para o desenvolvimento do comércio varejista urbano, não apenas no Rio de Janeiro, onde principalmente se estabeleciam, mas também fora, em Salvador, São Paulo, Santos, etc. Eles eram atraídos por aquela área profissional «não apenas por conta do crescimento significativo desse sector, mas também porque o comércio varejista dos centros urbanos do Brasil estava sendo controlado pelos portugueses desde o período colonial» (BARBOSA, 2003: 185).

Em comparação com as regiões meridionais do país e até com Pernambuco, o Pará ou o Amazonas, a Bahia foi, na segunda metade do século XIX, bem menos procurada pelos portugueses (cf. SERRÃO, 1976: 102). A imigração na região concentrava-se nos ambientes urbanos, sobretudo em Salvador, devido à decadência da agricultura baiana, dependente da produção canavieira, e à relutância dos portugueses em se sujeitarem ao trabalho duro nos canaviais (cf. GANDON, 2010: 63). Assim, os imigrantes portugueses eram, na maioria esmagadora, comerciantes, sobretudo caixeiros, embora uma porcentagem deles, naturalmente, se dedicasse também a outras atividades, por exemplo marítima (cf. GANDON, 2010: 74). Segundo Joel Serrão, a imigração portuguesa na Bahia tinha um caráter tradicional, orientado para negócios, e o seu objetivo foi conservar a comunidade portuguesa lá existente desde os tempos coloniais (cf. SERRÃO, 1976: 102). Os comerciantes portugueses na Bahia procuravam, frequentemente, os seus empregados em Portugal, o que tornava a comunidade lusa bastante fechada, como está documentado no texto seguinte:

A maioria dos portugueses cujos testamentos foram abertos em Salvador entre os anos 50 e 90 do século XIX, porém era de comerciantes.

O teor de tais testamentos indica que havia toda uma teia de parentescos e apadrinhamentos entre os elementos lusos nesta cidade, e que, de um modo geral os testamenteiros eram da mesma nacionalidade dos testadores (GANDON, 2010: 93).

As relações entre patrões e empregados nas casas comerciais portuguesas tinham o caráter de «corporações medievais no que diz respeito ao controle paternalista e autoritário do «'amo' sobre seus subordinados, e quanto às condições de ascensão social destes últimos» (GANDON, 2010: 173). Como afirma Barbosa, era costume os empregados estarem sujeitos a duras condições, dormindo na loja, trabalhando por longas horas durante sete dias por semana, às vezes sem receberem nenhum salário. Eles aceitavam esse regime de semi-escravidão com a esperança de se tornarem sócios ou até herdeiros dos patrões abastados, por exemplo através de casamentos com as suas filhas (cf. BARBOSA, 2003: 186).

Em «O compadre de Ogum», narrativa que faz parte do romance *Os pastores da noite*, Jorge Amado inseriu uma história lúdica que retrata uma relação parecida àquela acima descrita, entre dois portugueses – um patrão de meia idade e um caixeiro jovem:

Josefa, casara-se, já após a abolição, com um moço de armazém, lusitano branco e bonito, doido pela mulata de ancas altas e dentes limados. [...] Para o rapaz tal casamento parecia significar o fim de suas melhores esperanças, pois seu patrão e compatriota, dono do armazém onde ele trabalhava, português viúvo e sem filhos, o havia destinado a uma prima, tudo quanto lhe restava de família numa aldeia de Trás-os-Montes. [...] O ideal era casar seu empregado fiel com a parenta, deixar para eles, quando morresse, o próspero armazém. Josefa veio romper tal combinação (AMADO, 2009: 161).

Os dois portugueses acabam tornando-se «sócios no comércio e na cama» (AMADO, 2009: 163). A mulata sensual, usando o seu charme e inteligência, consegue ganhar a simpatia do patrão português que começa a apoiar a jovem família, promovendo o marido dela a sócio e, depois, a herdeiro. Após nascer o primeiro filho do casal, havia inclusive boatos de o patrão ser o pai da criança

e, se não fosse, «teria sem dúvida, no entanto, colaborado na feitura e no acabamento do menino» (AMADO, 2009: 162).

### **As personagens portuguesas em *Jubiabá* —**

Em *Jubiabá*, encontramos cinco personagens de procedência explicitamente portuguesa, das quais três estão relacionadas com a família do Comendador Pereira que, durante três anos, cria Antônio Balduino em sua casa. São elas o próprio comendador, dono de uma casa comercial, a sua esposa Maria, e a cozinheira Amélia. Destas personagens, apenas o comendador e a cozinheira desempenham um papel significativo na ação principal que capta a formação da personalidade do protagonista. A esposa do comendador praticamente não age na narrativa, representando uma tradicional mulher casada da alta burguesia, passiva e obediente em relação ao marido.

No que se refere a Lindinalva, filha do casal, ficamos sem saber ao certo se nasceu em Portugal ou já no Brasil. Sabemos apenas que, no momento em que Balduino entrou na família do comendador, ela tinha por volta de quinze anos, sendo um pouco mais velha do que ele, e que o seu pai «morava ali há muitos anos, desde que começara a enricar» (AMADO, 2008: 51). Na nossa análise, porém, não podemos deixar de recorrer a esta personagem, por ela ter uma função essencial na trama romanesca. Além disso, a sua personalidade e trajetória representam bem o universo social e cultural da burguesia decadente que o autor pretende retratar no romance.

Ao lado da família Pereira aparecem, no romance, ainda outras duas personagens portuguesas, de caráter secundário: Seu Antônio, dono de um botequim, e Manuel das Almas, proprietário de uma confeitaria. Desde já podemos observar que todas as personagens masculinas de origem portuguesa, que aparecem na obra, trabalham, embora em diferentes patamares sociais, como donos de estabelecimentos comerciais.

## A família do Comendador Pereira —

Como já indica o seu título honorífico, que no passado era concedido por méritos na esfera militar, política e eclesiástica, e mais tarde oferecido a indivíduos que se destacaram em várias áreas de atuação, o Comendador Pereira pertence aos membros proeminentes da comunidade portuguesa de Salvador. Proprietário de um grande armazém, faz parte da alta burguesia tradicional da cidade que enriqueceu graças aos negócios. No início da narrativa ele é apresentado como um rico capitalista que já há muito vive com a família em um belo sobrado, que comprara «barato nos bons tempos» (AMADO, 2008: 51). Contudo, apesar da riqueza que a sua vivenda ostenta, a descrição da rua em que está situada exala uma atmosfera lúgubre, de abandono e solidão, que antecipa o destino da família Pereira: «Parecia que a noite chegava mais cedo para a travessa Zumbi dos Palmares que para o resto da cidade. [...] A rua era triste. Uma travessa agonizante. A calma da rua pesava com um ar de agonia. [...] O silêncio era duro e fazia sofrer (AMADO, 2008: 49).

O comendador é um homem tradicional que em casa tenta manter costumes portugueses, empregando até uma cozinheira do seu país de origem, para lhe preparar pratos aos quais estava acostumado. Ele é retratado como uma pessoa de bom coração, que gosta dos prazeres da vida, sobretudo de comer e beber bem:

A comida de tempero português cheirava. O comendador Pereira em manga de camisa presidia a festa familiar que era o almoço. [...] o comendador era um português de grandes bigodes e grandes garfadas. Ao lado a esposa quase tão gorda quanto ele (AMADO, 2008: 51).

A estada do protagonista na casa do comendador deveria, em princípio, representar para ele uma oportunidade de ascensão social: a simbólica descida do morro para o asfalto. Desde o início, porém, essa oportunidade contrapõe-se à natureza livre e rebelde de Baldo, que o leva a pensar todo tempo em fugir. A única razão pela qual não o faz, a despeito da crescente animo-

sidade da cozinheira Amélia em relação à sua pessoa, são os laços de amizade e de afeto que se vão criando entre ele e a filha do comendador, Lindinalva. O senhor Pereira trata-o bem, mandando-o até à escola pública, mas o menino não aguenta a disciplina rígida, exigida por «uma professora ranzinza de palmatória em punho» (AMADO, 2008: 54), e ele é expulso devido a malandragens. O comendador quer dar-lhe outra chance, apercebendo-se da esperteza do rapaz, e quando este atinge quinze anos, decide empregá-lo no seu armazém. Essa ideia, porém, provoca um acesso de raiva e os ciúmes de Amélia, que acusa injustamente Baldo de cobiçar Lindinalva. Em consequência das suas mentiras, Balduíno fica definitivamente desacreditado aos olhos da família do comendador:

Aquilo caiu nos ouvidos do comendador. Todos acreditaram. [...] Balduíno quis dizer que era mentira, mas como estavam acreditando em Amélia não disse nada. Apanhou uma surra medonha, que o deixou estendido, o corpo todo doendo. Mas não era só o corpo que doía. Doía-lhe o coração porque não tinham acreditado nele. E como aqueles eram os únicos brancos que ele estimava passou a odiá-los e com eles a todos os outros (AMADO, 2008: 59).

Antônio Balduíno tem, desde a infância, uma consciência aguda da inferior posição social e racial dos negros, que na sociedade brasileira continuaram escravos quase meio século após a abolição da escravidão. Ele admira os heróis da resistência negra, sobretudo Zumbi dos Palmares, e valoriza a riqueza cultural e espiritual do universo afro-brasileiro, simbolizada na figura do pai-de-santo Jubiabá. O episódio acima descrito, que o faz fugir da casa do comendador, representa para Balduíno uma dura lição de vida, na qual ele perde as últimas ilusões acerca da possibilidade de convivência harmoniosa entre brancos e negros, separados por um abismo social.

O período passado pelo protagonista na casa do comendador não tem, no romance, apenas a função de lançar bases à linha amorosa da ação, centrada no desenvolvimento da relação afetiva entre Balduíno e Lindinalva. Através dela, o narrador desconstrói também

o mito do convívio cordial entre senhores brancos e agregados negros, com raízes nas teorias lusotropicalistas, mostrando a presença do paternalismo, dos preconceitos raciais e da violência nesse tipo de relação. Embora Antônio Balduino tivesse aparentemente sido aceito pela família, como um negro pobre ele continuava um ser inferior: o comendador não hesitou em lhe aplicar um duro castigo físico, apenas com a suspeita de o menino ter espiado o corpo da sua filha. Lindanalva, depois desse episódio, «nunca mais olhou para Antônio Balduino senão com medo e com nojo» (AMADO, 2008: 59), pois a ideia da atração física de um negro por uma branca era inaceitável na elite branca da época.

Como afirma Laura Moutinho, uma relação inter-racial, entre o homem «negro» e a mulher «branca», é historicamente considerada tabu na sociedade brasileira, representando uma ameaça ao *status quo* do homem branco, pois «põe em xeque, ao mesmo tempo, tanto a estrutura de dominação colonial – cujas assimetrias configuram, grosso modo, as relações sociais brasileiras –, quanto, nesse sentido, a de classe» (MOUTINHO, 2004: 167). Em *Jubiabá* podemos ver que o racismo está enraizado não apenas na cozinheira e, dissimuladamente, no casal português, mas também na própria Lindanalva, paixão platônica da vida do protagonista. A moça, apesar de reconhecer o seu comportamento preconceituoso em relação a Balduino e pedir-lhe desculpa, considera-o até ao fim da vida, quando morre na prostituição, apenas um «negro», aceitando com condescendência a sua amizade, dedicação e adoração romântica. Devido à sua educação e aos valores da sua classe, ela nunca poderia apaixonar-se por um homem negro. Isso é evidente, por exemplo, na cena da sua estreia no prostíbulo, quando aparece o seu primeiro cliente: «Com aquele ela não quer ir. Prefere qualquer outro, prefere mesmo o negro Antônio Balduino» (AMADO, 2008: 267).

Após a fuga de Baldo da casa do comendador, inicia-se a gradual decadência da família Pereira. Com a morte da esposa, o comendador entrega-se à vida boêmia, bebendo e procurando mulheres da vida, e os seus negócios começam a estagnar. Ele acaba por entrar em falência, ter de vender o sobrado e de mudar-se para

uma casa modesta longe do centro da cidade. Morre no quarto de uma prostituta, o que causa um escândalo social e leva o noivo da sua filha, um jovem e ambicioso advogado, a terminar o noivado. Esta trajetória, de um rico comerciante português a terminar em bancarota, poderá, até certo ponto, refletir a situação econômica existente em Salvador, à época. Segundo Tania Risério d'Almeida Gandon, já no final do século XIX foi registrado um «gradativo atrofamento do comércio português», acompanhado por «um aumento no número de negociantes brasileiros atuantes na praça e uma gradativa diminuição no de comerciantes lusos» (GANDON, 2010: 104). Simultaneamente, porém, a decadência da família do comendador tem que ser interpretada à luz da ideologia marxista, propagada pelo romance proletário, que visava o aniquilamento da burguesia e a criação de uma sociedade sem classes.

Por esse motivo, também a filha do casal português não pode deixar de ter um destino nefasto no romance: ela torna-se, depois da morte dos pais e do fim do noivado, mãe solteira, buscando sustento na prostituição e consolação no álcool. Lindinalva, tal como Ester em *Terras do sem-fim*, pertence ao tipo de personagens femininas oriundas de famílias bem situadas, que se tornam, nas narrativas amadianas, vítimas do sistema de valores da sua classe social. Na juventude sonham com um amor e casamento romântico e, naturalmente, com uma vida em luxo, sendo incapazes de adaptar-se, mais tarde, à realidade dura que acaba por vir. Ester, acostumada ao meio urbano, não consegue viver no rude ambiente da região cacaueira. Lindinalva, alimentada pela leitura de poesias e romances sentimentais, resigna-se após o fracasso de seu sonho de matrimônio com um noivo trazido por um navio, e aceita «a queda» como a sua sina: «Afinal era o destino... O destino era assim mesmo. Para uns, bom, para outros, miserável. Cada pessoa já nasce com o seu destino, ele não vem na nau-catarineta. O destino dela era destino ruim, que jeito ela podia dar?» (AMADO, 2008: 269). Não surpreende, assim, que o conflito vivido por esta personagem – representante tal como Ester da mulher burguesa no mundo amadiano – só encontre solução na morte e que, em ambos os casos, ela seja causada pela doença.

Por outro lado, o fim trágico das duas mulheres é simultaneamente traçado pela sua condição feminina na sociedade patriarcal, que lhes dita normas de comportamento – condição que elas compartilham com mulheres de outras classes sociais, sejam elas esposas, noivas ou filhas, solteironas, raparigas ou prostitutas. A Ester não é permitido sair de um casamento infeliz e viver com outro homem. Lindinalva, depois de «perder a honra», como mãe solteira e sem proteção de uma figura masculina, torna-se uma mulher estigmatizada, só podendo buscar trabalho na prostituição.

Em vez de cumprir o papel de uma esposa casta, reservado para ela no seu meio de origem, Lindinalva acaba por se sustentar com o seu corpo, representando assim, no sistema patriarcal da sociedade pós-colonial, um elemento disruptivo em relação ao modelo. Esse modelo reforça a ideia de a mulher branca ser assexuada, pelo seu dever de manter a espécie e guardar a honra da família (cf. MOUTINHO, 2004: 166). Por ter fugido à norma, ela tem que ser castigada. Segundo Moutinho, nas obras clássicas da literatura brasileira «não é à toa que as mulheres brancas sexualizadas padeçam: são alcoólatras, histéricas, morrem tragicamente» (MOUTINHO, 2004: 167-168). No caso de Lindinalva, a prostituição, atividade baseada na exploração, que no fundo apoia a manutenção do sistema tanto patriarcal quanto capitalista, causa a sua rápida degradação física, simbolizada pela gradual descida geográfica da sua atuação. Ela começa a trabalhar no prostíbulo Pensão Monte Carlo, o mais caro da cidade, mas por ser em breve considerada velha pelos clientes ricos, passa a viver na rua de Baixo, acabando os seus dias na ladeira do Tabuão, donde «as mulheres só saíam ou para o hospital ou para o necrotério» (AMADO, 2008: 269).

Resumindo, podemos dizer que, apesar de se oferecer, à primeira vista, uma imagem positiva dos membros da família Pereira, no sentido de serem «bons patrões», na sua representação penetra também uma dimensão crítica. De acordo com a perspectiva do romance proletário, eles não deixam de representar, no contexto brasileiro, a classe dominante branca, incapaz de ultrapassar os seus preconceitos sociais e raciais. Embora façam atos de caridade, esta não é vista

como uma solução para as injustiças sociais, pois a única solução reside na transformação estrutural do próprio sistema capitalista.

### **A empregada Amélia —**

Além dos membros da família Pereira, outra personagem de ascendência portuguesa que, de alguma maneira, influencia a trajetória de Antônio Balduino, é a cozinheira Amélia. Não há nenhuma informação sobre o seu passado, sabendo-se apenas que ela viveu na casa do comendador durante vinte anos e que criou Lindinalva (cf. AMADO, 2008: 276). Apesar disso, a sua figura poderia representar bem a situação em que se encontravam as imigrantes portuguesas que vinham para o Brasil em busca de melhores condições de vida, sozinhas ou com a família. Embora o movimento migratório de Portugal fosse formado predominantemente por homens jovens e solteiros, incluía também mulheres, quase sempre de origem humilde e com pouca instrução, que se deixavam empregar em trabalhos manuais, sobretudo domésticos (cf. BARBOSA, 2003: 183).

Quando Amélia aparece pela primeira vez na narrativa, deixa a impressão de ser uma pessoa prestativa e empática: prepara «uns pratos bem avantajados» (AMADO, 2008: 54) para Balduino e Sinhá Augusta, que traz o menino à casa do comendador, e soluça ao ouvir a triste história da loucura da tia de Baldo. Cedo, porém, revelam-se os seus lados negativos. Ela mostra-se invejosa, hipócrita, intrigueira e profundamente racista, escondendo perante os patrões a sua aversão em relação ao menino, não apenas pelas malandragens que ele faz, mas principalmente por ele ser negro. Não compreende porque os patrões o protegem, querendo «fazer dele gente» (AMADO, 2008: 59). Diariamente, queixa-se à dona Maria das «molecagens deste negro sujo», repetindo que «negro é raça ruim», que «negro não é gente» (AMADO, 2008: 55 e 59). Após o menino ser expulso da escola, ela proclama: «Negro é uma raça que só serve para escravo. Negro não nasceu para saber» (AMADO, 2008: 55). Ela dá, às escondidas, «surras ferozes» em Baldo e o menino passa a detestá-la profundamente: «Ele foi ficando com ódio daquela

portuguesa de cabelos compridos (fazia duas tranças que ficava a admirar no espelho) e dava-lhe língua quando ela estava de costas» (AMADO, 2008: 54).

É devido à maldade da cozinheira que a existência do protagonista, encaminhada para ele se tornar um empregado do comendador, toma outra direção, rumo à malandragem. Depois de fugir da casa do comendador, ele começa a viver na rua com um bando de adolescentes, cometendo pequenos delitos. Mais tarde passa por diferentes empregos mal pagos e várias aventuras. Por algum tempo Amélia deixa na memória do jovem uma imagem profundamente negativa:

Balduíno pensa que mulher é bicho ruim e traiçoeiro. Toda vez que ele pensa em mulher ruim, se lembra da Amélia, a empregada da casa do comendador. Amélia mentia cinicamente, com a mesma cara de quem está a dizer a maior verdade do mundo (AMADO, 2008: 236).

Não obstante, ele próprio se apercebe que essa experiência dolorosa também contribuiu para ele se tornar um ser mais livre, porque, se tivesse ficado a trabalhar para o comendador, «teria sido um escravo» (AMADO, 2008: 272).

A personagem de Amélia, porém, passa por uma certa transformação ao longo da narrativa, pois a degradação econômica e social, que ela experimenta junto com os patrões, parece torná-la mais humilde e sincera. Depois da morte dos patrões, Amélia cuida de Lindinalva, ajuda-a no parto, toma conta do seu filho quando ela vai trabalhar no prostíbulo e, após Lindinalva falecer, junto com Balduíno cria o filho dela. Apesar de não pedir explicitamente desculpa ao protagonista, ela reconhece a sua conduta indigna: «Eu fiz intriga... Andava com ciúmes dos patrões gostarem tanto de você» (AMADO, 2008: 276).

Amélia assim representa uma personagem ambivalente, um tipo de «vilã redimida». Por um lado, poderíamos colocá-la ao lado de personagens de empregadas domésticas cujo objetivo é prejudicar os seus patrões ou pessoas próximas destes, que encontramos nas literaturas lusófonas, frequentemente na narrativa realista.

Como exemplos podemos mencionar a figura de Juliana em *Primo Basílio*, de Eça de Queirós, que chantageia a sua patroa por lhe invejar o seu estatuto social, ou Mrs. Oswald, a governanta inglesa em *A mão e a luva*, de Machado de Assis, que faz intrigas contra a afilhada da patroa. O comportamento condenável destas personagens é apresentado principalmente como decorrente dos defeitos do seu caráter, embora parcialmente também fosse influenciado pela sua condição social, que as obriga a servir toda a vida pessoas mais favorecidas.

Por outro lado, na personagem de Amélia podemos novamente notar o objetivo do autor de sublinhar sobretudo o caráter desumanizante do capitalismo. Amélia, mulher solteira de origem humilde, não tem muitas opções de vida na sociedade do seu tempo: ou entra na prostituição, como aliás fazem muitas personagens femininas pobres na obra amadiana, ou, se quer levar uma vida «honesta», é obrigada a sujeitar-se à classe dominante. Embora goze de uma relação boa com os patrões, como empregada ela é explorada ao ponto de quase não ter a sua própria vida, tendo que viver a vida dos seus patrões. A sua condição é resumida por uma única frase: «Amélia envelhecia na cozinha» (AMADO, 2008: 262). A sua devoção e abnegação são apreciadas, mas simultaneamente tomadas como naturais. A proximidade entre ela e os patrões está longe de significar igualdade, como fica patente do simples fato de ela comer separadamente na cozinha (cf. AMADO, 2008: 54). Os laços entre Amélia e a família do comendador podem ser descritos pelas mesmas palavras que Gandon usa para caracterizar a relação entre patrões e empregados na comunidade portuguesa em Salvador, na segunda metade do século XIX:

Em resumo, diríamos que a dependência mútua entre patrões e empregados imigrantes portugueses em Salvador contribuía para a sobrevivência do grupo como um todo. A defesa dos interesses específicos da sua elite implicava em que fosse mantido um clima de solidariedade grupal com base em relações paternalistas que reforçavam a exploração da classe trabalhadora pela dos patrões (GANDON, 2010: 104-105).

São estas as razões que nos levam a crer que o jovem escritor, se bem que de uma maneira um tanto esquemática, fez passar a personagem de Amélia por uma mudança visível no romance, apresentando-a mais como uma vítima do sistema explorador do que como uma pessoa de mau caráter.

### **Personagens portuguesas secundárias —**

Outra personagem de origem portuguesa que aparece na narrativa, embora seja bem menos importante do que as já mencionadas, é Seu Antônio. É proprietário da Lanterna dos Afogados, botequim popular em que se toca violão, canta-se cantigas populares e dança-se samba, lugar frequentado por marinheiros, estivadores, gente pobre e prostitutas, muito apreciado também por Antônio Balduino e os seus amigos. O português comprou o botequim de uma mulata, viúva de um marinheiro que o construíra, a qual continuou a trabalhar lá como cozinheira. Como Seu Antônio não gostou do nome original, mudou-o para Café Vasco da Gama, mas os fregueses desconfiaram do nome suspeito e deixaram de frequentar o lugar. Por ser supersticioso, o português acabou por colocar no bar a antiga tabuleta com o nome original:

Com a tabuleta de Lanterna dos Afogados voltou também a mulata escura que fora amante do marinheiro e que continuou a fazer arroz-doce para os fregueses e bóia para os estivadores, e a dormir na mesma cama que antigamente. Só que agora dormia com um português conversador, em vez de um marinheiro silencioso. Quando seu Antônio montasse um café no centro da cidade e botasse nele o nome de Vasco da Gama e uma tabuleta com caravelas descobridoras, ela ficaria na Lanterna dos Afogados, fazendo arroz-doce para os fregueses, bóia para os estivadores e dormiria na mesma cama com o novo proprietário (AMADO, 2008: 86).

Seu Antônio não tem no romance um papel importante para o desenvolvimento da trama romanesca, serve, porém, para enriquecer o retrato dos tipos humanos do ambiente popular de Salvador. Contudo, na sua passagem da periferia para o centro da cidade, ambientes simbolizados pelos nomes dos dois estabelecimentos comerciais,

podemos observar a sua vontade de ascensão social, assim como o apego aos elementos culturais relacionados com a sua origem. Com ele contrasta a mulata, que se torna amante de vários donos de um mesmo estabelecimento, lembrando a já mencionada história de Josefa, em *Os pastores da noite*. Na sua descrição, ausente de quaisquer tendências moralizantes, sublinha-se a lealdade da personagem ao universo popular do qual ela proveio, juntamente com a sua liberdade sexual.

A última personagem portuguesa que aparece no romance é Manuel das Almas, rico dono de uma confeitaria, para quem Amélia, a pedido de Lindinalva, vai trabalhar depois da falência do comendador. Ele é apenas uma vez mencionado, sem qualquer outra característica, contribuindo apenas para acentuar a estratificação social e econômica da comunidade portuguesa, em Salvador.

### **Considerações finais —**

Em *Jubiabá*, romance marcado pelo ativismo político do jovem Jorge Amado, podemos reprovar uma série de limitações na construção das personagens, principalmente em relação à caracterização e ao desenvolvimento das suas personalidades, em que transparecem os objetivos ideológicos do autor. Não obstante, a esta narrativa, que apresentou um herói negro como um porta-voz da sua raça e do seu povo, assim como da classe proletária, não se pode negar o fato de ter criado algumas figuras inesquecíveis, extraídas do universo baiano das primeiras décadas do século passado.

A ele pertencem também as figuras dos portugueses que, embora não sejam numerosas, contribuem para o retrato da comunidade lusa, estabelecida em Salvador à época. Não surpreende que as três personagens portuguesas masculinas do livro estejam ligadas ao setor comercial, porque, de acordo com estudos historiográficos acerca da imigração portuguesa no Brasil, o comércio representou a principal área profissional dos imigrantes portugueses, após a independência do país. Os comerciantes portugueses no romance são todos proprietários de estabelecimentos comerciais, embora pertençam a diferentes

camadas sociais: encontramos um membro da alta burguesia que possui um grande armazém, um rico proprietário duma confeitaria no centro da cidade, e um dono de um botequim popular, situado no cais. Porém, a posição econômica e social deles não é estável. Exposta a contradições imanentes da produção capitalista, ela é marcada pela mobilidade, tanto no sentido ascendente, como ocorre com Seu Antônio, quanto no da decadência, como acontece no caso do comendador.

As figuras femininas de procedência portuguesa também representam diferentes polos sociais. Por um lado, temos uma empregada doméstica, que dedica a vida inteira ao serviço dos ricos, por outro, uma filha de família tradicional burguesa, cuja trajetória pessoal acompanha a decadência da sua família. Enquanto os homens da classe burguesa se realizam, profissionalmente, através das suas capacidades intelectuais, ambas as mulheres, a despeito da sua diferença social, são obrigadas a sustentar-se com o seu corpo: trabalhando manualmente, casando e procriando, ou prostituindo-se, quando fracassa o projeto matrimonial. As personagens portuguesas femininas em *Jubiabá* estão, assim, sujeitas a uma dupla opressão: pelo sistema capitalista, tal como as personagens do sexo oposto, e pela ideologia patriarcal.

A experiência de agregado na casa do comendador português, pela qual passa o protagonista do romance, não é apenas essencial para a sua formação sentimental, mas contribui consideravelmente para a conscientização da sua condição racial e de classe. O autor desmascara os preconceitos raciais que, sendo inerentes à classe dominante, descendente do colonizador branco, estão encobertos por relações de cordialidade e proximidade cotidiana e só se manifestam plenamente, como destaca Lilia Moritz Schwarcz, na esfera íntima, pois, «em uma sociedade marcada historicamente pela desigualdade, pelo paternalismo das relações e pelo clientelismo, o racismo só se afirma na intimidade» (SCHWARCZ, 2004: 182).

A trajetória das três personagens portuguesas às quais o autor dedica a maior atenção por desempenharem um papel importante no amadurecimento do protagonista – Comendador Pereira, Lindinalva

e Amélia – é uma trajetória trágica, sobretudo no caso do comendador e da sua filha, que passam pela falência econômica e pela degradação social, moral e física. Estas personagens tornam-se vítimas do imaginário e dos valores da sua classe e raça, servindo ao autor para denunciar, dentro do projeto de literatura engajada, três grandes males do seu tempo: o racismo e a dominação patriarcal, enraizados por séculos na sociedade brasileira, e o sistema capitalista, visto como injusto, corrupto e instável, incapaz de garantir o bem-estar e a felicidade ao ser humano.

## Bibliografia —

AMADO, Jorge (1992) – *Conversas com Alice Raillard*, trad. Annie Dymetman. Lisboa: ASA.

AMADO, Jorge (2008) – *Jubiabá*. São Paulo: Companhia das Letras. [1ª ed. 1935]

AMADO, Jorge (2009) – *Os pastores da noite*. São Paulo: Companhia das Letras. [1ª ed. 1964]

ANDRADE, Oswald de (1976) – *Telefonema*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.

BARBOSA, Rosana (2003) – «Um panorama histórico da imigração portuguesa para o Brasil». *Arquipélago. História*, 2ª série, vol.7, p. 173-196. Disponível em <https://repositorio.uac.pt/handle/10400.3/387>.

BUENO, Luís (2012) – «Romance em transformação». In SANTOS, David; ROQUE, Fátima Faria, org., *Jorge Amado e o neorealismo português. Catálogo*. Vila Franca de Xira: Câmara Municipal-Museu do Neo-Realismo; Lisboa: CLEPUL, p. 28-39.

CHAVES, Vania Pinheiro (2013) – «Jorge Amado e Portugal: a relação com Mário Dionísio». In SANTOS, Flávio Gonçalves dos; RODRIGUES, Inara de Oliveira; BRICHTA, Laila, org., *Colóquio internacional 100 anos de Jorge Amado: história, literatura e cultura*. Ilhéus: Editus, p. 75-106.

GANDON, Tania Risério d'Almeida (2010) – *Portugueses na Bahia na segunda metade do séc. XIX: emigração e comércio*. Salvador: EdUNEB.

GOMES, João Carlos Teixeira (1983) – «Da ideologia do pessimismo à ideologia da esperança». In TAVARES, Luís Henrique Dias, org., *Jorge Amado. Ensaaios sobre o escritor*. Salvador: Universidade Federal da Bahia, p. 43-65.

LOPES, João Marques (2015) – «Jorge Amado e o neorealismo português». In CHAVES, Vania Pinheiro; MONTEIRO, Patrícia, org., *100 anos de Jorge Amado. O escritor, Portugal e o neorealismo*. Lisboa: CLEPUL, p. 129-140.

MOUTINHO, Laura (2004) – *Razão, «cor» e desejo: uma análise comparativa sobre relacionamentos afetivo-sexuais inter-raciais no Brasil e na África do Sul*. São Paulo: Editora UNESP.

SCHWARCZ, Lilia Moritz (2004) – «Nem preto nem branco, muito pelo contrário: cor e raça na intimidade». In *História da vida privada no Brasil 4: contrastes da intimidade contemporânea*. São Paulo: Companhia das Letras, p. 173-244.

SERRÃO, Joel (1976) – «A emigração portuguesa para o Brasil na segunda metade do século XIX (esboço de problematização)». *Jahrbuch für Geschichte von Staat, Wirtschaft und Gessellschaft, Lateinamerikas*, vol. 13, Colônia, p. 84-106.



## Clarice Lispector e o desafio duma rapariga —

• Lucia Helena<sup>1</sup>

*relicário*

No baile da Corte  
Foi o Conde d' Eu quem disse  
Pra Dona Benvinda  
Que farinha de Suruí  
Pinga de Parati  
Fumo de Baependi  
É comê bebê pitá e caí

Oswald de Andrade

O contrato está todo certo, só não contém nenhuma cláusula que me garanta que o livro não será modificado (refiro-me à troca de «crianças» por «miúdos», «meias» por «peúgas», «moça» por «rapariga»). Fiquei com o problema de considerar ou não a cláusula tácita. [...] certa de que o livro se manterá dentro de sua língua «brasileira».

Clarice Lispector

A presença da cultura letrada portuguesa se expressa pela primeira vez em nossa terra na carta de Pero Vaz de Caminha ao Rei de Portugal, em 1500. Nela, o escrivão da frota torna-se agente de uma narrativa entusiasmada em face de uma paisagem exótica por ele focalizada «de fora para dentro». Entusiasmado com a «descoberta» e com o território que o impressiona, hesita nomeá-lo como ilha ou como terra, em virtude da dimensão que ele aparenta possuir. Num documento de exaltação, afiança que «dar-se-á nela tudo» (CAMINHA, 1999: 58). E, assim, o português nomeia quem somos sem, todavia, nos dar voz. Prossegue suas notícias dizendo «seguimos nosso cami-

---

<sup>1</sup> Universidade Federal Fluminense (UFF).

nho por este mar de longo até a oitava da Páscoa», destacando que «topamos aves. E houvemos vista de terra» (CAMINHA, 1999: 32).

Nestas linhas têm início dois paradigmas («terra à vista» e «mar à vista») que, por muitos séculos, nos acompanham e ainda, muitas vezes, nos acompanham, no olhar de nossas elites: o da terra à vista, o de um Brasil olhado de fora, sob parâmetros estrangeiros, na demonstração de que um obstáculo etnográfico e etnocêntrico norteia o olhar para o outro, rasurando sua alteridade e espelhando nele seu próprio rosto e, não, a face do ser a quem vê, por não conseguir conferir ao outro, nem lhe admitir, uma existência autônoma. A este obstáculo só o século XX, no texto, por exemplo, no poema «3 de maio», de Oswald de Andrade, conseguirá responder e reagir à altura:

Aprendi com meu filho de dez anos  
Que a poesia é a descoberta  
Das coisas que eu nunca vi  
(ANDRADE, 1974: 104).

Este ato de olhar, ver e nomear, com os olhos livres a terra e seus personagens, habitantes e visitantes, sem o cutelo da colonização, levará séculos para ser alcançado. Desde a famosa viagem da descoberta, no amanhecer do século XVI, até o século XIX, o português aqui se estabelece como língua, estilo e ideologia que para cá se transpôs, numa imposição que sufocou com autoritarismo manifestações autóctones, como é usual em processos de colonização.

Pensando com Antonio Candido, consideramos que uma literatura só se instala verdadeiramente quando se esboça o conceito de nacionalidade, tal como o conceberam os românticos, além de se estabelecer, no contexto social, a cooperação e a existência tripartite do conjunto autor, obra e público, o que apenas no século XVIII irá ocorrer entre nós, durante o arcadismo, quando podemos começar a pensar em uma literatura brasileira, que, de modo incipiente, vai se compondo. Ao contrário do que disse Haroldo de Campos (2011), em *O sequestro do barroco*, o Barroco, e nisto me situo na posição defendida por Antonio Candido (1975), é uma manifestação literária no Brasil, mas não do Brasil. E, ainda que entre nós tenha tido

importância e vulto, não se constituiu propriamente um fenômeno nacional. Naquele momento, não tínhamos ainda uma literatura nacional, mas uma manifestação literária aqui instalada, visto que o Barroco é um estilo internacional, cuja poética tem na mimesis entendida como adaptação e cópia, uma licença para o pastiche e a adoção da modelagem de um ideário e de um estilo europeu para cá transplantado. Nele ainda persevera a dominância do estatuto de um imaginário eurocêntrico que orientou a Carta de Caminha.

Este primeiro paradigma de apropriação e de implantação cultural portuguesa no além-mar brasileiro podemos chamar de terra à vista.

São cartas, crônicas, relatos de viagem que, vindos de portugueses ou de outras bandeiras, descrevem a terra nova e a observam. Ela é tema e objeto, não o sujeito da ação do contar. Nele, a terra recém «achada» viveu como projeção de uma «lei» portuguesa, na qual cada uma das iniciais desta palavra corresponde ao L de latifúndio e linguagem, ao E do estamento português e ao I da Igreja de um catolicismo ibérico muito poderoso. Deste modo, vai se configurando a imagem de um novo país, que só terá o estatuto de nação no século XIX. No panorama árcade, o paradigma da «terra à vista» se vai adentrando para o interior a exemplo do que ocorre com uma, dentre a centena de liras de Tomás Antonio Gonzaga, compostas na sua maioria dentro do preceito do *locus amoenus* das claras e frescas águas de cristal, na qual se deixa transparecer o realismo da paisagem brasileira da mineração e da escravidão como em: «tu não verás, Marília, cem cativos tirarem o cascalho a rica terra» (GONZAGA, 2005: 80). No mesmo período, começa a aparecer o «degelo do eu», no feliz achado de Antônio Candido, de Marília de Dirceu e de Dirceu de Marília, como um prenúncio ainda muito inicial, da subjetividade que será pujante no romantismo.

Com Alencar este primeiro paradigma se movimenta e desloca. No romance *Iracema*, Martim contempla, do rochedo, o mar que fita à distância, inaugurando um segundo paradigma, do “mar à vista”.

No entanto, se agora o Brasil é o ponto de observação de algo fora dele, o que lhe confere, de certo modo, identidade e autonomia,

este olhar é, no entanto, um preito à saudade, uma vez que Martim fita o mar pensando na da noiva distante, de quem se recorda e sente falta. Ao mesmo tempo, Iracema já engravidara de um filho seu. A terra brasileira, representada pela indígena, vive ainda o duplo estatuto de terra à vista e mar à vista.

Do século XIX ao XX foi-se intensificando um conjunto de imagens do Brasil, na literatura e na teoria sociológica produzida entre nós, e elas são marcantes na construção dos perfis de nossa nacionalidade e de uma literatura cada vez mais autônoma, à medida que chegávamos ao modernismo. Nestas imagens, o paradigma do mar à vista, com o qual denomino a concentração do foco na terra como ponto de observação de si mesma e do outro, se intensifica, diferindo-nos de um Portugal distante. Foi variada a paleta de cores deste imaginário do nacional, importantíssimo na construção, por exemplo, de nosso Modernismo. Chamo atenção, em especial, para duas delas, antes de chegarmos, finalmente, a Clarice Lispector. Refiro-me a Mário de Andrade e a Oswald de Andrade, os pontas-de-lança do anseio ao direito permanente à pesquisa estética (como preconizava Mário de Andrade) e à ruptura com o ideário de um passado beletrista, a ser devorado (como preconizava Oswald de Andrade, inicialmente com seu manifesto e poesia Pau-Brasil e, a seguir, com o conhecido Manifesto Antropófago, de 1928. Tanto Mário, com sua *Pauliceia desvairada* (1921) e seu *Macunaíma* (1928), quanto Oswald, em 1924 e 1928 introduzem entre nós a dicção da vanguarda e, com esta, a procura de romper com a estética passadista e a criação de um discurso artístico e cultural cada vez mais independente do perfil colonial.

A presença da personagem portuguesa em *Macunaíma* surge quando se dá o confronto de Vei, a Sol, e o herói de nossa gente. O surgimento de Vei tem um duplo estatuto, como se observara na referência aos portugueses em Alencar, mas com sinais diferentes. Em *Iracema*, a terra de origem e o guerreiro de ascendência portuguesa são duas entidades juntas, mas, ao mesmo tempo, separadas. E convivem com uma ambiguidade, gerando o brasileiro a partir de uma genética à maneira do século XIX, pois Moacir é um mame-

luco, enquanto sua mãe, a terra, é a indígena e seu pai, um homem branco de origem lusitana. À maneira romântica, a fratura e o belicismo da implantação muitas vezes genocida do colonizador nesta terra são ocultados sob o símbolo do amor e da união entre os contrários, ainda que com final trágico, pela morte de Iracema.

Já em *Macunaíma* a gênese do nacional pela racionalidade do caldeamento das duas raças não é mais possível e essa «mistura» é cancelada. Macunaíma é um preto retinto, filho do medo da noite. Era uma criança feia, que uma índia tapunhumas pariu. Tem dois irmãos, um bem velhinho, Maanape, e outro, Jiguê, que está na força de homem. Gera um filho com Ci, mãe do mato e imperatriz das Icamíabas, mas seu filho morre. Estando tremendo de frio numa ilhota deserta da baía de Guanabara, Macunaíma é salvo por Vei, a Sol, que o aquece. Ela o quer casar com uma de suas filhas. Ele promete, mas mal Vei dá as costas, ele se amulhera com uma portuguesa. Adiante, já comido pela maleita, Vei o reencontra e decide vingar-se, sabendo de sua sedução pelo lastro europeu. Ao final do texto, como não aceitara Vei a sol como sogra, o herói de nossa gente será por ela punido. «Vei sabe que, para puni-lo, tem que europeizar também os instrumentos do castigo» como diz Gilda de Mello e Souza em *O tupi e o alaiúde* (SOUZA, 1979: 61).

O debate sobre a identidade nacional se torna altamente complexo e a sedução pelo europeu custará caro ao herói de nossa gente, que representa um Brasil partido entre o progresso sem consciência de São Paulo, a possível integração com um ideário latino-americano amazônico e o Uraricoera subdesenvolvido e tomado de maleita. Naquele momento, não era mais possível a Mário de Andrade formular uma gênese como soma dos contrários e apresentar a identidade como síntese desses, numa brasilidade de fachada, que ocultasse, sem mais, a dissidência de seus fundamentos. Nem mais a «portuguesidade» formava conosco uma opção possível. Não é à toa que a personagem portuguesa vai mingando entre nós no Brasil do Modernismo, eivado de problemas.

De um lado, Macunaíma representara um conglomerado de raízes fragmentadas e mais o lendário caxinauí, taulipangue e arecu-

ná, pondo o Brasil em articulação com o alto Solimões em busca de realizar um sonho marioandradido de uma união latino-americana, com raiz indígena e uma homenagem ao negro como também formador da cultura e da identidade móvel e permanentemente em se fazendo por ele atribuída ao continente que se caracterizaria por este matiz cambiante.

Em Oswald a questão dessa identidade aberta e da rasura da lusitanidade é encaminhada por via da paródia, do humor e da contundência contra a transformação que se fizera da herança portuguesa em um ranço passadista e beletrista. Ele faz o desmonte disto em seus dois famosos manifestos, o Pau Brasil e o Antropófago e também na Poesia Pau-Brasil, que tomamos como epígrafe.

Mas tanto em Mário como em Oswald, a identidade e o nacional ainda estão na pauta das grandes questões a serem discutidas o que viabiliza a existência de alguns portugueses de papel entre seus personagens.

E com Clarice Lispector?

Com ela a coisa muda de figura.

Quando abro o livro *Laços de família*, de 1960, deparo com seu primeiro conto, «Devaneio e embriaguez duma rapariga», e me espanto. Leio e releio o texto e sinto como que um bloqueio, e vejo que Clarice, ainda hoje e mesmo na releitura, muito me intriga e desconcerta. Descartando-se a hipótese de não reler, mais uma vez, a segunda epígrafe deste texto, é importante também remeter o leitor ao primeiro parágrafo do texto de Lispector.

Diz Lispector, na epígrafe citada:

O contrato está todo certo, só não contém nenhuma cláusula que me garanta que o livro não será modificado (refiro-me à troca de «crianças» por «miúdos», «meias» por «peúgas», «moça» por «rapariga»). Fiquei com o problema de considerar ou não a cláusula tácita. [...], certa de que o livro se manterá dentro de sua língua «brasileira». (LISPECTOR, 2020: 732).

Sobre seu texto, em *Legião estrangeira*, de 1964, na sessão «fundo de gaveta», quatro anos depois de publicá-lo, Lispector assim se refere a sua «portuguesa de papel»:

De «Devaneio e embriaguez duma rapariga», sei que me diverti tanto que foi mesmo um prazer escrever. Enquanto durou o trabalho, estava sempre de um bom humor diferente do diário, apesar de os outros não chegarem a notar, eu falava à moda portuguesa, fazendo ao que me parece, experiência de linguagem. Foi ótimo escrever sobre a portuguesa. (LISPECTOR, 2016: 644)

E assim Lispector começa seu conto «Devaneio e embriaguez duma rapariga»:

Pelo quarto parecia-lhe estarem a se cruzar os elétricos, a estremecerem-lhe a imagem refletida. Estava a se pentear vagarosamente diante da penteadeira de três espelhos, os braços brancos e fortes arripiavam-se à frescurazita da tarde. Os olhos não se abandonavam, os espelhos vibravam ora escuros, ora luminosos. Cá fora, duma janela mais alta, caiu à rua uma cousa pesada e fofa. Se os miúdos e o marido estivessem à casa, já lhe viria à ideia que seria descuido deles. Os olhos não se despregavam da imagem, o pente trabalhava meditativo, o roupão aberto deixava aparecerem nos espelhos os seios entrecortados de várias raparigas. (LISPECTOR, 1965: 5)

De saída, alguns pontos me chamam a atenção.

Primeiramente, a linguagem é carregada de um sotaque português, inusual no restante do livro, onde não encontramos nem «frescurazita», nem «miúdos», nem infinitivos, nem «elétricos» e, se formos adiante no texto, neste conto de registro diferente aparece o resto de uma canção que fala de um «pardalzinho que voou para o Minho», ainda que a moça morasse no Riachuelo, um bairro no centro da cidade do Rio de Janeiro. Desta primeira observação recolhida, para mim mesma que, no texto, existe uma memória linguística que o escreve em português de Portugal, o que faz que o conto se destaque totalmente do linguajar restante do livro.

Um segundo aspecto a destacar é o fato de que este conto discute, de cabo a rabo, um flagrante da existência de uma mulher de classe média baixa, com seu marido e seus filhos, em sua casa num bairro popular do centro da cidade do Rio de Janeiro, sendo que ela, carente de pensar em si, num determinado momento em que se encontra em solidão, faz um mergulho para dentro de si mesma, num

clima onírico de devaneio e embriaguez, em que a referência insistente a um espelho tripartite não deixa dúvida de que este mergulho não é só um tema, mas um movimento de interiorização da personagem, uma forma de especular, na discussão das questões da identidade, o ser daquele ente, a rapariga. Mas também não é só um movimento especular acerca da identidade «portuguesa» da personagem. Não. A «geografia» racial vai se evanescendo em prol de um mergulho mais profundo no âmbito da dimensão existencial deste ser, agora não principalmente uma portuguesa, ainda que também o seja. Em outro conto do livro tratará da menor mulher do mundo, abordando uma pigmeia africana. Guardemos este «detalhe» para mais adiante.

Do primeiro ponto abordado, retiro uma conclusão parcial. O uso do registro vocabular do português de Portugal mostra o português como língua que hospeda uma personagem estranha a nós. A língua se manifesta, neste sentido, como linguagem, como hospedeira de algo estranho, e neste caso, pode ser vista, ela mesma, como código que cria um estranhamento, ou podemos então aqui conceber a linguagem do conto como hospedeira de uma «língua estrangeira», i. é, o português de Portugal.

Retiro agora uma segunda conclusão parcial: a de que se percebe neste texto de Lispector que a questão da identidade cultural penetra no texto não mais como tema, mas como construção encarnada no corpo da linguagem e não algo externo. Neste sentido, a lição modernista da inadequação do caldeamento de raças ou de uma teoria da racionalidade para nos explicar como o Outro não é mais possível. Ou não tem mais qualquer rendimento em Lispector. As identidades pessoal e cultural caminharão juntas, como um problema que vai ser examinado na configuração interna da personagem feminina, investigada num quadro em que o patriarcado ocidental é convocado como ponto de vista de focalização (isto ficará bem claro no conto que trata de pequena flor, a pigmeia).

Como terceiro ponto a destacar, destas conclusões preliminares, podemos ver que a questão da identidade é concebida em Lispector como uma categoria aberta, em se fazendo na reflexão, num gesto permanente de especulação com e na linguagem. E será esta forma

aberta de conceber a identidade e os processos de identificação que vai permitir que o texto tome configuração histórica e literária.

A insistência em compor a personagem em um texto que soa de modo esquisito, no contexto linguístico dos demais contos do livro, se justifica pela configuração de uma nacionalidade na linguagem e não mais na referência a uma racialidade, já que em nenhum momento se diz que esta personagem é portuguesa.

O contexto geográfico do conto é todo carioca: Rua do Riachuelo, bairro do Riachuelo, Rua Mem de Sá, Praça Tiradentes (e tudo isto remete para o mundo urbano cosmopolita do centro da cidade do Rio de Janeiro), embora ainda apareça uma «quinta» no bairro de Jacarepaguá (zona muito distante do centro, nos anos de 1950-60 contemporâneos à escrita do conto) esta serve à guisa de paisagem rural em contraste com o alarido dos elétricos do centro e do cosmopolitismo do pregão do vendedor do jornal *A noite*).

Indo além, é preciso dizer que, no entanto, no todo do conto, nem o contexto importa por si mesmo, nem a lusitanidade do estilo e do vocabulário serão o foco da constituição da personagem, que vai oscilando entre o ser mulher e o ser da existência colhida em si mesma, na investigação do que é o existir, que resulta uma questão não a ser respondida com um sim ou não ou com um isto ou aquilo, mas a ser posta como questão, como algo a investigar porque é preciso ser, intransitivamente, numa linguagem em que o eu e as identidades são declinadas, se isto faz sentido.

Esclarecendo, para que não fiquemos num jogo de palavras, defino aqui o «personagens *declinadas*», numa nomenclatura que eu mesma criei, como as personagens que remetem ao movimento de dobrar-se sobre si mesmo, dos seres que, num processo de reflexão, lançam-se num mergulho profundo para dentro de si, num movimento de, desculpe-se a contradição, *espelhamento para dentro*, ou seja, são personagens que transmitem ao leitor a força de uma investigação mais plena, mas sempre insuficiente e sem fundo, da identidade como algo poroso e em metamorfose, uma conquista que Lispector inaugura desde suas primeiras obras e que a acompanhará até o texto que, ainda em vida, finalizou antes de morrer, *A hora da estrela*, em 1977.

Relembrando a epígrafe sobre o contrato – em carta escrita a Thiers Martins Moreira, (então diretor do Instituto de Estudos Lusófonos em Lisboa e também titular de Literatura Portuguesa da UFRJ, datada de 21 de abril de 1961, 460 anos depois de nossa «descoberta») –, vemos que Clarice Lispector não emprega palavras em vão. E que as piruetas que dá no estilo, logrando por vezes contorcer a gramática, fazendo o leitor ficar desorientado, tudo isso vem junto com uma enorme consciência linguística da língua portuguesa. E, lembrando um de seus melhores intérpretes, Roberto Correia, sua frase é simples, é clara, embora suas constantes dobras levem o leitor a ter que refletir, num esforço que exige um determinado tipo de leitor, um leitor que goste de pensar e de ir e voltar na tarefa prazerosa, difícil e muitas vezes cansativa, da leitura e da releitura. Isto para dizer que «rapariga», «miúdos», «quinta», «elétricos» e outros elementos da norma diatópica portuguesa de Portugal são uma forma de narrar intencional e não de marcar regionalismo tão simplesmente. Tudo isto forma um sistema com outros elementos de que ainda vou tratar.

Esta «rapariga», do conto «Devaneio e embriaguez duma rapariga» – texto com o qual Lispector abre a obra-prima, *Laços de família*, de 1960 – esta «portuguesa de papel» é portuguesa *na* e *da* linguagem e se desnacionaliza nas mutações do texto e se transforma em alegoria do feminino no sentido de Walter Benjamin, em *O drama barroco alemão*, ou seja, a alegoria no sentido do que faz falar o outro reprimido pela história do vencedor. Esta portuguesa «da» e «na» linguagem é uma das alegorias do mulhierio que habita *Laços de família*, em que encontramos as magistras personagens Pequena flor, Laura e Ana, dos contos «A menor mulher do mundo», «A imitação da rosa» e «Amor».

Cada uma delas é a figuração de um feminino reprimido por centenas e milhares de anos de um horizonte patriarcal de violência e de opressão sobre a mulher, que as faz assentar no lugar cristalizado que restringe ao outro as possibilidades de ser no mundo fora do prescrito e consabido espaço da obediência, da submissão e do não-ser.

A «rapariga» é alguém que só pode se deslocar da alienação costumeira quando, livre dos filhos e do marido, e contemplando sua

imagem no espelho tripartido, descobre que pode ser múltipla na mesma imagem de um espelho que faça refletir, como uma multiplicidade, os seios dela, que pareciam «os seios entrecortados de várias raparigas» (LISPECTOR, 1965: 5), como o texto diz. Os olhos da personagem, neste fitar em abandono e solidão, vibram nos espelhos ora escuros, ora luminosos, entre o clamor do dentro do quarto e do fora do quarto, na focalização embriagante do narrador que, muito de propósito e de modo falsamente inocente, desloca o olhar do leitor, construindo nele também a embriaguez da personagem.

Quando o marido entra, ela nem lhe dá importância e volta a dormir, nem vai preparar-lhe, na manhã seguinte, o «pequeno almoço» e, quando ele quer acarinhá-la, talvez desejando algo mais, ela o repreende e o recusa: «— Ai que não me maces! não me venhas a rondar como um galo velho!» (LISPECTOR, 1965: 7).

Deste momento em diante, o conto se contamina do discurso indireto livre, fazendo o devaneio se infiltrar no texto por esta técnica tão cara a Lispector para nos dizer do jogo entre a consciência, o nível da pré-fala e as dimensões do inconsciente que, sem que a personagem nem o narrador possa controlá-los, vão surgindo de dentro dela. Assim como de dentro da rapariga, forças antes presas, até que, para ficarmos ao pé da letra do texto, nela se vejam liberadas «as capacidades que não lhe faltavam» (LISPECTOR, 1965: 9).

Acompanhando um pouco mais a magia deste texto, a pré-fala da personagem lança no discurso do narrador a exclamação: «Ai, que esquisita estava» (LISPECTOR, 1965: ), em que o *estava* pode ser uma expressão da terceira ou da primeira pessoa do discurso ou, mesmo, também das duas pessoas do discurso, até que, «No sábado à noite a alma diária perdida, e que bom perdê-la» (LISPECTOR, 1965: 9), a personagem, antes doméstica e domesticada surge com «os cotovelos sobre a toalha de xadrez vermelho e branco da mesa como sobre uma mesa de jogo, profundamente lançada numa vida baixa e revolucionante» (LISPECTOR, 1965: 9).

Esta experiência de sua própria alteridade vai se extinguindo, fugidia, como nos outros contos da mesma série, num fatigante e belíssimo exercício de ser, fora da pauta prévia do lugar de gênero que não pode mais ser visto como um lugar cultural pronto,

cristalizado e fixo. No final do conto, no entanto, ressurgem, como projeto e memória, uma força que se abriga, ou pode se reinstalar, numa escrita em metamorfose e ou da metamorfose que se instalara na personagem. O conto se fecha com a personagem sentada no bordo da cama, agora metaforizada como se fora uma nau, quem sabe, mas a pestanejar resignada: «A lua. Que bem se via A lua alta a deslizar... Alta e amarela a deslizar pelo céu, a coitadita. A deslizar, a deslizar... Alta, alta. A lua. Então a grosseria explodiu-lhe em súbito amor; cadela, disse a rir» (LISPECTOR, 1965: 9).

Quando o conto termina, a rapariga, a portuguesa de papel, a mulher como alegoria – ainda se sente ressoar sobre ela, num intertexto que eu talvez esteja querendo enxergar e não esteja ali, mas afaço que está, surge-me o eco de um texto de Fernando Pessoa, na versão do heterônimo Ricardo Reis, publicado primeiramente na *Revista Presença*, no qual podemos ler:

Para ser grande, sê inteiro: nada  
Teu exagera, ou exclui  
Sê todo em cada coisa. Põe quanto és  
No mínimo que fazes  
Assim, em cada lago a lua toda  
Brilha, porque alta vive.  
(*Revista Presença* n. 37)

E a contaminação inevitável se dá, entre o brilho da lua do texto daquele poeta maior de Portugal, que brilha agora na lua deste texto de Lispector, na experiência intertextual da descoberta de ser mulher, mais uma vez reprimida, mas ainda ali, alta como a lua, talvez quase inalcançável, mas vivida na experiência enquanto texto, e nela vivida, sim, a mulher que antes se queria casta ressurgem surge a rir com a imagem de si mesma como «cadela», no cio de um ser mulher que lhe era e lhe é ainda negado.

Tendo começado sua narrativa por um intertexto com o conto de Eça de Queirós «Singularidades de uma rapariga loura», publicado no volume *Contos*, de 1902, e examinado no estudo comparativo de Nádya Battella Gotlib (1995), que o aborda em relação ao conto

de Lispector, nossa autora termina seu texto com uma referência à memória de Fernando Pessoa, no heterônimo Ricardo Reis, e nada mais a propósito, pois Pessoa foi o poeta português que, mais do que qualquer outro, examinou, escreveu e viveu na carne o estilhaçar das identidades.

Entre dois grandes marcos da literatura lusitana, Eça de Queirós e Fernando Pessoa, se insere, com igual grandeza, a singularidade de Clarice Lispector e o prazer com que imprime, em nossa literatura brasileira, esta magnífica personagem, uma legítima portuguesa de papel.

## **Bibliografia —**

ANDRADE, Mario (1978) – *Macunaíma: o herói sem nenhum caráter*. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos; São Paulo: Secretaria de Cultura, Ciência e Tecnologia.

ANDRADE, Oswald (1974) – «Poesia Pau Brasil». In *Poesias reunidas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.

BENJAMIN, Walter (1984) – *Origem do drama barroco alemão*, trad. apres. e notas de Paulo Sérgio Rouanet. São Paulo: Brasiliense.

CAMINHA, Pero Vaz (1999) – «Carta de Pero Vaz de Caminha». In PEREIRA, Paulo, org., *Os três únicos testemunhos do descobrimento do Brasil*, 2ª ed. revista. Rio de Janeiro: Lacerda ed., p. 31-39.

CANDIDO, Antonio (1975) – *Formação da Literatura brasileira: momentos decisivos*. 2 vol. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo.

CAMPOS, Haroldo (2011) – *O sequestro do barroco na formação da literatura brasileira: o caso Gregório de Matos*. São Paulo: Iluminuras.

GONZAGA, Tomás Antônio (2005) – «Tu não verás, Marília, cem cativos». In Tomás Antônio Gonzaga [sel. e apres. por Lucia Helena]. Coleção Nossos Clássicos. Rio de Janeiro: Agir, p. 80.

GOTLIB, Nádia Battella (1995) – «Eça de Clarice (Devaneios)». In MINÉ, Elza; CANIATO, Benilde Justo, org., *150 Anos com Eça de Queirós. Anais do III Encontro Internacional de Queiroianos*. São Paulo: Centro de Estudos Portugueses-USP, p. 446-453.

- LISPECTOR, Clarice (1965) – «Devaneio e embriaguez duma rapariga». In *Laços de família*. Rio de Janeiro: Editora do Autor, p. 5-14.
- LISPECTOR, Clarice (2016) – *Todos os contos*. Rio de Janeiro: Rocco.
- LISPECTOR, Clarice (2017) – *A hora da estrela*. Rio de Janeiro: Rocco.
- LISPECTOR, Clarice (2020) – «Carta a Thiers Martins Moreira». In *Todas as cartas*. Rio de Janeiro: Rocco.
- REIS, Ricardo (1933) – «Odes». *Presença*, n.º 37. Coimbra.
- SANTOS, Roberto Corrêa (1986) – *Clarice Lispector*. São Paulo: Atual.
- SOUZA, Gilda de Mello (1979) – *O tupi e o alauúde: uma interpretação de Macunáima*. São Paulo: Duas Cidades.
- TERRA, Ernani (2017) – «A enunciação em devaneio e embriaguez de uma rapariga». São Paulo: UPM-GES (USP) [ensaio em cópia de computador enviada por e-mail]
- VIDAL, Paloma (2017) – «E agora – uma crônica do encontro com os manuscritos de *A hora da estrela*». In LISPECTOR, Clarice, *A hora da estrela*. Rio de Janeiro: Rocco, p. 9-42.

## Manuel Soares de Jesus, um português de pés redondos —

· Vania Pinheiro Chaves<sup>1</sup>

Publicado em 1973, *Os homens dos pés redondos*, de Antônio Torres, é até agora o único romance brasileiro e um dos primeiros na lusofonia a ficcionalizar a sociedade portuguesa dos tempos da ditadura salazarista. A ampla e profunda análise de Portugal que o escritor baiano pôde fazer está relacionada com o seu conhecimento direto do país, em que viveu de 1965 a 1968. Tendo trabalhado como publicitário em Lisboa e no Porto, Antônio Torres teve a possibilidade de observar e/ou de conviver com muitas das criaturas que povoam o universo construído no romance, pois como ele mesmo confessou as suas «histórias vêm de lembranças, memórias, sonhos e reflexões» (MACHADO, 1997).

A própria ideia da escrita do livro surgiu no dia seguinte ao do seu desembarque em Lisboa, quando, sentado no Café de Londres

Ficou um tempo observando os homens que iam e viam pela calçada, todos muito velhos, tristes, cabisbaixos, pesadões, um passo hoje, outro anteontem, a dar voltas em torno de si mesmos, num círculo de desesperança. Como se carregassem nas costas e na alma o fardo de quatro décadas de totalitarismo – na era de Antônio de Oliveira Salazar –, três séculos de inquisições, dois mil anos de cristianismo (TORRES, 2007: 40).

Por outro lado, o escritor declarou que o Porto foi um «laboratório para o [seu] processo criativo», pois ali encontrou «o cenário e os personagens» de *Os homens dos pés redondos* (TORRES, 2002: 71). É certo, contudo, que no romance estão representados também homens e mulheres doutras regiões do país, que é de fato o macrocosmo a partir do qual Antônio Torres constrói a sua ficção.

---

<sup>1</sup> Centro de Literaturas e Culturas Lusófonas e Europeias da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa (CLEPUL).

Estreitamente ligada à realidade que a inspirou, a história narrada no romance se passa numa fictícia Ibéria, topônimo atrás do qual se esconde Portugal, cuja identidade transparece em inúmeros traços geográficos, históricos, sociais, econômicos, políticos e culturais do universo representado. Nele atuam personagens de diversas classes sociais: um pequeno grupo de ricos, favorecidos pelas benesses do governo; intelectuais, médicos e artistas de classe média, oprimidos por policiais e militares a serviço do regime; e numeroso conjunto de desfavorecidos, que inclui empregados de escritório, de fábricas, de quintas, restaurantes, casas de família, portarias, bem como prostitutas e desempregados.

A construção revolucionária de *Os homens dos pés redondos* foge, contudo, aos moldes tradicionais da ficção realista, pois não se desenvolve linearmente, misturando tempos, espaços e acontecimentos desconectados e não inteiramente delineados, em que atuam, se cruzam e se confrontam personagens cujas ações, pensamentos e sentimentos as distinguem e/ou aproximam. Retomando uma definição do próprio autor, pode-se dizer que o romance é «uma espécie de baralho», em que os episódios narrados são «cartas de naipes diferentes», não dispostas em sequências logicamente ordenadas, mas que se entrelaçam num todo só inteiramente apreensível no final do livro (SELJAN, 2006). Muitíssimo fragmentário nas histórias e na textualidade, o romance funde numa dinâmica atordoante discurso narrativo, diálogos e monólogos interiores, situações concretas, absurdas ou oníricas, realismo e fantástico. Os acontecimentos do presente são abruptamente interrompidos por recordações desejadas ou não pelas personagens, intensificando a confusão instalada na sua existência e a feição caótica do universo representado.

Para Antônio Torres, tal como para Scott Fitzgerald – um dos escritores que ele mais aprecia –, «Ação é personagem» (VENTURA, 2010), daí que em *Os homens dos pés redondos* a intriga seja secundarizada ou, mais precisamente, se revele diminuta e inconclusiva. Há no romance uma clara preferência pela abordagem psicológica das personagens, ou melhor, pela captação das motivações e consequências dos seus atos. Todavia, essa prática não permite conhecer

inteiramente nenhuma delas, pois o que prevalece é a concepção da impossibilidade desse conhecimento, inclusive pelo próprio sujeito.

Não integralmente produzidos a partir dum ponto de vista único, a focalização e o discurso do narrador externo coexistem com os de várias personagens, que protagonizam episódios mais ou menos autônomos. Assim sendo, no painel multifacetado da Ibéria, o drama não está centralizado numa personagem principal, embora algumas se destaquem pela sua maior participação na intriga, pela importância fundamental de seus atos, pensamentos e emoções ou pelo lugar que ocupam no mosaico social construído pelo autor.

Manuel Soares de Jesus é um desses protagonistas. Abre e encerra o romance, atravessando a totalidade da narrativa – composta por 3 livros divididos em capítulos e/ou por espaços em branco, marcações temporais, asteriscos, recuo da margem esquerda. Ele se destaca sobretudo no Livro I – o mais extenso do romance (165 páginas do total de 275) –, protagonizando 5 dos 7 capítulos e ausentando-se apenas num deles.

O primeiro capítulo do Livro I – cujo título «Meus pés estão doendo. Eu estou vivo» aponta inequivocamente para o nosso protagonista – narra, de forma desordenada, o seu fazer e, em especial, o seu pensar, num dia não calendarizado. Nas páginas iniciais são afloradas algumas de suas características físicas, psicológicas e sociais, entre as quais ressaltam a pobreza, a solidão, a embriaguez, os hábitos rotineiros, em contraste com manifestações de revolta e violência:

Noite após noite é sempre isso: um homem completamente encharcado de vinho transpõe o batente e entra no mesmo lugar (que no fundo desconfia não ser propriamente o seu lugar), vai sentar-se à mesma mesa de sempre, pede café e bagaço, depois tira do bolso o maço de SG filtro, que começa a queimar um atrás do outro, com furor, determinação e muitos pensamentos.

[...] O que eles [os garçons] nunca conseguiram compreender, exatamente, por ser essa ironia mais sutil, é por que Manuel Soares de Jesus, cujo nome também desconhecem, prefere sempre o lado dos ricos, aonde chega sem cumprimentar ninguém e de onde sai sem ser cumprimentado.

Quando ele aponta na porta, os garçons se entreolham, como a dizerem: «Lá vem o fantasma.» E, como sempre, bastante empenado e

pouco seguro nas pernas, mas fazendo força para firmar-se com dignidade dentro do surrado casacão de todas as noites.

Como o gado tem a marca do dono ferrada na perna, precisamente para não parecer gado sem dono. De Jesus traz na cara a marca do seu patrão: um galo na testa e um talho cicatrizado na maçã esquerda do rosto, que, queira ou não, está obrigado a exibir como provas acabadas de um passado violento. Mas não é só por isto que ele tem aqueles olhos que parecem vomitar fogo o tempo todo (TORRES, 1999: 9-10).

É uma ação violenta que ele tem em mente executar no dia seguinte:

Antes de derramar mais um gole na garganta, para tirar as dúvidas e apaziguar o ânimo, meteu a mão no bolso e conferiu: a tesoura estava lá. Metálica, gelada, indiferente e decisiva. Amanhã ...

Bem, amanhã ia ser o seu dia de glória, porque ia matar um homem. Era tudo. (TORRES, 1999: 12).

A sua movimentação angustiada – iniciada no próprio título deste primeiro capítulo – é provocada pela notícia de que deixará de trabalhar de forma praticamente independente como «desenhista de cartazes e bandeirolas para a freguesia dos comes e bebes» (TORRES, 1999: 19) dos Supermercados Fernandes, pois passará a ser chefiado por Adelino Alves, escritor de sucesso, boa situação econômica e «novo homem de confiança dos banqueiros Fernandes» (TORRES, 1999: 75). Mas a novidade é rejeitada, porque De Jesus considera que tal chefe será «a voz do patrão, que, por sua vez, era a voz do Governo» (TORRES, 1999: 17).

O seu pensar desconexo a respeito desta nova situação embaraça-se com a recordação do seu passado e a antevisão do seu futuro. Memórias soltas da infância, adolescência e juventude alternam no monólogo interior da personagem com reflexões sobre o «trabalho marginal, sem importância» que tem executado nos últimos nove anos, a desenhar solitária e autonomamente, «num casarão abandonado, porque na sede da agência de reclames dos banqueiros não havia lugar nem para ele se sentar» (TORRES, 1999: 19 e 18). Daí que Manuel imagine a possibilidade dum futuro diferente após

o assassinato de Adelino Alves: a fuga para uma terra melhor, onde os filhos e a mulher irão reencontrá-lo.

Abordado na rua por um vendedor de droga que lhe oferece uma «viagem», ele recusa por não compreender que tipo de viagem, e para onde, lhe é oferecida e conclui que o assunto só pode ser tratado com alguém da sua confiança, como o «Emílio, que, por um bom dinheiro, cuidaria eficientemente desse trâmite» (TORRES, 1999: 14). Analisando com o amigo o país para onde valerá a pena escapar, Manuel opta pela França, ao lembrar que, muito tempo antes, um emigrante contara a alguns habitantes de Miragaia que em Paris pessoas como eles podiam comer maçãs todos os dias, usar boas roupas, ir gratuitamente ao dentista ou ao médico e pertencer a um sindicato. «E ficou por aí mesmo, porque os homens chegaram e o levaram, e nunca mais se ouviu falar nele» (TORRES, 1999: 28). Os policiais que o interromperam afirmaram tratar-se de um lunático, inventor de fantasias para iludir as pessoas. Este episódio – relacionado com o comuníssimo fenômeno da emigração portuguesa para a França – permitiu ao protagonista descobrir que fora da Ibéria, ele e os da sua classe podiam usufruir de melhores condições de vida e que a divulgação dessa discrepância era proibida, daí que os agentes do governo tenham dado sumiço no emigrante-agitador que a mencionara.

Do passado mais distante, Manuel lembra a sua origem: é filho duma beata pobre e dum pároco medíocre, que, com frequência, o reprimiam e infelicitavam devido a preconceitos e a uma religiosidade hipócrita:

Mamãe dizia: As pessoas que não se casam na igreja não têm as bênçãos de Deus. Estão nas garras de Satanás, e seus filhos também, porque são inocentes que já nasceram no pecado, embora sem culpa disso. [...] muito tempo mais tarde, foi que eu descobri : papai era o homem de batina que me obrigava a engolir aquelas hóstias e ainda queria me ver sempre no catecismo. (TORRES, 1999: 15-16)

E rememora alguns episódios da infância e adolescência, como o que se segue:

Eu ia brincar pelos terrenos baldios, porque não gostava de ficar

em casa. Aquela velha só abria a boca para dizer besteira. Eu vivia de saco cheio. E ela vivia me dizendo: «Escolha bem os seus amigos, viu?» «Por onde você andou até estas horas?» «Olha só como está sujo! Porco. Você parece um negro.» «Estava de novo com esses moleques e esses pretos, não é? Peste» «Esse menino não conhece o seu lugar.» «Você vai ser a minha perdição.» (TORRES, 1999: 24).

Dos tempos de juventude, recorda a bravata, que levou a cabo com dois amigos quando, nos festejos de São João, em Miragaia, atacou alguns policiais habituados a maltratar os moradores daquele bairro pobre em que vivia. Deste gesto de revolta resultou terrível castigo: sua prisão e espancamento pela polícia. Desde então, ele se sente ameaçado sempre que vê um agente da lei.

No capítulo dois do Livro I – «Agnus dei, qui tollis peccata mundi. Miserere nobis» –, Manuel Soares de Jesus volta a assumir o protagonismo. Durante toda a manhã do segundo dia, permanece paralisado e a embebedar-se numa tasca, misturando – num monólogo ainda mais caótico que o da véspera – lembranças, previsões e fantasias. Antevê o seu encontro com o Alves – que acaba por não acontecer, porque ele não consegue mover-se – e o seu julgamento por tê-lo assassinado. Recorda o que aconteceu na noite anterior, em que, tendo decidido não voltar para casa, acabou por dormir com uma prostituta que tentou roubá-lo. Relembra o dia mais longínquo em que os vizinhos o impediram de continuar a espancar a sua mulher. Escreve uma carta ao Papa, que programara visitar a Ibéria, no «cinquentenário de aparição da Virgem na Cova Piedade» (TORRES, 1999: 42), denunciando os graves problemas do país – a «carestia», os «salários», «o medo, o terror e a submissão estampados na cara de todos»; as «perseguições que alguns membros da Igreja vi-nham sofrendo»; a «carestia»; a «guerra na Terra Negra» (TORRES, 1999: 42) – e propondo que o sumo pontífice imponha condições para esta visita: «Fez a lista do que devia ser exigido pelo Papa. Essa relação tomou todo o espaço da segunda página da carta e continha 10 itens, como nos mandamentos da Igreja» (TORRES, 1999: 42).

Mergulhado no sonho ou em alucinações, De Jesus enfrenta situações aviltantes e opressivas, como a da sua primeira relação sexual com uma prostituta de peitos enormes ou a do seu longo e detalhado

interrogatório por um imenso sapo, animal de que tinha nojo desde menino. A mulher da sua juvenil aventura amorosa – chamada Vaca-Leiteira pelos seus jovens companheiros – reaparece no delírio metamorfoseada numa autêntica vaca que o escolhe durante o ato sexual:

O golpe, inesperado, abrupto, estúpido, fora quase mortal: atingido na barriga pelas duas patas traseiras, acabou sendo açoitado para uma espécie de vácuo. Uma traição sem aviso prévio, que o apanhara com as calças na mão. O local onde antes havia um quarto e uma cama agora se transformara num barranco. Ele ia bater com as costelas lá e se arrebrantar todo. Puta. Acordou ao ser apanhado na queda pelos chifres da Vaca-Leiteira. (TORRES, 1999: 50-51).

Natureza idêntica tem a sua fantástica inquirição por um sapo que, sendo semelhante aos demais, possuía peculiaridades que o diferenciavam: «Seus cabelos eram louros e lisos, e muito bem cuidados [...] e, ao contrário dos anfíbios da sua espécie, andava vestido» (TORRES, 1999: 51). Este estranho animal, que diz ser «o novo homem da intendência» e ter a seu cargo vários departamentos, entre os quais «o de relações com os empregados» (TORRES, 1999: 52), afirma conhecer as ideias do nosso protagonista e as suas ações contrárias ao governo. De Jesus, que começara por achá-lo simpático e por admitir a possibilidade de «um bicho se transformar em homem» (TORRES, 1999: 53), fica repentinamente cego, devido a um relâmpago que dele sai, e com queimaduras nos braços. Além de não prestar socorro ao inquirido, o sapo ameaça ainda enviá-lo para a guerra na Terra Negra. Ao tentar enfrentá-lo, De Jesus não consegue atingi-lo, «batendo no nada, para nada» (TORRES, 1999: 61), até que Emílio o segura e acorda.

Num dos capítulos seguintes, a personagem em estudo descobre que Adelino Alves está preso, mas supera a frustração, transferindo a sua revolta para um novo projeto: o assassinato de Maria Helena/Lena, esposa do prisioneiro. Noutra, ao ouvir o discurso de El-Rei – epíteto significativamente aplicado ao governante, quase sempre invisível, da Ibéria –, que estava a ser transmitido pela televisão, conclui que o mesmo lhe é endereçado, pois revela que o Papa o denunciou. Decide, por isto, ir à casa do bispo e roubá-lo. No entanto, este bem-

sucedido assalto – tal como a carta enviada ao Papa – situa-se no plano da ambiguidade, ou melhor, no da imaginação, constituindo mais uma fantasia do protagonista, que é incapaz de reagir, embora odeie a vida que é forçado a levar não só por ganhar um salário de miséria, mas também pelo tipo de tratamento que recebe no emprego. Embora tenha crescido à medida que os anos passavam e as oportunidades lhe pareciam ainda mais reduzidas a um completo zero, a revolta de Manuel Soares ficara até o momento limitada a um desejo de fuga e à rejeição da mi(s)tificação do país que lhe fora imposta desde sempre:

Há 38 anos estou ouvindo as mesmas histórias. Porque somos um povo de heróis, porque tudo depende da minha vontade, porque a missão ibérica sobre o mundo continua em marcha, porque temos que civilizar a Terra Negra, com nossos cajados e estandartes redentores – e ferro. Tome ferro em quem disser não a isso tudo. [...] Estou cagando para tudo. Quero minha parte em dinheiro. [...] Para ir embora (TORRES, 1999: 16)

Ausente do Livro II, o nosso protagonista reaparece no Livro III – formado por um só capítulo significativamente intitulado «Ida sem volta à agonia» e subdividido em 12 sequências com designações («A nave dos loucos», 6 vezes; «A paisagem fora da nave», 4 vezes; «A paisagem dentro da nave», 3 vezes) de que se vale o autor para sugerir quer o fechamento do espaço em que se desenrola a história, quer a loucura daqueles que tentam escapar sem encontrar a saída, quer ainda a feição irrealista, onírica do que é narrado no romance, através dum discurso absurdo e caótico.

Na quinta sequência deste livro-capítulo – intitulada «A nave dos loucos» –, o narrador externo descreve a cena, sem dúvida imaginária, em que De Jesus vai, como planejava, ao apartamento de Lena e ameaça matá-la caso ela não lhe entregue o seu dinheiro. Mas Lena grita e ele, percebendo que alguém acorre ao seu chamado, foge. Em alguns fragmentos da última seção do mesmo capítulo – em que mais absurda se mostra a «nave dos loucos» e mais irrealistas as personagens que nela se encontram –, Manuel Soares de Jesus assume o discurso, ao declarar, num fantástico e desconexo julgamento, que o bispo lhe deu sorte, pois foi transferido para a

sede da firma Fernandes & Fernandes, Negócios Bancários. Sabe-se, no entanto, que ele ali mantém a mesma função, os mesmos hábitos e nenhuma vontade de voltar para casa. No seu depoimento, De Jesus explica ainda que desistiu de suicidar-se e jogou fora a tesoura que trazia sempre consigo, por não se sentir inteiramente fracassado, dado que foi para a cama com Maria Helena e a satisfizes sexualmente, o que não é corroborado por outro fragmento do relato. A essas não validadas informações, acrescenta o relato de acontecimentos insólitos que tem testemunhado, ao contar que tem visto homens sem munheca ou orelhas, bem como homens de olhos vendados, e confessa reçar que o mesmo lhe possa acontecer:

Eu estava na porta de um bar, sem saber que destino tomar. Fiquei observando as pessoas que passavam diante de mim, e, de repente, uma coisa horrível aconteceu. Um homem puxou a mão do bolso [...] vi que ele não tinha munheca.

[...] E então descubro que são muitos [...] Entre os homens que andavam com a mão no bolso, muitos não tinham orelha. Meu assombro é tão grande que levo imediatamente minha mão aos ouvidos, para ver se as orelhas estão no lugar. E quando tiro a mão do bolso [...] minha inquietação cresce ainda mais. [...] Torno a observar os homens que passam pela calçada e eis o que passa diante de mim: parte deles tem os olhos vendados (TORRES, 1999: 280-282).

A irrealista falta da munheca ou das orelhas e os olhos tapados dos homens que De Jesus vê ao seu redor, privações que teme poderem também afetá-lo, não são simplesmente manifestações do seu delírio, podendo ser lidas como formas textuais de o autor assinalar a cegueira e a desinformação que caracterizam os habitantes da Ibéria, a par com a sua impossibilidade de derrubar o governo que os oprime.

Manuel Soares de Jesus narra finalmente dois episódios igualmente insólitos que o estão atemorizando. Primeiro: foi agredido por um desconhecido quando se dirigia para o emprego –

Eu ia de casa para o trabalho e já estava no ponto do ônibus. Vi um sujeito atrás de mim, mas pensei tratar-se de um passageiro qualquer, também à espera do mesmo ônibus. Assim que o ônibus chegou e eu pus o pé na porta, senti uma mão me agarrando. Tentei me livrar

da mão que me puxava, sem êxito. Acabei caindo, o ônibus arrancou, e o curioso é que não vi quem foi que me puxou. (TORRES, 1999: 285)

– e sente-se «intranquilo e pouco seguro nas pernas», porque situações semelhantes lhe acontecem diariamente. Segundo: tem-lhe reaparecido, como sempre «entre três e quatro da manhã e vai subindo para a [sua] cama, por baixo dos lençóis» (TORRES, 1999: 285), o sapo com características antropomórficas que antes o interrogara e que agora alega ter registrado também os seus pensamentos e ações, o que o desespera e o leva a gritar por socorro:

«Tire esse sapo daí», gritei, no meio da noite, e minha mulher, pesada e gorda, me deu uma cotovelada, se mexendo por cima de mim. O sapo já tinha tirado o gravador do bolso e se preparava para me mostrar a fita na qual havia registrado todas as minhas palavras pronunciadas durante o dia. Desta vez fui mais longe, meu velho. Registrei também os seus pensamentos. Quanto aos seus gestos e movimentos, estão muito bem guardados, numa outra fita. «Tire esse sapo daí», gritei de novo, e minha mulher, finalmente, rolou para o outro lado da cama, me deixando dormir mais um pouco, sem aquele peso todo sobre o meu corpo. (TORRES, 1999: 286)

Último fragmento em que o nosso protagonista comparece no romance, este absurdo relato revela o seu desespero («gritei») face a um opressor («sapo») poderoso («registrei também os seus pensamentos») que ele – o oprimido – não consegue vencer, tendo de implorar que o afastem («tire») para longe de si.

A síntese aqui apresentada permite mostrar como Manuel Soares de Jesus desempenha papel de enorme importância em *Os homens de pés redondos*, ainda que a sua atuação na narrativa se reduza a deambulações e gestos repetitivos, entremeados por breves diálogos e longos e caóticos monólogos interiores, nos quais a lembrança dolorosa de episódios da infância, juventude e do passado recente surge mesclada com alucinações em que ele se confronta com outras personagens ou com alguns animais, em situações humilhantes e castradoras. O estado frequente de delírio em que ele mergulha é um elemento característico da construção de várias

personagens deste<sup>2</sup> e doutros<sup>3</sup> romances de Antônio Torres, para quem «Sem delírio e indignação não existe literatura» (MENDES, 2001). E em *Os homens dos pés redondos* é evidente que delírio e indignação estão presentes não só na existência de Manuel Soares de Jesus, mas também na construção do romance e na ótica do seu criador.

Do que foi dito é possível ainda deduzir que uma das características essenciais do nosso protagonista é a incapacidade de escapar do círculo que o aprisiona e enlouquece. O próprio delírio em que ele se afunda articula-se com outras impossibilidades de fazer caminho – avançar, alterar a trajetória –, pois não há saída para fora do círculo. Assim sendo, De Jesus encarna plenamente a metáfora inscrita no título do romance – homem de pés redondos –, entendendo-se, neste caso, que o formato arredondado dos pés que impossibilita o caminhar, impede simbolicamente o protagonista de mudar o rumo da sua vida, obrigando-o a girar para sempre num universo fechado e imutável que, lembrando o da literatura do absurdo, é, na ficção de Antônio Torres, um traço essencial da ditadura salazarista.

A impossibilidade de Manuel Soares de Jesus transformar a sua existência, tendo de rodar sempre em torno das suas frustrações, é corroborada na narrativa pela não concretização do seu primeiro grande objetivo – assassinar Adelino Alves, que ele considera ser «a voz do patrão, que, por sua vez, era a voz do governo» (TORRES, 1999: 17) – e daquele que o substituiu: matar Maria Helena, esposa do prisioneiro. À movimentação inconsequente do protagonista no primeiro dia em que surge no romance sucede a paralisia que frustrou a sua atuação na manhã seguinte. Ações frustradas, frustrantes ou puramente imaginárias – que são outras manifestações de imobilidade – preenchem quase toda a narrativa do seu passado.

---

2 Em *Os Homens dos pés redondos*, o delírio, indiciador da loucura temporária ou não duma personagem, é um traço marcante da configuração de Adelino Alves, de Lena, de Júnior e do Estrangeiro.

3 Em *Um cão uivando para a lua* (primeiro romance publicado por Antônio Torres, a que se segue *Os Homens dos pés redondos*), o protagonista, revoltado contra a falta de ética, a competitividade e a opressão instaladas na sociedade capitalista em que ele vive, interna-se num hospital psiquiátrico, onde contacta com manifestações de loucura doutras personagens. Misturando lembranças e delírios, ele mesmo analisa a sua trajetória individual.

A única exceção é a já mencionada surra que numa noite de São João ele deu nos policiais que vigiavam Miragaia. Esta juvenil rebelião contra o *status quo* não teve um desfecho trágico, diferentemente do que se passou com Adelino Alves, torturado e levado à loucura por outros agentes da repressão governamental. Mas o medo de cair de novo nas mãos da polícia fez crescer a passividade de Manuel, ainda mais agravada pela intromissão obsessiva da memória, da imaginação ou do delírio no seu cotidiano.

Característica fundamental de Manuel Soares de Jesus, a inação é o traço comportamental de que se serve Antônio Torres para revelar a impotência da sua personagem, bem como para dar forma concreta na sua ficção à característica que, sendo preponderante na classe social em que ela se enquadra – o proletariado urbano –, marca também personagens de outras classes, no tempo e espaço recriados no romance: o da ditadura implantada em Portugal por Antônio de Oliveira Salazar.

Na construção do universo ficcional de *Os homens dos pés redondos*, o desejo não-concretizado por De Jesus de assassinar Adelino Alves e Maria Helena, tal como o assalto ao bispo e a carta ao Papa – ações tão imaginárias como as missivas que ele pretendia escrever aos presidentes das Rússias Soviéticas, dos Estados Unidos da América, da Alemanha Ocidental, da Alemanha Oriental, do Estado de Israel e a Mao Tsé-Tung, que «verá o que é uma verdadeira proposta para uma revolução cultural» (TORRES, 1999: 87) – são gestos individualistas incapazes de mudar o seu destino e, na ótica do autor, o do proletariado de que ele é uma metonímia. Assim sendo, é possível afirmar que, através de Manuel Soares de Jesus, o romance problematiza a existência de homens que, não tendo sabido integrar a sua revolta num projeto coletivo, não conseguem ultrapassar a sua alienação, nem a condição de miséria que lhes coube ao nascer.

A impotência de Manuel Soares – sugerida desde a sua primeira aparição no romance, quando o narrador refere que o galo visível na sua testa e resultante do seu espancamento pela polícia, é «a marca do seu patrão» (TORRES, 1999: 10) – ganha feição peculiar quando ele é comparado ao gado que traz na perna a marca do dono.

Comparações semelhantes com outros animais contribuem não apenas para acentuar a sua fragilidade, mas também para colocá-lo em situações humilhantes. De exemplo servem as comparações formuladas nas três passagens referidas a seguir. Primeira: o ínfimo salário que De Jesus recebe e a minúscula habitação em que vive o obrigam a dormir na mesma cama com a mulher e cinco filhos, «como porcos numa mesma ninhada.» (TORRES, 1999: 11). Por isto, ele amnece com o corpo de um dos meninos «aninhado entre as [suas] pernas, feito uma cobra.» (TORRES, 1999: 12). Segunda: na noite em que se deita com uma prostituta, ele é descrito pelo narrador como um «fardo grosso, pesado e inumano que dormia e lançava aterradores ganidos pelas ventas», o que lembra à mulher «um velho cão doente» (TORRES, 1999: 45). Terceira: o próprio De Jesus define o casarão onde trabalha como «uma toca para ratos diurnos e fantasmas noturnos» (TORRES, 1999: 85).

As comparações de que se vale o autor para a animalização do protagonista constituem uma técnica de emprego bastante comum na literatura para representar o rebaixamento, ou mesmo a perda da condição humana de uma personagem. A relação degradante de Manuel Soares com os animais ganha, porém, maior destaque em dois episódios já aqui referidos: o da Vaca-Leiteira e o do sapo. No segundo, o protagonista, não conseguindo, defender-se do anfíbio que o ameaça, conclui não ser mais um homem e sim a «tanajura de quem cort[ara] as asas» (TORRES, 1999: 61). O seu fracasso nos dois episódios referidos não difere muito doutras situações em que ele se confronta numa luta humilhante e inglória com diversos animais.

O animalesco ligado à condição humana é com frequência utilizado na ficção romanesca em que se representam territórios e populações sob regimes opressivos, ditatoriais, como ocorre em *Fazenda Modelo*, de Chico Buarque ou em *A hora dos ruminantes*, de José J. Veiga. No caso de Manuel Soares de Jesus a perda da condição humana está ao serviço da configuração da Ibéria como nação cujos habitantes estão sujeitos ao despotismo incontornável de El-Rei. Daí que as duas epígrafes extraídas da poesia portuguesa do século XX e colocadas no pórtico do romance pareçam ajustar-se perfeitamente à figura do protagonista em estudo.

O dístico de Fernando Pessoa, além de sugerir a circularidade imutável da sua existência, elenca três características marcantes da sua figuração:

Seus três anéis irreversíveis são  
a tristeza, a desgraça, a solidão  
(TORRES, 1999: [5])

Os versos de Alexandre O'Neill indiciam a trajetória de Manuel Soares de Jesus e a animalização a que ele foi reduzido, ocultando, mas não anulando o agente causador desta degradação: o regime opressivo a que estão sujeitos ele e todos os seres que fazem parte do mesmo universo:

E cada um por seu caminho  
havemos todos de chegar  
quase todos  
a ratos  
Sim,  
a ratos  
(TORRES, 1999: [5])

Mais trabalhada que outras personagens do romance e aquela em que mais frequente é a intromissão do romancista no seu íntimo, De Jesus é uma criatura infeliz cuja individualidade e problemática, não sendo reveladas na sua totalidade, estão mais extensamente delineadas. Embora outras personagens do romance sejam, como os frequentadores do Café Old King, apresentados como seres «de outra espécie» (TORRES, 1999: 10) –

São homens gordos muito limpos em suas roupas enxadrezadas e que por nada deste mundo perderiam um minuto de suas vidas com um zangão qualquer, um teso qualquer, nenhum reles pobre-diabo que não tenha onde cair morto e que, mesmo por acaso, se intrometa no seletto mundo deles. (TORRES, 1999: 10)

– não deixam de assemelhar-se ao nosso protagonista não só pela existência passiva e rotineira, –

Eles se reúnem em volta de uma mesa, geralmente em número de quatro parceiros, à espera da sonhada aventura que lhes dê mais alento e mais razão para estarem vivos, qualquer coisa de emocionante para matar o tempo, algo como um rápido «olá» de homens importantes em trânsito pelo bolorento salão [...] Ou uma graça maior e ainda mais estimulante: depois do teatro, a mesa se encher de saias estrangeiras [...] e, mais tarde, no cu da madrugada, cada um partir para um hotel de segunda classe com sua boceta loura – e depois retornarem às suas repelentes bocetas gordas, mas certos de que cumpriram o patriótico dever de mandar, através de vaginas estropiadas, um recado decisivo ao Grande Charles.

[...]

Os homens que lá estavam eram os mesmos de todas as noites, entediados como sempre, e até o que tinha o hábito de ficar uma noite inteira bocejando, com uma das mãos mexendo e remexendo na colherinha do açucareiro, enquanto a outra mão descansava sobre o chapéu, continuava fazendo isso, como se fosse a única coisa no mundo que ainda lhe restasse para fazer. (TORRES, 1999: 10-11 e 14-15)

– como também pelo fato de tal como ele serem metonímias do povo português sob a opressão da ditadura salazarista dos anos 60. De acordo com o narrador-autor, os frequentadores de cada um dos dois salões do Old King – café que pode ser visto também como figuração de Portugal – revelam uma identidade substancial – a de serem «homens de pés redondos» –, a par com uma profunda infelicidade, pois todos são «homens sem mulheres, porque as mães de seus filhos não contam» (TORRES, 1999: 9).

Para finalizar, cumpre frisar que o conteúdo social e político de que estão impregnadas a caracterização e a ação de Manuel Soares de Jesus não afeta a sua real humanidade uma vez que a narrativa funde admiravelmente os seus conflitos pessoais com a opressão a que a sua existência é sujeita devido à governação despótica, mas também corrupta e desigual, da Ibéria, numa «época negra» em que «metade do povo pede esmola. A outra metade joga no totobola» (TORRES, 1999: 42). Complexo e polêmico, o romance tem um interesse incontestável não só por apresentar um retrato de Portugal, com a câmara dum escritor brasileiro que conheceu de perto a crise instalada naquele «doce país fascista, depois de dois

mil anos de cristianismo e muitos séculos de inquisição» (TORRES, 1999: 131), mas também pela construção revolucionária que o torna uma das mais bem-conseguidas realizações da ficção brasileira da Pós-Modernidade, em que sobressaem a liberdade de criação, o absurdo, o sarcasmo, a crueza da linguagem e o surpreendente falar brasileiro das personagens portuguesas.

## **Bibliografia —**

CHAVES, Vania Pinheiro (2006) – «*Os homens dos pés redondos: uma alegoria do Portugal salazarista*». In PONCIONI, Claudia; ESTEVES, José Manuel, dir., *Au carrefour des littératures brésilienne et portugaise: influences, correspondances, échanges (XIX-XX siècles)*. Paris: Ed. Lusophone, p. 275-295.

MACHADO, Alexandre, (1997) – «Antônio Torres. A arte de escrever». *Correio Brasiliense*. Brasília.

MENDES, Moisés, (2001) – «O canibal que virou cavalheiro francês». *Zero Hora*. Porto Alegre.

SELJAN, Zora (2006) – «O romancista Antônio Torres e a conquista de uma linguagem». *Jornal de Letras*. Rio de Janeiro.

TORRES, Antônio (1972) – *Um cão uivando para a lua*. Rio de Janeiro: Editora Gernasa.

TORRES, Antônio (1999) – *Os homens dos pés redondos*. Rio de Janeiro/ São Paulo: Editora Record. [1ª edição: 1973]

TORRES, Antônio (2002) – «O Porto bebido e revivido». *Terceira Margem. Revista do Centro de Estudos Brasileiros*, n. 3. Porto: Faculdade de Letras-Universidade do Porto, p. 69-74.

TORRES, Antônio (2007) – «Relações transatlânticas». In *Sobre pessoas*. Belo Horizonte: Editora Leitura, p. 37-48.

VENTURA, Susana Ramos (2010) – «As 'pessoas' na obra de Antônio Torres». *Navegações. Revista de Cultura e Literaturas de Língua Portuguesa*, vol. 2, n.º 2, Porto Alegre, PUCRS/CLEPUL, p. 163-166.

## Bento Teixeira entre o amor e a morte: *Os rios turvos* —

. Aldinida Medeiros<sup>1</sup>

Este ensaio traz uma leitura do romance *Os rios turvos* (1993), da pernambucana Luzilá Gonçalves Ferreira, e tem por finalidade evidenciar alguns aspectos da construção da personagem Bento Teixeira, elaborada por meio das relações entre o discurso literário e o discurso histórico.

Embora o enredo discorra sobre a vida do casal Bento Teixeira e Filipa Raposo, a autora dá certa ênfase à figura de Filipa, uma mulher de cabelos ruivos, pele clara, olhos verdes e personalidade marcante, elaborada como uma figura feminina com valores próprios e uma transgressora dos costumes da época. A personagem também é delicada, amante da natureza e escreve versos. Neste romance, é descrita como uma mulher mais talentosa para os versos que seu marido. Bento Teixeira, poeta e professor de jovens da sociedade de sua época, não consegue escrever muito bem; é, algumas vezes apontado pela esposa como alguém que se teria apropriado das ideias de outros autores com mais talento do que ele, na arte de escrever. Filho de judeus, Bento resolve seguir as leis da Igreja Católica, tornando-se uma pessoa muito religiosa.

É a partir de uma pesquisa em busca de mulheres escritoras que Luzilá Gonçalves Ferreira<sup>2</sup> se interessou pela figura de Filipa Raposo. Em uma escrita predominantemente voltada para perfis femininos

---

1 Universidade Estadual da Paraíba (UEPB).

2 Luzilá Gonçalves Ferreira, nascida em Garanhuns-PE, tem Doutorado em Estudos Literários pela Universidade de Paris VII. Foi professora da Universidade Federal de Pernambuco por longos anos e também pesquisadora com larga obra ensaística publicada. Dedicou muito tempo ao estudo da literatura de autoria feminina. Entre suas obras, destacam-se: *Muito além do corpo* (1988), *Os rios turvos* (1993), *A garça mal ferida* (1995), *Voltar a Palermo* (2002) e *No tempo frágil das horas* (2003); e um livro de poemas: *Em busca de Thargelia* (1996).

de figuras da História, a romancista tenta resgatar essas vozes que foram mencionadas de modo superficial pelos escritos históricos<sup>3</sup>, mostrando uma visão feminista da mulher, dotando suas personagens de personalidades marcantes. Sua obra foi bem recebida pela crítica literária, sobremaneira pela crítica feminista. Seus romances, todos premiados, já estão, alguns, em segunda edição.

No «Pernambuco» – suplemento cultural do *Diário Oficial* do Estado de Pernambuco –, encontramos um misto de artigo e entrevista sobre Luzilá em que ela conta muito de sua trajetória em busca dessas mulheres romanceadas:

Luzilá admite o óbvio com humildade: sente-se irmanada dessas mulheres. Lourival Holanda tenta explicar o tom escolhido pela autora. Há na personalidade de Luzilá um movimento ou pulsão de transgressão muito forte. Então quando se casa com um estrangeiro, quando se forma na universidade, enfim, ela se mostra uma mulher, no mínimo, insubmissa [aos padrões da juventude de sua época]. Daí as afinidades eletivas que ela tem com essas mulheres. Não é por acaso. [O esforço dela] Não é um trabalho friamente acadêmico, é uma espécie de fraternização com essas personagens, que traduzem esse espírito inconformado dela. (GOMES, s/d)

## **Bento Teixeira: judaizante subversivo para a Inquisição —**

*Os rios turvos* instigou-nos pela maneira como a narrativa se estabelece através de uma releitura dos acontecimentos descritos pela História. Para tanto, a autora investe naquilo que considera lacunas deixadas pelos historiógrafos, para produzir uma nova versão sobre fatos do período colonial e sobre a vida do casal Filipa Raposo e Bento Teixeira, conhecido como o autor do poema seiscentista *Prosopopeia*. Ela é uma cristã velha, ele um cristão novo, situação que se torna importante, no decorrer do enredo, por marcar alguns diferentes pontos de vista entre os dois.

---

<sup>3</sup> Em 2011, *Os rios turvos* fez parte de uma orientação de pesquisa (Pibic), intitulada *Literatura, História e Gênero: estudo comparativo de perfis femininos em romances históricos contemporâneos portugueses e brasileiros*, com bolsa Pibic UEPB-CNPq, da qual resultou uma monografia de conclusão de curso (2013).

Bento Teixeira nasceu no Porto, em 1561. Filho de Manuel Álvares de Barros e Leonor Rodrigues, recebeu dos pais – cristãos novos – ensinamentos da doutrina judaica. Em 1567, a família mudou-se para o Brasil, então colônia de Portugal, passando a morar na Capitania do Espírito Santo. No Colégio dos Jesuítas desta região, fez seus primeiros estudos, mudando-se, em 1576, para o Rio de Janeiro, onde continuou os estudos também com os padres jesuítas, o que parecia comum em termos no Brasil colonial, conforme nos aponta Francisco Topa ao falar da trajetória de outro judeu, João Mendes da Silva: «Relativamente ao percurso escolar [de Mendes da Silva], diz o autor da *Bibliotheca Lusitana* que estudou humanidades no colégio local dos jesuítas, obtendo o título de Mestre em Artes» (TOPA, 2015: 70).

Este judeu, semelhante ao que aconteceu a Bento Teixeira, também foi acusado de práticas judaizantes e sofreu processo inquisitorial. Lembramos, por isso, que a perseguição aos cristãos novos foi se tornando tão acesa no Brasil quanto as fogueiras que ardiam na Europa.

«Para os padres catequizadores, a fiscalização de toda a população era difícil. Os cristãos-novos puderam, assim, usufruir de certa liberdade, praticando antigos ritos que aprenderam oralmente» (RIBEIRO, 2012: 51). Contudo, esta liberdade, ainda que oculta, durou pouco. Em 1591, informa-nos Ribeiro, os Inquisidores portugueses enviaram para o Brasil um agente oficial. Primeiro para a capitania da Bahia (1591-1593); depois para Pernambuco (1593-1595): «Começou, a partir disso, um clima de abalo social e temores em relação ao poder da Inquisição, que gerou intrigas entre moradores das cidades e muitas denúncias» (RIBEIRO, 2012: 52).

Com isso, antecipamos uma reflexão: a informação de que Bento Teixeira passaria, mais cedo ou mais tarde, por perseguição idêntica à de João Mendes da Silva, apontada por Francisco Topa. Assim aconteceu com muitos, como nos informa Lipiner:

Estava a colônia entregue, assim, aos seus sonhos de ouro quinhentistas quando os cristãos-novos, que formavam uma parte considerável dos habitantes, passaram a ser atemorizados com insistentes rumores sobre o bicho-papão do século. Não se tratava de um monstro imaginário com que se amedrontam as crianças, mas de um verdadeiro e fanático tribunal que vinha – segundo murmurava – da metrópole às partes do Brasil,

com todo o seu séquito de fogueiras, cadafalsos e cárceres, para converter em desencanto, e quiçá pesadelo, o tímido sonho de liberdade religiosa nutrida pelos judaizantes. (LIPINER, 1969: 32)

Não seria, pois, diferente com a família de Bento Teixeira. Donde deduzimos que a denúncia de Filipa Raposo teria apenas dado aos padres o que estes já buscavam. Na visão de Luzilá Gonçalves, a família Teixeira judaizava, assim como muitas outras, embora o poeta não tenha levado para a convivência com Filipa estas práticas.

Sobre os estudos, como antes mencionávamos, Bento terminou-os em 1579, no Colégio da Companhia de Jesus, em Salvador da Bahia. Conforme mencionou a romancista *d'Os rios turvos*, de Filipa Raposo pouco ou quase nada ficou dito.

Na pesquisa *Bento Teixeira e a 'escola de satanás': O poeta que teve a prisão por recreação, a solidão por companhia e a tristeza por prazer*, Eneida Ribeiro afirma que, após dois anos de solidão e clausura na prisão, Bento Teixeira mudou o discurso que elaborara em defesa própria. Decerto percebera o doutor professor que à Igreja mais interessava uma confissão de culpa e pedido de perdão do que explicações, pois, ao fim e ao cabo, a Inquisição não estaria realmente preocupada por ter ele assassinado a esposa, visto que àquela época estava a Igreja Católica «se lixando» – com permissão para a expressão – para o feminicídio, palavra esta que, aliás, nem existia naquele período.

## **Os rios turvos e a tormentosa paixão do poeta —**

O romance estabelece um forte contraste entre a personagem Bento e a da sua esposa Filipa. Toda a narrativa evidencia as diferenças de personalidade e comportamento existentes entre eles. Enamoram-se, casam-se, mas não vivem felizes. Filipa é o polo ativo do casamento; Bento, o polo passivo, estando no enredo em uma constante figuração de anseios, medos e decepções. São essas emoções amedrontadas que, gradativamente, afastam o casal, levando-os a se tornarem quase inimigos, até que Filipa Raposo denuncia Bento ao inquisidor Heitor Furtado de Mendonça, delatando-o como um católico de convicções judias, que vivia uma religião, mas não deixava a outra.

Para mostrar os fatos que a induziram a mudar sua conduta, pois se torna distante de Bento e adúltera, Filipa faz uso da rememoração, retomando alguns acontecimentos que contribuíram para a transformação de suas atitudes. Percebem-se não apenas os problemas conjugais do casal, pela frieza de Bento para com a esposa, sobretudo na falta de relações sexuais regulares, como também uma certa rivalidade no ofício de ambos como professores e, sobretudo, no fato de Filipa se sentir independente, pois as obrigações impostas às mulheres do seu tempo ela não as cumpria. Vale ressaltar que estamos tratando de fatos ocorridos na segunda metade do século XVI. Filipa lecionava em um convento; na vida social, conversava com outros homens, não adotando as convenções da época: contratada «como professora de meninas [...], ela se pôs a realizar quase o mesmo trabalho que fazia Bento junto aos meninos da cidade, na própria casa deles» (FERREIRA, 1993: 95).

Desse modo, compreendemos que Filipa é uma mulher à frente de seu tempo, pois começa a trabalhar num período em que nenhuma mulher tinha esse direito, conseguindo-o através de seus conhecimentos, já que foi entrevistada pela freira que comandava o convento. Além disso, percebe-se que, no quarto, a jovem deixava seus desejos transbordarem, mas não apenas nesse lugar: na sala, nos encontros na capela, quando ainda eram namorados. Filipa, com sua postura altiva, assustava o poeta e, especialmente, o Catolicismo, ou melhor, o lado católico do poeta, que já vivia receoso pela sua própria origem de judeu.

Tempos após o casamento, quando ele se muda para lecionar em Olinda, a esposa fica em casa dos pais, no Espírito Santo. Esse tempo, Bento lembrará já muito depois, nos dias da confissão ao representante da Inquisição, mas também numa espécie de confissão a ele próprio, o quanto a insistência de Filipa pelas relações sexuais o incomodava:

A ausência de Filipa o ajudava, embora o martirizasse um pouco. Não que sua figura física de mulher lhe faltasse: aquilo que os padres chamavam de prazeres da carne não o tentavam e a insistência com que Filipa o chamava a seus deveres o cansava. Longe dela, podia repousar

em paz, dedicar-se às suas leituras até altas horas da noite, a candeia acesa, sem que ouvisse da mulher as mesmas reclamações que ouviria durante anos, até que ela se cansasse e fosse buscar em outra parte o que poderia encontrar tão perto de si. (FERREIRA, 1993: 35-36)

Ainda nos tempos de namoro, o jovem poeta percebera que a mulher por quem se apaixonara era dona de uma personalidade forte. Comprovou após o casamento que Filipa sempre transgredia as leis, deixando-o temeroso, não apenas decorrente de seu excelente domínio na leitura e escrita, mas também devido à ausência de Bento para as relações sexuais nos primeiros anos de casamento. Além disso, em toda a narrativa, por medo das imposições religiosas que seguia, o poeta só se entregou de maneira mais intensa uma única vez:

– Bento – falou [Filipa] –, hoje não podemos, porque tenho o costume das mulheres.

– Ao Diabo o Levítico, que tanta asneira escreveu – disse Bento. – **Ao diabo os cristãos-novos, Filipa, sou cristão-velho e quero te amar sem proibições nem leis.** Vem que eu beberei teu sangue, e farei de ti aquela mulher completa de que fala o Novo Testamento.

Então Filipa desvendou os mistérios daquela alegria intensa, pela qual ansiara naqueles três anos (FERREIRA, 1993: 108; grifo meu).

Duas observações sobre o excerto citado: na primeira, o trecho em que se assume como cristão velho vai, mais adiante ser um dos fatores de complicação para Bento Teixeira, pois na sequência dos fatos, antes do assassinato, sua esposa usa esta informação contra ele para denunciá-lo ao Inquisidor; na segunda, fica em evidência o medo do marido em relação às leis da religião da época, como a proibição dos atos sexuais sem a finalidade de procriação, o que causava em Bento um grande sentimento de culpa, decorrente de não ter resistido aos desejos da carne e ter amado sua esposa pela primeira vez através de uma entrega mútua, contrária às normas da Igreja Católica, que via essa atitude como uma forma leviana de comportamento de um casal. No excerto a seguir, notamos o narrador dar voz ao espanto de Bento por saber dos dotes literários de sua esposa: «poema de amor que Filipa dirigia a ele, Bento.

Leu devagar, soletrando quase, cada palavra, cada verso, que lhe revelavam um mundo desconhecido, belo, expresso de modo admirável. Filipa era então uma verdadeira poetisa e ele nunca o soubera» (FERREIRA, 1993: 175).

Não se trata de inveja, mas de um sentimento de inferioridade que se desenvolve na personagem. No romance, Bento, por mais que se esforçasse, não tinha aquela fluidez para a poesia, como a tinha Filipa. No excerto a seguir, a descrição do encontro enfatiza o sentimento do marido em relação à personalidade forte de sua esposa: «A primeira vez que vira aqueles olhos foi como se houvessem batido no seu rosto, tão forte era o seu poder, serpente encantatória. **Bento a teria preferido mais discreta, comum, igual à maioria das outras mulheres**» (FERREIRA, 1993: 60; grifo meu).

Esta situação acontece de semelhante modo em várias passagens da narrativa: o que o poeta sente pela esposa, como ele a vê, como gostaria que ela fosse e se portasse na vida conjugal. Seja pela voz narrativa, seja pela voz do poeta, percebemos que os sentimentos de Bento Teixeira não promovem estabilidade à relação do casal. Toda a situação de tensão e os desentendimentos do casal foram crescendo. Os conflitos de Bento se intensificavam nas situações em que a esposa – às vezes, para falar mal de sua escrita e mostrar suas limitações como poeta, outras vezes para ajudá-lo – completava seus versos com uma versatilidade e beleza que o deixava angustiado, pois ele ficava, muitas vezes, horas e horas repetindo o verso anterior, a fim de encontrar a parte que o completasse. Apesar das mágoas do marido quando a mulher assim procedia, os dois uniam-se pela força da poesia, pelo estado de alma que lhes imbuía o poema:

E assim permanecia até altas horas e Filipa o aguardava desperta, sentada no leito, a ler, a escrever trovas, que a ela saíam fáceis, leves. Às vezes se levantava, mostrava a Bento o que acabara de compor. Ele se espantava, e **sentia a inveja lhe nascer, e se mortificava: como ter inveja de alguém como Filipa, que fazia tudo tão simplesmente, que escrevia versos como respirava, e que ademais era sua mulher?** (FERREIRA, 1993: 24; grifo meu).

O sentimento de inveja, descrito no texto, não faz de Filipa uma rival de Bento, no sentido literário. Não é propriamente isso que os afastará ao longo da narrativa, mas um conjunto de acontecimentos somados. Em Bento Teixeira, percebemos um sentimento que ele mesmo vê acentuar-se: sua sensação de impotência em relação à escrita que deseja alcançar. Ao mesmo tempo em que a inveja brota, ele admira a mulher, por ela ter facilidade para a poesia. Contudo, embora esse clima não fosse exatamente de rivalidade, criava de distanciamento, o que se agravava por outras situações.

Os *flashbacks*, na narrativa, estabelecem um movimento que leva a parecer lampejos de memória que Bento Teixeira tem em relação à Filipa. A trama é mostrada de modo a conhecermos os pormenores da vida do casal: o adultério de Filipa, cometido mais de uma vez; o afastamento entre ela e o marido, ao ponto de se tornarem quase inimigos, cujo ápice é a morte dela; o assassinato cometido por Bento; a sua loucura e desatino pelo crime cometido.

Sem teorizar sobre o romance histórico, visto que não é nosso intento discutirmos esse subgênero, lembramos que à ficção é permitida a condição dos acréscimos, os que preenchem as lacunares fendas da História. Em relação a Bento Teixeira e Filipa Raposa, as lacunas só não são maiores pelo que ficou registrado pelo próprio poeta, quando preso pelo Tribunal do Santo Ofício, em Lisboa, aguardando julgamento. É de lá que vem os seus «parcos dados biográficos», conforme aponta Esteves (ESTEVES, 2010: 190). No ensaio *Bento Teixeira: Inquisição e sociedade* (2012), ficamos a saber que ele foi considerado pelos inquisidores um dos primeiros subversivos do Brasil: «Com outros cristãos-novos, Bento Teixeira costumava se reunir para discutir sobre os mais diferentes temas. Nessas reuniões, os dogmas da religião católica eram os mais questionados» (RIBEIRO, 2012: 51).

A vida do poeta foi como o curso de um rio turvo, imensa e intensivamente nebulosa. O título da obra está carregado de simbolismos. Os banhos de rio de Filipa repleta de desejos, em Igarassu, e sua sexualidade reprimida pelos valores conservadores de Bento; também o curso da vida do casal. Há, entretanto, uma passagem que, no desenrolar da trama, remete ao rio, sua água, de clara e

límpida passa a turva. Sobre este momento, o crítico do romance histórico brasileiro, Antônio Esteves comenta:

Após deixar Olinda para se fixarem em Igarauçu, Bento e Filipa se aproximam daquela vila: na entrada, cruzam um riacho claro, [...] e lavam o rosto e as mãos naquela água fresca que cheirava a mato e flor. Descreve-se neste momento um quadro bucólico de clara beleza natural [...] ao adentrar o povoado, o riacho penetra em um manguezal escuro e lamacento, mudando bruscamente a coloração. (ESTEVEES, 2010: 190)

Esta observação nos traz os detalhes do comportamento tanto de Filipa quanto de Bento em relação à mudança da cor da água, detalhe este que a romancista transforma na grande metáfora do romance. Enquanto para a protagonista isso tem importância, seu marido se desinteressa. Mais adiante, na mesma cena, ainda sobre os comentários da mulher, o poeta se vira e se depara com um cemitério. E, para esse conjunto, o crítico aponta já os indícios de imagem de «degradação e morte» (ESTEVEES, 2010: 190). O rio que se transforma em lama e o cemitério são o prenúncio da morte de Filipa e da vida turva que Bento viverá.

### **A título de considerações finais —**

Depois deste episódio trágico, o poeta, réu no Tribunal da Inquisição, é enviado para Lisboa e morre nos cárceres do Santo Ofício, sem ver editada sua obra, considerada marco inicial da Literatura Brasileira, a *Prosopopeia*, que só veio a público em 1601, um ano após sua morte. Este dado está em alguns dos estudos críticos sobre o poeta, aqui selecionados nos estudos de Ribeiro (2012) e Esteves (2010). Bento Teixeira teria redigido toda sua história, desde o casamento, para explicar a sucessão de desventuras que o levou ao assassinato da esposa.

Embora a narrativa de ficção de Luzilá Ferreira Gonçalves tenha sido mais enfática sobre a figura de Filipa Raposa, o que se justifica pela sua adesão como escritora ligada à crítica feminista, ela propiciou-nos rever muito do Pernambuco colonial e por meio da ficção reler o passado. E deu-nos a conhecer uma história de como

poderá ter sido a vida do casal. Os rios turvos são, portanto, mais que um romance biográfico sobre Bento Teixeira. É uma metaficção historiográfica, conceito extraído dos estudos de Linda Hutcheon ao qual aderimos e que promove uma intertextualidade entre Literatura e História, na qual Luzilá nos presenteia com um grande enredo sobre amor e morte.

## **Bibliografia —**

ESTEVES, Antônio Roberto (2010) – *O romance histórico brasileiro contemporâneo*. São Paulo: EDUNESP.

FERREIRA, Luzilá Gonçalves (1993) – *Os rios turvos*. Rio de Janeiro: Rocco.

GOMES, Igor [s.d.] – «Esquecer é matar»: entrevista a Luzilá Gonçalves Ferreira. *Pernambuco: Jornal Literário da Companhia Editora de Pernambuco*. Disponível em < <https://suplementopernambuco.com.br/edições-antteriores/77-capa/1484-esquecer-é-matar.html> >

LIPINER, Elias. (1969) – *Os judaizantes da capitania de cima*. São Paulo: Editora Brasiliense.

RIBEIRO, Eneida Beraldi (2012) – «Bento Teixeira: Inquisição e Sociedade Colonial». WebMosaica. *Revista do Instituto Cultural Judaico Marc Chagal*. v.4 n.1 (jan-jun). Porto Alegre: Instituto Cultural Judaico Marc Chagal e UFRGS.

RIBEIRO, Eneida Beraldi (2014) – *Bento Teixeira e a 'escola de satanás': o poeta que teve a 'prisão por recreação, a solidão por companhia e a tristeza por prazer'*. Tese de Doutorado em História. Departamento de História Social. São Paulo: Universidade de São Paulo.

TOPA, Francisco. (2016) – «João Mendes: um judeu carioca esquecido». *Mnemosine*, vol. 6, n.º 1. Campina Grande: Programa de Pós-graduação em História, p. 69-78.

ZOLIN, Lúcia Ozana; BONICCI, Tomas (2009) – «Crítica feminista». In *Teoria literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas*. Maringá: EDUEM, p. 217-242.





# Índice —



## Índice —

- **Jacqueline Penjon** 5

## Aberturas —

Novela, conto ou romance: designações da prosa de ficção na Europa e no Brasil no século XIX

- **Márcia Abreu** 13

Imagens literárias da imigração portuguesa no Brasil do século XX

- **Mario Luis Grangeia** 29

## Portugueses e Portugal na ficção oitocentista —

Um português/brasileiro entre dois mundos: o Padre António Vieira, personagem da ficção literária do Brasil

- **José Eduardo Franco / Vanda Figueiredo** 51

Colonialidade e cultura em *Simá. Romance histórico do Alto Amazonas*

- **Marinete Luzia Francisca de Souza** 69

José de Alencar e os ancestrais portugueses dos brasileiros

- **Maria Aparecida Ribeiro** 79

*D'O Futuro ao Memorial*: Portugal e portugueses em escritos de Machado de Assis

- **Hélio de Seixas Guimarães** 95

Um escritor português imigrado no Rio de Janeiro: os romances históricos de A. Dias Freitas

- **Eduardo da Cruz** 115

Mistérios portugueses no Brasil: a Girândola de Aluísio Azevedo

- **Andreia Alves Monteiro de Castro** 135

Metafísicas da verdade: um machadiano capítulo inédito do pomadista Fernão Mendes Pinto

- **Carlos Paulo Pereiro** 149

*A emparedada da Rua Nova*, de Carneiro Vilela: um desenho das personagens portuguesas do romance

- **Sayonara Amaral de Oliveira** 157

Nas entranhas do texto: representações do feminino nas personagens portuguesas de Aluísio de Azevedo	
▪ <b>Angela Maria Rodrigues Laguardia</b>	171
A presença portuguesa n' <i>O cromo</i> , de Horácio de Carvalho	
▪ <b>Franco Baptista Sandanello</b>	181
A presença portuguesa em <i>No declínio</i> , de Visconde de Taunay	
▪ <b>Silvia Maria Azevedo</b>	193

## Portugueses e Portugal na ficção novecentista —

Portugueses na obra de Ana Ribeiro: tensos laços	
▪ <b>Nancy Rita Ferreira Vieira</b>	209
A presença portuguesa na vida e obra de Júlia Lopes de Almeida	
▪ <b>Anna Faedrich</b>	229
Alguns temas cruciais em <i>Pindorama</i> , romance de Xavier Marques	
▪ <b>Maria do Carmo Campos</b>	243
Simões Lopes Neto: Blau Nunes vê o Português	
▪ <b>Beatriz Weigert</b>	257
Histórias em espelho: o processo narrativo em <i>Angústia</i> , de Amélia de Freitas Beviláqua	
▪ <b>Ana Maria Lisboa de Mello</b>	277
<i>Uma paixão</i> : representação feminina e estado civil, segundo Madame Chrysanthème	
▪ <b>Elisabeth Fernandes Martini</b>	293
Lusitanos entre finlandeses e gauleses, nas excêntricas <i>Baladilhas</i> , de Coelho Neto	
▪ <b>Marta Rodrigues</b>	311
A representação das personagens portuguesas em <i>Jubiabá</i> , de Jorge Amado	
▪ <b>Zuzana Buarianová</b>	323
Clarice Lispector e o desafio duma rapariga	
▪ <b>Lúcia Helena</b>	343
Manuel Soares de Jesus, um português de pés redondos	
▪ <b>Vania Pinheiro Chaves</b>	357
Bento Teixeira entre o amor e a morte: <i>Os rios turvos</i>	
▪ <b>Aldinida Medeiros</b>	378



Aldinida Medeiros  
Ana Maria Lisboa de Mello  
Andreia Alves Monteiro de Castro  
Angela Maria Rodrigues Laguardia  
Anna Faedrich  
Beatriz Weigert  
Carlos Paulo Pereira  
Eduardo da Cruz  
Elisabeth Fernandes Martini  
Franco Baptista Sandanello  
Hélio de Seixas Guimarães  
Jacqueline Penjon  
José Eduardo Franco  
Lúcia Helena  
Márcia Abreu  
Maria Aparecida Ribeiro  
Maria do Carmo Campos  
Marinete Luzia Francisca de Souza  
Mario Luis Grangeia  
Marta Rodrigues  
Nancy Rita Ferreira Vieira  
Sayonara Amaral de Oliveira  
Sílvia Maria Azevedo  
Vanda Figueiredo  
Vania Pinheiro Chaves  
Zuzana Buarianová